

Repercussão do ideário neocolonial na atuação preservacionista de Mário de Andrade e Lucio Costa

Repercussion of neocolonial ideas on the preservationist career of Mário de Andrade and Lucio Costa

Maria Lucia Bressan Pinheiro

Universidade de São Paulo, Brasil

Abstract

The campaign for the valorization of Brazilian colonial architecture, started by Ricardo Severo in 1914, had a significant impact on the formation years of two of the most important protagonists of Modernism in Brazil: the writer Mário de Andrade and the architect Lucio Costa. In fact, such a campaign, which would become the movement known as “Neocolonial”, left lasting marks, which would later characterize some of the specificities of Brazilian Modernism. These marks also had an impact on the production of knowledge elaborated within the scope of the first Brazilian heritage preservation institution, the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), currently Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), in which both Mário and Lucio had relevant participation, and which constituted a fundamental basis for the teaching of history of Brazilian architecture in architecture schools. This paper discusses the persistence of such formulations in Andrade and Costa’s articles published in the first issue of *Revista do SPHAN*, as well as in the famous book *Brazil Builds*, an initiative of the New York Museum of Modern Art which counted with SPHAN support for its achievement.

Resumo

A campanha em prol da valorização da arquitetura colonial brasileira, lançada por Ricardo Severo em 1914, repercutiu de forma significativa nos anos de formação de dois dos mais importantes protagonistas do Modernismo no Brasil: o escritor Mário de Andrade e o arquiteto Lucio Costa. De fato, tal campanha, que viria a consubstanciar-se no movimento conhecido por “Neocolonial”, deixou marcas duradouras, que viriam a caracterizar algumas das especificidades do Modernismo brasileiro. Tais marcas também repercutiram na produção de conhecimento elaborada no âmbito do primeiro órgão brasileiro de preservação do patrimônio, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no qual tanto Mário como Lucio tiveram relevante participação, e que constituiu base fundamental para o ensino da história da arquitetura brasileira nas escolas de arquitetura. O presente trabalho discute a persistência de tais formulações nos artigos de Andrade e Costa publicados no primeiro número da *Revista do SPHAN*, bem como no famoso livro *Brazil Builds*, iniciativa do MoMA de Nova York que contou com a decisiva contribuição do SPHAN para sua realização.

Key words: Neocolonial - Modernism - Lucio Costa - SPHAN

Palavras-chave: Neocolonial - Modernismo - Lucio Costa - SPHAN

O presente trabalho pretende apontar a significativa repercussão da precoce exortação em prol da valorização da arquitetura colonial brasileira, lançada em 1914 pelo engenheiro português radicado em São Paulo Ricardo Severo, no pensamento de dois dos mais importantes protagonistas do panorama cultural brasileiro das décadas de 1920 e 1930: o escritor e poeta Mário de Andrade, mentor intelectual da Semana de Arte Moderna de 1922 e autor do anteprojeto de criação do primeiro órgão de preservação nacional, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), denominação do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); e o arquiteto Lucio Costa, que desenvolveu trajetória profissional ímpar como um dos mais importantes arquitetos modernistas do Brasil, aliada a uma intensa atividade voltada à preservação do patrimônio brasileiro como funcionário do mesmo SPHAN-IPHAN. Por sua vez, a pioneira produção de conhecimento sobre história da arquitetura brasileira desenvolvida no âmbito do IPHAN para embasar sua atividade preservacionista, e amplamente divulgada através das publicações do órgão, logo passou a constituir base fundamental para o ensino do assunto nas escolas de arquitetura.

A abordagem proposta originou-se de pesquisa sobre a problemática da preservação do patrimônio no Brasil, e teve como ponto de partida a carta enviada pelo primeiro representante do SPHAN no estado de São Paulo, o escritor paulista Mário de Andrade, ao então diretor do órgão, Rodrigo Melo Franco de Andrade, em julho de 1936, três meses após a criação, em bases provisórias, daquele Serviço, em 19/04/1936. Nessa carta, colocando-se “inteiramente às ordens e disposto a ajudar o mais que puder”, Mário indicava ao diretor do SPHAN algumas referências bibliográficas sobre arquitetura colonial brasileira então disponíveis, duas das quais de autoria de Ricardo Severo: *A Arte Tradicional no Brasil* e *A Arte Tradicional no Brasil, A Casa e o Templo* (Carta de 22/07/1936, in Andrade, 1981, p. 78).

A indicação dos artigos de Ricardo Severo é evidência do respeito de Mário para com a sua contribuição, chancelando a validade dos estudos do engenheiro português como base para a atividade preservacionista do órgão. Para atender aos objetivos propostos, faz-se necessária uma breve recuperação das ideias neles apresentadas.

Ricardo Severo e a *A Arte Tradicional no Brasil*

O erudito engenheiro e arqueólogo dileitante Ricardo Severo (1869-1940), oriundo do Porto, Portugal, radicou-se definitivamente em São Paulo a partir de 1910, inserindo-se plenamente na alta sociedade local por matrimônio e por seu vínculo profissional com o prestigiado arquiteto Ramos de Azevedo, o mais importante da cidade na virada do século XIX para o XX (Gonçalves, 1977; Mello, 2007). Suas ideias, publicadas nos trabalhos mencionados por Mário de Andrade, constituíram a base de um estilo arquitetônico muito popular, que se tornou conhecido por Neocolonial, e exerceram também importante papel no despertar de um interesse pela arquitetura brasileira dos primeiros séculos, até então menosprezada por sua modéstia e simplicidade.

Os dois textos de Severo mencionados por Mário de Andrade em sua carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade originaram-se das duas principais palestras do engenheiro português sobre o assunto,¹ ambas intituladas “A Arte Tradicional no Brasil”. Na primeira, proferida em 20/7/1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em meio a um grande surto de transformações urbanas nas principais cidades do Brasil, Severo se dirigira aos “jovens arquitetos nacionais”, instando-os a iniciar “uma nova era de Renascença Brasileira”, através da produção contemporânea de uma arquitetura de base tradicional (Severo, 1916, p. 82). Para tanto, buscava demonstrar a qualidade da arquitetura brasileira do período colonial –

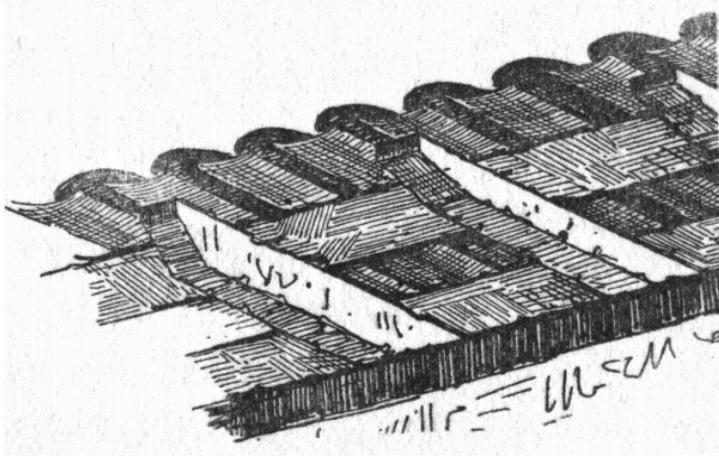


Fig. 5 — Beiral com armadura de madeira.

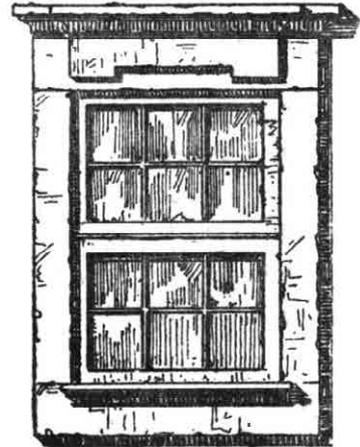


Fig. 12 — Janella de madeira.



Figura 1. Elementos construtivos e exemplos do casario urbano colonial apresentados por Ricardo Severo, em sua conferência de 1914. Severo, 1916, pp. 58, 63 e Estampa VII.

por ele denominada “Arte Tradicional”– e sua adequação ao meio e aos costumes sociais, vinculando tais características a sua matriz portuguesa. (Figura 1)

Dentro desse objetivo geral, enfatizava seu entendimento de que “a Arquitetura (...) é a mais social de todas as artes”, indo muito além das “obras-primas dos artistas geniais”, “manifestando-se nos artefatos humildes do povo”. Valorizava portanto a arquitetura como fenômeno coletivo, cuja origem remonta ao “primeiro abrigo (...), a que o primitivo núcleo de sociedade procurou dar uma forma, resultante do meio natural, seu clima, recursos naturais e modo de vida social” (Severo, 1916, p. 40-41). O artigo foi ilustrado com alguns exemplares corriqueiros da arquitetura residencial brasileira, destacando seus elementos construtivos tradicionais, como telhados, beirais, janelas, portas, rótulas etc. – uma abordagem absolutamente fora do usual, naquele momento. Como corolário de tal raciocínio, Severo destacava a importância da arquitetura residencial anônima que compunha o tecido urbano das cidades, em detrimento dos edifícios excepcionais, afirmando:

O caráter de uma cidade não lhe é dado por seus monumentos, colocados em pontos dominantes, grandes praças ou lugares históricos. Ligam esses locais as ruas e avenidas, marginadas por casas de variado destino; e são estas que dão a característica arquitetônica da cidade; com efeito, o monumento é uma exceção, a casa é a nota normal da vida quotidiana do cidadão, é como uma lápide epigráfica de sua ascendência e de sua história. (Severo, 1916, p. 79)

Tais ideias são reiteradas em sua segunda palestra, também intitulada “A Arte Tradicional no Brasil”, proferida em março de 1917, perante os alunos do Grêmio Politécnico da Escola Politécnica de São Paulo. Nesta oportunidade, Severo propôs a utilização, para o estudo da arquitetura brasileira, do método de “investigação direta”, próprio da etnografia

e da arqueologia, em oposição à pesquisa documental, privilegiada pelos historiadores. Justificou-se com os seguintes argumentos:

A arqueologia não é apenas o estudo da antiguidade, analisada como uma ossatura morta, ou dissecada como um cadáver em laboratório de anatomia. Não se prende às coisas do passado, como petrificações imobilizadas na rocha sedimentar que é seu eterno jazigo. Estuda manifestações da vida da humanidade, fases de civilização; analisa as criações do homem como integrações da coletividade, em determinado meio e tempo. (Severo, 1917, p. 400)

Reiterou assim sua visão da arquitetura como fenômeno coletivo, transmitido pela experiência, bem como sua defesa da arquitetura popular, que constitui a trama básica e confere caráter a nossas cidades, tornando-as capazes de resistir ao “aluvião cosmopolita”. Nesse sentido, ressaltou que, para a arqueologia, tudo –desde as mais rústicas ruínas– se reveste de significado:

Não se mede uma civilização pela grandeza de seus monumentos; nessa avaliação intervém a arqueologia, para a qual ciência as mais rústicas ruínas têm um valor máximo e o mais modesto edifício tem uma brilhante significação, pela natureza dos seus materiais, técnica construtiva, caráter arquitetônico, época, estilo ou escola, seu destino e tradição. (Severo, 1917, p. 400)

Assim, Severo propunha a utilização de uma metodologia oriunda da arqueologia para o estudo sistemático da arquitetura brasileira, apresentando, a título de exemplo, um “grosseiro esboço” sobre nossa arquitetura religiosa, capaz de “orientar o estudo das artes no Brasil” segundo o método proposto. Deve-se ressaltar que sua ênfase em aspectos como a “natureza dos materiais” e a “técnica construtiva” era absolutamente inusitada, no período. (Figura 2)

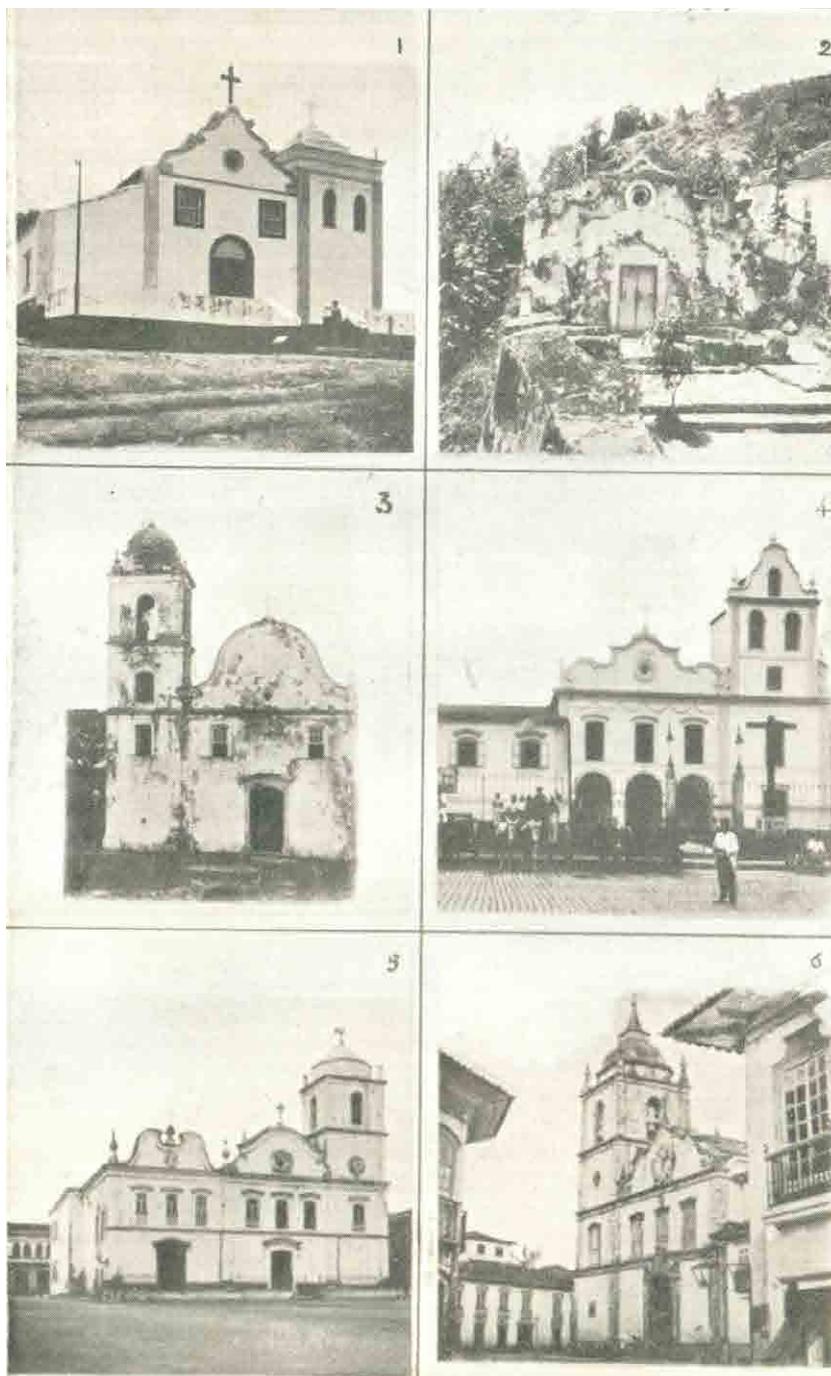


Figura 2. Primeira tipologia identificada por Severo na arquitetura religiosa brasileira, composta por “exemplares de maior simplicidade”, localizados no Estado de São Paulo. Seus comentários ressaltam a “grosseira composição” destes templos, cuja beleza “não se percebe com os olhos, mas com o coração”. Severo, 1917, p. 402.

Tratava-se de uma proposta de classificação da arquitetura religiosa brasileira em cinco tipos genéricos de edifícios religiosos, “segundo o critério arqueológico da sua composição arquitetônica”. O primeiro tipo compunha-se de igrejas paulistas de grande simplicidade, que, possivelmente, Severo conhecia *in loco*. Afirmando que a beleza desses templos “não se percebe com os olhos, mas com o coração”, Severo destacou sua técnica construtiva, a taipa de pilão, então considerada um símbolo do atraso e da pobreza de São Paulo, e em franco processo de substituição por materiais mais modernos, como o tijolo.

As demais tipologias, bastante esquemáticas, mereceram apenas comentários sucintos,

talvez pela falta de familiaridade de Severo a seu respeito. Somente o terceiro tipo, composto pelas igrejas do Rosário e de S. Francisco de Assis, ambas em Ouro Preto, e a Igreja do Carmo, na cidade de São João Del Rei, mereceram destaque. Nestas igrejas, segundo Severo, “a paixão pelas linhas curvas passa dos elementos decorativos da arquitetura ao próprio plano da igreja” –originalidade que atribuiu erroneamente ao Aleijadinho:² “pode dizer-se que este tipo de plano curvilíneo é original nessa parte do Estado de Minas, como se fosse composição do mesmo arquiteto (o “Aleijadinho”) da segunda metade do século XVIII” (1917, p. 403). (Figura 3)



Figura 3. Terceira tipologia religiosa identificada por Ricardo Severo, composta pela Igreja do Carmo, na cidade de São João Del Rei (à esquerda), e a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (à direita). Severo, 1917, p. 403.

Incluindo o conceito de estilo em sua visão da arquitetura como fenômeno coletivo, Severo buscava evitar preconceitos ditados pelo gosto ou pela moda, manifestando-se favoravelmente em relação ao estilo barroco –justamente o estilo das igrejas destacadas por ele: “aquele estilo [barroco] é, como o gótico, das mais belas expressões artísticas duma época e dum meio social, tem uma legitimidade tão legal quanto o dogma clássico das ordens arquitetônicas dos panteões Greco-romanos. Na arte não há estilos privilegiados (1917, p. 412).

Severo atribuía a persistência, no Brasil, das formas tradicionais portuguesas, decantadas de diversas correntes migratórias ao longo de séculos, às semelhanças climáticas do país com Portugal, o que permitiu que tais formas “aqui se estabelecessem com naturalidade, enraizando-se e resistindo, como na velha metrópole, à invasão das influências cosmopolitas”. Explicitava, assim, outra de suas premissas básicas –a adequação da arquitetura tradicional ao meio físico e social, em termos de materiais e técnicas construtivas e soluções arquitetônicas:

A habitação reduziu-se ao abrigo do lar, adaptando as suas formas à natureza dos materiais e do clima; a povoação aconchegou-se em torno do primitivo templo, cuja proteção foi durante longo período a única guarda da primeira colônia, e distribuiu-se conforme a disposição do terreno, serpenteando as suas ruelas pelos vales ou rodando as encostas, adquirindo esse caráter pitoresco que só dá a perfeita coesão entre a obra do homem e da natureza. (Severo, 1917, p. 400)

Tal premissa está na base da crítica enfática de Severo à importação de estilos europeus predominante a partir da virada do século XIX para o XX nas principais cidades brasileiras, devido à sua intrínseca inadequação às imposições do meio físico e social. Na palestra de 1914, Severo denunciava a ausência de quaisquer evidências “do caráter nacional, da resplandecente natureza do país, de sua

tradição étnica ou histórica” na arquitetura produzida a partir de meados do século XIX:

Quem hoje percorrer os arrabaldes ou as capitais brasileiras não encontra, como já foi dito, um único desses tipos antigos tradicionais; e o que se edifica é vazado nos mais diversos moldes de gosto estrangeiro; raros são até os exemplares que se adaptam às condições naturais e locais do clima. (Severo, 1916, p. 80)

A dissociação entre arquitetura e meio físico levou à inexorável inadequação da produção arquitetônica do período, também fortemente criticada por Severo em passagens como:

Deixou-se [modernamente] de considerar o meio físico, na conformação orográfica do seu terreno e paisagem local, o quadro social com seus usos e costumes, hábitos da vida familiar e coletiva, e não se adotaram com justeza as formas construtivas próprias dos materiais do país. (Severo, 1917, p. 416)

Tais ideias de Severo constituíram as bases teórico-ideológicas do movimento Neocolonial, que se consubstanciaria num estilo arquitetônico bastante popular na primeira metade do século XX, não apenas em São Paulo, mas nas principais cidades brasileiras. A despeito das limitações do estilo, que se caracterizava por um viés filológico de recuperação do vocabulário decorativo tradicional, sua abordagem nacionalista revestia-se de grande originalidade naqueles anos, em que poucos ousavam contestar a hegemonia da arquitetura europeia em geral, e francesa em particular. Nesse sentido, o Neocolonial mostrou-se capaz de promover significativa mobilização simbólica, alcançando grande popularidade em meios bastante diversificados, e figurando inclusive na seção de arquitetura da Semana de Arte Moderna de 1922, evento idealizado por Mário de Andrade com o objetivo de atualizar a arte brasileira. Tratando-se de uma proposta ancorada na arquitetura, que exige para sua concretização o comprometimento efetivo de recursos vultosos, tal feito não pode ser menosprezado. (Figura 4)



Figura 4. Exemplos do estilo arquitetônico popularizado a partir da exortação nacionalista de Ricardo Severo. Acima, Residência Numa de Oliveira, projeto do próprio Ricardo Severo (demolida). Acervo FAUUSP. Abaixo, exemplares de autoria anônima ainda existentes na cidade de São Paulo. Fotos da autora (2003).

Mário de Andrade

As ideias de Severo encontraram grande ressonância em São Paulo, então em processo de franco crescimento econômico e populacional, impulsionado pela riqueza do café direcionada à industrialização e pela imigração maciça, especialmente de procedência italiana. Como já mencionado, sua proposta impressionou fortemente Mário de Andrade –então um jovem escritor em princípio de carreira–, o mentor intelectual da Semana de Arte Moderna de 1922; e que, na década de 1930, viria a assumir grande protagonismo no processo de institucionalização do primeiro órgão de preservação do patrimônio no Brasil, o SPHAN.

Com efeito, já em 1920, Mário escreveu uma série de artigos sob o título “A Arte Religiosa no Brasil”, claramente motivada pelos textos de Severo. Nesses escritos,³ publicados na prestigiosa *Revista do Brasil*, Mário dialogava explicitamente com o engenheiro português, endossando suas premissas, análises e conclusões. Expressando sua concordância quanto à importância conferida por Severo à arquitetura ‘menor’, de origem popular, procurou minimizar o impacto da nova catedral neogótica de São Paulo, então em construção:

Os grandes monumentos podem ser construídos nos estilos que se universalizaram mais ou menos pela sua beleza. Não modifica a feição duma cidade brasileira que lhe seja a catedral de estilo gótico. A justificativa da nossa⁴ estaria nas próprias palavras do Sr. Ricardo Severo, apóstolo do estilo neocolonial, quando diz: “o caráter duma cidade não lhe é dado pelos seus monumentos, colocados em pontos dominantes, grandes praças ou lugares históricos... (Andrade, 1920, p. 110)

Também adotou “a classificação dada pelo Sr. Ricardo Severo na sua notável conferência sobre ‘A Arte Tradicional no Brasil’” (Andrade, 1920, p. 98).

Assim, em seu artigo sobre a arquitetura religiosa de Minas Gerais, Mário afirmou que,

ali, “o estilo barroco estilizou-se”, e as igrejas assumiram “caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional”, endossando com entusiasmo a hipótese aventada por Severo sobre a originalidade das plantas curvilíneas mineiras:

Na arquitetura religiosa de Minas a orientação barroca –que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados– passa da decoração para o próprio plano do edifício. Aí os elementos decorativos não residem só na decoração posterior, mas também no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves.

Com esse caráter assume a proporção dum verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico. E é para nós motivo de orgulho bem fundado que isso se tenha dado no Brasil. (Andrade, 1920, p. 103)

É fácil compreender seu entusiasmo: discorrer sobre a arquitetura colonial brasileira, identificando motivos ornamentais recorrentes ou soluções de planta inovadoras –por mais incipientes que fossem as análises empreendidas, que beiravam meras descrições– era algo inédito até então. Ademais, embora Severo estivesse empenhado em demonstrar as raízes portuguesas da arquitetura brasileira, não hesitava em apontar a especificidade do barroco em Minas Gerais, legitimando assim a busca por indícios de originalidade nas manifestações artísticas nativas empreendida por Mário de Andrade.

Este compartilhava enfaticamente a visão de Severo sobre a decadência da arquitetura na virada do século, manifestando sua preocupação diante dos estilos disparatados empregados nas igrejas modernas, desde “a igreja bizantino-românica! de Montmartre” até o neogótico tão empregado naqueles anos – em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro e, claro, em São Paulo. Nesses exemplares, divisava apenas “uma parva desorientação e um tresloucamento lamentável”, perguntando-se:

O erro nosso de construir igrejas no mais estrangeiro dos estilos⁵ propaga-se com rapidez pernicioso por todo o Brasil. Quebrou-se bruscamente a cadeia da arte religiosa nacional: todos os estilos penetraram a praça numa sarabanda de mistificações. (...) E o nosso barroco? (Andrade, 1920, p. 96)

Mário também endossou a importância atribuída por Severo à adequação da arquitetura tradicional ao meio físico e social, em termos de materiais e técnicas construtivas e soluções arquitetônicas, acrescentando-lhe uma contribuição própria:

Geralmente a nascença dos estilos se origina ou das necessidades características de cada povo, pelos materiais mais acessíveis, pela natureza do solo ou do clima, ou então por um desses fortes movimentos espirituais que modificam a situação do homem em face da coisa pública... (Andrade, 1920, p. 96)

Consoante tais ideias, o escritor paulista chegou a sugerir, já em 1920, uma linha de continuidade entre a arte do Aleijadinho e a obra que o escultor Victor Brecheret⁶ desenvolvia então, e que estava alcançando grande sucesso no ambiente artístico de São Paulo:

São Paulo, mais uma vez e em outro terreno, vai glorificar-se, reatando uma tradição artística que o Aleijadinho de Vila Rica, o gênio inculto do portal de S. Francisco de Assis, em Ouro Preto, e da escadaria de Congonhas encetou e que nenhum ousara continuar. E Brecheret, cujas forças artísticas rapidamente se maturam ao calor de empecilhos e rivalidades, não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio Mestre Valentim e Minas João [sic] Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno de escultura, templo onde pontificam Bourdelle, Lembruck, Carl Millés e Mestrovic. (Andrade, 1920a, s/p)

O entusiasmo de Mário para com as ideias de Ricardo Severo explica a presença de um projeto neocolonial – uma residência projetada pelo arquiteto Georg Prziembel – na pequena seção de arquitetura da Semana de Arte Moderna de 1922, que teve lugar em São Paulo, em fevereiro daquele ano. O evento – do qual Mário foi um dos mais engajados promotores –, que é considerado um dos principais marcos do Modernismo brasileiro, evidencia o caráter moderno que se atribuía à tendência arquitetônica lançada por Ricardo Severo, pela qual Mário já tinha expressado admiração. (Figura 5)



Figura 5. Residência neocolonial projetada pelo arquiteto Georg Prziembel, exposta na Seção de Arquitetura da Semana de Arte Moderna de 1922. Acervo FAUUSP.

A vinculação entre a tradição artística colonial e sua renovação na contemporaneidade na obra de Brecheret, como sugerido por Mário, comparecerá com frequência nos textos programáticos do modernismo brasileiro, movimento com o qual se alinhariam os quadros funcionais do futuro SPHAN, a começar pelo próprio Mário e por Lucio Costa, como já mencionado.

É verdade que, sob o impacto da obra arquitetônica do arquiteto russo Gregori Warchavchik, materializada em um conjunto de residências inovadoras construídas em São Paulo no final da década de 1920, Mário manifestaria dúvidas sobre os resultados alcançados pelo Neocolonial enquanto linguagem arquitetônica. No entanto, o escritor nunca deixou de reiterar, em diversas oportunidades, a validade das bases teórico-ideológicas do movimento neocolonial, as quais podem ser identificadas na produção de conhecimento sobre a arquitetura brasileira do período colonial levada a cabo pelo SPHAN, conforme a premissa deste trabalho.

Mário no SPHAN

Embora a carreira oficial de Mário de Andrade no SPHAN tenha sido curta, sua colaboração com o Serviço iniciou-se antes mesmo de sua criação, pois, a pedido do próprio Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, Mário elaborou o anteprojeto de estruturação do órgão, finalizado em 23/03/1936. Tal documento é notável por iniciar a listagem das categorias que deveriam compor o patrimônio brasileiro pela “arte arqueológica, arte ameríndia e arte popular”, só então seguidas da “arte histórica” e da “arte erudita nacional” –invertendo, assim, a hierarquia usual? (Andrade, 1981, p. 40). A prioridade conferida à arqueologia –na qual, como vimos, Severo incluía os estudos sobre arquitetura colonial– e à arte popular, fenômeno essencialmente coletivo, remete-nos a algumas de suas formulações já mencionadas aqui.

O anteprojeto de Mário de Andrade foi o documento-base submetido a Getúlio

Vargas para a criação do SPHAN, que passou a funcionar provisoriamente a partir de 19/04/1936, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Cerca de um ano depois, Mário de Andrade foi nomeado representante do SPHAN no Estado de São Paulo, acumulando a nova função com seu cargo de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (Andrade, 1981, p. 66).

A despeito das suas múltiplas atividades no Departamento, Mário abraçou com gosto a nova atividade, realizando viagens exploratórias pelo estado de São Paulo, com vistas a identificar exemplares arquitetônicos dignos de receber a proteção do SPHAN. O material coletado nessas incursões forneceu-lhe os subsídios para o artigo que escreveu para o primeiro número da *Revista do SPHAN* –nome do veículo de divulgação dos trabalhos do órgão, já previsto por ele em seu anteprojeto.

Nesse artigo, Mário apresenta o resultado das pesquisas históricas que realizara sobre o Sítio Santo Antônio, antiga propriedade rural situada nos arredores de São Paulo, apresentando também suas características arquitetônicas, a partir do levantamento métrico-arquitetônico dos remanescentes do conjunto –algo muito raro então: pouquíssimos são os artigos então publicados na revista do SPHAN que incluem plantas dos edifícios em questão. Tais estudos lhe permitiram identificar parentescos e semelhanças com “outra casa-grande colonial existente a poucos quilômetros (...), no chamado ‘Sítio Velho’”, bem como soluções inovadoras –a fachada vazada, toda de madeira–, e até regionalismos, como a seção losangular dos balaústres das janelas (Andrade, 1937, p. 120).

Comentando seus achados com o diretor do SPHAN, Mário enfatizou o “interesse arqueológico [do conjunto], como dispositivo das construções centrais de uma fazenda setecentista de S. Paulo” (Andrade, 1981, p. 74). Esta menção ao “interesse arqueológico” do Sítio Santo Antônio nos remete à abordagem arqueológica proposta por Ricardo Severo em

seu artigo de 1917, que Mário indicara como referência bibliográfica ao próprio Rodrigo. E, tal como Severo, Mário finaliza seu artigo alertando sobre a carência “de bibliografia a respeito da arquitetura nacional e portuguesa”, considerando que tratava-se de um “vácuo que certamente em parte o SPHAN agora sanará”. (Andrade, 1937, p.123)

Os estudos do engenheiro português subsidiaram também o Primeiro Relatório por ele elaborado em 16/10/1937 na qualidade de representante do SPHAN, concernente “às primeiras pesquisas, realizadas no Estado de São Paulo, a respeito de monumentos arquitetônicos de valor histórico ou artístico, dignos a meu ver, de tombamento federal” (Andrade, 1981, p. 80). Mas, por circunstâncias variadas –envolvimento em atividades múltiplas, incompatibilidades políticas e problemas de saúde, Mário teve de abandonar seu cargo no SPHAN em meados de 1938.

Lucio Costa

Repercussões das ideias de Ricardo Severo podem ser identificadas também junto a outro importante membro do corpo técnico do futuro SPHAN: ninguém menos do que o arquiteto Lucio Costa –cuja importantíssima contribuição para a história e preservação da arquitetura brasileira não precisa ser enfatizada.

No caso de Lucio Costa, tais afinidades se manifestam de forma indireta, a partir da vinculação do arquiteto ao círculo neocolonial que se organizou na década de 1920 em torno de José Mariano Filho, médico pernambucano com grande ascendência nos meios intelectuais do Rio de Janeiro, e principal divulgador das ideias de Ricardo Severo na então capital federal, conforme suas próprias palavras (Pinheiro, 2011, p. 134).

De fato, em seus anos de estudante, Lucio participou de vários concursos promovidos por José Mariano, todos baseados na exortação de Severo em prol da arquitetura tradicional brasileira. Em 1923, em concurso voltado ao

projeto de equipamentos para jardim, o então estudante de arquitetura elaborou um “Portão” e um “Banco”, com os quais alcançou respectivamente o segundo e terceiro lugares (Costa, 1995, p. 25).

No concurso “A Casa Brasileira”, promovido por José Mariano Filho também em 1923, Lucio Costa apresentou o projeto de uma casa no “estilo tradicional brasileiro” (ou Neocolonial), que, embora tenha ficado em segundo lugar, despertou muita atenção, gerando uma de suas primeiras entrevistas.⁸ Nessa oportunidade, Lucio manifestou discreta afinidade genérica com as ideias de Ricardo Severo:

Não vou ao extremo de achar que já devíamos ter uma arquitetura nacional. (...) Deveríamos, porém, ter tomado, e isso há muito tempo, uma diretriz, e iniciado a jornada aceitando como ponto de partida o passado que, seja ele qual for, bom ou mau existe, existirá sempre, e nunca poderá ser apagado. Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos. (Costa, 1924, p. 4)

Na mesma entrevista, Lucio mencionou brevemente a importância da adequação da arquitetura ao meio físico e social em que está inserida, ao afirmar que “A verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está, que tem cor local; aquela que nos convida, que nos atrai, e parece dizer-nos: Seja bem-vindo!” (Costa, 1924, p. 4).

Além de sua destacada participação nos concursos de arquitetura tradicional promovidos por José Mariano Filho, Lucio Costa se beneficiou de outra iniciativa do médico pernambucano, que, na qualidade de diretor da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), concedeu bolsas de viagem a estudantes de arquitetura para estudo e registro das cidades mineiras do ciclo do ouro, como forma de suprir a carência de repertório

sobre a arquitetura tradicional brasileira. Lúcio Costa foi contemplado com uma de tais bolsas, viajando a Diamantina em 1924.

Alguns anos mais tarde, em 1928, em artigo a respeito de seu projeto vencedor do concurso para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, Lucio Costa manifestou novamente a importância que conferia à adequação da obra arquitetônica ao meio físico e social, uma das principais premissas de Ricardo Severo –e, por extensão, também de José Mariano Filho. De fato, explicando os motivos pelos quais optara pelo emprego do “estilo renascimento espanhol” (a versão hispânica do neocolonial brasileiro, também conhecido por estilo Missões), ao mesmo tempo em que buscava “conservar no conjunto a fisionomia de nossa própria arquitetura tradicional”, justificou sua opção com os seguintes argumentos:

E se assim escolhi foi por julgá-lo o único estilo capaz de conciliar –com relação à forma– as três condições essenciais ao problema, a saber: (1) adaptação perfeita ao ambiente onde deve ser construído –o Rio; (2) traço de parentesco quanto à origem, raça e tradição com a nação a ser representada –a Argentina; (3) distinção e riqueza de linhas próprias ao fim a que se destinava o edifício –embaixada. (Costa, 1928, p. 3)

Como se vê, a questão da “adaptação perfeita ao ambiente onde deve ser construído”, bem como o “traço de parentesco quanto à origem, raça e tradição” constituem as primeiras justificativas mencionadas. (Figura 6)

Outra das premissas teóricas básicas do pensamento de Ricardo Severo –o entendimento da arquitetura como fenômeno coletivo– é a tônica do artigo “O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional”, de 1929, no qual Lucio, em nome do “verdadeiro espírito de nossa gente”, investiu corajosamente contra o excessivo decorativismo que atribuía ao artista mineiro, por considerá-lo contrário ao caráter coletivo da arquitetura colonial brasileira:

E é assim que a gente compreende que ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis.

(...) O essencial [da arquitetura colonial] é a outra parte, essa outra parte alheia à sua obra, e onde a gente sente o verdadeiro espírito de nossa gente. O espírito que formou essa espécie de nacionalidade que é a nossa. (Costa, 1962, p. 15)



Figura 6. Acima: Casa no “estilo tradicional brasileiro” projetada por Lucio Costa para o concurso “A Casa Brasileira”, promovido por José Mariano Filho em 1923. *Ilustração Brasileira* (43), março 1924, s.p. Abaixo: Projeto de Lucio Costa para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, 1928. Acervo FAUUSP.

Assim, paradoxalmente, a força da concordância de Lucio com Severo neste aspecto prejudica seu reconhecimento do valor da obra do Aleijadinho como contribuição original, aspecto apontado também por Severo e abraçado com grande entusiasmo por Mário de Andrade. Lucio segue na sua crítica ao único artista colonial que gozava de algum prestígio então:

A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo o que ele [Aleijadinho] fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas, e tudo o que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso. (Costa, 1962, pp. 15-16)

Esta passagem guarda grande proximidade com a posição de José Mariano Filho, que costumava destacar que “as qualidades essenciais da arquitetura nacional, sua serenidade, a robustez de seus atributos, a severidade de suas linhas, a harmonia de seus elementos estruturais, não dependem absolutamente da intervenção de qualquer requisito de caráter decorativo” (1943, p. 6).

Sabemos que, mais tarde, Lucio lamentaria sua incapacidade de reconhecer a obra ímpar do Aleijadinho naquele momento –o que não alterou seu apreço pelos argumentos então invocados, como veremos.

Em novembro de 1930, após a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, com a vitória da Revolução de 1930, Lucio Costa foi convidado a assumir a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Como divulgado pela imprensa,⁹ tal convite deveu-se às características tradicionais de sua carreira arquitetônica, com destaque para sua participação vencedora no concurso da Embaixada Argentina e seu estudo sobre o Aleijadinho. No entanto –talvez sob o impacto da passagem de Le Corbusier pelo Rio de Janeiro em 1929, bem como pelo contato com a Casa Nordschild, projeto de Gregori Warchavchik então em construção na cidade–Lucio começava então a esboçar

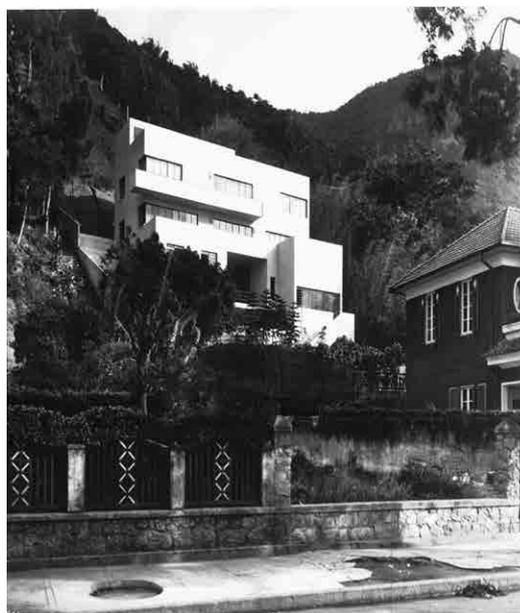


Figura 7. Casa Nordschild, primeiro projeto do arquiteto russo Gregori Warchavchik no Rio de Janeiro. Acervo FAUUSP.

seus primeiros movimentos de aproximação ao modernismo. Uma sutil inflexão nas ideias que professava pode ser identificada em sua primeira entrevista como Diretor da ENBA:

Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola, conhecendo perfeitamente nossa arquitetura da época colonial –não com o intuito de transposição ridícula dos seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá (os verdadeiros são lindos)– mas, de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade perfeita, adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza. (Costa, 1930, p. 5)

Tais reflexões parecem ter atingido maturidade em meados da década de 1930, manifestando-se claramente no projeto liderado por Lucio Costa para a sede do Ministério da Educação e Saúde, que estava sendo elaborado quando o arquiteto passou a integrar o corpo técnico do SPHAN, em 1936.¹⁰

Lucio Costa no SPHAN

Assim, quando Lucio Costa passou a integrar os quadros do SPHAN, já se encontrava plenamente inserido na ainda incipiente corrente modernista brasileira, como ele mesmo afirma no artigo “Documentação Necessária”, publicado no primeiro número da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, de 1937. De fato, este texto –que se configura como um amplo convite ao estudo da arquitetura brasileira–, constitui uma das poucas oportunidades em que Lucio admite explicitamente sua participação no “chamado movimento tradicionalista”, colocando-a como uma fase já superada de sua trajetória (Costa, 1937, p. 39).

Partindo da constatação –que também constituía o ponto de partida das exortações de Severo– de que “a nossa antiga arquitetura ainda não foi convenientemente estudada”, Lucio incorpora o argumento central do engenheiro lusitano sobre a origem portuguesa da arquitetura brasileira, bem como o valor por ele conferido à arquitetura popular:

É nas aldeias [portuguesas], no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de *make up*, uma saúde plástica perfeita –se é que podemos dizer assim.

Tais características, transferidas (...) para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram, desde logo, pelo contrário, à Arquitetura Portuguesa na colônia, esse ar desprezioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX. (Costa, 1937, p. 31)

Lucio ressalta a necessidade de estudar a arquitetura residencial do período colonial – tema que, apesar de enfatizado por Severo, vinha sendo preterido até então–, numa passagem que evidencia sua mudança de

opinião em relação ao seu primeiro artigo sobre o Aleijadinho, de 1929:

Se já existe alguma coisa sobre as principais igrejas e conventos –pouca coisa, aliás, e girando, mais das vezes, em torno da obra de Antônio Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções– com relação à arquitetura civil e particularmente à casa, nada, ou quase nada, se fez. (Costa, 1937, p. 31)

Assim, chamando a atenção para a necessidade de “conhecer melhor” a casa brasileira, Lucio enuncia um dos objetivos do artigo: estimular a realização de novos estudos sobre a arquitetura brasileira,

para dar –aos que de alguns tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir–, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto. (Costa, 1937, p. 33)

Como se vê, Lucio acena simpaticamente, por um lado, aos adeptos do Neocolonial, reconhecendo sua contribuição, ao mesmo tempo que critica a arquitetura daí resultante. Destaca que caberia aos “arquitetos modernos”, entre os quais ele se inclui, orientar tais pesquisas para evitar o mero diletantismo: “Trabalho a ser feito, senão pelo homem do ofício, ao menos com a assistência dele, a fim de garantir exatidão técnica e objetividade, sem o que perderia a própria razão de ser” (Costa, 1937, p. 33).

Nesse sentido, aponta que, com o concurso do ‘homem de ofício’ –o arquiteto moderno– “resultariam observações curiosas, em desacordo com preconceitos correntes e em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando mesmo como ela

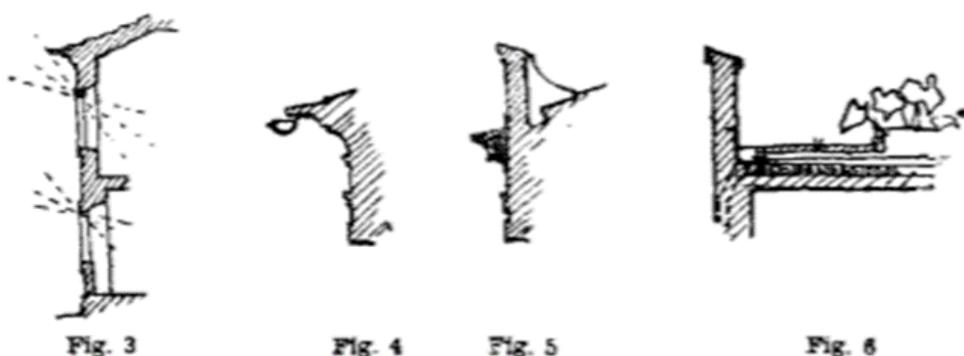


Figura 8. Croquis de Lucio Costa ilustrando a paulatina eliminação dos beirais coloniais. Documentação Necessária. (1937). *Revista do SPHAN*, (1), p. 35.

também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando” (Costa, 1937, p. 35).

Assim, retomando o argumento esboçado em 1920 por Mário de Andrade sobre a linha de continuidade entre a arte do Aleijadinho e a de Brecheret, Lucio identifica uma relação análoga entre a arquitetura tradicional e a arquitetura moderna. Para desenvolver essa argumentação, discute algumas colocações de Ricardo Severo e José Mariano Filho que, em sua opinião, precisam ser retificadas, como a afirmação de Severo (1916, p.14) –mais tarde reiterada por José Mariano (1943, p. 63) – de que a função dos amplos beirais coloniais é a de sombrear a fachada. O tema serve de mote para que Lucio demonstre como se processa a continuidade entre a arquitetura tradicional e a moderna:

Diz-se, por exemplo, que os beirais das nossas velhas casas tinham por função proteger do sol, quando a verdade é, no entanto, bem outra. Um simples corte faz compreender como, na maioria dos casos, teria sido ineficiente tal proteção; e os bons mestres jamais pensaram nisto, mas na chuva, isto é, afastar das paredes a cortina de água derramada do telhado. Depois, com o aparecimento das calhas, surgiram

aos poucos, logicamente, as platibandas, continuando as cornijas – já sem função – presas ainda à parede pela força do hábito e meio sem jeito, até que agora, com as coberturas em telhado-jardim, a transformação se completou. (Costa, 1937, p. 35)

Aplicando o mesmo raciocínio para outros elementos construtivos, como os vãos, Lucio destaca o papel dos mestres-de-obra que, “fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feias todas as novas possibilidades da técnica moderna...” (Costa, 1937, p. 37). (Figura 9)

No elogio de Lucio aos mestres de obra ressoa o conselho que, em 1931, José Mariano Filho oferecera aos profissionais da arquitetura:

Ponham-se os arquitetos brasileiros defronte das verdadeiras necessidades nacionais, como o fizeram os humildes mestres do risco da época colonial. Dos novos processos da técnica surgirão fatalmente novas formas, tão nacionais, tão atuais, e brasileiras, quanto as que se levantavam durante o tempo em que o Brasil, esquecido e ignorado, construía em pedra e cal a própria alma da nacionalidade. (Mariano Filho, 1943, p. 41-43)

No artigo “Documentação necessária”, transparece ainda a notória crítica de Lucio Costa à produção arquitetônica do século XIX. Com efeito, embora tenha atribuído o abandono das “boas normas” da arquitetura tradicional ao “quadro geral de transformações de fundo social e econômico iniciadas no século XIX” (Costa, 1937, p. 39), Lucio mostrou-se incapaz de entender que as manifestações arquitetônicas características do período, tão criticadas por ele, faziam parte do mesmo processo de adequação de uma arquitetura de base tradicional para a arquitetura pós-revolução industrial, ao qual ele se referira, ao elogiar o constante processo de atualização das soluções arquitetônicas

tradicionais levado a cabo pelos mestres de obra.

A mesma crítica comparece em outra contribuição de Lucio Costa para a Revista do SPHAN, o artigo “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro”, escrito como introdução a um catálogo de móveis brasileiros “que não chegou a ser impresso, destinado à Feira Internacional de Nova York” (Costa, 1939, p. 149). Nesse artigo, Lucio menciona as “várias modas ecléticas, artisticamente estéreis e já de fundo quase exclusivamente comercial, [que, de meados do século XIX em diante] foram quebrando, aqui como em toda parte, a boa tradição, deformando o senso de medida e conveniência”¹¹ (p. 159).

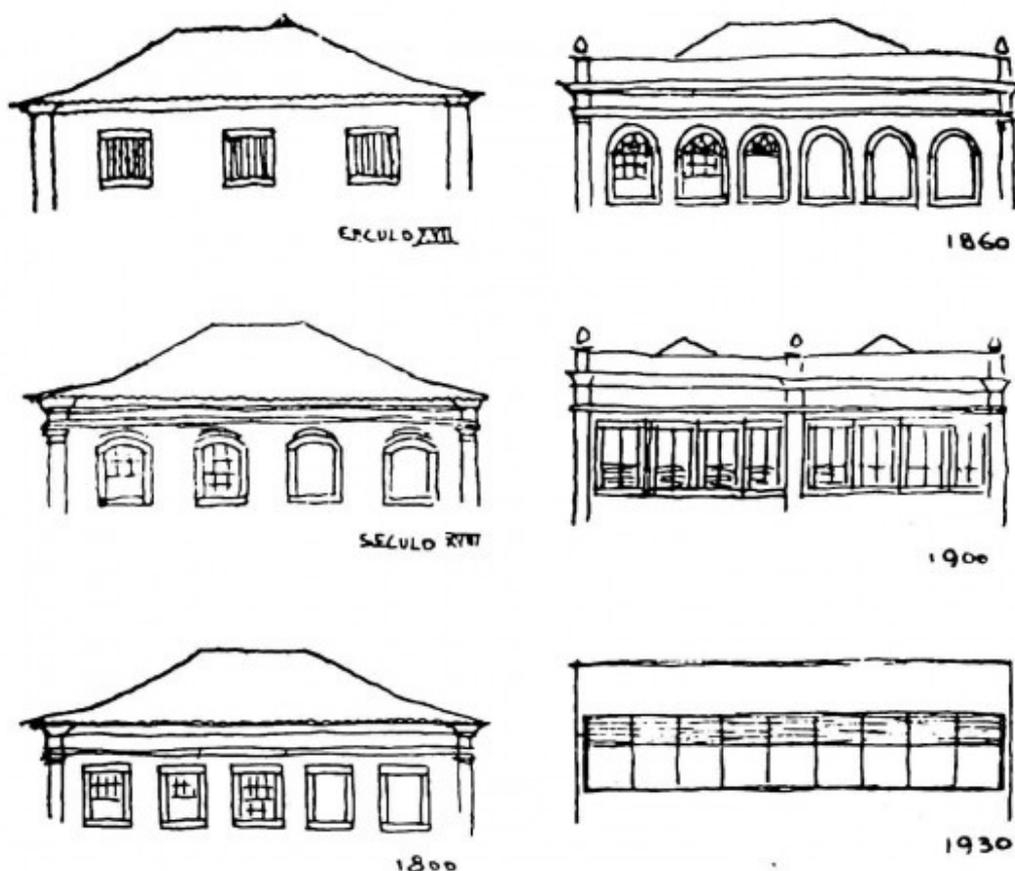


Figura 9. Croquis de Lucio Costa ilustrando a paulatina transformação das janelas coloniais na fenêtrre à longueur corbusiana. Documentação Necessária. (1937). *Revista do SPHAN*, (1), p. 37.

Tal entendimento equivocado caracterizaria a posição de Lucio Costa por muito tempo, pois, na década de 1970, o arquiteto chegou a afirmar que o ecletismo não poderia ser considerado “um período da História da Arte, mas sim um hiato nessa história”¹² (em Pessoa, 1999, p. 275). Assim, a aversão de Ricardo Severo e José Mariano Filho pela arquitetura eclética característica do século XIX, que é uma das posições mais evidentes da corrente Neocolonial, foi incorporada com igual ênfase por Lucio Costa e, a partir dele, pelo próprio SPHAN-IPHAN.

A exposição *Brazil Builds*

Lucio Costa também teve um papel chave na organização da exposição *Brazil Builds*, promovida em 1942 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) como parte da política de boa vizinhança delineada pelos Estados Unidos para fortalecer sua ascendência na América Latina, através do *Office for Inter-American Affairs* (OIAA). De fato, a iniciativa de montar uma exposição sobre a produção arquitetônica moderna brasileira foi inspirada, ao menos em parte, pelo grande sucesso alcançado pelo Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, projeto de sua autoria em conjunto com Oscar Niemeyer (Dekker, 2001, p. 111).

Dessa forma, a viagem dos curadores Philip Goodwin e G. E. Kidder-Smith ao Brasil para produção da exposição, em 1942, contou com o apoio decisivo de Lucio Costa, tanto como funcionário do SPHAN –fornecendo subsídios diversos relativos ao período colonial brasileiro–, como na qualidade de arquiteto engajado na produção contemporânea da arquitetura brasileira, auxiliando na seleção dos edifícios modernos e intermediando os contatos com seus autores (Dekker, 2001, p. 117).

Não é por acaso, portanto, que a própria estrutura do catálogo da exposição – intitulado *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*– seja composta de duas partes: a primeira, dedicada à arquitetura do

período colonial, e a segunda, dedicada à arquitetura moderna, atendendo à premissa teórica esboçada precocemente por Mário de Andrade, e desenvolvida por Lucio Costa, de identificação de uma linha direta de continuidade entre a arquitetura colonial e o modernismo, e, significativamente, excluindo a produção do famigerado século XIX –o hiato na história da arquitetura.

Considerações finais

O presente trabalho procurou demonstrar a incorporação de noções, premissas e conceitos introduzidos no debate cultural brasileiro dos anos 1920 no âmbito do movimento Neocolonial, no pensamento de dois dos principais protagonistas da fase inicial do Modernismo no Brasil –o escritor Mário de Andrade e o arquiteto Lucio Costa–, que também tiveram papel destacado na criação e atuação do primeiro órgão nacional voltado à preservação do patrimônio brasileiro, o SPHAN. A esse respeito, uma das primeiras constatações possíveis é a de que, em ambos, as ressonâncias neocoloniais vão se transmutar num forte –e até então insuspeitado– interesse pela arquitetura colonial brasileira e sua preservação, que emergirá no contexto de criação do SPHAN, no qual tanto Mário de Andrade como Lúcio Costa assumirão papéis-chave.

Assim, a importância conferida a temas como as técnicas e saberes construtivos da arquitetura popular, seu caráter coletivo e sua adequação ao meio ambiente, que constituirá um viés muito inovador dos estudos e pesquisas elaborados pelo SPHAN para embasar suas atividades de tutela do patrimônio brasileiro, pode ser atribuída à repercussão, em Mário e Lucio, da abordagem arqueológica advogada por Ricardo Severo, à qual somou-se a contribuição –muitas vezes polêmica– de José Mariano Filho. Da mesma forma, também será incorporada pelo órgão a primazia conferida ao estilo barroco, especialmente aquele associado ao Aleijadinho, assim como a profunda aversão à produção arquitetônica do século XIX, por seu caráter importado e

alheio às condições locais. Tais posições se refletirão claramente no processo de seleção de monumentos merecedores – ou não – de preservação através de tombamento pelo SPHAN.

Por outro lado, a atividade de pesquisa, registro e reconhecimento da arquitetura brasileira empreendida, nos moldes assinalados, no âmbito do SPHAN, e publicada pelo órgão através de sua linha editorial, constituirá o núcleo formador de bibliografia sobre história da arquitetura brasileira, muito antes de que tal papel fosse assumido pelas escolas de arquitetura. Tal proposição –que emerge dos primeiros resultados de pesquisas em andamento– é, de certa forma, corroborada pelo grande sucesso alcançado pelo livro *Brazil Builds*, que, por sua abrangência geográfica e temporal, pode ser considerado a primeira tentativa de síntese da arquitetura brasileira, constituindo, nesse sentido, livro de referência para gerações de estudantes de arquitetura no Brasil.

Assim, parece adequado finalizar o presente trabalho apontando a cristalização dos diálogos entre Severo, Mário e Lucio, aqui apresentados, no parágrafo final de *Brazil Builds*, obra dedicada a apresentar as características específicas do modernismo brasileiro: “Primeiro, ele traz o caráter do próprio país e dos artistas que o lançaram; em segundo lugar, ele se ajusta ao clima e aos materiais de que dispõe” (Goodwin & Kidder Smith, 1943, p. 103).

Notas

¹ Várias das citações de Ricardo Severo reproduzidas aqui encontram-se também em Pinheiro, 2011, pp. 35-46.

² Das igrejas citadas, apenas a Igreja de S. Francisco de Assis, em Ouro Preto, é do Aleijadinho.

³ Várias das citações de Mário de Andrade reproduzidas aqui encontram-se também em Pinheiro, 2011, pp. 55, 56 e 88.

⁴ A igreja matriz colonial da cidade de São Paulo fora demolida para dar lugar à atual Catedral em estilo neogótico, então em construção.

⁵ Mário referia-se ao emprego do estilo neogótico, muito disseminado na arquitetura religiosa daqueles anos.

⁶ À época, o escultor de origem italiana Victor Brecheret já se destacava por sua abertura ao modernismo. Sua obra mais emblemática é o Monumento às Bandeiras, um dos mais conhecidos monumentos da cidade de São Paulo.

⁷ O termo “arte” é utilizado de forma bastante abrangente no *Anteprojeto*, incluindo obras arquitetônicas e até paisagens. Cf. Andrade, 1981, pp. 39-42.

⁸ Várias das citações de Lucio Costa reproduzidas aqui encontram-se também em Pinheiro, 2011, pp. 55, 56 e 183-200.

⁹ Notícia intitulada “As nomeações de ontem no Ministério da Educação e Saúde Pública” destaca os seguintes aspectos da carreira de Lucio Costa: “Moço de 28 para 29 anos, fez o seu curso de humanidades na Europa, com raro brilhantismo. Formado em arquitetura, concorreu com sucesso ao concurso de fachada da Embaixada Argentina. [...] O Sr. Lucio Costa é autor de um interessantíssimo estudo sobre a arte de Aleijadinho, publicado na edição especial d’O Jornal, dedicada ao Estado de Minas Gerais” (*O Jornal*, 10 de dezembro de 1930, p. 2).

¹⁰ Não cabe detalhar aqui a complexa trajetória profissional de Lucio Costa até seu ingresso no SPHAN. V. a respeito Costa, 1995 e Pinheiro, 2011.

¹¹ Lucio escreveu, ainda, o famoso artigo “Arquitetura jesuítica no Brasil” (*Revista do SPHAN* no. 5, 1941), no qual ensaia uma análise tipológica da arquitetura jesuítica no Brasil, que se tornou bibliografia de referência sobre o tema e merece uma análise específica, não cabendo no escopo do presente texto.

¹² Trecho do parecer de Lúcio Costa relativo ao tombamento dos edifícios ecléticos construídos no período da abertura da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, em 1972.

Referências

- Andrade, M. (1981). *Cartas de Trabalho*. Brasília: SPHAN-Fundação Pró-Memória.
- Andrade, M. (1920, fev.). Arte religiosa no Brasil- Arte Cristã. *Revista do Brasil*, (50), p. 95-103.
- Andrade, M. (1920a, nov.). De São Paulo. *Ilustração Brasileira*, (3), s/p.
- As nomeações de ontem no Ministério da Educação e Saúde Pública. (1930, 10 de dezembro). *O Jornal*, p. 2.
- Costa, L. (1924, 3 de março). A Alma dos Nossos Lares. *A Noite*, p. 4.
- Costa, L. (1930, 12 de dezembro). A Situação do Ensino de Belas Artes. *O Globo*, p. 5.
- Costa, L. (1937). Documentação Necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (1), p. 31-40.
- Costa, L. (1939). Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (3), p. 149-162.
- Costa, L. (1928, 28 de abril). O Palácio da Embaixada Argentina. *O Jornal*, p. 3.
- Costa, L. (1995). *Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes.
- Costa, L. (1962). *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: CEUA.
- Dekker, Z. Q. (2001). *Brazil Built: the Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London/New York: Spon Press.
- Gonçalves, A. M. do Carmo Rossi. (1977). *A obra de Ricardo Severo*. Trabalho de Graduação Interdisciplinar, FAUUSP.
- Goodwin, Philip & Kidder-Smith, G. E. (1943). *Brazil builds – Architecture new and old 1652-1942*. New York: MOMA.
- Mariano Filho, J.(1943). *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional*. Rio de Janeiro: s.c.p.
- Mello, J. (2007). *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- Pessoa, J. (Org.) (1999). *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN.
- Pinheiro, M. L. B. (2018). Mário de Andrade e Lúcio Costa no número inaugural da Revista do SPHAN. *REVISTA CPC (USP)*, 13, p. 48-79, Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/143940>
- Pinheiro, M. L. B. (2011). *Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP.
- Severo, R. (1916). A Arte Tradicional no Brasil. In Sociedade de Cultura Artística, *Conferências 1914-1915* (pp. 37-82). São Paulo: Typographia Levi.
- Severo, R. (1917). A Arte Tradicional no Brasil. *Revista do Brasil*, 2 (4), 394-424.

Maria Lucia Bressan Pinheiro

Doutor; Professor Livre Docente em História e Preservação da Arquitetura Brasileira. Departamento de História da Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. R. do Lago, 876 - Butantã, São Paulo - SP, 05508-080, Brasil.

mlbp@usp.br

<http://orcid.org/0000-0001-6269-8756>