IV enanparq
Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

OSSATURA INDEPENDENTE DE LINHAS NÍTIDAS
LUCIO COSTA E A PURA VISUALIDADE

SESSÃO TEMÁTICA:
O RACIONALISMO ESTRUTURAL E AS FONTES DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA: TEORIA, HISTÓRIA E IMAGINÁRIO

Rafael Urano Frajndlich
Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo
Universidade Estadual de Campinas
urano@fec.unicamp.br

OSSATURA INDEPENDENTE DE LINHAS NÍTIDAS
LUCIO COSTA E A PURA VISUALIDADE

RESUMO

Este trabalho busca a compreensão de como Lucio Costa elaborou seu projeto de modernidade brasileira, focando-se no contato do arquiteto com teses da Escola da Pura Visualidade. Parte-se da hipótese de que esta conexão tenha sido basilar para que Costa conciliasse tradição nacional e postulações arquitetônicas das vanguardas, sobretudo referentes à independência e ao primado estético da estrutura, o que o autor chamava de "ossatura independente".

Linhas, massas e tensões como estabilidade e movimento atribuídos a uma plástica estrutural são visíveis ao longo da experiência moderna eiaeuropeia. No entanto, acredita-se que o caso brasileiro seja particular na importância que estas noções de história da arte tiveram na construção histórica de Costa.

O argumento acerca da liberdade estrutural presente em "Razões da nova arquitetura" (1934) culmina na sua garantia de uma "nitidez de linhas" e "limpidez dos seus volumes de pura geometria". Apesar da ossatura independente aparecer como ruptura na história da arquitetura do velho continente, para Costa ela abre possibilidades de conciliação com a tradição barroca, especialmente durante seus anos de inclinação ao moderno. Quando caracteriza a arquitetura de Aleijadinho como "torturada e nervosa" (1929), em oposição às "linhas calmas", Costa remonta a Wölfflin em "Renascimento e Barroco" (1888), numa interpretação que seria lugar-comum na historiografia enviesada dos anos posteriores que se dedicaria a justificar a expressão de Aleijadinho como uma formulação de instabilidades e movimentos que inspiraram a modernidade brasileira.

No entremeio desses dilemas, o trabalho busca comentar nessa conexão de Costa com a pura visualidade o quanto lhe são tributários alguns conhecidos discursos atribuídos à experiência brasileira: as defesas da modernidade nacional como herdeira imediata do barroco mineiro, a pretensa liberdade de formas e eloquência em edifícios de Niemeyer e seus colegas de geração, a compactação das noções de beleza estrutural e conciliação entre passado e futuro.

Palavras-chave: 1. Lucio Costa 2. Pura Visualidade 3. Racionalismo Estrutural.

A CLEARLY OUTLINED INDEPENDENT BONE STRUCTURE:
LUCIO COSTA AND THE PURE VISUALITY

ABSTRACT

This work seeks to understand how Lucio Costa has elaborated an approach for brazilian modernity leaning on History of Art thesis developed by the School of Pure Visibility. The hypothesis is that there is a founding connection between Costa's intention to conciliate tradition and avant-guarde postulations and Pure Visibility considerations, especially when the author defends the aesthetic primacy of structure design or, as Costa called it, "independent bone structure."

Lines, masses and tensions such as stability and movement commonly attributed to a plastic approach to structures are found in many European Modern experiences. However, brazilian case may have peculiarities, as for the primacy that notions of history of art had in Costa's historical though.

The plastic defense for structural liberty in "Razões da Nova Arquitetura" (1934) reaches its climax stating that it warrants an architecture with 'finely outlined' and with 'purely geometrical volumes'. Although the independent bone structure seems like a rupture in History of Architecture, Costa saw in it possible connections with brazilian baroque, paving a way to conciliate modernity with tradition – an important issue for the architect, which ultimately led him to embrace Modern Architecture. Costa characterizes Aleijadinho's work as "tortured and nervous", in opposition to "calm lines". Costa ascends to Wölfflin's book "Renaissance and Baroque" (1888), which would become a common place

in biased historiography made on the following years, dedicated to connect Aleijadinho's expression as a pioneer of instability and movements that inspired Brazilian Modernity.

In the inset of these dilemmas, the work tries to shed light on this connection between Costa and the pure visibility and how important it was to legitimate many forthcoming speeches assigned to the brazilian experience, such as modernism as heir to Minas Gerais' Baroque, the liberty of forms and eloquence in buildings designed by Niemeyer and his contemporaries, the sheer simultaneity of the notions of structural beauty with the conciliation of past and future.

Keywords: 1. Lucio Costa 2. Pure Visuality 3. Structural Rationalism.

1. Introdução

Este artigo propõe o aprofundamento em aspectos puro-visibilistas na obra de Lucio Costa. Parte-se da hipótese de que as considerações visuais dessa escola lhe permitiram uma leitura transversal de questões em discussão no seu período, principalmente nas dualidades entre tradição e modernidade, nacional e universal e arte e técnica.

Estabelece-se como recorte um arco de formação de Costa em torno do moderno: do período que imediatamente antecede sua nomeação como diretor da Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1930, até meados dos anos 40. Graças à característica onicompreensiva com que se acredita que as teorias visibilistas ultrapassavam escalas e atuações de Costa, dentro desse recorte serão comparados, cotejados e contrastados todos os níveis de seu trabalho: textos e projetos.

A Escola da Pura Visualidade refere-se tanto a um modo de pensamento sobre a forma quanto a um debate desenvolvido por intelectuais vienenses de meados do século XIX até adentrar as primeiras décadas do XX. *Grosso modo,* seus dilemas orbitavam em torno da inadequação fulcral existente no modo pelo qual a realidade se transpõe para o campo das artes – seja no plano pictórico, seja no escultural ou mesmo arquitetônico. Tal mediação era posta no centro de uma problematização que dava à forma uma autoridade em relação a outros aspectos referentes à obra de arte, como estruturas, simbologias, contexto histórico ou gênio individual, privilegiando categorias como *formas de visão* ou *intenção artística*.

"O linear e o pictórico são como dois idiomas, através dos quais tudo pode ser dito"[1], escreveu um dos expoentes da escola, Heinrich Wölfflin. São comumente atribuídos à influência dos visibilistas aspectos abstracionistas presentes nas vanguardas europeias ou até mesmo tendências de aproximação psicológica ou científica da percepção humana diante da arte, estudados, por exemplo, na Bauhaus.

Quem percorrer os escritos de Lucio Costa e de seus colegas de círculos mais ligados aos temas das artes encontra noções que podem ser credenciadas a leituras dos puro-visibilistas. Essa correlação nunca foi sistemática e seria demasiado impreciso atribuir a ela um caráter de subscrição integral às discussões vienenses. Entretanto, é seguro afirmar que existe uma presença de leituras de Costa próximas aos temas da forma e visão conforme estabelecida por alguns historiadores de arte de Escola, como Riegl, Worringer e, sobretudo, Wölfflin.

[1]Heinrich Wölfflin, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1989 [1915], p. 12.

Na bibliografia sobre Costa existem sinalizações que endossam esse recorte. Roberto Conduru atentou para o "Ecletismo Modernista" do arquiteto e como se pode entrever nele categorias trabalhadas por diversas escolas de pensamento, destacando, entre elas, "as vinculações implícitas e óbvias a Heinrich Wölfflin, na diferenciação entre 'forma aberta' e 'forma fechada'", e a Wilhelm Worringer, na polaridade entre a 'concepção estática da forma' e a 'concepção formal dinâmica'"[2].

Conduru refere-se aos escritos de Costa sobre arte contemporânea, nos quais essas implicações recaem como afirmação da autonomia da arte. As oposições destacadas, no contexto do ensaio de Costa, remetem à dialética particular da obra de arte na qual suas determinações se dão a partir de categorias autônomas, nas quais apenas no momento de sua síntese se alcança uma "função social de alcance decisivo"[3].

Carlos Eduardo Comas inferiu que as considerações wölfflinianas são estudadas dentro do âmbito da geração carioca dos anos 30. O historiador contrasta a rigidez "dórica" do Ministério da Educação e Saúde (MES) e a graça do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939 numa analogia com a oposição wölfflinliana entre neoclássico e barroco, como dois estilos que, apesar de utilizarem o vocabulário clássico, fazem-no em chaves distintas: uma "estática" e outra "dinâmica"[4].

Na arquitetura, a mesma dialética está presente:

> *Via planta e fachadas livres, a arquitetura moderna estabelece um debate entre movimento e estabilidade que não exclui a subordinação, mas não a pressupõe necessariamente. A regra é a parede independente do plano dos suportes, mas nada impede que aqui e ali a planta se celularize... (Comas, Precisões Brasileiras, p. 304)*

Dentro da argumentação geral da tese, tal dialética entre o movimento e o estático permite que se possam *ultrapassar* categorias históricas e assim promover uma conciliação necessária no contexto das discussões brasileiras sobre a modernidade: essa "síntese de contrários" é aquela que legitima a apreensão despreconceituada dos pontos de Le Corbusier e outras vertentes estrangeiras, na medida em que qualquer contrariedade é,

[2]Roberto Conduru, "A contemporaneidade do ecletismo modernista" in, Ana Luiza Nobre *et. al*. *Lucio Costa. Um Modo de Ser Moderno*, São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 273.
[3]Lucio Costa, "Considerações sobre arte contemporânea" *in*. Alberto Xavier (org.) *Lúcio Costa: Sobre arquitetura*, Porto Alegre: Centro dos estudantes universitários de arquitetura, 1962 [1952], p. 220. Acrescenta-se como igualmente marcante a passagem em que o arquiteto se refere à importância da intenção artística, numa subscrição – a única explícita aos visibilistas, ao *kunstwollen* de Riegl.
[4]Carlos Eduardo Comas, *Precisões Brasileiras: Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir de projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia.,* 1936-1945, Tese de doutorado, Paris: Universidade de Paris VII – Vincennes – Saint Dennis, 2002, p. 304.

segundo Comas, “no nível da aparência, não dos princípios, não havendo ruptura radical entre a arquitetura moderna e as arquiteturas do passado”[5].

Conduru e Comas têm as questões da pura visualidade como auxiliares no todo de seus escritos, mas a partir delas ficam claras as conveniências dos debates visuais como lastro para se garantir autonomia da arte diante da contingência e capacidade de síntese entre categorias opostas como forma de conciliar dilemas da ordem do dia na agenda arquitetônica do País. Trata-se de suposições baseadas na semelhança das expressões: na obra existente sobre Costa não existem menções diretas à pura visualidade. Entretanto, acredita-se que baste para justificar um recorrido no qual se mostra o quanto a contribuição do arquiteto paira entre linhas nítidas e planos sólidos, nas ilações entre uma arte estática e em movimento e, sobretudo, no *devir* que elas motivavam.

2. Pura Visualidade e formação oitocentesca de Lucio Costa

É consensual a compreensão acerca da circulação de Costa pelos círculos neocoloniais, e sua posterior subscrição às teses da arquitetura das vanguardas possui um fio de coerência tributária aos autores do chamado racionalismo estrutural, como Viollet-Le-Duc e Choisy.

É mister que esse lastro oitocentista francês na formação de Costa é preponderante nas suas construções teóricas mais conhecidas, como nas suas defesas de uma evolução arquitetônica nacional na qual a tradição e o presente se conciliam tais como aparecem em *Documentação necessária*, ou as suas análises da trajetória da história da arte presente nas supracitadas *Considerações...* e até mesmo parte de sua advocacia por uma plástica baseada na “ossatura independente”[6].

A pura visualidade que se entrevê no trabalho de Lucio Costa perturba a sua convicção integral nas teses do racionalismo estrutural, especificamente nas possibilidades que elas abrem para subversão do caráter evolucionista de Choisy. Prova disso é a origem conflituosa das duas escolas de pensamento, que entre o fim do século XIX e princípio do XX teciam *oposições*: Choisy considera superiores as arquiteturas em que a forma concomita com a sua solução construtiva, num fio que parte das manifestações francesas de Le-Duc, Labrouste e outros[7], enquanto os visibilistas lutavam por uma autonomia integral das artes.

[5]Comas, *Precisões Brasileiras*, *Op. Cit.*, p. 304.
[6]Cf. Marcelo Puppi, *A Arquitetura Acadêmica no Rio de Janeiro (1890-1930): Uma Revisão Historiográfica*. Dissertação de Mestrado, Campinas: IFCH-Unicamp, 1994.
[7]Cf. Reyner Banham, *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1960], p. 57.

Ao escrever sobre as axonometrias do intelectual francês sobre a evolução dos capitéis dóricos ou jônicos, Yve-Alain Dubois os expõe como "*Storyboard* perspéctico"[8], uma sucessão direta. Na história tal como construída por esses autores, a arquitetura passava por um lento processo de refinamento, no qual pouco a pouco as transformações ocorriam.

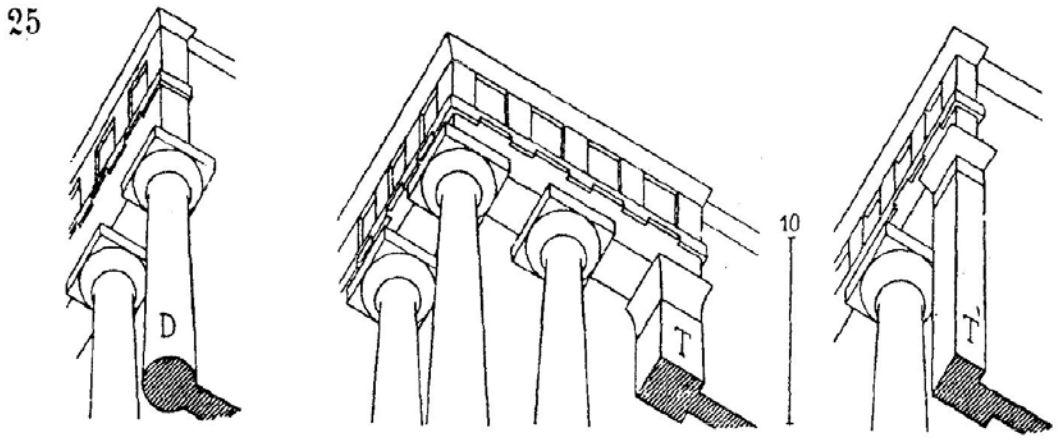

Figura 1 – Análises de Choisy do Templo "D" de Selinunte. Fonte: Auguste Choisy,1899, vol. 1, p. 328.

No puro visibilismo, essa postura é diretamente criticada em favor da autonomia da arte diante dos processos construtivos. Em 1893, na introdução de *Questões de Estilo*, Alois Riegl ataca o que chama de teorias técnico-materialistas, nas quais, segundo o historiador, "a palavra 'técnica' provou-se extremamente flexível: primeiro veio a descoberta de que a maioria dos motivos ornamentais poderiam ser feitos em uma variedade de técnicas: então veio a conveniente consciência de que técnicas eram uma excelente fonte de controvérsias"[9].

Privilegiando o caráter puramente visual da arte, Riegl – em consonância com o pensamento de Wölfflin e Worringer – concebia possibilidades de que a evolução artística trabalhasse não por um refinamento estrutural, mas por saltos históricos, rupturas no *continuum* do tempo: "Coisas antes consideradas como nada em comum serão conectadas e relacionadas sob uma perspectiva unificada."[10]

É pela contribuição dos visibilistas que Costa concebe ladeamentos improváveis, como as curvas de Niemeyer e os movimentos das esculturas de Aleijadinho, mas até mesmo nas suas argumentações mais evolucionistas de endosso do moderno do Brasil tem uma

[8] Yve-Alain Dubois, "Montage and Architecture" in. *Assemblage* n. 10, 1989, p.114.
[9] Alois Riegl, *Questions of Style: Foundations for a History of Ornament*. Nova Jersey, Princeton Univesity Press, 1992 [1893], pp. 4-5.
[10] *Idem*. p. 12.

vontade de síntese próxima do visibilismo: em *Documentação Necessária*, Costa apresenta uma linha de fachadas coloniais brasileiras e delas desdobra uma sucessão que parte do século XVIII até o presente. Procura unir passado e presente num fio cujo raciocínio é próximo das ilações choisyanas[11], subvertida na passagem do "1900" e "1930", na qual se tem uma transição brusca de um casarão eclético para um volume puro. Essa inserção da forma moderna junto de cânones acadêmicos é de uma liberdade incomum até para Le Corbusier, que sempre pontuou o caráter de ruptura de suas obras. Esse salto, e muitos outros, acredita-se, deva ser credenciado a um arcabouço teórico ligado mais à interpretação visibilista do que àquela racionalista estrutural, embora esta última seja mais visceral na trajetória de Costa.

3. Linhas nítidas

Entre os anos de 1929 e 1931, uma série de debates arquitetônicos marca o Rio de Janeiro na soleira de grandes transformações no País. Lucio Costa já era uma figura reconhecida como arquiteto, até então alinhado às correntes neocoloniais, interessadas em dotar o País de uma expressão que fizesse jus às peculiaridades da cultura brasileira como antítese aos cânones estrangeiros. Ao final da década de 20, o arquiteto tinha passado por diversas experiências em que suas ideias acerca do que seria uma afirmação nacional divergia do caminho que se consolidava entre os círculos neocoloniais. Otavio Leonídio procurou delinear o momento em que o jovem arquiteto desloca seus interesses para outro lado do espectro estético, ladeando-se aos fermentos das vanguardas europeias que chegavam no País[12].

As visões de Costa, até então concomitantes com as de seu mentor, José Mariano Filho, denotavam a adoção de pontos de vista a ele divergentes. Sua viagem para Diamantina em 1924, como parte de uma premiação dentro dos círculos de Mariano, na qual entrou em contato com um vocabulário colonial relativamente intocado. Costa sente o contraste com as postulações revivalistas feitas por seu grupo no Distrito Federal, levando-o a questionar suas convicções a partir do próprio *passado,* cujo testemunho estava exposto na pequena cidade.

Ao mesmo tempo, no Rio de Janeiro da época, Costa participava dos debates sobre a construção do edifício A Noite, trazendo aos cariocas a questão do arranha-céu e sua presença como auspício de uma arte do *futuro*.

[11] Lúcio Costa, "Documentação necessária" in. Alberto Xavier (org.) *Lúcio Costa: Sobre arquitetura, Op. Cit.* pp. 92-93.
[12] Otávio Leonídio, *Carradas de Razões: Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira*, Rio de Janeiro: PUC-Rio e Edições Loyola, 2012.

Sobressai-se nas palavras de Costa um interesse no imediatismo com que a técnica estrutural encontra o partido estético dos arranha-céus. “É preciso que o aspecto exterior acuse o esqueleto construtivo, com ele se case a ponto de formar um todo homogêneo de maneira que dissociá-los seja matá-los”[13] – numa interpretação fortemente choisyana.

Passado e futuro, naqueles anos, são vistos como problemáticos por Costa: por um lado, a imprecisão com que se tem em conta a arquitetura tradicional do País; por outro, uma nova e insólita tipologia para a qual a postura de ornamentação e composição, diante de uma nova técnica, chega a pôr em xeque o próprio sentido de pensar arquitetura.

Costa tinha subsídios teóricos para um pensamento acerca do passado como inserido em um fio coeso de transformações que redimiam tradição e ímpeto moderno, através de uma *evolução* na arquitetura. Nesse seu momento de conversão, acredita-se que apesar de elas darem suporte para suas novas iniciativas, elas tivessem uma limitação importante na medida em que exigiam uma sucessão gradual, tal como Choisy atribuía aos momentos históricos que julgava primordiais, como a arte grega ou o gótico[14]. A academia carioca tinha simpatia por essa construção; José Mariano assertia, então, que “o estilo nacional deve evoluir de acordo com as solicitações sociais do momento”, não compreendendo “de que modo o progresso da técnica moderna contraindica o curso normal da evolução do sentimento nacional”[15].

Mariano critica a guinada moderna de Costa que abalou o dito “curso normal” desejado pela geração carioca dos anos 20. Perfilava-se uma nova postura em relação a tempos tradicionais, cujo novo arcabouço intelectual se construiu havia já alguns anos.

Em 1929, Costa publica um pequeno ensaio sobre Aleijadinho, procurando destacar as suas características arquitetônicas. O tom derrogatório do texto sustenta-se na hipótese de que o artista colonial “tinha espírito de decorador, não de arquiteto”, na medida em que não via o todo e se perdia nos detalhes, o que vagamente poderia reforçar os argumentos que já se delineavam em 1928 sobre os arranha-céus.

Entretanto, destaca-se o momento em que Costa opõe Aleijadinho ao “espírito geral da nossa arquitetura”:

> *A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça e tudo que ele* (*Aleijadinho*) *fez foi magro,*

[13]Lucio Costa, “O arranha-céu e o Rio de Janeiro” *apud* Leonídio, *Carradas de Razões*, *Op. Cit.*, p. 43.
[14]Cf. José Girón Sierra, “Drawing, reasoning and prejudice in Choisy’s Histoire de l’Architecture” in. *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, Madri: S. Huerta, 2003, pp. 1.007-1.022.
[15]José Mariano Filho, “A desnacionalização da Escola de Belas Artes” in. José Mariano Filho, *Debates Sobre Estética e Urbanismo*, Rio de Janeiro: Est. de artes gráficas C. Mendes Júnior, 1944 [c. 1931], p. 73. Sobre exaltações estruturais, Mariano clama, em “Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial” que: “Todo elemento deve ser representado *em matéria* na sua estructura natural, sem simulação nem embuste, porque a mentira é incompatível com o espírito universal da achitectura.” José Mariano Filho in. Aracy Amaral, *El neocolonial en América Latina, Caribe, Estados Unidos*, , São Paulo: Memorial e Cfe, 1994, p. 19.

> *delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nele tudo é instável, rico, complicado e um pouco precioso. (Costa in. Xavier, "O aleijadinho e a arquitetura tradicional", p. 14)*

Era incomum uma leitura tão abstrata da forma, quando o mais corrente seria apelar para a nomenclatura acadêmica e suas regras de composição para análise de obra. Ademais, aparece ali a oposição entre estável, agora oposta à noção de *movimento*. Costa mostra que suas ideias sobre arquitetura se transformam em sentido amplo: seu modo de ver a arte está também em um período de transição.

Incomum, mas não inédito: caracterizar uma arquitetura por meio do juízo acerca de suas linhas, massas, severidade e outras noções aparece em ensaios de José Mariano Filho, como em "Falsos argumentos", no qual ele elenca as qualidades essenciais da arquitetura nacional: "A serenidade, a robustez de seus atributos, a severidade de suas linhas, a harmonia de seus elementos estruturais"[16].

Mas as diferenças são evidentes. Mariano subordina a forma às normas, como em "atributos" e "harmonia". Em Costa, as linhas ganham um protagonismo emotivo particular, nas oposições entre tranquilidade e nervosismo. Ressoam na passagem ilações de Worringer nas quais o filósofo ponderava acerca dos modos pelos quais o contorno de linha conseguiria ora nos transpor para uma circunspecção objetiva – abstração –, ora ela se firma como apelo emotivo, *grosso modo* interpretado como "empatia". "O valor de uma linha, de uma forma que consiste para nós no valor da vida que ela mantém para nós. Ela possui beleza apenas através de nosso sentimento vital que, de alguma maneira misteriosa, projetamos nela."[17]

Desses estudos resulta uma autonomia da linha diante das coisas que ela representa e, consequentemente, da carga histórica que ela carrega. Wölfflin seguirá uma direção semelhante nos seus conceitos fundamentais, ao atestar que o pictórico desfaz a linha para depois "refazê-la".

Wölfflin considerava o barroco não só um movimento histórico inscrito em um determinado período, mas um desdobramento atemporal de qualquer linguagem. Assim como Costa atribuía à obra de Aleijadinho um caráter "torturado, nervoso e instável", de modo análogo

[16]José Mariano Filho, "Falsos argumentos", in. José Mariano Filho, *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional*, Rio de Janeiro: Est. de artes gráficas C. Mendes Júnior, 1943 [*circa* 1930], p. 6.
[17]Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy. A contribution to the Psychology of Style*, Chicago: Elephant Paperbacks, 1997 [1906] p. 14.

Wölfflin entendia o barroco, como uma arte que "quer exprimir não o ser perfeito, mas um devir, um movimento".[18]

Movimento e devir: tem-se aqui uma filiação direta ao princípio dialético de que uma negação determinada faz com que os opostos *venham-a-ser* uma terceira que as sintetize. Para isso, o barroco se expressa em um amplo apelo à inadequação da forma:

> *Em nenhuma parte o barroco oferece o acabamento, o apaziguamento ou a serenidade do ser, mas a agitação do devir, a tensão da instabilidade. Disso resulta novamente uma impressão de movimento. (Wölfflin, Renascença e barroco, p. 77).*

Tal complexidade contrasta com a monografia de Mariano sobre Aleijadinho. Nas análises mais detidas sobre as obras do artista, fica clara a predileção por outras formas de se pensar as operações formais:

> *A maior originalidade do templo de São Francisco de Assis de Ouro Preto consiste na apresentação da portada de esteatita, fartamente ornamentada, e elementos complementares do painel da sobreporta respectiva. (...) A influência do barroco espanhol faz-se sentir profundamente na arquitetura religiosa e profana hispano-americana do século XVIII. (Mariano Filho, Antonio Francisco Lisboa, p. 66)*

Mariano Filho precisa lastrear o percurso histórico, analisar as portadas e embrenhar-se na nomenclatura específica para dela fazer surgir a originalidade do templo. A vantagem ideológica da análise de Costa feita em 1929[19] é que, ao contrastar diretamente elementos formais à revelia de suas subscrições a vocabulários desta ou daquela região, conseguia compactar tempos históricos, tipologias e até mesmo modos de pensar. A própria contraposição entre as igrejas coloniais mineiras com o que o arquiteto carioca chamava de "espírito" da arquitetura brasileira já denota as possibilidades mais amplas de leitura do que teria sido o passado do País.

Se em 1929 Costa ainda não tem clareza acerca das vantagens do "movimento" tal como atribuía a Aleijadinho, é certo que ao longo da década de 30 em diante o barroco mineiro passa a ganhar proeminência nos argumentos favoráveis ao moderno. Tratava-se da época histórica em que o *devir* pulsava de uma instabilidade constante, alimentava-se de oposições e as unia em um fio secular que redimia e tornava supérfluas as tentativas de dar ao passado uma correspondência literal, fazer-lhe jus com uma postulação imediatamente calcada em suas postulações. Barroco e moderno podiam ser parte da mesma tradição.

[18] Heinrich Wölfflin, *Renascença e barroco,* São Paulo: Perspectiva, 2005 [1888], p. 82.
[19] Essa forma de leitura através de um vocabulário acadêmico continuou a ter lugar dentro das ideias de Costa, sobretudo nas suas atividades inventariais. Cf. José Pessoa (org.), *Lucio Costa: Documentos de trabalho*, Rio de Janeiro, Iphan, 1999.

É difícil precisar a origem desses interesses em Costa, mas eles concomitam com o primeiro manifesto moderno do Brasil, que demonstrava, em outra chave, simpatia por esses temas:

> *Observando as máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas etc., nelas encontramos, a par da racionalidade da construção, também uma beleza de formas e linhas. (Warchavchik in. Xavier, Acerca da Arquitetura Moderna, p. 23)*[20]

Embora Warchavchik faça uma argumentação posteriormente pautada nas questões da industrialização e conecte a ela essas considerações iniciais, o fato é que a tal "beleza de formas e linhas" é um dos momentos em que o arquiteto europeu dá interpretações próprias aos pontos corbusianos onipresentes no ensaio – sobretudo porque para o suíço tais máquinas tinham uma relação menos imediata com a visualidade. Sua conferência de 1929 igualmente passava longe dessas vertentes[21].

Em 1930, Costa se torna diretor da Enba e dá a sua definitiva guinada em direção ao moderno. Mariano Filho rompe com o discípulo e se consolida um quadro mais claro de oposições entre os neocoloniais e os modernos no Rio de Janeiro.

Seu projeto pedagógico trouxe arquitetos modernos para dentro da escola, mas manteve boa parte dos quadros, no que Conduru avaliou como uma ação "menos de ruptura e mais de continuidade renovada, adotando várias táticas conciliatórias"[22]. Não obstante, as inimizades granjeadas pelos tradicionalistas terminariam por lhe render exoneração da direção em menos de um ano.

Entretanto, Costa conseguiu realizar o Salão de 31 com regras radicais e trazendo a arte moderna aos salões institucionais do Rio de Janeiro. As regras da apresentação demonstram um caráter flexível: sem premiações ou restrições de linhas de participação. Acadêmicos e modernos dividiram espaço no salão, em uma mostra que apontava para possibilidades de síntese entre opostos. Conduru pondera que, apesar da liberdade de estilos, a expografia pensada por Costa fazia a exposição pender para o moderno: "O Salão desagradou aos acadêmicos tanto pelas obras apresentadas e pelo modo de expô-las quanto por aglutinar os artistas modernistas em torno da renovação"[23].

---

[20] José Lira atentou para o caráter wölffliniano dessas declarações: "Contudo, o que jamais se observou foi a inquestionável matriz teórica wölffliniana do escrito [Acerca da arquitetura moderna]. Autor muito influente na Rússia e depois da tradução, em 1912 e 1913, respectivamente, de dois de seus principais livros, *Die Klassische Kunst* (1899) e *Renaissance und Barock* (1888), o historiador de arte Heinrich Wölfflin (1864-1945) vinha fornecendo aos contemporâneos o esquema conceitual básico para o exame dos grandes períodos da história da arte". José Lira, *Warchavchik. Fraturas da vanguarda,* São Paulo: CosacNaify, 2011, p. 120.

[21] Embora exista uma relação entre o arquiteto e teses da pura visualidade, Cf. H. Allen Brooks, *Le Corbusier's formative years. Charles Edouard Jeanneret at La Chaux de Fonds*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1997 e Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the noble savage,* Cambridge: MIT University Press, 1998 [1996]. Quanto a sua viagem ao Brasil em 1929, Corbusier menciona demasiado a natureza latino-americana em menções mais ligadas ao sublime, in. Le Corbusier, *Precisões. Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, São Paulp: CosacNaify, 2004 [1930].

[22] Roberto Conduru, "A guerra arquitetônica, batalha expositiva", in. *Cadernos Proarq*, n. 12, 2008, p. 23.

[23] *Idem,* p. 24.

As posturas conciliatórias não são parte de um declínio do moderno e da aceitação historicista de um *tout se tient*. Trata-se da percepção, por parte de Costa, das possibilidades em que a arte moderna consegue dialogar com as de períodos anteriores do modo *mais dialético possível* através de uma aproximação com eles a partir de uma problematização visual. Nesse sentido, o acadêmico, Aleijadinho e a arquitetura das cidades coloniais são compactados dentro de uma lógica universal *e* regional. Mas tudo isso tinha um preço: a subscrição a um modo de pensar o presente que fosse sempre direcionado a fazer a síntese com as artes e aspirações do passado e do futuro. Apenas o moderno respondia a essa exigência.

O aparato teórico neocolonial não conseguia saltar para além dos termos de ruptura ou continuidade. Isso fica patente no momento de fundação do Sphan, em 1937, no qual Costa, como um dos fundadores, integra uma frente de inventariar e preservar o patrimônio moderno e a tradição. Mariano Filho interpreta ali uma renúncia:

Até Lucio Costa, que fez a apostasia solene do credo tradicionalista para abiscoitar a direção da Escola de Belas Artes, vendo escassear o milharal dos arranha-céus comunistas, volta-se contrito aos arraiais passadistas, tecendo bestialógicos sem sentido à arte que ele ultrajou. (Mariano Filho, A Defesa do Patrimônio Artístico Nacional, p. 120)

O tom se elevaria após a declaração da construção do Hotel Ouro Preto, no qual as linguagens modernas e coloniais seriam trabalhadas dentro de uma estrutura própria por Oscar Niemeyer, vendo então que Costa se mantinha o mesmo traidor do movimento.

Mas os passos que levam a uma posição radical de endosso da lâmina de Niemeyer na antiga capital mineira passam por uma construção complexa que seria dada ao longo dos anos 30. Partindo de *Razões da Nova Arquitetura*, Costa passa a adotar paulatinamente um posicionamento radical acerca de uma arquitetura que se coloca como linhas e formas.

4. Ossatura independente

Dez anos depois de visitar Diamantina, Lucio Costa publica seu ensaio *Razões da Nova Arquitetura,* no qual suas convicções acerca da modernidade são reafirmadas e definidas. Depois de uma explanação sobre a compulsoriedade de assumir a máquina e suas medidas como questão de projeto, resume numa enunciação estrutural o cerne de sua argumentação:

> *A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza e, de certo modo, comanda a transformação radical de todos os antigos*

processos de construção, é a ossatura independente (Costa in. Xavier, Razões da Nova Arquitetura, p. 27)

A ossatura independente é o ponto de partida para a concepção. Pode-se, por meio de sua leitura, inferir que se trata de um elogio às obras mais experimentais de Le Corbusier, como a *Maison Dom-ino*, mas na realidade trata-se de uma visão mais secularizada.

As residências sem proprietários feitas pelo arquiteto carioca no período, ou a Vila Operária de Monlevade, revelam uma articulação mais flexível sobre a estrutura independente. Apenas no MES, na sua formulação final, tem-se o "triunfo" da ossatura em termos corbusianos em um arranha-céu moderno que rapidamente se insere em um diálogo com outras experiências europeias de Mies van der Rohe, Leendert van der Vlugt e outros.

Entretanto, Costa era um arquiteto cujas comissões foram, geralmente, de menor escala até sua contratação para "fazer" Brasília. Nas suas residências e outras intervenções pequenas, a ossatura aparece em termos mais matizados.

Projetos como a Saaveedra (1942) ou a Paes de Carvalho (1944) demonstram que a estrutura revelada não é apenas aquela que sustenta a casa, mas também a de seus componentes: daí as coberturas com suas terças marcadas e até mesmo os vedos, como os ripados de madeira e as gelosias, são articulados nessa concepção de expressar pela leveza.

Fig. 2 – Residência Saavedra. Fonte: Guilherme Wisnik, 2001, p. 71.

Uma arquitetura de ossatura independente com linhas nítidas? Em *Razões*, Costa sustenta a sua argumentação a partir de considerações plásticas no decorrer do ensaio, em que se defende a composição, a cadência melódica etc. Por outro lado, sente-se a ausência do caráter urbanístico: trata-se de uma postulação de arquitetura em que falta o traço visceral do modernismo europeu, segundo o qual tudo permite um salto de escala a partir do componente até chegar na escala da cidade. Isso era particularmente estranho em um momento em que o País tinha passado pelos debates do Plano Agache no Rio e dos projetos para Goiânia de Attilio Corrêa Lima.

Não se tratava de um procedimento linear, unidirecional. Nas ruínas das missões, por outro lado, Costa assume um procedimento distinto:

> *Conviria mesmo, aproveitando-se o material das próprias ruínas e os esplêndidos consolos de madeira do antigo Colégio São Luís, reconstituir algumas travées do antigo passeio alpendrado que se desenvolvia ao longo das casas. Sugiro (...) a construção de um grande alpendrado com os pilares internos substituídos por panos de parede caiados de branco para fazer "fundo" às peças expostas ... (Costa in. Pessoa, Documentos de trabalho, p. 39)*

Essa *collage* com elementos do passado, os panos de vidro trabalhados junto a muros de pedra aparente, revela uma tentativa de enuviar o museu no contexto da vila jesuíta. O alpendrado tem capitéis e bases que, graças à pequena altura, terminam por ferir a geometria linear das colunas. Wölfflin mencionava o caráter eminentemente pictórico das ruínas, segundo o qual "no momento em que os contornos se tornam inquietos e as linhas e ordenações geométricas desaparecem, o edifício se une em um conjunto pictórico com as formas em movimento livre na natureza (...), o que não é possível para a arquitetura que não está em ruínas[24]".

Desinteressado em criar contrastes com a arquitetura jesuítica, Costa demonstra a flexibilidade de atuar em outra chave de soluções. Se nos ampararmos nas considerações de Wölfflin, é possível inferir certo caráter *linear* nas suas residências e outro *pictórico* no seu restauro das missões. Reforça-se o aspecto estratégico existente numa apreensão das teses visibilistas por parte do arquiteto brasileiro, que seria a dialética entre as partes, aquela que permite ao *devir* integrar tempos distintos.

Não é de surpreender a sua defesa da construção do Hotel Ouro Preto no meio do tecido histórico como parte de uma política de preservação. Após desconsiderar o projeto

[24] Wölfflin, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, *Op. Cit.* p. 27.

historicista de Carlos Leão, o Sphan indica Oscar Niemeyer, cuja primeira solução é uma horizontal lâmina de teto plano. Ali não existiam margens para conexões de ordem "pictórica": adotou-se a tática do contraste. O hotel tem sua ossatura independente exposta em pilotis e em destaques dos vedos, na elevação posterior, em uma diferenciação imediata com o entorno.

Rodrigo de Mello Franco pede uma variante que se encaixe melhor na cidade, ao que Costa escreve:

> *...Em casos assim tão especiais, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre a técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e a tradicional do "pau-a-pique", não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios de boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente... (Costa* apud *Macedo,* A Matéria da Invenção*, p. 172)*

Para Costa, urgia defender a ossatura independente. Sua defesa coloca-se no limite do extemporâneo: concreto armado como método construtivo análogo ao pau a pique, em uma ultrapassagem de momentos históricos que põe em segundo as conhecidas oposições e guerra de estilos que marcaram os debates dos anos 20 e 30. Nos anos subsequentes, é uma consequência direta desses raciocínios a presença de uma forte carga de abstração plástica na arquitetura brasileira, como as formas livres em torno da Lagoa da Pampulha feitas por Niemeyer, o primado das tensões estruturais conforme desenhado por Vilanova Artigas e seus correligionários em São Paulo e até mesmo, pode-se arriscar, a proposta de Brasília como desdobramento literal de um desenho de duas linhas ortogonais.

5. Considerações finais

A argumentação procurou mostrar as conexões entre o pensamento de Lucio Costa e teses presentes na Escola da Pura Visualidade. Embora filologicamente não existam menções diretas aos seus autores por parte do próprio Costa, são legíveis em seus escritos os ecos desses intelectuais europeus.

Tais conexões permitem delinear um processo amplo que perpassa o pensamento de Lucio Costa de modo transversal, sobretudo no sentido de uma primazia das questões plásticas como modo de formular sínteses a partir de oposições tidas como intransponíveis pelos seus colegas do período, impondo-se como força de ruptura com seu círculo acadêmico.

Essa capacidade sintética levou-o a se sobressair em diversas frentes de atuação que, vistas em suas particularidades, dão a impressão de que se trata de uma contribuição fragmentada. No entanto, é possível concluir que há uma concisão perpassando o todo de sua contribuição: a articulação teórica entre vicissitudes e movimentos intempestivos do barroco como matriz extemporânea de inspiração na conciliação de premissas aparentemente opostas na arquitetura, como a ossatura independente e as massas das ruínas, as colunas de linhas nítidas e as lajes em curva, o pau a pique e o concreto armado, numa espiral entremeando presente e passado.

BIBLIOGRAFIA

Amaral, Aracy (org.). *Arquitectura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos,* São Paulo: Memorial e Cfe, 1994.

Banham, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1960].

Brooks, H. Allen. *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux de Fonds*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1997.

Comas, Carlos Eduardo, *Precisões Brasileiras: Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir de projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-1945*, Tese de doutorado, Paris: Universidade de Paris VII – Vincennes – Saint-Dennis, 2002.

Choisy, Auguste. *Histoire de L'Architecture*. Paris: Gauthier-Villars, 1899.

Conduru, Roberto. "A contemporaneidade do ecletismo modernista" in, Nobre, Ana Luiza *et. al*. *Lucio Costa. Um Modo de Ser Moderno*, São Paulo: CosacNaify, 2004, pp. 270-279.

Conduru, Roberto. "A guerra arquitetônica, batalha expositiva", in. Cadernos Proarq, n. 12, 2008, pp.22-25.

Le Corbusier. *Precisões. Sobre um Estado Presente da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulp: CosacNaify, 2004 [1930].

Costa, Lucio. "Aleijadinho e a arquitetura tradicional" in. Xavier, Alberto (Org.). *Lucio Costa: Sobre arquitetura*, Porto Alegre: Centro dos estudantes universitários de arquitetura, 1962 [1929], pp. 12-16.

Costa, Lucio. "Considerações sobre arte contemporânea" in. Xavier, Alberto (Org.). *Lúcio Costa: Sobre arquitetura*, Porto Alegre: Centro dos estudantes universitários de arquitetura, 1962 [1952], pp. 202-229.

Costa, Lucio. "Documentação necessária" in. Xavier, Alberto (Org.). *Lúcio Costa: Sobre arquitetura*, Porto Alegre: Centro dos estudantes universitários de arquitetura, 1962 [1937], pp. 86-94.

Dubois, Yve-Alain. “Montage and Architecture” in. *Assemblage* n. 10, 1989, pp.110-131.

Leonídio, Otávio. *Carradas de Razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira*, Rio de Janeiro: PUC-Rio e Edições Loyola, 2012.

Lira, José. *Warchavchik. Fraturas da Vanguarda,* São Paulo: CosacNaify, 2011.

Macedo, Danilo. *A Matéria da Invenção: Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais. 1938-1954*. Dissertação de mestrado, Belo Horizonte: UFMG, 2002.

Mariano Filho, José. *Antonio Francisco Lisboa*, Rio de Janeiro: Est. de artes gráficas C. Mendes Júnior, 1945.

Mariano Filho, José. “Falsos argumentos”, in. Mariano Filho, José . *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional*, Rio de Janeiro: Est. de artes gráficas C. Mendes Júnior, 1943 [*circa* 1930], pp. 6-8.

Mariano Filho, José. “A defesa do patrimônio artístico nacional”, in. Mariano Filho, José. *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional*, Rio de Janeiro: Est. de artes gráficas C. Mendes Júnior, 1943 [*circa* 1930], pp. 119-121.

Mariano Filho, José. “A desnacionalização da Escola de Belas Artes”, in. Mariano Filho, José. *Debates Sobre Estética e Urbanismo*, Rio de Janeiro: Est. de artes gráficas C. Mendes Júnior, 1944 [*circa* 1931], pp. 71-74.

Pessoa, José (org.). *Lucio Costa: Documentos de trabalho*, Rio de Janeiro, Iphan, 1999.

Puppi, Marcelo. *A Arquitetura Acadêmica no Rio de Janeiro (1890-1930): Por uma Revisão Historiográfica.* Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-Unicamp, 1994.

Riegl, Alois. *Questions of Style: Foundations for a History of Ornament*. New Jersey, Princeton Univesity Press, 1992 [1893].

Rocha-Peixoto, Gustavo e Castellotti, Flavio. “Um caminho para a Glória. Lucio Costa: a construção do passado e mais um milagre.” in. *Anais do 7º Seminário Do.co.mo.mo Brasil,* outubro de 2007, pp. 2-19.

Sierra, José Girón. “Drawing, reasoning and prejudice in Choisy’s Histoire de l’Architecture” in. *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, Madrid: S. Huerta, 2003, pp. 1007-1022

Vogt, Adolf Max. *Le Corbusier, The Noble Savage,* Cambridge: MIT University Press, 1998 [1996].

Warchavchik, Gregori. “Acerca da arquitetura moderna” in. Xavier, Alberto (org). *Depoimento de uma Geração,* São Paulo: Abea, 1987 [1925]*,* pp. 23-26.

Wisnik, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

Wölfflin, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1989 [1915].

Wölfflin, Heinrich. *Renascença e Barroco,* São Paulo: Perspectiva, 2005 [1888].

Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy. A contribution to the Psychology of Style*, Chicago: Elephant Paperbacks, 1997 [1906].