

# Lúcio Costa e a coleção dos monumentos nacionais

NAPOLEÃO FERREIRA DA SILVA NETO

**RESUMO:** A monumentalidade arquitetônica é fator constituinte da nacionalidade. O monumento se torna uma materialidade do sentimento nacional e compõe as narrativas pertinentes à construção da memória coletiva. No Brasil, após a Revolução de 1930, a instituição do patrimônio histórico, composto por edificações e conjuntos urbanos, contou com a atuação fundamental do arquiteto Lúcio Costa para a constituição da coleção de monumentos nacionais brasileiros. Este constitui o tema do presente artigo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Patrimônio.  
Arquitetura. Identidade.  
Representação.



## Lúcio Costa and the collection of national monuments

**ABSTRACT:** Architectural monumentality is a constituent factor of nationality. The monument becomes a materiality of the national feeling and composes the narratives relevant to the construction of collective memory. In Brazil, after the Revolution of 1930, the institution of historical heritage, composed of buildings and urban complexes, had the fundamental role of the architect Lúcio Costa for the constitution of the collection of Brazilian national monuments. This is the subject of this article.

**KEYWORDS:** Heritage. Architecture. Identity. Representation.

---

**NAPOLEÃO FERREIRA DA SILVA NETO**

Arquiteto e urbanista pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC. Professor assistente na Universidade de Fortaleza (UNIFOR).  
E-mail: arqnapoleaof@hotmail.com

---

RECEBIDO: 21/12/2022

APROVADO: 25/01/2023

## 1 Introdução

A construção da nacionalidade brasileira exigia o estabelecimento de um conjunto organizado de lugares arquitetônicos que funcionassem como uma narrativa sgnica da trajetória imaginária da nação. Até 1937, ano da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), incluído no Decreto-Lei 25, de 30 de novembro, as ações de Estado relativas ao setor de preservação de monumentos se restringiam às iniciativas da Inspetoria de Monumentos Nacionais, criada em 1934 como divisão do velho Museu Histórico Nacional, que iniciara suas atividades em 1922 e continuava sob a direção de Gustavo Barroso, baluarte das ideias tradicionalistas que empolgavam a fantasia neocolonial. Um outro polo, ainda mais avesso à criação da coleção do patrimônio nacional edificado a partir do ponto de vista dos modernos, era, segundo referência de Cavalcanti (2006), o dos recalitrantes academicistas da Escola Nacional de Belas Artes que, próximos ao pensamento de Oliveira Viana, repudiavam com argumentação racista qualquer valorização positiva do passado colonial brasileiro.

O referido Decreto 25 de 1937 contém uma definição de patrimônio que remete à etimologia de origem latina *patrimoniu*, significando herança paterna, que incluía os bens móveis e imóveis existentes no país. Esses bens deveriam ser preservados de acordo com um critério que abrange, além da significação vinculada a acontecimentos tidos como memoráveis, também os interesses arqueológico, etnográfico, bibliográfico e artístico.

Ao SPHAN coube como encargo estabelecer a coleção de bens do patrimônio nacional. O curioso instrumento, previsto no Decreto-Lei 25 e denominado “tombamento”,<sup>1</sup> será a forma legal a ser utilizada para a manutenção da integridade física desejada aos bens pertencentes àquela coleção. A questão instrumental até aqui descrita, então, ainda não é suficiente para responder a duas indagações: O que seria passível de tombamento? E quem teria o poder de decisão para realizar os tombamentos?

---

1 Neologismo brasileiro cuja origem etimológica faz referência à manuelina Torre do Tombo, em Lisboa, onde os arquivos do Império Colonial português ficavam guardados.

A primeira questão remete às determinações sobre a representação do nacional que, àquele momento, permeavam as decisões de Estado. A rigor, no campo da monumentalidade arquitetônica, observou-se, ao longo da modernidade no século XX, discrepâncias ocasionais entre representações nacionais e representações exclusivamente de Estado. No contexto brasileiro estadonovista, esse tipo de discrepância aconteceu com a arquitetura de padrão *Art Decó*, cuja monumentalidade simbólica se encontrava desraizada de qualquer referência ao passado brasileiro; portanto, sem utilizar argumentos de memória coletiva que a aproximassem de um sentimento nacional difuso.

A construção do patrimônio nacional arquitetônico dizia respeito às determinações de Estado, porém atenderia também a uma necessidade de representação da nação. Essa representação tinha como base narrativas fundantes que incluíam tradições populares como fator incorporativo de movimentos sociais reivindicatórios. Esta situação correspondia à ambiguidade imagética decorrente das possíveis contradições entre as demandas populares e os interesses do poder de Estado. No campo das definições culturais do patrimônio, essas contradições estabeleceriam eventuais divergências sobre o que, conforme acentuava Lúcio Costa, seria o nosso passado autêntico. Deste modo, a escolha dos bens tombados, como também as intervenções em áreas preservadas nem sempre aconteceram de forma pacífica no âmbito da gestão oficial.

A segunda questão se refere à disputa ideológica no âmbito do aparelho de Estado entre os integrantes do movimento neocolonial, liderados por José Mariano Carneiro da Cunha Filho, e os modernistas, inspirados nos escritos e obras do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Esses últimos tinham como principal liderança Lúcio Costa, que rompera com o tradicionalismo conservador do neocolonialismo arquitetônico e orientava sua visão de patrimônio histórico como referência para uma arquitetura e urbanismo modernos, de feição brasileira. Na disputa, à altura da fundação do SPHAN, a corrente modernista era a hegemônica e impôs sua classificação do que seria monumento nacional.

## 2 O protagonismo do arquiteto

Lúcio Costa assumiu, desde a fundação do SPHAN até o ano em que se aposentou, em 1972, a diretoria da Divisão de Estudos e Tombamentos daquele órgão e, mesmo depois de afastado, continuou com influência determinante nas decisões da instituição. Conforme ressalta um de seus principais colaboradores:

Sua atividade extrapolou o campo dos processos de tombamento, tendo também opinado em obras de restauração, construções novas, normas urbanísticas, enfim, em quase todas as questões do dia a dia da repartição, de 1937 até sua aposentadoria em 1972, sendo eventualmente solicitado, praticamente até sua morte em 1998, sempre que as nossas dúvidas precisavam do amparo do seu conselho (PESSÔA, 1999, p. 11).

Se é evidente a proeminência dos posicionamentos de Lúcio Costa em relação às tarefas do SPHAN, convém uma interpretação sobre as afinidades sociológicas relativas à concepção de patrimônio arquitetônico que norteou a *praxis* do arquiteto. Essa interpretação terá como base duas concepções distintas e concorrentes: Uma estabelecida por Mário de Andrade e outra cunhada por Gilberto Freyre.

Muito embora seja conhecida a influência de Mário de Andrade na formação do SPHAN, o seu ponto de vista estético, no entanto, não será o que dará a orientação da política preservacionista. A concepção de Mário de Andrade provinha de uma visão programática de construção do patrimônio que remetia à sua crítica fundamental à concepção individualista e subjetiva da arte moderna. Assim:

Mário de Andrade divide a história da arte em dois grandes períodos. O primeiro até o Renascimento, ou, de modo geral, até o início da modernidade, era orientado por um critério social. O segundo, do início da modernidade até os dias de hoje, é caracterizado negativamente pelo abandono daquele critério e como um desvio no cunho da história (MORAES, 1999, p. 17).

Portanto, para Mário de Andrade, a arquitetura, bem como a arte em geral, deveria ser despersonalizada numa recuperação histórica do sentido coletivo da produção artística. Conforme cita em comentário sobre a exposição *Brazil Builds*:

A arquitetura não é uma forma, nem mesmo tomada esta palavra no sentido mais restrito e elevado de expressão estética voluntária do homem. [...] E aqui entra um desvio em que estou em desacordo com alguns, não todos, alguns dos arquitetos modernos. [...] Porque se a arquitetura é mandada por leis da natureza e por leis humanas tanto sociais como individuais do homem, disso resulta uma forma, que a gente decora em seguida. [...] Aqui eu insisto na definição modernista da casa ser “uma máquina de morar”. Hoje em dia vão abandonando essa definição, porque distraidamente deram mais valor à palavra “máquina” que está em moda (e que no caso é um meio) e se esqueceram do valor humano de “morar” que é o princípio e a finalidade (ANDRADE, 1944, p. 25).

Esta concepção aproxima-se da crítica à arte moderna feita por Ortega y Gasset (1999, p. 29) em uma obra em que o filósofo espanhol critica o que seria “uma arte para artistas, e não para a massa dos homens; será uma arte de casta, e não demótica”. Decorrente desse ponto de vista, Mário de Andrade considera que as particularidades históricas que condicionariam a necessidade de uma produção de significado social na arte levariam a uma ação programática nacionalista circunstancial que, ao longo de um processo de desenvolvimento, se tornaria apenas arte nacional, parcela de uma linguagem mundial espontaneamente realizada no território do país. A concepção andradiana tendia para uma visão cosmopolita da produção arquitetônica que a afastava da compreensão de patrimônio arquitetônico como conjunto monumental. Dessa forma, o patrimônio configurava-se como uma coleção de utensílios etnograficamente necessários à compreensão sistemática de particularidades regionais, tendo em vista a construção estética erudita, conforme uma concepção evolutiva da trajetória da arte.

Considera-se que o ponto de vista estético de Mário de Andrade era inadequado ao interesse do Estado brasileiro em criar uma

coleção de monumentos nacionais. O monumento deveria, para cumprir suas funções simbólicas, representar, por sua singularidade, parcela da narrativa fundante de uma tradição. Portanto, suas características específicas – a unicidade de sua existência como objeto excepcional – recairiam como uma pesada carga de significados subjacentes voltados à mobilização de uma memória coletiva épico-nacional. Por essa concepção, o critério do tombamento seria menos classificatório e mais intuitivo, buscando comover persuasivamente, como no apelo à memória íntima do texto freyriano que acusa o modernista que não tem sentimentos. A memória monumental da nação não poderia ser construída sem a incorporação, como patrimônio, de obras exclusivamente singulares, de forte apelo subjetivo, tanto da arquitetura do passado escolhido quanto da contemporaneidade moderna. Essas obras supririam, assim, a necessidade de acumulação de um certo capital cultural aos destinos nacionais.

Ao contrário da visão evolucionista de Mário de Andrade, o pensamento de Gilberto Freyre narra o permanente e seria útil para uma concepção de patrimônio nacional perene, de uma nação vista como civilização singular e eterna. Dessa forma, pode-se depreender de suas considerações sobre a arquitetura brasileira que:

É preciso não esquecer que o caráter doméstico mouro, de alguns dos mais modernos edifícios de apartamentos no Brasil, parece ser nova expressão da vitalidade de uma tradição arquitetônica herdada, pelos brasileiros, dos mouros como a romana — através do português. Como resultado dessa herança, transmitida a espaço tropical tão grande como é o Brasil, tal tradição encontrou nesse espaço campo ideal para sua modernização [...]. Aquilo que os melhores arquitetos brasileiros de hoje estão conseguindo fazer com êxito é demonstrar que é possível construir edifícios totalmente modernos que conservam, ao mesmo tempo, formas patriarcais, personalísticas e familiares do passado brasileiro: algo de um passado que representa longo processo de adaptação de valores europeus a condições tropicais (FREYRE, 2000, p. 241 - 243).

Ambos os autores, nos escritos citados, consideram a produção de Lúcio Costa como a mais representativa da arquitetura moderna brasileira. Para Mário de Andrade, Costa permanecia sem igual pela qualidade de sua arquitetura de “continua força de artesanato, uma força de princípio, de razão e principalmente de equilíbrio, de não-experimentalismo esbanjador de tempo e dinheiro, que eu reputo propriedade básica da Arquitetura” (ANDRADE, 1983, p. 26). Gilberto Freyre, por outro lado, confere a primazia ao arquiteto levando em conta que “as realizações de Lúcio Costa parecem resultar do fato de ele ser um homem que estudou cuidadosamente o passado social do Brasil e de Portugal, refletido em suas formas tradicionais, regionais e funcionais da arquitetura” (FREYRE, 2000, p. 240).

Embora considerando-se que a apreciação de Mário de Andrade seja pertinente à singeleza e à sobriedade da produção arquitetônica de Lúcio Costa, é perceptível que a atuação do arquiteto, no campo do patrimônio histórico, foi norteadada por um ponto de vista semelhante ao da permanência cultural implícita na avaliação de Gilberto Freyre. A coincidência com a concepção freyriana se torna visível em um primeiro escrito de Lúcio Costa sobre as ações do SPHAN, de vital importância para a atividade de preservação. É considerada uma documentação necessária no primeiro número da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicação oficial do órgão.

Nesse documento, Costa estabelece as diretrizes classificatórias para a análise da arquitetura antiga. A primeira característica marcante é o alerta sobre o interesse que se deve ter pelas construções de cunho popular. Essa arquitetura é exposta como pressuposto de linguagem a ser reinterpretado nas obras modernas: “[...] aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de estarmos a reproduzir o aspecto já morto” (COSTA, 1995, p. 457). Dessa forma, o texto de Lúcio Costa induz à concepção de uma linhagem construtiva que interliga as velhas construções populares em taipa de armação à estrutura moderna em concreto, na qual a ossatura independente também funciona, segundo o mesmo princípio dos antigos

sobrados entaipados, nos quais os esteios em toras de madeira fariam as vezes dos modernos pilares e vigas.

O texto vai mais além nessa abordagem quando propõe que a cobertura em laje impermeabilizada, que gerou o teto-jardim de Le Corbusier, também herdaria dos velhos beirais de outrora a tradição de continuidade evolutiva, passando pelas soluções em platibandas e o uso das calhas na cobertura. Se, do ponto de vista da tecnologia, esses vínculos arqueológicos seriam bastante questionáveis, na visão sociológica, eles configuram uma explicação que sela o destino de uma interpretação de continuidade nacional. Assim, o passado permanece no presente como um modo de fazer mais do que como resultado de semelhanças formais. O vínculo entre a antiga tradição construtiva e a nova maneira de construir estaria sacramentado por uma essencialidade expressa tanto na velha sabedoria que simplificava as soluções (a fim de estritamente suprir a necessidade objetiva), quanto estaria no racionalismo programático da técnica moderna.

À vista disso, o texto considerado uma documentação imprescindível pelo SPHAN guarda em seu conteúdo a chave para a definição do que deveria ser objeto de tombamento. Com essa vinculação explícita entre o passado e o presente, o caminho para a montagem da coleção de objetos monumentais estaria definido. A coleção seria composta de espaços antigos, com ênfase nos do século XVIII, em particular o barroco mineiro, como também na arquitetura dos arquitetos modernos, que àquela altura, em boa parte, ainda estava por se construir.

### **3 Hierarquia territorial**

Analisando uma coletânea de pareceres e instruções que Lúcio Costa realizou em sua longa carreira como funcionário do SPHAN, organizada por José Pessoa, observa-se que, a respeito de preservação e tombamento de edificações datadas até o século XIX, há uma predominância de cerca de 40% de obras no estado do Rio de Janeiro. Considerando-se que a maior parte do conjunto colonial de Ouro Preto já havia sido protegido pelo Governo Federal antes mesmo da existência do SPHAN e que as edificações abordadas

na Bahia e em Minas Gerais corresponderiam a 35% dos casos trabalhados por Lúcio Costa, a significativa atenção do trabalho de tombamento do SPHAN se concentrou no Rio de Janeiro. Por conseguinte, pode-se concluir que a territorialidade do patrimônio estaria concentrada geograficamente, reforçando uma certa hierarquia regional como critério para a escolha da coleção de monumentos.

Algumas situações são, inclusive, dignas de destaque, como foi o caso do pedido de tombamento da Matriz de Aracati (CE), em 1956. A pronta recusa à solicitação revela, no parecer de Lúcio Costa, o ponto de vista discricionário que importou semelhante atitude:

Arquitetonicamente a Matriz de Aracati não tem qualidades que justifiquem a sua inclusão nos Livros do Tombo Artístico como monumento nacional [...]. Contudo, como os governos estatal e municipal não se interessam pela preservação do patrimônio regional ou local, o recurso à intervenção federal visaria, no caso, unicamente impedir as obras desfiguradoras que se anunciam, dando-se assim satisfação ao louvável empenho demonstrado pela população e ao interesse manifestado pelo Dr. Gustavo Barroso, sempre atento na defesa das obras antigas da sua terra (PESSÔA, 1999, p. 147).

No parecer, evidencia-se o critério de hierarquia regional na seleção do conjunto patrimonial previsto por Costa. Considerando que a setecentista matriz remonta ao processo de colonização do semiárido nordestino, um capítulo componente da marcha civilizatória no território brasileiro, sua exclusão do tombamento faz compreender que o critério subjetivo que elege os monumentos corresponde a uma narrativa de filiação regional que privilegia como berço da nacionalidade a região que, àquela época, já sobejamente polarizava a economia e, por consequência, concentrava também o capital simbólico nacional. Essa discriminação territorial, que soa como elegante descarte à solicitação de Gustavo Barroso, o adversário inicial no processo de hegemonização do patrimônio, reflete também a segurança do prestígio político assumido pelos modernos e o relativo ostracismo dos acadêmicos, no contexto dos anos do desenvolvimentismo.

Em contrapartida, a opinião favorável ao tombamento do cemitério protestante de Joinville (SC), em 1962, demonstra uma interpretação positiva de relevância nacional para a memória coletiva de uma comunidade imigrante de descendência europeia, distinguida, talvez, pelo prestígio social atribuído a uma improvável superioridade racial:

O sentido histórico da fundação da antiga colônia Dona Francisca e o alcance e significação da obra realizada no sul do país pelos nossos patrícios de ascendência germânica, justificam porém, a inscrição do antigo cemitério fundado pelo pastor Hoffmann no Livro do Tombo Histórico, uma vez que se conserve o aspecto agreste e se não mutilem as árvores a pretexto de zelar pela proteção das sepulturas, pois essa impressão de cultivado abandono, que lhe confere ar romântico, é o que importa preservar (PESSOA, 1999, p.185).

Assim, a escolha dos componentes da coleção de monumentos nacionais foi se diversificando de acordo com a narrativa fundante que estabeleceria uma continuidade entre o passado considerado autêntico e a arquitetura moderna. Neste sentido, é emblemático o tombamento dito preventivo da Igreja de São Francisco de Assis, de Pampulha, em Belo Horizonte (MG), obra realizada em 1943 por Oscar Niemeyer. O parecer de Lúcio Costa para o tombamento da igreja moderna consagra aquele espaço como afirmação de linguagem referenciada do caráter brasileiro, seguido pela produção arquitetônica. Levando-se em conta a data da iniciativa, pode-se perceber que o tombamento correspondeu a uma afirmação de posição em um espaço ainda em disputa. A radicalidade modernista do edifício conferiu-lhe destaque, juntamente com as demais edificações que compõem o conjunto em torno do lago de Pampulha no cenário mundial, como exemplo da linhagem moderna particular do Brasil. Os argumentos de Lúcio Costa, em defesa do tombamento abandonam o tom de comentário, derivando para uma forma discursiva solene, conforme se pode observar abaixo:

Considerando o louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro, particularmente da Europa e dos Estados

Unidos. Considerando, enfim, o valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional, e que portanto seria criminoso vê-lo arruinar-se por falta de medidas oportunas de prevenção, para se haver de intervir mais tarde no sentido de uma restauração difícil e onerosa, tenho a honra de propor, de acordo com os itens I e III do art. 9º do Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o tombamento preventivo da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha [...] (PESSOA, 1999, p. 68).

O mesmo artifício do tombamento preventivo foi posteriormente aplicado por Lúcio Costa, na década de 1960, para a Catedral de Brasília (DF) e o Parque do Flamengo no Rio de Janeiro (RJ). Da argumentação acima exposta, note-se que o reconhecimento, é descrito conforme a compreensão de uma hierarquia internacional e utilizado no sentido de aquilatar o valor atribuído à edificação. O tombamento de Pampulha fez parte de uma estratégia em que a legitimação internacional, tendo como maior referência valorativa o posicionamento estadunidense e europeu, consolidou o estilo como linguagem nacional. Essa estratégia, que começou a funcionar com o Pavilhão de 1939, reforçou-se com o sucesso da exposição *Brazil Builds* e contou com a utilização do talento de Oscar Niemeyer como principal intérprete da nova linguagem.

A rigor, Niemeyer e sua obra arquitetônica terão suma importância para a construção do discurso de nacionalidade arquitetônica de Lúcio Costa. Em 1950, no prefácio do livro de Stamo Papadaki sobre a arquitetura de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa expõe a perspectiva pela qual ele vê a produção de seu eminente discípulo:

O seu trabalho pode parecer individualista no sentido de não corresponder exatamente às condições particulares locais, ou no de não expressar fielmente o grau de cultura de uma determinada sociedade. Este é, entretanto, o tipo de individualismo que se deve considerar produtivo e fecundo, pois representa um salto à frente e revela o que a arquitetura pode significar para a sociedade do futuro. Armado deste enfoque, o artista contribui para a causa do povo, para a causa da cultura. Porque,

embora atualmente os interesses da “intelligentsia” e do povo pareçam não coincidir, dia virá em que, em virtude da inclusão das massas populares no processo natural de seleção, o surgimento de valores individuais legítimos inevitavelmente ocorrerá. Teremos então, finalmente, após um período crepuscular estéril, uma renascença cultural de fundo social sem precedente na história da civilização (COSTA, 1995, p. 196).

A interpretação de Costa induz à compreensão de que, na trajetória para um futuro destinado de remissão social, determinado objetivamente por uma evolução tecnológica, a personalidade excepcional de Niemeyer funcionaria como uma ponte, como uma passagem obrigatória para a nova era antecipada pela criatividade artística desse arquiteto.

#### **4 As duas expressões do “gênio nacional”**

A partir dessa concepção, esclarece-se a importância atribuída à obra de Oscar Niemeyer. Para Lúcio Costa, a função de gênio antecipador da futura “renascença” tornaria inquestionável, do ponto de vista estético, a produção de Niemeyer. Portanto, sua obra arquitetônica como antecipação do amanhã não poderia ser compreendida como na concepção de Mário de Andrade, que rejeitava as manifestações tidas como personalísticas da produção moderna. Niemeyer, como produtor de monumentos significativos, estaria, ao critério de Costa, estabelecendo ou sintetizando a expressão popular numa versão traduzida para a linguagem erudita. Ademais, a identificação das massas populares com a obra de Niemeyer estaria somente no “futuro”. Dessa compreensão, subentende-se que caberia a Oscar Niemeyer a prioridade em produzir os elementos contemporâneos da coleção de monumentos arquitetônicos nacionais. Assim, ele se tornaria o instrumento maior da manifestação de significados identitários da comunidade nacional e seu vindouro destino.

Estabelecida a corrente criadora do futuro no presente, através da arquitetura demiúrgica de Niemeyer, faltaria ainda, para a visão da trajetória nacional imaginada por Lúcio Costa, o elo consistente

com o passado. Foi nesse momento que Costa reviu sua apreciação inicial sobre o Aleijadinho, quando o lendário Antonio Francisco Lisboa deixou de ser interpretado como uma expressão individualizada, que não corresponderia à rústica vernacularidade corrente no período colonial, para se tornar um sujeito imprescindível como antecipação ou matriz de um devir estético nacional. Quanto à síntese bipolar da genialidade justificadora da nova linguagem da arquitetura da nação, é esclarecedora a opinião de Lúcio Costa expressa no texto *Depoimento*, de 1948, no qual o arquiteto demonstra a sua concepção de trajetória traçada como interligação entre os dois geniais criadores:

Oscar Niemeyer é dos maiores; sua obra procede diretamente da de Le Corbusier [...]. No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. [...] há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto de Pampulha e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchik (COSTA, 1995, p. 199).

Vale lembrar que *Depoimento* foi redigido como contestação à polêmica sobre quem teriam sido os pioneiros da arquitetura moderna no Brasil. O elo de Niemeyer e Aleijadinho se torna, na argumentação de Costa, a questão de real importância. Não se trata, para ele, de se dar relevância às primeiras manifestações de modernismo arquitetônico no país — o que, neste caso, daria destaque à obra do arquiteto imigrante russo Gregório Warchavchik, ainda nos anos 1920. Importa sim, na concepção de Lúcio Costa, afirmar a linguagem moderna posteriormente formulada por ele próprio, a partir da década de 1930, como continuidade de uma tradição nacional que estaria arrimada nos sólidos contrafortes da produção inspirada pelo que ele identificava como sendo o próprio gênio nacional e realizada pelos dois instrumentos catalisadores dessa verdade: Oscar e Antonio Francisco.

Lúcio Costa não formula sua concepção através de um modelo demonstrativo sociológico, a partir de qualquer hipótese passível de comprovação. A afirmação de sua teoria é realizada pelo intuitivo método da revelação, em apelo à mobilização de sentimentos de pertença, como uma das narrativas fundantes da comunidade nacional.

Desta forma, a coleção prevista dos monumentos nacionais teria como eixo aglutinador de elementos complementares a linearidade composta pelas obras de Aleijadinho e as de Oscar Niemeyer. Outra decorrência da construção costiana é a definição da centralidade do lugar urbano onde aconteceria a produção dos gênios nacionais, estabelecendo uma hierarquia entre os sítios de cenarizações de paisagem da nação. Seguindo este raciocínio, têm-se em Ouro Preto e Brasília os ambientes urbanos onde a manifestação do *genius loci* arquitetônico consolidaria a monumentalidade nacional. Assim, ao se fazer referência ao Brasil do passado, logo viria à memória individual o cenário urbano ouro-pretano; ao tratarmos do presente-futuro do país, surgiria à mente a monumentalidade brasiliense. Dessa forma, a arquitetura dos monumentos nacionais consistiria numa importante contribuição para a construção da nacionalidade.

Com base nestas observações, se torna exemplar o episódio do Grande Hotel de Ouro Preto, única manifestação arquitetônica de Oscar Niemeyer na velha cidade colonial. Em 1938, o recém-criado SPHAN teria um de seus primeiros desafios na incumbência, por solicitação do Governo Estadual de Minas Gerais, de projetar um hotel de considerável porte no espaço preservado de Ouro Preto. Próximo à antiga Casa dos Contos, o hotel deveria ser um equipamento estratégico para o desenvolvimento turístico da cidade. Deste desafio e do embate interno entre os arquitetos responsáveis pela tarefa, surgiu um verdadeiro receituário a partir da linha que acabou prevalecendo — que, não por coincidência, foi a definida por Lúcio Costa.

Resumindo a situação, o impasse se deu a respeito de uma indagação de linguagem: qual a arquitetura que seria mais adequada para conviver com o lugar eleito como memória da nação? Vale ressaltar que a própria paisagem tematizada como passado

nacional do conjunto histórico de Ouro Preto era já uma recriação atribuída ao anterior movimento neocolonial, conforme descreve Hugo Segawa (1999, p. 38): “a mais extensa concentração de arquitetura neocolonial, a cidade de Ouro Preto, teve a maior parte das construções que caracterizam o atual cenário ‘colonial’ erguida após a década de 1920”. Portanto, o hotel seria implantado em um contexto cujas diretrizes morfológicas teriam sido restabelecidas na modernidade, segundo pressupostos de afirmação nacional. O grande hotel seria de fato um componente novo em um cenário urbano que sofrera intensa personificação.

Enquanto Lúcio Costa residia com Oscar Niemeyer em Nova York, ambos às voltas com o projeto do pavilhão brasileiro para a Feira Mundial, o encargo do projeto do hotel ouropretano coube ao experiente arquiteto Carlos Leão, colaborador de Lúcio Costa desde sua experiência na direção da Escola Nacional de Belas Artes e profundo conhecedor dos postulados de Le Corbusier. Leão, no entanto, optou por uma proposta de franco conteúdo neocolonial. Informado por correspondência enviada pelo diretor geral do SPHAN, Rodrigo Melo Franco, Lúcio Costa manifestou seu descontentamento à “contrafação” histórica que seria a proposta de Carlos Leão. Como resultado, a diretoria do órgão repassou ao arquiteto Oscar Niemeyer, que retornara temporariamente ao Brasil, a tarefa de elaborar uma segunda alternativa para o hotel. Niemeyer, então, propôs um projeto claramente identificado com a geometria prismática de Le Corbusier, inclusive com a novidade para a antiga capital mineira de um teto-jardim cobrindo toda a extensão do edifício. Lúcio Costa, à distância que a sua estada em Nova York condicionava, avaliou a solução de Niemeyer, reprovando o teto-jardim ao qual indicou substituir pelas tradicionais telhas cerâmicas, integrando a cobertura do edifício à textura geral dos telhados da cidade. Além disso, sugeriu a adoção dos fechamentos das varandas dos apartamentos com o *muxarabie* da tradição moura colonial. Acatadas as intervenções propostas por Lúcio Costa, o grande hotel então foi construído, resguardando a linguagem monumental modernista.

Entre a eliminação do modelo neocolonial de Carlos Leão e o projeto vencedor de Oscar Niemeyer, houve uma terceira

alternativa proposta pelo arquiteto Renato Soeiro, funcionário do SPHAN. Soeiro propunha a inovadora solução de aproveitamento de alguns dos velhos casarões existentes, que em sua forma típica de implantação lateralmente enfileirados deveriam ser adaptados, com a transformação de seus espaços interiores em um só edifício do hotel. Essa alternativa foi rechaçada no âmbito interno do SPHAN, como também pelo prefeito do município, Washington Dias. A eliminação da criativa ideia de Renato Soeiro esteve relacionada à completa ausência de monumentalidade que ela encerrava. A adaptação proposta implicaria um mimetismo absoluto em relação ao cenário antigo, o que anularia qualquer pretensão semiótica de uma nova apropriação do espaço urbano. O projeto de Niemeyer, que mesmo cedendo à narrativa tradicionalizante seus aspectos construtivos mais radicalmente modernistas, acabou imponentemente marcando a paisagem, não em contraste com o passado, mas a partir das intervenções formais determinadas por Lúcio Costa, hibridamente diluído, como uma continuidade entre duas épocas, ou, melhor dizendo, imagem alegórica atemporal.

Vale ressaltar que, a partir do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, Oscar Niemeyer, afastando-se do quadro funcional do SPHAN, foi indicado pelo diretor geral do órgão, Rodrigo Melo Franco, ao então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek para realizar o conjunto da Pampulha na capital mineira. O episódio do Grande Hotel foi um acontecimento decisivo para a justificativa de alçar a produção dos arquitetos modernos, seguidores dos princípios nacionalistas definidos por Lúcio Costa, à condição de patrimônio nacional, equiparado à própria arquitetura do barroco mineiro e, portanto, passível de estar sob a tutela do SPHAN e da legislação federal preservacionista. A partir de então, edifícios como a sede do MES foram tombados, em processos cujos pareceres tiveram o teor do emitido pelo arquiteto Alcides da Rocha Miranda, em 1947, sobre o referido prédio:

Esse caráter de edifício marco de uma nova fase da evolução da arquitetura lhe vem sendo reconhecido pelos críticos e especialistas mais autorizados da Europa e América, tal como é do conhecimento público, através de publicações técnicas (CARRILHO, 2003, p. 135).

## 5 A primeira missão

Se a realização do Grande Hotel de Ouro Preto foi importante para a hegemonização do estilo moderno de Lúcio Costa, esta não foi a primeira obra projetada pelo SPHAN. O Museu das Missões, construído nas ruínas da missão jesuítica de São Miguel (RS), foi o marco pioneiro da reapropriação da arquitetura antiga no território brasileiro como monumento à nação. O museu resultou da ida de Lúcio Costa ao sítio arqueológico riograndense, datada de novembro de 1937, aproximadamente um mês após a instauração do SPHAN. Desta prospecção, Costa realiza minucioso relatório encaminhado a Rodrigo Melo Franco, no qual descreve o estado em que se encontravam os sítios das missões de Santo Ângelo, São João Batista, São Lourenço, São Luís, São Nicolau e São Miguel. Neste último, o arquiteto fez, de volta ao Rio de Janeiro, o projeto do museu.

Essa empreitada, que se constituiu na primeira ação do Estado brasileiro no sentido da museificação de ruínas arqueológicas, até então à mercê da decomposição do tempo e do esquecimento, remete às considerações de Anderson (2008) sobre censo, mapa e museu como elementos de estruturação e controle do Estado sobre as definições de imagens de autorreconhecimento nacional:

Concebida dentro dessa série laica, cada ruína tornou-se suscetível à fiscalização e à reprodução ao infinito. Quando o departamento arqueológico do Estado colonial tornou, tecnicamente possível reunir a série sob a forma de mapas e fotografias, o próprio Estado podia olhá-la como um álbum de seus antepassados até a época histórica. (...) A série reproduzível, porém, criou uma profundidade histórica que foi facilmente incorporada pelo sucessor pós-colonial do Estado (ANDERSON, 2008, p. 255).

Se considerarmos essa observação, reinterpretando-a para o contexto estadonovista brasileiro, não é de se estranhar o fato de que a primeira iniciativa do recém-criado SPHAN fosse uma intervenção museológica, com a elevação das seiscentistas ruínas jesuíticas à posição de monumento nacional e, ao mesmo tempo, a inserção no sítio arqueológico da missão de São Miguel (a que

de fato guardava maior integridade construtiva), de um museu que reunisse uma coleção de objetos remanescentes daqueles velhos aldeamentos catequéticos da Companhia de Jesus. Coletados compulsoriamente nas cercanias, esses objetos foram retirados da posse de uma população secularmente habituada à prática da dilapidação do espólio material esquecido desde a expulsão de 1755.

Nesse projeto, a mimese ao sítio arqueológico é exemplar. O novo museu foi pensado pelo arquiteto como uma continuidade urbanística em relação à rígida geometria da praça central retangular da extinta pólis jesuíta. Ele foi disposto como um conjunto de dois prismas perpendicularmente justapostos, definindo um ângulo da praça cuja edificação dominante, o frontispício arruinado do velho templo, avultava do lado oposto, ao centro da composição.

A característica do Museu das Missões, como testemunho do passado, se manifesta também pela semiologia de sua aparência. Constituído de material arqueológico resgatado das casas de fazenda dos arredores, o resultado volumétrico assemelhou-se pela cor e textura aos resquícios de arquitetura antiga do sítio. O bloco de exposições, um prisma retangular com paredes de vidro, cercado por alpendre e coberto em telhas cerâmicas de quatro águas, guarda marcante semelhança com a arquitetura vernacular. Até se poderia acusá-lo de neocolonial, não fosse o fato de que a colunata utilizada, com seus capitéis barrocos, não se tratava de simulacro, mas sim de material coletado com toda a sua carga sígnica de veracidade histórica. O outro bloco, administrativo, mantém a descrição necessária à hierarquia compositiva, por se tratar de um prisma retangular opaco, composto por uma muralha de material arqueológico exposto em seu estado natural.

A composição do museu assume características didáticas como objeto-mensagem no qual a narrativa que determinou sua existência transpira também a textura de seus materiais antigos, a semelhança fisionômica com a arquitetura do passado e o seu enquadramento no desenho urbano-arqueológico da antiga missão. Tudo se configura como na argumentação de Lúcio Costa, escrita no memorial explicativo do projeto: “com datas e nomes, mas tudo disposto de forma atraente e objetiva, tendo-se sempre em vista o alcance popular” (COSTA, 1995, p. 296).

É relevante considerar que essa pioneira obra arquitetônica do SPHAN tenha sido realizada em uma região de fronteira internacional, na qual os antigos domínios jesuíticos estendiam-se por partes do que, somente a partir do século XIX, seriam Brasil, Paraguai e Argentina. Missões como as de São Miguel e Santo Ângelo, no lado brasileiro, guardavam distâncias entre si equivalentes às que mantinham com as de Santo Inácio, na Argentina, e São João Batista, no Paraguai. Destaca-se que a iniciativa do Museu das Missões separa simbolicamente as ruínas missionárias que compõem o patrimônio nacional de um vasto sítio arqueológico supranacional. O Museu e as ruínas que lhe seriam pertinentes doravante ficariam estabelecidos como um marco de confinidade da nação.

## **6 A coleção consolidada**

O longo período de atuação de Lúcio Costa no SPHAN consolidou a imagem definitiva da nação no que tange aos adereços monumentais arquitetônicos que a personificam. Essa imagem, enfim, é a mescla de uma seleção de objetos arquitetônicos ainda do período pré-industrial brasileiro com exemplos da produção moderna composta por determinados arquitetos que seguiram as diretrizes formais do estilo modernista primeiramente configurado no edifício sede do MES e no Pavilhão de Nova York. A coleção de monumentos nacionais, tarefa que determinou as atividades do SPHAN, priorizou na existência da instituição a atividade voltada à pesquisa e classificação da produção arquitetônica, fazendo valer a linha de arrematamento da permanência cultural da suposta brasilidade, eternizando a ideia de Brasil-nação a partir de um processo formativo narrado através das imagens estáticas dos monumentos. Este ponto de vista, desenvolvido pela *praxis* intelectual e diretiva de Lúcio Costa, teve como corolário sociológico o modelo interpretativo de Gilberto Freyre (1999), inaugurado em 1931.

Não surpreende que essa linha dominante de atividades do SPHAN tenha superado as diretrizes previstas inicialmente para o órgão por um dos seus principais idealizadores, Mário de Andrade. A visão andradiana de classificação das manifestações culturais,

abrangendo os aspectos da denominada cultura imaterial, tinha como objetivo a construção de uma cultura erudita nacional que tenderia historicamente a uma dissolução em um universo cultural mais amplo da internacionalidade. Considerando que a racionalidade do Estado jamais poderia prescrever o desenvolvimento cultural de uma forma embrionária de diluição do nacional, é então compreensível que este mesmo Estado nacional tenderia a orientar sua política cultural para a reprodução de imagens fixas, imutáveis e que articulassem um passado lendário à sua própria imagem. De forma semelhante, é de se esperar que essas imagens configurassem, através de sua singularidade, sua própria modernidade no presente. Coube ao SPHAN, sob o direcionamento ideológico de Lúcio Costa, construir a opção do Estado. A arquitetura, através de suas eficientes qualidades como monumento à nação, não deixaria então de ser o objeto prioritário de estudo, classificação e preservação na trajetória costeana do SPHAN.

O processo de industrialização nacional, que teria o ápice de sua celeridade no período desenvolvimentista do Governo Kubitschek, selaria o destino da polêmica entre academicistas e modernos. O modelo dependente de desenvolvimento industrial não permitiria questionamentos a uma estética do desenho industrializado. Portanto, estaria completamente anacrônica qualquer objeção de cunho artesanal ou “passadista” que não acompanhasse o modelo de sociedade integrada à hierarquia tecnológica da modernidade mundial, na era em que se implementava a indústria automobilística. Em contrapartida, a inserção internacional do Brasil exigia uma característica diferencial própria no estilo moderno da arquitetura. Essa diferença já estaria contemplada na variante corbusiana brasileira, àquela altura suficientemente consagrada por sua inserção no sacrário do patrimônio nacional, ao lado dos seus antepassados autênticos, escolhidos desde a época colonial.

Uma certa reminiscência nostálgica pode ser observada no parecer de Lúcio Costa ao pedido de tombamento realizado ao SPHAN, em 1973, da residência no Rio de Janeiro do eterno paladino do neocolonial, José Mariano. O parecer de Costa transmite um sentimento entre o triunfo final, ou já extemporâneo, e o tripudiar um tanto perverso sobre o extinto movimento neocolonial:

Deve-se considerar, pois, contraditório, para não dizer chocante, que se insinue agora a conveniência do tombamento dessa elaborada cenografia como “documento histórico”. Parecerá mesmo um desrespeito à memória de Rodrigo M.F. de Andrade na luta que enfrentou, como todos nós, seus colaboradores, para repor nas suas legítimas bases apoiado em documentação e exemplares autênticos o conhecimento das várias fases e modalidades de nossa arquitetura do tempo da Colônia e do Império (PESSÔA, 1999, p. 284).

Feita a preleção admoestativa em virtude da “ousadia” do pedido, o velho mestre modernista, em definitivo, afirma a impossibilidade de considerar o edifício objeto do requerimento de tombamento um monumento nacional. No entanto, ele aponta a salomônica solução de encaminhar o caso à instância responsável do governo estadual, alegando o interesse ambiental pela preservação da massa de vegetação que abrigava a propriedade. O desfecho da situação se deu com a demolição da obra arquitetônica de José Mariano, o Solar Monjope, que atualmente consta dos estudos historiográficos da arquitetura no Brasil, sobretudo no que se refere ao sentido da produção neocolonial.

## **7 Considerações finais**

A constituição de Brasília como símbolo de nacionalidade é entendida, no processo de sua construção, como ato heroico e predestinado, dando origem a narrativas lendárias. Dentre essas narrativas, há a de que o planejamento urbano e a arquitetura da cidade se inseriram como realizações memoráveis, parcelas da epopeia heroica nacional. Reforça a narrativa a institucionalização do espaço da capital como monumento integrante do Patrimônio Cultural da Humanidade, conforme decisão da UNESCO em 1987, além do seu tombamento como patrimônio da cultura nacional, realizado pelo IPHAN, com o parecer favorável de Lúcio Costa, emitido no primeiro dia do ano de 1990. Neste parecer, Costa reafirma a identificação da cidade como materialidade arquitetônica da ideia de nação brasileira:

O importante é que Brasília exista e tenha sido concebida e consolidada na escala do Brasil definitivo. Brasília é, de fato, uma síntese do Brasil com seus aspectos positivos e negativos, expressando assim, ao vivo, as contradições da sociedade brasileira. E se lá o contraste avulta, isto decorre simplesmente da circunstância de a cidade ter nascido para ser capital do país, ou seja, para ter presença simbólica não apenas agora, mas amanhã e sempre, já que a vida das capitais conta-se por centúrias [...]. Por todos os motivos, só mesmo o tombamento será capaz de assegurar às gerações futuras a oportunidade e o direito de conhecer Brasília tal como foi concebida (PESSOA, 1999, p. 291-292).

O tombamento de Brasília, no parecer, assume como pretensão eternizar seu desenho urbano, tornando-o imutável e silencioso espaço arqueológico das representações eternizadoras da própria nação. A noção de espaço definitivo” é a expressão material do ideário nacional, como uma mensagem do que é não apenas agora, mas também do que será amanhã e sempre.

A narrativa heroica sobre a fundação de Brasília assumiu diversas versões, desde a propaganda governamental mais direta, com mensagens institucionais televisivas, filmes documentários etc, até a versão lendária da realização de Brasília no discurso apologético encontrado na produção teórica sobre arquitetura no Brasil. O que evidencia-se nessa produção acadêmica, na maioria dos casos, é que a argumentação se inicia pelo reconhecimento da qualidade arquitetônica do plano urbanístico e das edificações monumentais da cidade, passando em seguida a valorizar positivamente a afirmação profissional que os arquitetos brasileiros obtiveram a partir do reconhecimento e a crítica internacional da qualidade arquitetural, chegando, afinal, à celebração discursiva de que Brasília seria o grande marco de afirmação da arquitetura moderna brasileira.

A síntese apologética sobre Brasília tem como chave de sua lógica discursiva a existência inquestionável de um estilo brasileiro de arquitetura moderna. Tal estilo corresponderia a um modo de fazer nacional que estaria impregnado de uma maneira singular de ser e de perceber esteticamente o mundo, uma atitude

peculiar à condição formativa de uma possível cultura nacional única e permanente em todas as nuances regionais, na extensão do vasto território brasileiro. O discurso apologético sobre Brasília não se limita apenas à cidade como motivo estético, mas também se expande à parte considerável da arquitetura modernista brasileira. O equívoco dessa posição reside em interpretar um fenômeno sociocultural específico, a manifestação modernista fundada por Lúcio Costa como estilo nacional, como fato supra-histórico, conforme os mesmos parâmetros de discurso costeando. Assim, essa posição oblitera a necessária relativização que considera o contexto sócio-histórico que o delimitou.

Sobretudo para os arquitetos, a negação do discurso apologético nas interpretações sobre a arquitetura de Brasília torna-se, muitas vezes, um imenso esforço intelectual, pois leva o pesquisador a ter de abrir mão de convicções de muito apreço, como a de haver uma permanência eterna de sua comunidade social. Renunciar à memória coletiva que funda a nação é concretamente excluir-se da comunidade imaginada (ANDERSON, 2008) que se tornou a forma de organização sociocultural típica do capitalismo moderno.

Sobre qualquer abordagem, seja do tipo enaltecedor ou de posicionamento crítico, é inegável que a arquitetura de Brasília visa a representar simbolicamente a construção coletiva da nacionalidade brasileira. O que se pode concluir do empreendimento é que a participação de Lúcio Costa foi decisiva para a materialidade simbólica de Brasília. Porém essa participação não pode ser compreendida a partir apenas da sua colocação no concurso realizado para selecionar o projetista da cidade. Lúcio Costa, inevitavelmente, seria o sujeito profissional do empreendimento urbanístico. Sua posição como principal formulador e legitimador de uma linguagem culturalmente diferenciada de arquitetura moderna – à qual o vínculo imaginário a uma outra arquitetura de caráter antigo produzida no país estabeleceu uma linhagem arquitetônica, composta em coleção de monumentos nacionais a partir de sua atuação no SPHAN – conferiu-lhe todo um capital simbólico que privilegiaria a escolha de sua proposta como a mais, senão a única, capaz de ser uma síntese da ideia de Estado-nação necessária à consolidação do poder nacional.

Essa síntese só pode ser estabelecida se a cidade que a materializa permanecer na memória coletiva de sucessivas gerações de nacionais – aqueles que assim se reconhecem. A duração em longo tempo da imagem se torna condição obrigatória ao monumento. Essa preocupação com o perdurar da cidade é manifesta em 1974, por Lúcio Costa, no I Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília, no qual o arquiteto defende com veemência a necessária manutenção do seu projeto original:

Brasília nunca será uma cidade “velha”, e sim, depois de completada e com o correr dos anos, uma cidade antiga, o que é diferente, antiga mas permanentemente viva. O Brasil é grande, não faltarão aos novos arquitetos e urbanistas oportunidades de criar novas cidades. Deixe Brasília crescer tal como foi concebida, como deve ser, – derramada, serena, bela e única (COSTA, 1995, p. 317).

Posteridade e destino são os rumos que o discurso de Lúcio Costa aponta como advertência contra possíveis desvirtuamentos do plano original. Ao mudar o plano urbanístico da cidade, se estaria comprometendo a própria trajetória prometeica dos destinos da nação; ao questionar a representação figurativa, se incorreria em danos reais à nacionalidade representada. A defesa enfática da imperativa preservação do risco original de Brasília foi uma constante na atuação de Lúcio Costa. Essa defesa, no entanto, não deve ser compreendida como ação movida por teimosia simplória ou vaidade pessoal, mas sim orientada por uma intencionalidade racional imposta por suas convicções nacionalistas, que sempre o fizeram aquilatar como de suma importância para a propagação da credibilidade social da nação e suas inspirações de esperança, a figura perene tranquilizadora da *civitas* nacional com a sua adequada monumentalidade duradoura.

A atividade projetual de Lúcio Costa, em arquitetura e urbanismo, estendeu-se ainda até o início dos anos 1990. São muitos os trabalhos de caráter arquitetônico significativo em que se reproduz a linguagem estética formulada por sua trajetória profissional, desde sua ruptura com o neocolonial, como variantes sobre um mesmo tema: o monumento à nacionalidade.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, M. de. Brazil Builds. **Jornal Folha da Manhã**, p. 25, 23 mar. 1944.
- CARRILHO, M. **Lúcio Costa, Patrimônio Histórico e Arquitetura Moderna**. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- CAVALCANTI, L. **Moderno e Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- COSTA, L. **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- FREYRE, G. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Mundo Novo nos Trópicos**. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2000.
- MORAES, E. J. **A Brasilidade Modernista**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, J. **A Desumanização da Arte**. São Paulo: Cortez, 1999.
- PESSÔA, J. **Lúcio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.
- SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1999.