

Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940)

William Bittar

Professor livre docente UFRJ e UGF
williamb@domain.com.br

Introdução

O objetivo deste trabalho é apresentar algumas reflexões sobre a formação da arquitetura moderna no Brasil, acrescentando informações que não são incluídas com frequência na historiografia oficial.

Tal omissão distorce uma plena compreensão e contextualização deste importante momento, lacuna que procura ser ocultada através do desvio de abordagem, quando se aponta para o caráter inovador do processo, qualidade indiscutível, mas evita abordar fatos que certamente contribuíram para os resultados obtidos naquelas circunstâncias.

A opção pelo período compreendido entre 1920 e 1940 decorre da importância de embates ocorridos, muitos dos quais incluíam o fenômeno arquitetônico como protagonista, conforme ocorreu no Congresso Pan-Americano de Arquitetura em 1930.

Também neste espaço de tempo aconteceram a Semana de Arte Moderna de São Paulo e a Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, ambos em 1922, eventos da maior relevância e de intenções aparentemente díspares, porém com muito mais componentes comuns do que a cultura oficial geralmente comenta.

Ainda neste período surgiu a primeira casa modernista em São Paulo, depois no Rio de Janeiro, cidade que abrigava o Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes, que em 1931 implantou sugestiva reforma curricular, sob a direção de Lucio Costa.

No limiar do Estado Novo ocorreram os concursos públicos para os edifícios ministeriais, polêmica situação que gerou verdadeiro folhetim e culminou com a célebre vinda de Le Corbusier.

Portanto, assuntos não faltam, versões são muitas e tantas que várias foram incorporadas como história oficial e adotadas como dogmas, o que certamente atrasou – e muito – a formação de um espírito crítico de sucessivas gerações de arquitetos.

Antecedentes

1919. O mundo assistia aliviado ao fim do grande conflito mundial. A guerra para acabar com todas as guerras, e muitos acreditaram nesta afirmativa.

Para comemorar, iniciava-se uma nova “Belle époque”, porém não mais com as formas sinuosas e orgânicas da Art-Nouveau, substituídas pelos frenéticos símbolos de um novo movimento expressos em outro discurso, desenvolvido por centros de vanguarda como Viena ou Dessau, que na Exposição Internacional de 1925 seriam batizados de Art-Déco.

O surto internacional de nacionalismo que havia respaldado diversos movimentos políticos apreciava seus frutos. Muitos países optaram, por razões econômicas e geográficas, pela valorização de suas próprias tradições. A América, consumidora potencial do “european-way-of-life”, mergulhou numa busca pelo seu passado, fosse pré ou pós-colombiano, associado aos diversos povos colonizadores. Estados Unidos, México, Colômbia, Peru, Brasil voltavam-se para elementos formais desprezados pelo ecletismo do século XIX e o movimento neocolonial apresentava-se como opção coerente com a situação sócio-política.

Uma verdadeira redescoberta cultural de valores, há muito apenas presentes nas cabeças de alguns poucos artistas e intelectuais ganhava espaço: no México, Diego Rivera com seu muralismo engajado, expunha cenas da Revolução, enquanto Alfonso Reyes resgatava temas nacionais na poesia; no Equador, Icaza modernizava a poesia com temas regionais; a Argentina, também em crise interna, culminada com a Grande Greve de 1919 contra o ditador General Dellepiane, produzia uma literatura neonacionalista, representada pelo Grupo “Martin Fierro”; a Colômbia iniciava o ciclo de seu romance social engajado. Enfim uma sucessão de atitudes, sempre impregnadas do “espírito” modernista que resultam na seguinte hipótese: nos primeiros anos do século XX, pelo menos nas Américas, ser moderno era ser nacionalista, ou por mais paradoxal que pareça, **ser moderno era ser tradicional**.

Na arquitetura, desde o final do século XIX, exemplares de influência hispânica eram produzidos no sul dos Estados Unidos, principalmente em edificações para as classes dominantes, ou programas mais complexos como hotéis ou universidades (Palo Alto, Califórnia), porém sem o suporte ideológico que o movimento adquiriria no decorrer das primeiras décadas do século XX. Tratava-se de mais uma incursão pela liberdade formal proporcionada pelo Ecletismo Internacional, mas que rerepresentava formas até então esquecidas ou repudiadas por seu caráter passadicho ou antiquado, na visão dos tempos modernos. Este repertório, na década de 1910, também se

expandiu para outras regiões sob influência político-cultural direta dos Estados Unidos, como Cuba ou Panamá, ou ainda suscetíveis aos reflexos de revistas ou indústria cinematográfica americana em franca ascensão, que apresentavam mansões californianas ou “mexican style” como formas ideais do bem-morar.

Em 1929, a Europa registraria esta nova tendência, que pode ser observada na exposição sevilhana, considerada um magnífico exercício de arquitetura com “estilos tradicionais”. Devido à crise econômica, a presença do público ficou muito aquém do previsto, com pouco registro e documentação, que certamente poderia ilustrar a exuberância dos pavilhões influenciados pela arquitetura espanhola. Tratava-se de “*El Triunfo del Estilo Hispánico*”, como ficou conhecida por muitos críticos.¹

O movimento neocolonial transpunha a fronteira atlântica, mesmo com o predomínio do ecletismo internacional em diversos países americanos.

Brasil: 1922

O ano de 1922 marcaria as comemorações do Centenário da Independência, efeméride que, pela sua natureza, exaltava os sentimentos de nacionalismo já despertados durante a Guerra de 1914.

Alguns episódios marcaram definitivamente aquele ano: em fevereiro, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo; o heróico episódio dos 18 do Forte, em julho, na praia de Copacabana; a Exposição do Centenário, em setembro, na Capital Federal. Três fatos aparentemente distintos, geralmente abordados apartadamente pela história oficial, porém com um definitivo ponto em comum: o sentimento de brasilidade.

Por mais atraente que seja a fábula de uma Semana de Arte Moderna demolidora, provocante, catalisadora de rupturas, uma simples observação à temática expressa nas obras principais revelam uma profunda preocupação com a atitude de “ser nacional”, “*tupi or not tupi*”, como escreveria Oswald de Andrade no seu manifesto de 1928.

Contando com formas de representação inovadoras para a linguagem acadêmica nacional, nos campos da pintura e escultura, a arquitetura representada na semana oscilou entre um indefinido neocolonial, produzido por Pzyrabel, e uma

¹www.unav.es/.../triunfo/triunfo-hispanico.html acessado em 27/03/2005.

produção vinculada à arte pré-colombiana, em projetos de Moya, semelhantes a algumas obras de Frank Lloyd Wright.²

Da mesma forma, a opção estratégica por uma linguagem nacional (o neocolonial) para alguns pavilhões brasileiros da Exposição do Centenário, atitude adotada também pelos Estados Unidos, Japão, México, Tchecoslováquia, Noruega, revelavam que esta atitude não estava restrita a um continente específico.

Portanto, a versão que aborda cada um dos eventos de forma distanciada obstrui a plena compreensão do fato que, em 1922, ser moderno era cultivar a tradição.

Não surge como mero acaso o desdobramento verde-amarelo da semana de arte moderna, que desaguaria em sentimentos de nacionalismo exacerbado, origem da Ação Integralista Brasileira de Plínio Salgado. Dentro da formação dos governos autoritários que se apresentavam em plena gestação pelo mundo, esta atitude tornava-se um elemento de ligação fundamental para aplacar as dúvidas e os sentimentos de perda que a Guerra havia provocado.

Podemos considerar que a adoção do movimento neocolonial como modelo oficial durante os anos de 1920 não foi mais do que um resultado esperado que refletia os sentimentos represados, dos quais soube tirar partido o discurso veemente de José Mariano Filho, médico de profissão, mecenas das artes e admirador da arquitetura nacional a tal ponto que tornou-se um de seus principais defensores, atuando decisivamente para a fundação de um Instituto de arquitetos.

A arquitetura moderna no Brasil - gênese

É fato reconhecido que a arquitetura moderna chegou ao Brasil descrita e não projetada.

“A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar algum estilo”
Warchavchik³

As velhas formas e os velhos sistemas já fizeram sua época. É mister que o artista crie alguma coisa de novo e que consiga maior fusão entre o que é estrutura e o que é decoração; para conseguir isto o artista deve ser também técnico; uma só mente inventiva e não mais o trabalho combinado do artista que projeta e do técnico que executa.
Rino Levi⁴

² Ver casa Aline Barnsdall, Los Angeles, Califórnia, 1917-1922.

³ Trecho de “Acerca da Arquitetura Moderna”, de Warchavchik, pub. Correio da Manhã, 01 nov. 1925.

⁴ Trecho de “A arquitetura e a estética das cidades”, de Rino Levi, pub. Estado de São Paulo, 15 out. 1925

No entanto, é mais conveniente utilizar a imagem da primeira casa modernista, projetada por Gregori Warchavchik em 1927, na rua Santa Cruz, em São Paulo, como ícone definitivo. Mesmo que o próprio arquiteto, em textos posteriores, tenha revelado os artifícios que utilizou para torná-la mais um panfleto do que uma realidade.

A versão oficial simplesmente omite que não havia material nem mão de obra capacitada para execução daquele edifício segundo o idealizado por seu criador. Havia uma platibanda ocultando o telhado, como nos sobrados ecléticos; as janelas não forma produzidas em série; tijolos auxiliavam à concepção estrutural, diferente dos pilares de concreto compondo uma estrutura autônoma e, principalmente, considerando-se o clima da capital paulista, os terraços simétricos ou estariam expostos ao sol, sem qualquer proteção, ou receberiam diretamente a garoa paulistana. A imagem divulgada suplantou questões banais de soluções projetuais, se sobrepujando ao fato.

A casa da rua Santa Cruz também revela que a gênese da arquitetura moderna no Brasil não está vinculada à influência corbusiana, mas a outras experiências desenvolvidas por profissionais como Loos, em Viena – Casa Steiner, 1910 - ou Rietveld, em Utrech – Casa Schroeder., 1924.

E tal foi a surpresa diante produção de Warchavchik que quando o Sr. Charles – Édouard Jeanneret esteve pela primeira vez no Brasil, o indicou para delegado do CIAM.

Registre-se ainda que esta admiração foi compartilhada por Wright, quando em 1931 visitou a casa da Rua Toneleros, em Copacabana, projeto de Warchavchik. O ilustre arquiteto americano teceu elogios, enviou foto com dedicatória e certamente prestou uma homenagem maior: uma versão indica que a residência Kaufmann – a popular Casa da Cascata, na Pensilvânia, apresenta filiação direta da Casa Nordschild

O Concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde.

Um dos dogmas da história da arquitetura moderna no Brasil envolve um de seus ícones: o prédio do MEC, como é popularmente conhecido.

Desde seus primeiros momentos nos bancos acadêmicos, o jovem calouro do curso de arquitetura é obrigado a ouvir versões como fatos sobre tal obra, que envolvem até mesmo simples questões cronológicas.

Devido a paixões ancestrais, devidamente sedimentadas por gerações, professores-arquitetos utilizam “licenças poéticas” para indicar o prédio do MEC como o primeiro edifício moderno brasileiro....

Não se trata aqui, absolutamente, de levantar polêmica em relação a arroubos literários, mas simplesmente colocar a cronologia em sua devida ordem:

- . a primeira casa modernista no Brasil foi projetada por Warchavchik em 1927;
- . a primeira casa modernista no Rio de Janeiro foi projetada por Warchavchik em 1930;
- . o primeiro edifício moderno de uso público no Rio de Janeiro foi projetado por Affonso Eduardo Reidy e Gérson Pinheiro, em 1931 (Albergue da Boa Vontade);
- . o primeiro edifício de grande porte a utilizar os pontos de Le Corbusier foi o prédio da Associação Brasileira de Imprensa – ABI – projetado pelos irmãos Roberto, em 1935;
- . ainda em 1935, o arquiteto Luiz Nunes projetou a escola Alberto Torres, em Recife que incorporava influências corbusianas do Palácio dos Sovietes, de 1931;

Fatos, em ordem cronológica indicando que, apesar da paixão, o edifício-ícone do modernismo no Brasil não foi o primeiro, mas certamente aquele que contou com a melhor propaganda.

*“Não entrará na cabeça de ninguém que a campanha remunerada de elogios ao edifício do Ministério da Educação vise apenas lisonjear o Ministro Capanema...
José Mariano Filho⁵”*

O próprio desenrolar do com concurso raramente foi comentado com clareza, pois além da competição natural em busca do projeto que melhor atendesse tanto ao edital quanto aos interesses do Estado, havia uma disputa ideológica, recrudescida desde os episódios de 1931, que culminaram com o afastamento de Lucio Costa da direção da Escola de Belas Artes.

O confronto era tanto que em momentos críticos os grupos do curso de arquitetura, conforme depoimento de antigos alunos e professores⁶, dividiam-se pela indumentária ou pelo bar que freqüentavam:

- . os progressistas, de mangas de camisa dobradas, encontravam-se no “Vermelhinho”, à rua Araújo Porto Alegre;
- . os “conservadores”, partidários de doutrinas à direita, com seus ternos ou jalecos, ocupavam os balcões do Amarelinho.

Pelos depoimentos de participantes, as origens deste episódio estão associadas à intransigência das partes envolvidas e não houve vitoriosos, pois este embate durou décadas e conseguiu gerar sucessores que, como em um universo kafkaniano, guardaram informações sem discernir sobre sua essência ou fatores geradores.

⁵ Trecho do artigo “*Publicidade suspeita*”, pub. Folha Carioca, 12 jul. 1944

⁶ Vários depoimentos foram recolhidos, como de Donato Mello Jr., Haroldo Cardoso de Souza, Mauro Viegas, Fernando Pamplona, Durval Lobo.

Uma hipótese pode ser considerada: esta aceitação dogmática, incondicional por décadas, pode ter contribuído para a estagnação de uma das mais promissoras arquiteturas no cenário internacional, pois como escrevia Carlos Drummond, chefe de gabinete do Ministério, “E como ficou chato ser moderno, agora serei eterno”⁷.

O Concurso

Com a posse de Gustavo Capanema como Ministro da Educação, Vargas revelava seu ecletismo ideológico nas escolhas do seu ministério, ou uma grande habilidade na atribuição das pastas.

Entre as diversas missões do novo ministro estava a implantação da Cidade Universitária e a reorganização do Ministério, que se consumaria na construção de uma nova sede.

Em 20 de abril de 1935 foi publicado o edital de concorrência para o concurso de projetos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Entre seus diversos artigos, um merece atenção especial: “23. O governo não fica com a obrigação de contratar os serviços dos arquitetos premiados para a execução da obra”. No entanto, este artigo, na versão do edital datada de 11 de fevereiro de 1935, incluía: “Se tiver, porém, a necessidade de contratar arquiteto para a fiscalização artística da obra, terá preferência o autor do projeto classificado em primeiro lugar, salvo ponderosas razões em contrário”⁸.

O artigo 23 fora cumprido, pois o Ministro não contratou o escritório vencedor, porém também não abriu concurso ou licitação para contratar a equipe que definiu o projeto final.

O concurso aconteceu em um clima pouco favorável, pois mesmo antes da entrega dos projetos, vários concorrentes encaminharam um abaixo-assinado ao Ministro, solicitando o adiamento do prazo.

Deve ser registrado que o futuro vencedor, Archimedes Memória, não assinou o documento

Após o julgamento, envolto mais uma vez em muita polêmica, com sérias acusações à idoneidade da Comissão Julgadora, Archimedes Memória, professor da Escola de Belas Artes, responsável pelo mais importante escritório de arquitetura do Rio de Janeiro, autor de diversos projetos relevantes, foi o vencedor.

⁷ “Eterno” in *Reunião*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 209.

⁸ LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sergio M. de (org.). **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)**, 1996, p. 05.

Por algumas décadas o projeto vitorioso foi considerado extraviado e a versão oficial ficava por conta daqueles que participaram do processo.

Nem mesmo profissionais muito próximos ao arquiteto vencedor não conheciam os desenhos originais, só resgatados em meados da década de 1980 publicados em um trabalho de Elizabeth Harris.⁹

Naquela ocasião, durante uma pesquisa sobre a arquitetura no Estado Novo, ao consultarmos a seção de microfilmes da Biblioteca Nacional, lá estava arquivado todo o processo: projetos, atas, croquis, bilhetes. Ali o fato substituía a versão oficial, esclarecendo equivocadas ou ambíguas descrições.

*“Em 1935 abre-se o concurso para projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde, realizado em duas etapas, nas primeiras sendo selecionados os trabalhos de Archimedes Memória e Franciscque Couchet, Raphael Galvão e Gerson Pompeu Pinheiro, que na segunda etapa, nessa ordem obtiveram a classificação final. O projeto premiado era em estilo Marajoara, com uma perspectiva a pastel de Louis Lacombe e a planta com numerosos pátios fechados (sete, se bem nos lembramos), não representando o máximo que os arquitetos seriam capazes de realizar”.*¹⁰

O texto acima, por exemplo, está incluído em uma obra do Professor Paulo Santos - Quatro Séculos de Arquitetura - , referência para estudantes e profissionais. No entanto, após consultar as informações oficiais, várias incorreções foram detectadas: segundo a ata da terceira reunião do júri do concurso, de 08 de julho de 1935,¹¹ o projeto vencedor foi desenvolvido exclusivamente por Archimedes Memória; Raphael Galvão dividiu o segundo lugar com Mario Fertin; o projeto de Memória não contém sete pátios, mas apenas quatro; o “estilo marajoara”, ainda que utilizado com frequência por alguns arquitetos da década, neste caso dilui-se em repertório claramente art-déco; além disso, o autor estabelece um juízo de valor sobre a capacidade dos profissionais envolvidos, direcionando a opinião do leitor para a qualidade do novo projeto, numa tentativa de justificar a atitude do ministro e da equipe envolvida.

Necessitando de um motivo plausível capaz de justificar o afastamento de Archimedes Memória, contratou-se o Escritório de Engenharia Civil e Sanitária F.

⁹ HARRIS, Elizabeth D. **Le Corbusier: riscos brasileiros**. trad. Gilson Cesar Cardoso e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Nobel, 1987.

¹⁰ SANTOS, Paulo F.. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

¹¹ LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sergio M. de (org.). op. cit. p. 12.

Saturnino F. de Brito Filho, que produziu um laudo declarando que o projeto vencedor não satisfazia aos requisitos higiosanitários.¹²

Como é do conhecimento público, o prêmio foi pago ao vencedor e utilizando o disposto no já citado art. 23, o ministro não contratou os serviços do vitorioso e contactou o ex-diretor da Escola de Belas Artes, encomendando um novo projeto, situação que já havia sido abordada anteriormente, conforme carta de 25 de março de 1936, pois em 08 de janeiro de 1936 a minuta de contrato com a equipe já estava sendo elaborada¹³, portanto antes do laudo de Saturnino de Brito.

Lucio Costa organizou a equipe¹⁴ e iniciou a elaboração dos primeiros estudos para o edifício, que não agradou a Capanema.

Aproveitando a discussão sobre o projeto para a Cidade Universitária, Lucio Costa armou um estratagema: inventou uma proposta para implantar o conjunto sobre pilotis, na Lagoa Rodrigo de Freitas. Recusado por motivos técnicos e econômicos, Costa conseguia a oportunidade para sugerir a vinda de Le Corbusier para auxiliar nas duas empreitadas. Afinal, o Ministro Capanema, sem nenhum conhecimento de órgãos como o CREA, recentemente fundado, convidara Marcelo Piacentini, arquiteto de Mussolini, para opinar sobre a futura cidade universitária do Brasil, prevista para a área da Quinta da Boa Vista. Tal iniciativa resultou em projeto detalhado, publicado em 1938 em revistas italianas e exposto em maquetes de ótima confecção que subliminarmente indicavam o alinhamento do governo Vargas com os países do Eixo.

Mais uma vez revelavam-se as duas tendências ideológicas: enquanto o pessoal do Amarelinho apoiava Piacentini, a turma do Vermelhinho ficava com Corbusier, que afinal projetara o Palácio dos Sovietes....

Após muitas ponderações e uma entrevista de Lucio Costa com o próprio presidente Vargas, Capanema aceitou a sugestão e Le Corbusier veio convidado oficialmente pelo governo brasileiro para realizar algumas palestras e consultorias, evitando problemas com o CREA.

As descrições imparciais de alguns dos envolvidos sobre este contato de um mês sugerem uma personalidade egocêntrica, que mesmo diante das solicitações do ministro e do trabalho já iniciado pela equipe apresentou um projeto fechado, para um terreno ideal. Após conhecimento que havia uma área específica para a obra chegou a

¹² LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sergio M. de (org.). op. cit. p. 31.

¹³ Idem. p. 57.

¹⁴ A equipe foi composta por Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer.

propor a mudança do terreno, mas não logrou êxito nesta pretensão, apesar de algumas tentativas de Costa junto ao poder público.

O Projeto que foi edificado

Diante da negativa em relação ao terreno, pouco antes da partida Le Corbusier encaminhou novos croquis, sem a mesma clareza dos primeiros estudos., revelando sua insatisfação com a atitude oficial. A equipe brasileira debruçou-se sobre o material e conseguiu desenvolver o projeto, modificado ao longo da obra de quase dez anos, contando com a colaboração especial de várias instâncias públicas na liberação de verbas especiais, liberação de gabaritos, mudança de materiais e até mesmo uma exceção edilícia para a quadra, permitindo qualquer tipo de solução sem limitações.

Os estudos anteriores, tanto a proposta original da equipe de Lucio como os primeiros croquis de Crobusier receberam a devida reverência: foram utilizados respectivamente, sob a orientação de Jorge Moreira, para o futuro Hospital Universitário da Ilha do Fundão e o projeto premiado na bienal de 1957 para as novas instalações da Faculdade Nacional de Arquitetura.

O projeto edificado, que se tornou marco da arquitetura moderna, era, de fato, produto de exceções sucessivas, porém sempre justificadas maquiavelicamente por seus mentores principais.

Certamente apresentava significativas contribuições para a nova arquitetura, porém fatos da maior relevância não foram considerados ou divulgados na crítica oficial, com raras exceções:

- . os materiais principais, cimento, aço e vidro, não eram produzidos naquela escala no Brasil e sua importação, durante uma guerra Mundial, era um ônus elevado para um país pobre;

- . a relação entre arte e arquitetura moderna, subvertendo o mito da falta de ornamentação, tornou-se uma virtude louvável, principalmente pela qualidade dos artistas envolvidos (Portinari, Di Giorgio, Burle Marx). No entanto, como apontou Max Bill, as imagens eram complexas, incompreensíveis para o povo, objeto principal da empreitada;

- . o resultado final foi produto de diversas concessões, algumas das quais comprometiam inclusive aspectos éticos da profissão.

Porém, mesmo com parte da crítica contrária e a incompreensão da opinião pública, a habilidade do ministro e a força de uma propaganda controlada o levaram à condição de ícone da modernidade.

“É tão esquisito e escandalosamente maluco o edifício do novo Ministério da Educação que o bom humo popular já lhe deu o nome “Capanema-Maru” “Capanema-Maru” porque surgiu do cérebro do sr. Gustavo Capanema e traz no conjunto e nos detalhes a linha excêntrica dos navios japoneses, aqueles “marus” que aqui chegavam pontualmente carregados de bugigangas ordinárias e de serpentes sob formas humanas.”¹⁵

Considerações finais

Usando um conhecido jargão de que *“a história é escrita pelos vencedores”*, o que se popularizou tornou-se fato, quando em muitas ocasiões eram simples versões.

A própria trajetória de alguns dos envolvidos nos fatos comentados revelam esta dicotomia:

. Carlos Leão, por exemplo, respeitável artista plástico, raramente apresentou uma produção arquitetônica que pudesse ser classificada como puramente modernista;

. Oscar Niemeyer, que até sua participação na equipe pouco havia projetado, seguiu um caminho particular, valorizando o formalismo, tornando-se um verdadeiro embaixador da arquitetura brasileira no exterior;

. Lucio Costa, reverenciado profissional, com toda justiça, pois certamente incorporava a síntese entre o moderno e o tradicional, raramente pode ser classificado como modernista, em suas próprias palavras, apesar da história oficial colocá-lo como expoente do movimento moderno. Uma simples observação de suas notáveis obras permitirá constatar que esta versão tem como fato que em toda sua produção, sua formação neocolonial, freqüentemente repudiada por ele, sempre esteve presente, fator que permitiu sua vitoriosa trajetória.

Certamente, Lucio Costa deixou uma dívida nunca quitada ao não assumir de fato o papel de condutor que dele se esperava. Em muitas ocasiões, quando esta atitude era indispensável, este ilustre arquiteto optou por permanecer abrigado, apoiando outros colegas para exercer tal papel.

BIBLIOGRAFIA

Livros:

AMARAL, Aracy (cord.). **Arquitetura Neocolonial: América Latina, Estados Unidos e Caribe**. São Paulo: Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

¹⁵ Trecho do artigo “Parece navio japonês...” pub. *Vanguarda*, 20 abr. 1945 in LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sergio M. de (org.). op. cit. p. 204.

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos das Arte Plásticas no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- AZEVEDO, Fernando. **A Cultura Brasileira**. 4. ed. Brasília: UnB, 1963.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília – rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003.
- BITTAR, William e LUZ, Maria de Lourdes (org). **Imagens Brasileiras – Ensaios**. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999.
- BRASIL. MUSEU DA FAZENDA FEDERAL. **Arte no Palácio da Fazenda**. Rio de Janeiro: Ministério da Fazenda, 1983.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus; nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HARRIS, Elizabeth D. **Le Corbusier: riscos brasileiros**. trad. Gilson Cesar Cardoso e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Nobel, 1987.
- HARRIS, Elizabeth D. **Le Corbusier: riscos brasileiros**. trad. Gilson Cesar Cardoso e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Nobel, 1987.
- LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sergio M. de (org.). **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)**. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.
- MARIANNO FILHO, José. **À Margem do Problema Arquitetônico Nacional**. Rio de Janeiro: s.n. 1943.
- MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- SANTOS, Paulo F.. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil - 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- VERÍSSIMO, Francisco Salvador e BITTAR, William S.M.. **Inventário Arquitetônico: Neo-colonial no município do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 1983.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional**. Pref. Lucio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- XAVIER, Alberto (org). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Periódicos:

Architecura, Mensário de Arte. Rio de Janeiro, 2, jul. 1929.

Architectura no Brasil. Rio de Janeiro, 24, set. 1924.

_____. Rio de Janeiro, 3, dez. 1921.

Arte em Revista. São Paulo, 4, ago. 1980.