

## 2. DISCURSOS ARQUITETÔNICOS, construções culturais I.

Avaliar as letras inaugurais com que foram tratadas as idéias modernas em arquitetura no Brasil e na Argentina do período de entre -guerras demanda, para além das lógicas articulações propriamente disciplinares (o giro argumentativo que se pretende imprimir perante o estado das legitimações teóricas vigentes), de uma análise em torno da constituição de tais discursos enquanto *artefatos culturais*, e dentro dessa condição, até inclusive como *artefatos literários*. E isto levando em conta não só aspectos concernentes às construções lingüísticas e até poéticas de tais textos - mas as estéticas e representações que permeiam os próprios conteúdos como decorrência da participação de um universo ideológico-cultural de extração basicamente literária ao qual já se pertence ou, no caso, se adscrive no ato instantâneo da escrita. De fato, a natureza expositiva pública ou semi- pública que é própria de um ‘discurso inaugural’ o de um manifesto, o instala automaticamente num campo de relativa definição.

Se pensarmos na irrupção das figuras de Lucio Costa e Alberto Prebisch nos respectivos cenários institucionais - profissionais da época como portadoras de um discurso/praxe com pretensões de questionar o *status quo* acadêmico vigente, teremos de confrontarmos com uma análise de suas trajetórias iniciais enquanto estratégias alternativas de inserção no campo. Se pensarmos, também, na disritmia evidenciada pela disciplina arquitetônica (e desde logo que puxada em grande medida pelo caráter conservador da própria demanda de bens arquitetônicos) no curso da atualização/modernização de suas formas e métodos com relação a outras áreas mais autônomas da criação - tais como as artes plásticas e a literatura, veremos dados quase até com naturalidade os vínculos estabelecidos entre estes arquitetos e os grupos configurados –ainda que precariamente - pelos escritores e/ou poetas modernos.<sup>1</sup> Mas para além dos índices de necessidade ou de liberdade com que aquelas estratégias de inserção possam ter- se definido, e inclusive para além da verificabilidade ou exatidão dos

---

<sup>1</sup> Entretanto, tal processo não fora privativo das formações socioculturais argentinas ou brasileiras, mas um fenômeno que pode ser verificado inclusive em alguns dos centros aglutinadores da produção cultural e artística da época, até mesmo no maior deles: Paris. Nesse contexto, o itinerário descrito por Le Corbusier com o seu ingresso no debate de vanguarda através de *L'Esprit Nouveau* e de sua própria prática pictórica purista, representa um exemplo chave nesta abordagem.

créditos relativamente outorgados a Lucio Costa e Alberto Prebisch enquanto ‘pioneiros’ da arquitetura moderna nos seus respectivos meios locais<sup>2</sup>, o que é inquestionável nas suas trajetórias é a existência de um volume sistematizado de textos com que consumaram a tarefa difusora, essa mistura de missão intelectual/profissional que ambos se auto-impuseram. Porém, o caráter refratário dos espaços sobre os quais deviam impulsar as boas novas e a condição de quase autodidatas ou auto-gestores no que respeita a sua ‘formação moderna’, estimularam o apelo às letras (ou ao discurso escrito) não só como estratégia alternativa de inserção e divulgação - ou seja, simples meio ou canal-, mas também como fornecedoras de uma estrutura de base desde a qual configurar esses discursos, e sobretudo, na qual filiá-los. É verdade que, enquanto sujeitos culturais, essa estrutura já operava neles de antemão, isto é, antes de qualquer ação ou determinação estratégica; mas não menos certo é que para a época em questão, a literatura era a *forma* ou o tamis mais freqüente para a expressão do pensamento e a sensibilidade correntes, tanto na Argentina quanto sobretudo no Brasil, onde, para dizê-lo com A.Candido, foi a ‘viga mestra’, ‘padrão de cultura’, ‘fenômeno central da vida do espírito’<sup>3</sup>. É a partir dessas *formas* que as determinações culturais podem pensar- se também como um campo de escolhas relativamente conscientes, o espaço para a efetivação até tática daquelas filiações. Prebisch escolheu o âmbito da vanguarda *martinferrista*, e a partir daí, ficou sempre ligado à cultura de elite *porteña* e os seus órgãos de expressão. Já Lucio Costa fora mais um intelectual a incorporar- se à *intelligentsia* letrada que, sob o comando de Rodrigo M.F. de Andrade, constituíra um dos eixos da política cultural do regime Vargas.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Pelo lado de L.Costa, é conhecida a pública recusa dessa qualificação, à qual dedicou um artigo íntegro em 1948, “Depoimento”; e que não deixa de inscrever- se na estendida polémica sobre as origens do ‘modernismo brasileiro’: se foi paulista, -via Semana de 22- e através das figuras de Warchavchik, F.de Carvalho ou Rino Levi, ou se foi carioca, a partir da experiência do MEC. Do lado de Prebisch, o assunto não passa tanto por uma disputa entre cidades (graças ao macrocefalismo de Buenos Aires) mas pela partilha desse ‘posto’ entre vários arquitetos atuantes na época; questão intrinsecamente ligada ao percurso histórico do modernismo na Argentina, e à correspondente lavoura historiográfica.

<sup>3</sup> A.Candido, “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, em: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*; Ed. Nacional, São Paulo, 1976.

<sup>4</sup> “[...] Por fim, um contingente apreciável de intelectuais e artistas prestaram diversos tipos de colaboração à política cultural do regime Vargas, aceitando encomendas oficiais de prédios, livros, concertos, manuais escolares, guias turísticos e obras de arte, participando em comissões, assumindo o papel de representantes do governo em conferências, congressos e reuniões internacionais, em suma, prestando múltiplas formas de assessoria em assuntos de sua competência e interesse. Vários deles não chegaram a estabilizar sua posição funcional nos

Assim, e parafraseando F. Süsskind, poderíamos dizer que “o estreitamento de contatos com o horizonte literário passou a enformar essa produção discursiva”<sup>5</sup>, a ponto que resulta impossível interrogar os textos deles sem enxergar o contexto mais amplo em que os articularam, seja implícita ou explicitamente; contexto que condicionou de tal maneira os conteúdos tratados que, mesmo baseados sobre idênticas fontes (Le Corbusier), contribuiu na configuração de leituras, interpretações, escritas e praxes profundamente diferenciadas. Questão que nos remete diretamente para o conceito de leitura como apropriação ativa dos textos, assim como colocado por R. Darnton, ao tratar sobre as implicações das análises do discurso no contexto da *história do livro* :

Como os filósofos da lingüística têm demonstrado desde Wittgenstein, o significado não é inerente às idéias. É transmitido por expressões vocais e interpretado por interlocutores; ativa padrões de discurso convencionais; e funciona em determinado contexto, de modo que as palavras podem transmitir mensagens diferentes em momentos e textos diferentes.

[...] Como é que normalmente entendemos as coisas? [...] encaixando percepções em estruturas. [...] Nosso mundo é organizado –dividido em categorias, moldado pelas convenções e colorido por emoções comuns. Quando nos deparamos com algo significativo, tratamos de inseri-lo na ordem cognitiva que herdamos de nossa cultura; e em geral o verbalizamos.<sup>6</sup>

Entretanto, aquele ‘horizonte literário’ correspondente às primeiras décadas do século, não se afigurava como uma única e nítida linha no céu da cultura, senão como um espaço inflacionado por múltiplas incumbências temáticas e orientações formais, inclusive até dentro dos contextos de filiação assinalados para Prebisch e Costa. De fato, na frase textual da autora<sup>7</sup> o horizonte é “técnico”, e a produção é “cultural”, definindo um dos grandes núcleos temáticos (“a paisagem tecno-industrial em formação”) que tensionavam tanto as representações quanto os procedimentos literários. Assim, não só o universo da imagem e sua

---

quadros permanentes de carreira embora desfrutassem de posições que pareciam infensas às exigências do mercado, ou então, impermeáveis às servidões impostas pelo mecenato oficial”. Sergio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1979, p.158.

<sup>5</sup> *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. Companhia das Letras, SP, 1997

<sup>6</sup> Darnton, R. *Os best-sellers...*; op.cit, ps. 190 e 202.

<sup>7</sup> A frase original é: “e seguidas as pistas explícitas, se passará a examinar de que maneira esse estreitamento de contatos com o horizonte técnico passa a enformar a produção cultural”, para continuar mais na frente: “Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então. Em sintonia com o império da imagem, do instante e da técnica como mediações todo- poderosas no modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e uma subjetividade sob constante ameaça de desaparecimento”. Süsskind, op.cit, p.15-16.

reprodutibilidade fiel, ilimitada e até movimentada afetaram a praxe dos seus evocadores verbais, mas a reprodutibilidade da própria escrita, sua mediação por aparelhos, a ampliação do mercado que pôde atingir e a decorrente influência dessa ‘demanda’ –antes inexistente nesse grau- determinaram um campo de mudanças que fez balançar o lugar dos literatos no plano da produção cultural entre diversas coordenadas, como artesanato-mecanização, arte - ofício, vocação-profissionalização, escritor- jornalista. Isto é: a máquina, a indústria, e a massa urbana se filtrando numa prática até então de cunho indiscutivelmente artístico (nesse sentido, o conflito se aproxima bastante do vivenciado pelos arquitetos). Somado ao seu lugar como ‘padrão-viga mestra’, e perante as solicitações, vigentes em ambos países, por entroncar e dar forma tanto a uma cultura quanto a uma literatura nacionais, o panorama de situações delineado devém ainda mais interessante; isto é: não só o movimento de Prebisch e Costa no interior de sua disciplina implicava a assimilação das fortes mudanças com que a técnica (a ‘máquina’) comoveu as próprias bases projetuais da arquitetura, mas o movimento deles enquanto intelectuais para o universo da escrita no lance de articular um discurso em torno do novo arquitetônico consumou- se num momento de particular efervescência literária, rico em tensões e facções, que incidiram – voluntariamente ou não, conscientemente ou não- sobre os seus posicionamentos no plano das culturas nacionais, sobre as suas determinações estéticas, sobre as orientações e parâmetros de suas missões difusoras.

Não obstante, a equiparação destas situações enriquecedoramente ‘críticas’ no interior dos territórios freqüentados por Costa e Prebisch não implica qualquer igualação com respeito à natureza e qualidade de experiências e transferências a que cada um esteve exposto. Sem ir mais longe, a ‘inflação literária’ referida por A.Candido, a sua longa soberania no contexto da vida do pensamento brasileiro, a preeminência da interpretação poética por sobre a racional, e a fraca divisão do trabalho intelectual –entre outros fatores citados pelo autor- não se corresponde nesse grau com o caso argentino, no qual a precoce emergência de uma historiografia nacional<sup>8</sup>, a larga influência da chamada “Geração de 37”<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Se bem esse fenômeno tende a associar- se no geral com as publicações de Bartolomé Mitre e Vicente F.López no último terço do XIX, existem outras posições que reivindicam a existência de uma consciência historicista desde a década de 1830, sempre vinculada, como as mais oficiais, com as preocupações por organizar o grande relato da Revolução de 1810 e dilucidar os seus verdadeiros autores e causas, assim como a idiossincracia americana, rioplatense ou argentina que

(sobretudo enquanto ao substrato cívico- político e o senso de institucionalidade presente nas especulações intelectuais), a avantajada organização do ensino superior, com as faculdades de ‘Filosofia e Letras’ e ‘Direito e Ciências Sociais’ (entre outras) já reconhecidas e com estatutos aprovados desde 1886, portanto anteriores a essa data, e ainda a Reforma Universitária de 1918 (como evidência incontestável do gabarito geral); dão conta de um outro estatuto e de umas outras ‘matérias’ para as letras argentinas no concerto da produção cultural.

Por outro lado, a dialética entre o local e o cosmopolita, embora indicada por Candido para o decênio de 30 como um momento de equilíbrio entre aspirações universalistas e fidelidades ao próprio, resulta ainda predominantemente local e folclórica se comparada ao seu respectivo estágio no contexto argentino-*porteño*, obstinadamente cosmopolita e universal inclusive nas suas diversas aproximações ao *criollismo* ou à *gauchesca*. Basta com revisar o estudo de J.Schwartz<sup>10</sup> centrado nos representantes mais ‘cosmopolitas’ de cada país na época em questão –Oliverio Gironde e Oswald de Andrade - para enxergar as condições de radicalidade possíveis em cada caso, que na Argentina devem remontar- se às bases da ‘cultura de importação’ difundidas pela já mencionada e influente ‘geração de 37’.

---

esteve na sua base. Cf. Wasserman, F, “De Funes a Mitre. Representaciones de la Revolución de Mayo en la política y la cultura rioplatense”; em: *Prismas 5*, BsAs, 2001; pp. 57-84.

<sup>9</sup> Se identifica assim à primeira geração nascida trás a queda da ordem colonial (a maioria nascida entre 1805 e 1820), que por tal fato e por ter entrado na vida pública após o fracasso unitário e a consolidação da ordem federal na década de 1830, pôde traçar um balanço do processo independentista desde outra posição que a dos seus antecessores. Consideravam o período colonial tanto carente de todo valor para a história da civilização quanto repudiável em sua totalidade; e assim como não era aí onde podiam achar algum legado que pudesse ser reivindicado, também não atribuíam nenhum valor positivo à presença indígena, passada ou presente. Assim, só restava-lhes reivindicar o passado mais recente, quer dizer, o independentista, e fundar a partir daí os elementos constituintes da nacionalidade, ausentes no período colonial e confusos no revolucionário (1810) Na origem deste grupo de jovens intelectuais argentinos deve colocar- se a E.Echeverria, seguido de outros nomes detonantes do pensamento nacional, como J.B.Alberdi, D.Sarmiento, J.M.Gutierrez, todos abocados a produzir uma nova cultura a partir das idéias lidas em livros franceses e nas traduções francesas de livros alemães. Poderia se dizer que a eles compete a originalidade da ‘importação cultural’.

<sup>10</sup> J.Schwartz, *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*; Perspectiva, São Paulo, 1983. Resulta interessante salientar que dentre as variadas “convergências e divergências” entre Andrade e Gironde reconhecidas pelo autor no seu exaustivo estudo, o senso crítico implícito nas operações poéticas de ambos se especifica desigualmente, no uso da paródia no primeiro e da ironia no segundo, já dando uma aproximação do caráter referencial, composto, de ‘canto paralelo’ subjacente no brasileiro, que não casualmente se desenrola sobre a própria história colonial: o Pau Brasil como recuperação paródica, como primeiro produto colonial de exportação. Compatível com essa operação é a fusão do elemento natural ao tecnológico, orientada à possibilidade de uma consciência do nacional que encontra expressão nas formas de uma “tecnologia tropical”, em que o produto industrializado se cruza com a cor local brasileira. Contrariamente a isso, Gironde força a ironia para desgarrar os vínculos com a tradição histórica, e com a Madre Patria em primeiro lugar.

Finalmente, e quiçá por causa dessa projeção universalista e cosmopolita mais pura e radical na Argentina que no Brasil (mais voltada às dialéticas ‘ordem-desordem’ e/ou ‘integridade -flexibilidade’, porém sempre como reivindicação da identidade, como parte do *próprio* ritmo geral da sociedade<sup>11</sup>), o âmbito de filiação intelectual escolhido por Prebisch, somado à natureza estético-vanguardista e ao caráter privado do empreendimento cultural inerente à revista *Martín Fierro*, se caracterizou por um conjunto de contribuições e participações bem mais diversas (e até às vezes encontradas) do que o âmbito de filiação que acolheu a Lucio Costa, mais homogêneo em quanto à linha reitora das produções e aos posicionamentos perante o ‘nacional’; em grande medida decorrente do lugar político que ocuparam praticamente desde o mesmo momento de sua integração.<sup>12</sup>

Todas essas particularidades, essenciais para compreender o arcabouço cultural que sustentara as suas respectivas construções discursivas e flagrara a sua diferença, configuram o campo ampliado a partir do qual enxergar as razões e as paixões que moldaram em cada caso as leituras do moderno- arquitetônico alheio. Corresponde, pois, internar- nos no terreno em que “as idéias se misturaram aos fatos” (que às vezes são, simplesmente, ‘outras’ idéias) e vice -versa, para cada um dos arquitetos em questão, a começar por Lucio Costa.

## 2.1. Uma “viga mestra” para a nova arquitetura de Lucio Costa.

Antes do que nada, convém esclarecer que toda análise sobre os processos de leitura, apropriação e redefinição de idéias ou manifestações alheias pressupõe invariavelmente o confronto com um problema de mescla; não só apontando para as variáveis dos resultados (síntese, fusão, junção, amálgama, dosagens,

<sup>11</sup> O conceito, e até inclusive o espírito geral desta série de interpretações que chegam a atingir a própria estrutura do pensamento verificada em Lucio Costa e o seu núcleo de relações intelectuais, pertence, claro, à “Dialética da malandragem”, de A.Candido, em: *O discurso e a cidade*, São Paulo: Duas cidades, 1993.

<sup>12</sup> Todavia, e paradoxalmente, essa posição na ‘oficialidade’ não implicara um maior envolvimento do político com o cultural –no plano das suas produções e suas ações - entanto que, para além das reivindicações a- políticas sustentadas no seu estatuto pelos ‘estetas’ intelectuais da *Martin Fierro*, a causa de sua dissolução se acha imbricada no conflito gerado pelo apoio à candidatura presidencial de Don Hipólito Yrigoyen, em 1927. Com relação ao caso brasileiro dos intelectuais cooptados pelo governo Vargas, S.Miceli afirma: “Os escritores -funcionários puderam se abrigar sob a postura de uma ‘neutralidade’ benevolente em relação ao Estado o que lhes permitiu salvar muitas de suas obras do aceso das lutas políticas. Nas palavras do maior poeta nacional, os integrantes de ambos os grupos [estes e os funcionários - escritores] se comportaram como ‘poetas

homogeneidade ou heterogeneidade do produto, etc.), mas para a atitude do ‘mesclador’ perante o próprio ato de mesclar. Levado especificamente para o âmbito da *leitura ativa*, tal atitude pode ser consciente, inconsciente, ou uma ‘mescla’ de ambas.

Em função disso, dificilmente possa compreender-se a singular leitura que Lucio Costa fez da arquitetura moderna corbusierana e a operação –diferenciada, mas quase simultânea– de construção de uma versão local– nacional (a legitimação discursiva da existência de uma ‘arquitetura moderna brasileira’), sem associa-las ao debate intelectual sobre os destinos do país; que estava por volta da década de 30 –e segundo observara R.Benzaquen, entre outros - “profundamente marcado pelo tema da mestiçagem”<sup>13</sup>. Com efeito, se houve alguma coisa que determinara a particularidade daquela arquitetura com relação ao padrão geral do produzido na época e que definira o seu aporte perante o ‘concerto das nações’, foi a expressão *insolúvel* do ‘engenho nativo’ na apreensão da experiência estrangeira, ou seja, o bem sucedido cruzamento entre a técnica internacional e uma série de recursos de caráter e filiação puramente locais<sup>14</sup>, dando num produto final *antes sincrético do que sintético* (Benzaquen). Em suma: de se propor evidenciar-se abertamente enquanto resultado de uma mescla. Nas palavras do seu maior apóstolo;

Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria [...] a arquitetura brasileira de agora [1951] já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo. Conquanto

---

ajuízados’ que, em meio a essa ‘mansidão subvencionada, tentaram construir esdificios de nuvens”’. Em: S.Miceli, op.cit, p.187.

<sup>13</sup> R.Benzaquen de Araújo; “Rayos y truenos. Ambigüedad y exceso en la obra de Gilberto Freyre”; artigo apresentado no seminário “Em busca da identidade. O ensaio de interpretação nacional no Brasil e na Argentina. Homenagem a Gilberto Freyre no centenário do seu nascimento” celebrado do 30/10 a 1/11 de 2000; em: *Prismas. Revista de historia intelectual*, Bs.As, ano5, No. 5, 2001.

<sup>14</sup> Na memória descritiva do frustrado projeto da Cidade Universitária, Lucio Costa, já em 1936-37 enuncia tal operação e enumera objetivamente tais recursos: “[...] obedece o projeto à técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional –poderá no entanto adquirir, naturalmente, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., à escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento (muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaiss, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente, etc.) e graças, finalmente, ao emprego de vegetação apropriada – um caráter local inconfundível, cuja simplicidade (...) muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares”. “Cidade Universitária”, em: *Lucio Costa...*; op.cit, p.186.

se antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio, porque *foi conscientemente concebida com tal propósito*.<sup>15</sup>

Porém, tal concepção proposital, que provavelmente foi ganhando consciência de si à par da necessidade, assumida quase em exclusiva por Costa, de ir explicando e legitimando pela via teórica a ‘brusca irrupção local’ da nova arquitetura e a simultânea irrupção do ‘gênio nativo’ encarnado na personalidade de O. Niemeyer; fora tributária em grande medida, e para além do estímulo recebido pela aprendizagem direta das singularíssimas lógicas projetuais corbusieranas, do impacto que sobre o total da cultura brasileira tivera aquele debate intelectual sobre a mestiçagem, e dentro dele, da ‘irrupção’ de Gilberto Freyre com sua drástica redefinição desse conceito, numa manobra à que Benzaquen chega a atribuir o caráter de uma certa ‘reinvenção do Brasil’. Sem esse pano de fundo (não para a cultura, as modernas ‘ciências humanas’ ou a literatura, mas para o campo das genealogias arquitetônicas), o confronto com as fecundas tensões intrínsecas à arquitetura proposta por Le Corbusier - e a liberdade com que foram assimiladas e localmente reconfiguradas - teria sido outro. Sem estar plenamente comprometido nesse debate, dificilmente Lucio Costa houvera redigido e confirmado, ainda uns vinte anos após aquela ‘reinvenção’ (1933), semelhante adesão à miscigenação sincrética:

Assumir e respeitar o nosso lastro original – luso, afro, nativo.  
 Reconhecer a grande importância para o Brasil de hoje do aporte da migração européia – mediterrânea e nórdica- bem como a do oriente – próximo e distante.  
 Aceitar como legítima e fecunda a resultante desse entrosamento, mas reputar fundamental a absorção, neste aporte, da nossa maneira peculiar, inconfundível – *brasileira*- de ser.  
 Preservar e cultivar tais características diferenciadoras, originais.  
 Recusar subserviência, inclusive cultural, mas absorver e assimilar a inovação alheia.  
 Considerar exemplo válido de como proceder a construção do edifício- sede do antigo Ministério de Educação e Saúde (1936-45), episódio que vale como *lição e advertência*.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> L.Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, em: *Lucio Costa...*, op.cit, p.170. (grifo meu)

<sup>16</sup> L.Costa; “Opção, recomendações e recado” , s/d, em: *Registro...*, op.cit, p.382. Como muitos dos textos avulsos que compõem o seu livro autobiográfico, este carece de data original de escrita. Não obstante, pela referência à exemplariedade do episódio do MEC como ‘*lição e advertência*’, e em função do parágrafo subsequente –não citado-, cabe inferir que é, pelo menos, posterior a 1951, que é a data do texto “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” ao qual corresponde esse parágrafo (cf. p.169 do livro). De fato, tal operação ‘auto- citatória’ é bem comum no conjunto da produção escrita de Costa. Por outro lado, deve ser necessariamente posterior à redação do próprio Manifesto Regionalista de Freyre que, como é sabido, não foi de 1926 (data do Congresso de escritores regionalistas de Recife) mas de 1952, e baseado nos poucos parágrafos

Entretanto, tal filiação desborda a lógica bastante inapreensível da comunhão cultural para ancorar-se em fatos bem mais concretos e documentáveis; isto é, que tanto Lucio Costa quanto Gilberto Freyre, e também Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e outros, participaram alternativamente da mesma *intelligentsia* que, reunida em torno a Capanema e ao seu chefe de gabinete, Rodrigo MF de Andrade, colaborou na construção de um novo conceito de ‘cultura brasileira’, e cujo trabalho de conjunto se consolidara sobretudo a partir de 1937 com a criação do SPHAN. Mas os antecedentes de relação pessoal de Lucio Costa com esse mesmo grupo se remontam à experiência dos cursos de pós-graduação do Instituto de Artes da precocemente frustrada Universidade do Distrito Federal (UDF), e antes, ao primeiro vínculo estabelecido entre ele e Rodrigo de Andrade na ocasião de fazer-se cargo da direção da ENBA, nos finais de 1930.

A partir dessa ocasião-estréia é que Lucio Costa entrara em contato direto com Manuel Bandeira e Carlos Leão, entre outros: “Conheci Carlos Leão quando –ainda diretor da ENBA- fomos levados certa noite com Manuel Bandeira à casa da mãe dele, dona Tita”<sup>17</sup>; assim como com Mário de Andrade, Tarsila, Oswald e outros paulistas quando da organização do famoso Salão do 31, grupo no qual logo reconheceu a dupla linha renovadora/preservadora que ele identificara sempre com toda a operação moderna ‘válida’ no Brasil<sup>18</sup>. Já com relação a Gilberto Freyre, provavelmente os laços mais próximos devem de ter-se iniciado na UDF, e logo no SPHAN. No entanto, no seu livro autobiográfico aparece um indício de vínculo pessoal bem anterior, em 1927, quando de sua volta da viagem por Europa:

Quando o ‘Bagé’ tocou em Recife ela [Mary Houston, amizade feita no barco, e futura esposa de Mário Pedrosa] quis ver o seu amigo de antes de *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre, então chefe de gabinete do governador Estácio Coimbra. Como não se encontrasse em Palácio, fomos procurá-lo, num distante arrabalde, em casa dos pais, prédio feio e isolado num ligeiro aclive agreste<sup>19</sup>.

---

redigidos naquela ocasião. Cf. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid: Cátedra, 1991.

<sup>17</sup> Lucio Costa, *Registro...*; op.cit., p.80..

<sup>18</sup> “Em 22, Mário, Tarsila, Oswald e Cia., enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de Minas e do norte, na busca ‘antropofágica’ das nossas raízes; em 1936, os arquitetos que lutaram pela adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas, foram os mesmos que se empenharam com Rodrigo no estudo e salvaguarda do nosso passado autêntico”. Idem; p.437.

<sup>19</sup> idem, p.48.

Do outro lado da relação, Gilberto Freyre citara um parágrafo de um texto de Lucio Costa de 1929 sobre as casas coloniais no prefácio à 1ª. edição da sua obra prima, *CG&S*: todo um indício de entendimento mútuo, de empatia.

Na sua exaustiva pesquisa sobre a atuação dos quadros intelectuais no regime Vargas, Sergio Miceli concedera à gestão de Capanema no Ministério de Educação uma ordem de ‘território livre infenso às salvaguardas ideológicas do regime’, no qual se acolheram ‘elementos de praticamente todos os matizes’, e inclusive alguns que ‘pouco antes se haviam filiado a forças políticas concorrentes’<sup>20</sup>. Entretanto, no concernente às *ideologias profissionais* desenvolvidas no surto de definição daquele conceito de ‘cultura brasileira’, e dos rumos que devia assumir o trabalho de conservação, difusão e manipulação da herança cultural, o grupo reunido em torno a Rodrigo de Andrade revelou uma notável coesão ou identidade de pontos de vista, sem prejuízo das maneiras pessoais de cada escritor/artista-funcionário que, antes bem, colaboraram na configuração de uma espécie de terreno comum (ainda dentro daquele território) semeado de referências recíprocas e de vocábulos partilhados. Um rápido olhar pela compilação de Lauro Cavalcanti<sup>21</sup>, na que comparecem textos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Lucio Costa, Gilberto Freyre e alguns outros, basta para conferir esse ‘ar de família’ - sustentado em parte pelo discreto e afável ‘patriarcado’ do seu diretor- que tanto Cavalcanti como Antonio Candido subscrevem respectivamente no início e no final do livro:

O clima de seminário era quase permanente nas reuniões de final de tarde no gabinete do dr. Rodrigo, nas quais se sentavam em volta de uma mesa o próprio diretor, os funcionários do órgão e visitas constantes para discutir em profundidade os mais variados temas. Tal sistema de trabalho, além de “democratizar” as decisões, imprimia-lhes um olhar interdisciplinar abrangente.<sup>22</sup>

Para mim o Patrimônio Histórico foi sobretudo uma questão de amizade, a partir dum grupo de pessoas integradas em certa atmosfera e certo modo de ser [...] Depois, percebi que o Patrimônio era antes de mais ninguém, Rodrigo Melo Franco de Andrade [...] Em torno dele, da sua energia e do seu raro encanto, gravitava o Patrimônio, empenhado num trabalho sério de gente disposta a fazer as coisas com ânimo salvador e a maior competência.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> S. Miceli, *Intelectuais e classe...*; op.cit, p.161 e 162.

<sup>21</sup> L.Cavalcanti (org); *Modernistas na repartição*; Editora UFRJ/IPHAN, Rio de Janeiro, 2000.

<sup>22</sup> L.Cavalcanti, em: idem, *ibidem*; p.22.

<sup>23</sup> A.Candido, em: idem, *ibidem*, p.208.

Porém, e não obstante a indiscutível centralidade de Rodrigo de Andrade, não pode esquecer-se que a redação do projeto original do SPHAN coube a Mário de Andrade; e a amplidão de horizontes e incumbências que definira a gestão dessa secretaria, assim como a conseqüente participação de intelectuais das mais variadas vertentes, é indissociável da própria amplidão com que aquele definira o seu programa, ou o seu conceito de cultura<sup>24</sup>. Cavalcanti, na introdução do livro citado, salienta que tal projeto foi levado à prática quase sem alterações, com exceção da formação do quadro estável de colaboradores, na que houve predomínio maciço de arquitetos<sup>25</sup>. Contudo, resulta curioso que praticamente a totalidade dos textos convocados na compilação (sem contar o texto de L. Costa e o do multifacetado J. Cardoso, além do prefácio de O. Niemeyer) são de autoria de literatos e sociólogos<sup>26</sup>. É que o SPHAN, para além da expressiva ação ‘material’ de proteção, restauração e reconstrução sobre os bens a preservar derivada das seleções do Departamento de Tombamentos; não se subtraiu, como parte do ‘território Capanema’, às modalidades gerais que regiam a legitimação do lugar social da *intelligentsia* subvencionada pelo Estado, desenvolvendo à par uma função produtora e difusora de novos ‘bens intelectuais’, que veio a se juntar ao mesmo conceito de cultura que se pretendia estabelecer. Os estudos realizados e os autores escolhidos para encaminhá-los e redigi-los evidenciam um objeto que transcende a mera utilidade instrumental. E o aparato publicitário montado<sup>27</sup> serviu tanto para a difusão pedagógica do patrimônio nacional quanto para a dos

<sup>24</sup> Como é sabido, dentro da ampla relação dos possíveis bens patrimoniais a tombar, cabiam tanto arquiteturas (ruínas, igrejas, fortes, etc) pinturas e esculturas quanto receitas de cozinha (culinária ameríndia), paisagens (“tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mucambos no Recife”), fetiches, folclore (música popular, contos, lendas, danças), etc.

<sup>25</sup> O SPHAN começou a funcionar contando, além de seu diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade e de diferentes corresponsais no interior (Mário de Andrade e Freyre, por exemplo), com os seguintes colaboradores - todos arquitetos -: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, José de Sousa Reis, Paulo Thedim Barreto, Renato Soeiro e Alcides Rocha Miranda. Fora desse quadro, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Carlos Drummond de Andrade, Prudente de Moraes Neto e alguns outros se incorporaram pouco tempo após, com diversas funções. Na proposta original de Mário de Andrade, havia um Conselho Consultivo composto de 5 membros fixos: o diretor e os quatro chefes dos museus, além de 20 membros móveis repartidos de a pares entre diversas disciplinas: arquitetura, pintura, escultura, arqueologia, história, música, crítica de arte, gravura, etnografia e artesanato.

<sup>26</sup> A saber: Mário de Andrade (dois textos), Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo MF de Andrade; sem contar os textos mais ‘comentadores’ de Carlos Drummond de Andrade e Antonio Candido.

<sup>27</sup> O projeto de M. de Andrade previa um serviço de publicidade próprio que devia encarregar-se de publicar: os quatro livros do Tombo, com a correspondente publicação anual de seus suplementos; uma revista do SPHAN, na que seriam reproduzidas as obras de arte tombadas,

intelectuais que estavam detrás desse grande programa cultural (e que ainda disputavam intelectual e institucionalmente com outros setores o padrão de reflexão estética e histórica da arte colonial brasileira<sup>28</sup>). Os alvos do olhar (o passado e a tradição) e o próprio olhar (moderno, contemporâneo) foram, por assim dizer, simultaneamente ‘tombados’. Nesse sentido, a seleção de autores –e o mesmo projeto- de Cavalcanti não faz senão reproduzir ou atualizar essa outra dimensão do SPHAN, iniciada pelos próprios protagonistas.

Com relação à UDF, e apesar da sua existência efêmera e curta, são vários os autores e atores da época que salientam a larga influência que esta teve tanto na vida cultural de Rio de Janeiro como no estímulo de uma nova fase do modernismo brasileiro. Em palavras de Mário de Andrade, “contribuiu não só para o desenvolvimento do nosso modernismo, como também para deslocar para o Rio de Janeiro o eixo, o centro de atualização das nossas artes plásticas [...] a partir praticamente de 1930, e decisivamente a partir de 1936”<sup>29</sup>. De fato, o Instituto de Artes da UDF, dirigido por Celso Kelly tornou-se quando de sua arrancada, a junho de 1935, um espaço de efervescência cultural, não só pelos professores que o formavam (além de Lucio Costa e Portinari, Celso Antônio, Villa-Lobos, Flexa Ribeiro, Mário de Andrade e o próprio diretor –os três últimos nas cadeiras de história da arte -), mas pelas personalidades que o freqüentaram; como Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Santa Rosa, e outros (Morais, 1995). Somando a Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda (incorporados logo após nas cadeiras de sociologia), não é difícil reconhecer que esse quadro quase se superpõe com os membros do grupo que configurara a parte ‘mais letrada’ do SPHAN: mais um exemplo da medida em que se articularam o

---

assim como estudos técnicos, críticas especializadas e pesquisas estéticas; e uma série de livros, monografias com estudos biográficos, críticos, comparativos, etc.

<sup>28</sup> Cf. Heloisa Pontes, *Destinos Mistos. Os críticos do grupo Clima em São paulo, 1940-1968*; Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

<sup>29</sup> Apud. Frederico Morais; *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. 1816-1994*, Topbooks, Rio de Janeiro, 1995. P.156. Cabe apontar que com a determinação dessas datas, embora de modo não explícito, o autor estava fazendo referência a uma série de ações dentre as quais tanto ele como L.Costa tiveram participação reiterada, sempre no contexto da política cultural decorrente do regime Vargas: a reforma da ENBA e o Salão do 31, a consolidação do grupo de arquitetos modernos em torno do MES, a encomenda por parte de Capanema a M de Andrade do projeto do então SPAN (cuja data de redação é 24/03/1936) e provavelmente, a mostra de pintura que, patrocinada pela Associação de Artistas Brasileiros em março de 1936 expôs durante dois meses os trabalhos dos alunos da cadeira de desenho e pintura mural que Portinari ditava na UDF, e sobre a qual o escritor, entre outros, elaborou amplas e estimulantes críticas.

projeto de modernização cultural com o de reivindicação de uma nacionalidade baseada nas marcas da tradição local; mais um caso de concentração dessas tarefas (só aparentemente incompatíveis) nos mesmos agentes; mais uma expressão do grau de ingerência estatal no programa cultural, e finalmente, mais uma prova da autonomia –e heterodoxia- ideológica do ‘território Capanema’, pois aquele quadro de professores da UDF (paradoxalmente criada e dissolvida pelo regime Vargas sob a acusação de ser um ‘antro de comunismo’) permaneceu aderido à função pública nacional através do SPHAN, entre outras repartições da área de educação e cultura.

Em suma; é dentro de todo esse contexto delineado que a produção intelectual de Lucio Costa revela o seu mais pleno sentido, pois não só fora construída a partir do cruzamento de certas fronteiras textuais, mas até transcendendo as próprias fronteiras disciplinares. Longe de ‘ilustrar’ a ação/renovação arquitetônica simultaneamente empreendida, ela contribuiu na configuração de um corpus (ou, como diria Beatriz Sarlo, de uma verdadeira ‘máquina cultural’) que produzira e reproduzira valores. Foi incontestavelmente o mais intelectual dentre os arquitetos -funcionários: o fato de ter partilhado o espaço editorial do primeiro número da Revista do SPHAN<sup>30</sup> (1937) com Mário de Andrade e Gilberto Freyre atesta o lugar ganho desde o início dentro daquela *intelligentsia* literária, assim como o perfeito entrosamento entre suas idéias arquitetônicas e o âmago ‘mestiço- sincrético’ imanente às representações culturais ali defendidas.

Não se trata, porém, de estabelecer uma relação de estrita filiação do pensamento de Lucio Costa com o de Gilberto Freyre ou Mário de Andrade, como se fosse uma subserviência ou apropriação de algo até então alheio às suas inquietudes; mas simplesmente de pôr em evidência a atmosfera cultural –que Costa respirou e oxigenou na vez- em que suas idéias –e dentro delas, suas leituras - cobraram forma, ou viraram ‘discurso’.

---

<sup>30</sup> “Documentação Necessária” foi o texto de Lucio Costa reproduzido no primeiro número da Revista do SPHAN, junto com “A capela de Santo Antônio”, de Mário de Andrade e “Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das colônias”, de Gilberto Freyre. Não casualmente estes três textos formam parte da citada compilação de L.Cavalcanti, na medida

## 2.2. O Brasil-mestiço: a operação científica e algo de mágica.

Como fora mencionado no início, a ‘reinvenção do Brasil’ desencadeada – segundo R. Benzaquen- a partir do ensaio de Gilberto Freyre, se especificou na radical virada que ele aplicara na noção de mestiçagem, até então estigmatizada como problema, peso ou carga herdadas do passado, que “limitava e constrangia a história nacional” dificultando o acesso do Brasil aos valores da civilização ocidental. Assim;

O enorme impacto que produziu a aparição de CG&S contribuiu a alterar drasticamente esta avaliação, ao enfatizar não só o valor específico das influências indígenas e africanas, mas também a dignidade da articulação híbrida e plástica de tradições que teria caracterizado à colonização portuguesa.<sup>31</sup>

Entretanto, não se tratou só de uma operação de valorização da mestiçagem, mas da elevação desta enquanto especificidade nacional, ao articular os dois extremos do corpo social da colônia, portugueses e escravos negros, segundo uma lógica senão igual, quando menos semelhante: a predisposição à mescla, e o costume e adaptação do diferente; marcando na origem a identidade brasileira, ou ‘luso-afro-brasileira’ sob a sina do mestiço. O português, “povo poroso, capaz de se amoldar plasticamente às mais diversas experiências culturais”<sup>32</sup> pois híbrido por natureza (amálgama de árabes, romanos, galeses e judeus), miscigenando- se com os negros. E estes, por sua vez:

em condições de concorrer melhor que os índios à formação econômica e social do Brasil [pela sua] predisposição como que biológica e psíquica para a vida nos trópicos, sua maior fertilidade nas regiões quentes, sua energia sempre fresca e nova quando em contato com a floresta tropical (...) [que explica em parte que tenha sido ele na América Portuguesa]... o maior e mais plástico *colaborador* do branco na obra de colonização agrária; o fato de haver até desempenhado entre os indígenas uma missão civilizadora no sentido europeizante<sup>33</sup>.

Apoteose da mescla, da combinação, do híbrido, na qual o elemento ‘puro’, o caráter puro imaculado quase passa despercebido, senão eclipsado: nem prévio à miscigenação –já brasileira- os componentes o são de uma maneira cabal.

---

que, como verdadeiros ‘editoriais’ (jornalisticamente falando) que foram, exprimem claramente a posição de base daquela publicação, e/ou daquela ‘repartição’.

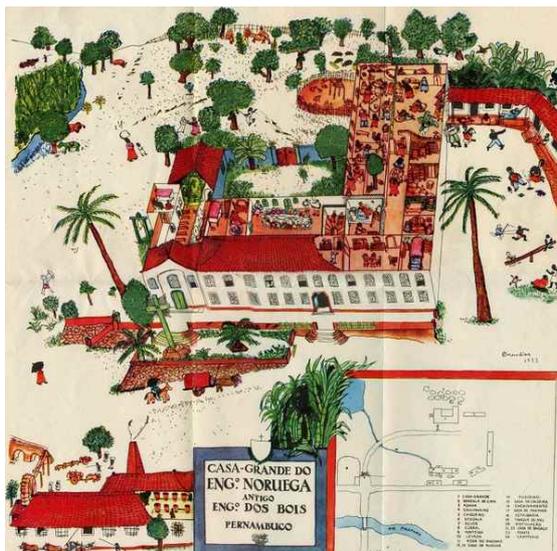
<sup>31</sup> Benzaquen, op.cit, p.193. (tradução minha).

<sup>32</sup> Benzaquen, idem, p.194.

<sup>33</sup> G.Freyre, CG&S, op.cit, p.346 e 348. (grifo meu)

Todavia, e como salienta Benzaquen, o conceito de mestiçagem em Freyre não implica que as propriedades singulares dos portugueses que confluem na mescla se dissolvam por completo, ou se fundam numa nova identidade indivisível, senão que definem um “luxo de antagonismos”, numa concepção “sincrética mas nunca sintética” que “guarda a lembrança das diferenças”. O nativo brasileiro ficará integrado nessa mesma definição - guarda a lembrança da mescla, que guarda a lembrança das diferenças; e a cultura local, ficará marcada pela polifonia e a ambigüidade.

Quiçá baste, em princípio, com esta junção de enunciados e reflexões para voltar à leitura do ‘manifesto-recomendação’ de Lucio Costa já citado e perceber o grau de ‘entrosamento’ entre as possibilidades de uma Arquitetura Moderna Brasileira ali definidas e o corpus conceitual ensaiado por Freyre. Através desse texto, e numa operação que resume magistralmente o objeto primeiro de sua missão moderno/preservadora, o edifício do Ministério, “marco definitivo da nova arquitetura brasileira”<sup>34</sup> é apresentado como exemplo e paradigma da ‘boa mestiçagem’: assumindo o lastro original luso- afro- nativo, absorvendo e assimilando a inovação alheia, porém recusando a subserviência e preservando as características diferenciadoras. Isto é, legitimidade e fecundidade da mescla que guarda a lembrança das diferenças. E no ato, assim como Freyre, elevando tal produto mestiço à dignidade de padrão da especificidade –arquitetônica- nacional.



Desenho de Cícero Dias para a terceira edição de CG&S, de 1938. Mais um contato entre esta obra e Lucio Costa.

<sup>34</sup> “...que se haveria de revelar igualmente, apenas construído, padrão internacional e onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez...”; Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, em Costa, op.cit. p.168.

Não obstante esse texto ser da década de 50, e portanto, já abertamente entrosado e legitimado numa linhagem cultural nacional consumada ‘de cima’, é possível rastrear indícios de um ‘entrosamento gradual’ (e talvez nem tão conscientemente visualizado) em textos bem anteriores, como a memória do projeto de Monlevade (1934), “Razões da nova arquitetura” (1934-35), a memória para a Cidade Universitária (1936-37), “Documentação necessária” (1937) e “Considerações sobre arte contemporânea” (anos 40), indicando com isto a idéia de uma trajetória intelectual que desde os seus inícios foi se delineando segundo os princípios da integração de opostos, da riqueza da variedade que nunca se sintetiza por completo, da idéia de obra de arte como produto de tensões em equilíbrio (estático/dinâmico) ou de contrastes (artificial/natural). Baste pensar, além dos textos citados, em “Mobiliário luso-brasileiro”, na “Teoria das Resultantes Convergentes” e na variedade de artigos e relatórios elaborados para o SPHAN, sempre perseguindo a especificidade brasileira no contexto da produção colonial; na sua obra arquitetônica, a começar pelo Museu das Missões, e depois, na casa Saavedra, no Park Hotel, no Parque Guinle; e até na própria e precoce canonização de Niemeyer como o insuperável exemplo de mestiçagem corbusierano- carioca.

Entretanto, a poderosa influência exercida pela obra de Freyre no contexto cultural dos anos 30 não foi a única nem a primeira em induzir uma idéia de identidade brasileira baseada na questão da mescla e da miscigenação vistas com ‘bons olhos’. De fato, o *Macunaíma* de Mário de Andrade já efetuara uma operação semelhante de aproximação e entrosamento das diversidades raciais e culturais vigentes no país, incorporando o ‘primitivismo como fonte de beleza’ e desandando o recalque sofrido pela tradição popular em mãos da cultura acadêmica oficial –como assinalara A.Candido<sup>35</sup>. Contudo, e a diferença da natureza ensaística da obra de Freyre (que demarcara o seu relato/relatório num estatuto de pensamento histórico- sociológico –embora de base literária-), este olhar foi enxergado e concebido desde a mais pura ficção, e portanto, desde um gênero periférico se pensarmos nas suas possibilidades de agitar o ‘debate intelectual sobre os destinos do país’ – tal como Benzaquen definira o contexto de ação de *CG&S*. Ainda por cima do próprio suporte (a narrativa poética), a

---

<sup>35</sup> A.Candido, “Literatura e cultura...”, op.cit, p.120.

naturalização-redenção da mestiçagem<sup>36</sup> enquanto especificidade do Brasil e como marca indelével da cultura local foi todavia operada desde o universo do ‘mágico-maravilhoso’ e não desde um campo que, apesar de ficcional, admitira vínculos explícitos com o real, sua crítica e/ou sua projeção programática.

Com isto não se pretende insinuar que a magistral obra de M. de Andrade tenha sido concebida conscientemente em tal direção programática (nada mais longe), porém sim interessa salientar que para além de todo gênero, o ‘espírito’ de *Macunaíma* encarnou-se numa cosmogonia cultural (pluralista, e na vez de acusado enraizamento popular) que atravessou tanto as premissas do projeto para o SPHAN como as aulas ditadas na UDF - dentre as que surgiu “O artista e o artesão”-, só por mencionar as realizações que se aproximaram ‘carnalmente’ da órbita de ação e pensamento de Lucio Costa; além do seu peso e influência como obra prima –e síntese artística- de quem fora o mito vivo das letras modernistas brasileiras.

Em razão de tal proximidade, o gosto e a afeição por tudo que seja produto da cultura popular, estimulando às vezes uma espécie de ‘simbiose’ nos próprios modos do seu tratamento em textos e relatórios, ou encurtando a distância entre o olhar intelectual e o seu objeto; a ênfase na oralidade escrita, ou, quando menos, no tom descontraído, no humor e até na irreverência; o relativo receio do ‘maquinismo’ na sua substância ‘desumana e a conseqüente tendência ao seu abrandamento (seja desde a dimensão do natural e/ou desde a mítica popular); em suma, e para voltar a Candido, todos esses lances de ‘vocação dionisíaca’ que se exprimem no ‘lirismo telúrico- crítico’ de Mário de Andrade (tanto como na antropofagia oswaldiana) também convergiram - salvando as distâncias profissionais - na escrita e no pensamento de Lucio Costa; talvez mais acusados

---

<sup>36</sup> Acho que vale a pena reproduzir a passagem em que Macunaíma, Jiguê e Maanape, os três irmãos de sangue e nascidos em terra brasileira, dão origem –mágica de por meio- aos tipos raciais dominantes no país. “O herói (...) entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê apercebeu o milagre, se atirou na marca do pezão. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo (...) Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova (...) e conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas (...) E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus...” M. de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*; Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1990.

no poeta para exaltar a expressão literária (e com ela, os valores nacionais que estavam em jogo), e mais discretos no arquiteto, para mitigar uma reflexão tensionada pelo fundamento positivista e internacionalizante do desenvolvimento tecnológico moderno.

Assim, ‘abrandamento’, ‘mitigação’, ‘suavização’ resultam em noções inseparáveis das estratégias de produção do discurso cultural do modernismo, mediando e instrumentando os mecanismos de ‘deglutição’ dos valores da herança ilustrada européia e da modernização tecnológica internacional assim como possibilitando o mantimento do ‘luxo de antagonismos’ em equilíbrio, dentro da concepção de mestiçagem postulada por Freyre e comentada por Benzaquen:

De fato, esta ênfase no que Gilberto chama de “antagonismos em equilíbrio” – antagonismos exacerbados, por certo, pelas divisões e pelo despotismo típicos da escravidão colonial- chega a tal ponto que torna-se necessário interrogar acerca da existência de algum valor ou instituição capaz, quando menos, de suavizá-los, evitando que tal equilíbrio chegue a quebrar-se.<sup>37</sup>

Os textos de Lucio Costa, como parte desse mesmo discurso cultural, estão permeados por elementos e mecanismos semelhantes, que, como fora comentado, não só se manifestam no processo de construção discursiva de uma arquitetura moderna e nacional, mas também nas leituras do moderno alheio com destaque para o corpus doutrinário de Le Corbusier (se é possível, entanto que já interpretação, pensá-la ainda dividida ou prévia a qualquer representação ou reconfiguração); que se apresenta com traços puramente ‘locais’ antes de entrosar-se com as variáveis próprias do ‘local-brasileiro’ (convencionalmente, a geografia e a história).

Já nos aproximando dessa produção textual, cabe distinguir, em princípio, a data de 1934 ou 1935 como ‘divisora de águas’ no que compete à conscientização de uma missão discursiva-difusora voluntária e individualmente assumida. Apesar de que houve outros textos anteriores nos quais L.Costa, em qualidade de diretor da ENBA, enunciara certos paradigmas da renovação artística e arquitetônica para a qual fora colocado em funções; estes - como se verá - responderam antes a outras prioridades que à determinação de encarar publicamente a difusão de um novo pensamento arquitetônico (pensamento que, aliás, apenas tinha deitado raízes nele). Portanto, submerso nas consideráveis

tarefas em torno da reconfiguração da ENBA, pressionado por um entorno acadêmico convulso e contrário à sua nomeação, em plena absorção dos lineamentos do pensamento moderno europeu e simultânea organização do seu primeiro ‘manifesto- ação’ –o Salão de 31-; pouco foi o que pôde levar para a escrita, fora das reflexões vertidas numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*<sup>38</sup> e de um artigo redigido como resposta-desagravo a José Marianno Filho<sup>39</sup>, em 1931. Conquanto apenas dois meses após a publicação desse artigo ele apresentara a sua demissão na ENBA, a exposição pública de suas idéias teóricas ficou adiada por algum tempo, até reentrar na cena política cultural de Vargas, quando de sua designação como professor da UDF.

Assim, o texto realmente fundador de sua empresa renovadora foi “Razões da nova arquitetura”, redigido entre 1934 e 1935<sup>40</sup>, porém publicado em janeiro de 1936. Segundo depoimento do próprio Costa, esse texto fora redigido com o objeto de explicitar o seu programa para os cursos de pós -graduação a ditar na mencionada Universidade, sendo produto das reflexões elaboradas durante o tempo de auto-reclusão e estudo a fundo da doutrina e obra de Le Corbusier (o “*chomâge*”). Portanto, poder- se -ia dizer que nessa arrancada confluíram, quase simultaneamente, o esforço primeiro por sistematizar num discurso as leituras feitas sobre as revolucionárias idéias corbusieranas e o esforço por articular tal bagagem no contexto ideológico- programático da instituição no qual seria desenvolvida. Nesse sentido, não importa tanto que, no final, a passagem de Costa pela UDF tenha sido praticamente fugaz<sup>41</sup>, senão que a tamanha identificação produzida em torno àquele corpus alheio e a necessidade –ou o impulso- de

<sup>37</sup> Benzaquen, op.cit, p.194. (tradução minha).

<sup>38</sup> “O novo diretor da Escola de Bellas Artes e as directrizes de uma reforma”; em: *O Globo*, 29 de dezembro de 1930.

<sup>39</sup> “Uma Escola viva de Belas Artes”, *O Jornal*, 31 de Julho de 1931. Em: Vieira, L.G; op.cit.

<sup>40</sup> Dada a ligação estabelecida entre a emergência de tal texto e os cursos da UDF, a incerteza das datas se corresponde com a discrepância entre o ano indicado por Costa no seu livro (1934) e a data de criação da UDF (junho de 1935) pelo então secretário de Educação do Rio de Janeiro, Anísio Teixeira. No entanto, a especificação certera carece de real importância.

<sup>41</sup> Os motivos de sua rápida saída formam parte das várias lacunas que Lucio Costa deixara sem preencher no seu relato autobiográfico. Dentre as quase nulas referências historiográficas ao respeito, F.Morais aporta o seguinte dado: “A passagem de alguns professores pela UDF é extremamente rápida, fortuita ou problemática. Lúcio Costa, alegando timidez, limita- se a dar algumas aulas, entregando a cadeira a Carlos Leão” (Morais, op.cit, p.155). Evidentemente, custa bastante acreditar em tal razão se se leva em conta não só o antecedente de ousadia refletido ao aceitar –inexperiente e com 28 anos - a diretoria da ENBA, mas também a íntima coincidência entre os surtos renovadores de Costa e o programa congenitamente inovador e democrático do Instituto: toda uma oportunidade jogada fora.

promovê-lo achara a oportunidade de desabrochar publicamente (e o compromisso de formulá-lo localmente) naquele específico entorno intelectual.

Todavia, e antes de aprofundar na particular maneira em que se mesclaram todos esses fatores, confluindo pela primeira vez no seu grande texto programático, cabe fazer uma passagem pelos documentos iniciais do seu pensamento, importantes na medida em que iluminam, por um lado, um conjunto de caracteres próprios, muito associados à sua personalidade e à sensibilidade que foi definindo em experiências cruciais de sua juventude ( que vão mediar suas posteriores leituras e aparecer como marcas de certas permanências); por outro lado, a série de surtos (cortes, defasagens, outros aportes, “revelações”) que marcaram a sua decidida opção pelo moderno; e finalmente, as instâncias materiais (sócio- políticas e culturais) que condicionaram em parte tais surtos, e aceleraram a sua tomada de posição no terreno intelectual nacional.

Um caso a ressaltar é o texto redigido como memória para o projeto de Monlevade (1934), na medida em que sem representar aquela ‘arrancada’ mais pública e decidida que se consumara em “Razões...” , e com uma aproximação ainda cautelosa com respeito à doutrina corbusierana, este texto/projeto já introduz explicitamente a vontade por articular uma praxe ‘mestiça’ da arquitetura. Constitui, como se verá, um ponto nevrálgico da articulação do pensamento moderno- e -brasileiro de Costa, indispensável enquanto experiência para a iminente formulação discursiva de “Razões...”.

### **2.3. Lucio Costa “prê-Razões”. Da alienação à revelação.**

Não é tarefa nada simples a de reconstruir os caminhos transitados por Lucio Costa previamente à sua consagração – nem muito adiada, nem tão historiográfica - como o principal artífice da renovação artístico- arquitetônica do país (“a definitiva, a do ponto de inflexão, a instigadora do milagre”), mesmo incorporando o seu passo pela direção da ENBA como a própria semente –embora frustrada em seu momento- desse processo. Quer dizer; poder especificar quais os agentes, os materiais e/ou as experiências que informaram o pensamento e a vontade dele para chegar a ocupar esses lugares precisos naquelas precisas circunstâncias históricas. A documentação existente com relação a este período ‘prê’ abunda em dados mais bem biográficos –ou melhor, autobiográficos -; no entanto, a natureza dessas fontes não seria o maior inconveniente: o que resulta

difícil é extrair dos seus próprios conteúdos os indícios suficientes que possam deduzir dessa arrancada o seu posterior percurso.

Assim, fatos como o convite de Capanema (“sem conhecê-lo”) para o projeto do Ministério e, ainda antes, a designação como diretor da ENBA intermediada por Rodrigo F. Mello de Andrade (também sem conhecê-lo) e sendo ele um jovem academicamente inexperiente, deixam alguns pontos no escuro dentro daquele relato autobiográfico; por não falar da série das ahistóricas “revelações” que povoam os registros de sua vivência, reproduzidas quase como razões objetivas por alguns de seus biógrafos e comentadores.

Contudo, há uma possibilidade intermédia entre aquela pretendida busca de causalidades e o caso extremo habilitado pelo próprio Costa sustentado nas interpretações miraculosas (cuja estratégia é a de se desmarcar do jogo das explicações inconvenientes): a de aceitar que não necessariamente a seqüência dos acontecimentos deve ser forçada a seguir uma evolução progressiva e, sobretudo, equilibrada, de causas e efeitos proporcionais. Ou seja, deixar que o contexto político cultural dos anos 30, assim como fora desenvolvido pelo trabalho já cito de Sergio Miceli ofereça o pano de fundo adequado para completar os vazios de informação, ou as deduções implícitas. Que fique claro; não se trata de apagar os méritos de sua deslumbrante trajetória: uma vez aí, *no preciso momento e no preciso lugar*, ele traçou, percorreu e abriu rumos determinantes para o desenvolvimento das artes e da arquitetura no Rio de Janeiro e no país (inclusive, alguns dos quais ele nem chegou a adjudicar-se<sup>42</sup>).

Entretanto, uma coisa é a sucessão e a lógica dos acontecimentos, e outra bem distinta a evolução de um pensamento que, embora sempre muito mais árdua de reconstruir, é o que realmente aqui interessa. Todavia, esse conceito – evolução- talvez não seja o mais adequado para dar conta de um processo que, quando menos nos seus inícios, esteve marcado por uma série de surtos e defasagens: os poucos textos disponíveis de sua autoria que servem para documentar o seu ideário (digamos, prê-“Razões...”) escassamente prefiguram o iluminado autor das “Razões...”. Verdade seja dita, ele mesmo foi quem postulara

<sup>42</sup> Estou me referindo, por exemplo, à desmarcação de Lucio Costa enquanto a sua influência na formação do Niemeyer, que segundo ele “limitou-se ao jardim da infância profissional”, contribuindo a alimentar a idéia de gênio isoladamente iluminado com que a figura do Oscar tem-se internacionalizado. No entanto, não acredito tão assim em tal discreta contribuição, e considero

tal nível de ruptura, identificando- se como *alienado* ainda nos finais de 1929 – quando da primeira visita de Le Corbusier -, pouco antes de assumir o comando da renovação desde a diretoria da ENBA e da revolução com *o seu* Salão do 31.

Porém, perante uma leitura sistemática dos seus textos, tal inflexão não é senão um surto a mais dentre os tantos que definem e caracterizam a cadência geral da história que ele se propôs a narrar; isto é: os processos de constituição do narrador (aliás, protagonista) e os processos de constituição da história foram quase que simultâneos, e portanto, intimamente filiados. Sem ir mais longe, o Lucio incipientemente revolucionário de 31 ainda não é aquele da revelação de 1934; o de Monlevade - da mesma data, quer dizer, já após o *chômage* - também não é o Lucio de “Razões...”. Paralelamente, e seguindo a mesma lógica dos seus raciocínios, o ano 1936 com o projeto do MEC é o ponto de inflexão da arquitetura moderna brasileira e ano também da revelação do gênio de Niemeyer, que passou de valor “incubado” a “chave do enigma”<sup>43</sup> de tanta boa arquitetura construída no Brasil após tal data; produção geral que logo depois em Pampulha acha um outro centro nevrálgico determinante de todo o que vier pela frente, Pedregulho inclusive. Nas palavras dele, a nova arquitetura “irrompeu bruscamente com graça e segurança de si”; e tal acontecimento “teria ocorrido, sem alteração sequer de uma linha”<sup>44</sup>, para além da obra pioneira de renovação iniciada por G.Warchavchik e F. De Carvalho.

Mas antes de continuar com essa série de comentários especulativos, vamos para a análise concreta daqueles textos prévios à arrancada fundamental que para o plano das idéias arquitetônicas a nível nacional significou “Razões da Nova Arquitetura”.

Os escassos textos de época que documentam esse estágio do pensamento de Lucio Costa, são (em ordem cronológica): as cartas endereçadas a sua família que redigira durante a viagem –já arquiteto- para Europa em 1926 e 1927; a entrevista concedida em dezembro de 1930 para o jornal “O Globo” a pouco de assumir a direção da ENBA; o artigo/resposta a Marianno Filho enviado para “O Jornal” em julho de 1931 -“Uma escola viva de Belas Artes”-; e a espécie de

---

que nos textos de Lúcio a partir de “Razões...” há varias chaves das quais deduzir –ou pelo menos, intuir- a obra plástica de Niemeyer.

<sup>43</sup> Em “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, de 1951, cito no livro autobiográfico de Costa, *Registro de uma vivência*, op.cit , pag. 170.

<sup>44</sup> Ambos fragmentos pertencem ao “Depoimento” de 1948. Cit em LC, *Registro...* pag. 198.

memória descritiva que acompanhara o projeto para a vila operária de Monlevade, de 1934.

A começar pelas cartas, o primeiro a ressaltar é que por não terem sido escritas com fins de produção/difusão intelectual (embora todas denotem - como a totalidade de seus textos - um afinado interesse na redação, já de uma acusada pretensão literária) não admitem uma análise objetiva na direção buscada; isto é, no processo de tomada de posições enquanto profissional, ou de conscientização/construção do seu discurso moderno. No entanto isso, aportam outros dados importantes que, além de documentar a mencionada trajetória por surtos (e confirmar o nível de alienação auto-declarado a respeito da ulterior marcha dos sucessos) expõem algumas questões inerentes à caracterização do seu olhar sobre o passado e sobre a suas relações com os contextos espaciais (geográficos e urbanos), delineando os traços de uma sensibilidade moderna que permearão o desenvolvimento do seu pensamento arquitetônico pela frente.

As cartas refletem em grande medida o primeiro sentido da viagem que – apesar de ter sido facilitada por intermédio da ENBA- esteve bem longe de ter como premissa a possibilidade de um aperfeiçoamento disciplinar (e bem perto da busca de uma espécie de esclarecimento pessoal, além de uma experiência lúdico-intelectual). “Motivos sentimentais insolúveis” foram os acusados pelo autor em depoimentos posteriores. Assim, nada muito definível enquanto alvo, propósito. Inversamente ao sentido preciso e estratégico da viagem de Prebisch, a natureza do deslocamento de Lucio Costa é imprecisa e até perturbada.

Dia de bruma, dia chuvoso. Tudo fora de foco, impreciso, turvo. O cais que se afastava, aqueles lenços. [...] Depois a barra e as praias que fugiam...E fugia a terra, fugiam os entes queridos - fugiam Lieta e Leleta - fugia todo. E no entanto era apenas eu que fugia.<sup>45</sup>

A busca de completamento da instrução profissional, a ocasião de tomar contato com as fontes vivas da produção das idéias modernas circulantes pelo mundo, ou com outros arquitetos atuantes em outras realidades, de assistir a conferências e freqüentar e/ou ‘consumir’ livrarias: nada disso aparece nos relatos que ele fez de sua experiência no Velho Mundo.

---

<sup>45</sup> Carta desde Bahia, 15/09/1926. Idem; p. 33.

Distância, estranhamento e introversão antes do que proximidade, envolvimento e sociabilização. Longe ainda de indiciar a formação profissional e o exercício de arquiteto que já começara, o seu olhar se revela mais perto do foco atento e hiperdescritivo de um cronista culto que da perspectiva afinada de um especialista, definindo uma condição quase leiga - embora sempre erudita- que o orienta para a fruição profunda da vivência fervilhante das grandes cidades. Todo um flaneur da melhor estirpe fin-de - siècle modernista (anônimo, cosmopolita e desterritorializado), mas quase na entrada dos anos 30. Inclusive nas visitas ao Louvre a sua atenção se concentra até mais no comportamento da gente dentro dele ou no sentido organizativo da instituição/museu do que em alguma obra artística de particular interesse. Impressões sempre agudas e acertadas - como a lúcida apreciação sobre a escultura grega<sup>46</sup>-, mas escassamente “técnicas”, ou arquitetônicas. No mesmo sentido –de um olhar mais mundano, de órbita cultural antes do que de um domínio específico- pode interpretar- se a particular ênfase dada às reflexões em torno das peças teatrais, do seu entorno social e de suas implicações na idiossincrasia francesa.

Um momento de “juízo afinado” –segundo o registro de M.C de Carvalho na entrevista que lhe concedera Costa já nos 90<sup>47</sup>- reflete no seu olhar o parecer próprio de um arquiteto, mas resulta mínimo na economia geral do relatado nas cartas. Até mesmo nas várias referências às mudanças de escala (edifícios ou urbanas) que ele percebe com relação aos tamanhos fixados nas suas lembranças da infância, não falam da perícia do especialista ou da avaliação de um técnico em proporções e relações espaciais, mas voltam a remarcar (e talvez, a tornar mais evidente) o sentido introvertido da viagem, as variáveis ampliadas daquele estado de melancolia.

O obelisco de Luxor pareceu-me mais baixo, as fontes mais juntas, as grades das Tulherias mais perto e as grandes colunatas um pouco menores. Mas apesar dessa primeira impressão, como tudo é largo, amplo grande. Senti-me perdido como uma criança...

---

<sup>46</sup> “Sempre a mesma beleza tranquila. Nunca tiveram a curiosidade ou o desejo de traduzir no mônimo um sentimento qualquer inferior, fosse prazer, fosse dor...” Cit. na carta desde Arona, 21/11/29.

<sup>47</sup> Entrevista concedida a Mario Cesar de Carvalho, da Folha de São Paulo, quando já encerrada a compilação do seu livro autobiográfico; na qual o jornalista contestara a sua auto-denominação como “alienado” na época dessa viagem sublinhando a apreciação de “gótico de segunda mão” feita pelo viajante frente ao Duomo de Milão. Em: *Registro...*, op.cit. (pag sem número)

Em certo modo, ele procura; mas o contato com o mundo exterior (próprio e alheio a um só tempo) não é senão o trânsito necessário para uma viagem introspectiva. Não vai à procura ‘do novo’, nem sequer de novas experiências (isso ele mesmo o confirmara), mas vai para o reencontro com alguma coisa: o seu presente (sentimental, emocional) lhe produz incerteza, portanto, resolve voltar para o passado, para os vestígios da infância em Newcastle, na França e na Suíça, que serão o eixo principal do itinerário desta viagem<sup>48</sup> (e até da próxima também, realizada em 1948 junto a sua esposa e filhas).

Gostei de Pernambuco, mas não me lembrava que você lá estivera tanto tempo feliz. Teria gostado mais, muito mais. Esteve dois dias no Havre...Ignorava os endereços e assim olhei não somente para as ruas em que você morou, mas para todas, pensando em você recém-casada passeando, “bras dessus -bras dessus”, com Papai.<sup>49</sup>

Assim, a importância dada à memória, antes do que ao “passado” genérico, mas a uma memória sempre ligada às raízes ou às origens (basicamente individuais neste caso) como reservatório de dados aos que sempre se pode voltar à procura de resposta e/ou repouso, é uma questão íntima e inerente antes à personalidade de Lucio Costa do que ao desenvolvimento ulterior de uma consciência profissional direcionada ao patrimônio histórico e concebida paralela e insolúvelmente à possibilidade de assimilação do novo, da incerteza que produz o presente. O trânsito do individual ao coletivo - no que compete à ação dessa memória- constitui um passo que, embora imanente, não chega a exprimir-se com precisão. De fato, do relato da breve passada por Lisboa na ida rumo a Le Havre, não há indício de grande ansiedade por pisar e conhecer a “Madre Pátria” e seus legados arquitetônicos como sintoma de certa identificação ou sentimento de pertença (apesar de que visita uma igreja e dois museus); mas se limita a mencionar um episódio no qual perdera a noção do tempo transcorrido no interior de um antiquário (ou seja, um santuário de intimidades mas bem anônimas, domésticas), sob o risco de perder o navio.

No mesmo sentido, as menções aos edifícios antigos - sobretudo nas cartas desde Itália- também não demonstram um excessivo apreço enquanto testemunhas da grande História Ocidental da qual se sabe herdeiro, senão que são

---

<sup>48</sup> A procura da casa onde nasceu em Toulon, da paisagem de Le Havre com que se defrontaram os olhos de sua mãe, da professora que lhe ensinara a desenhar em Newcastle, do professor de francês e italiano na Suíça, etc, são todas mostras de quanto ele foi reencontrar-se com o e por vezes erudita seu passado na viagem de 1926.

enxergadas como belas produções artísticas e urbanas, entrosadas insolúvelmente à paisagem e à vida que decorre do seu uso e presença; como o caso do comentário sobre a fachada da Ópera de Paris –‘negra e impassível’, cujos grupos esculturais do embasamento ‘tomam proporções disformes e como que se põem em comunhão com as paixões que animam toda aquela multidão’. Entretanto, tais apreciações, na vez vão ficando submersas num estado anímico que revela cansaço e falta de interesse, expõem a pulsão mais íntima do seu roteiro europeu:

Agora atravesso galerias, admiro igrejas, percorro museus, visito monumentos e nada sinto de verdadeiramente profundo. E me enervo. E sigo sempre e procuro, e vou sempre procurando qualquer coisa, que não sei ao certo, que não encontro, qualquer coisa que deve existir pois que eu dantes sentia, pois que ainda sinto em torno, mas que já não sinto *em mim*..<sup>50</sup>

É o liame, pois, que impregna de valor o passado. Não é a matéria histórica em si, mas a possibilidade de reconhecer-se nela, de se achar algum dado no conjunto documental que ela –enquanto passado- oferece. Passado e identidade são termos que vão juntos em Lucio Costa, desde a sua própria experiência existencial.

Finalmente, cabe deter-se na questão específica dos olhares ‘para fora’, da acusada prática da percepção, e dentro dela, da demora e minuciosidade com que Lucio Costa reconstrói nos seus relatos as imagens e paisagens que se deslizam frente ao seu olho de viajante. Assim, quando descansa a reflexão e domina a percepção, uma modalidade predominantemente descritiva se apodera de sua escrita, compondo - sobretudo nas primeiras cartas ‘de cabotagem’ a bordo do “Bahia”- verdadeiras aquarelas verbais. Gêneros historicamente filiados na primeira tradição literária brasileira, paisagismo e crônicas de viagem convergem no olhar do jovem arquiteto reproduzindo –como numa espécie de herança sensorial imanente - certos caracteres –de registro, de forma, de sentido- que o aproximam consideravelmente daquelas figurações dos narradores naturalistas que F. Süsskind analisara nas ficções românticas do século XIX<sup>51</sup>.

É, em especial, com dois gêneros diferentes e às vezes associados (a literatura não ficcional de viagens –sobretudo a que se refere ao Brasil- e o paisagismo –sobretudo o que tematiza vistas e exuberâncias tropicais ou cenas pitorescas do cotidiano ou da

<sup>49</sup> Carta desde Arona, 21/11/1926. Idem, p. 38.

<sup>50</sup> Carta desde Florença, 22/12/1926. Idem; p.44.

<sup>51</sup> Flora Süsskind *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. SP: Companhia das Letras, 1990. “De la sensación de no estar del todo” é o primeiro capítulo desse livro, reproduzido em: Amante e Garramuño (orgs) *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*; Biblos: Buenos Aires, 2000.

“história” local-) que se constrói essa figuração inicial do narrador de ficção na produção literária da primeira metade do século XIX.

[...] O diálogo persistente com o relato de viagem e o paisagismo parece sugerir, entre outras coisas, que a essas figuras de narrador necessitaram obrigatoriamente de um olhar desde fora e de uma exibição –consciente ou não- de certa “sensação de não estar de todo” em sua composição.<sup>52</sup>

De fato, não somente o alvo do olhar - as paisagens naturais prioritariamente em foco -, mas a necessária mediação da distância, do deslocamento para enxergar e organizar de fora -“não estando de todo”- o lugar que essas séries de imagens têm dentro da procura pessoal empreendida por Costa, revelam uma veia romântica, sobretudo nas passagens onde o confronto é com o território ‘ainda virgem’ do Brasil (ou percebido como tal). Não deve esquecer-se que tal condição de ‘não estar de todo’ tem, nessa precisa circunstância da vida dele, uma dupla vertente: de um lado, o deslocamento físico e anímico da viagem –desta vez sozinho, sem a família- como estímulo para a introversão e o estranhamento; e do outro, a própria consciência, ativada pela experiência do deslocamento Brasil- europa, de não ter nascido no Brasil porém sendo brasileiro, e também de ter nascido e crescido em Toulon e não ser europeu. As mencionadas visitas aos cenários de sua infância dão conta da medida em que lugares e imagens colaboram nesse intento – assumido ou não- de reconstituição identitária.

Do mesmo modo, a relação estabelecida com a totalidade das paisagens descritas ao longo da travessia e das paradas do navio tende sugestivos liames com essa operação (de identificação), que nesse particular sentido admite um entrosamento do pessoal como o coletivo (por não dizer o ‘nacional’). A seleção e registro das imagens: o Brasil tendenciosamente natural e a Europa determinadamente urbana e cosmopolita que se deduzem dos relatos, pode então pensar-se como uma das manifestações mais evidentes dessa tensão interna (que no entanto, não pode deixar de referenciar-se à tensão mais geral e coletiva derivada dos surtos nacionalistas reavivados pelo ‘efeito Centenário’ –ainda em pleno vigor sobretudo em Rio e São Paulo- e antes, às fontes primeiras dessa operação cultural em mãos dos letrados românticos de XIX). Vamos pois, para a atmosfera- tipo dos registros da paisagem brasileira:

---

<sup>52</sup> Sússekind, op.cit, p.28 e 29.

[Maceió] é uma cidade pequena, feia, sem interesse, sem expressão.[...] Girei pela cidade. Olhei para tudo e nada vi, nada que prendesse a atenção. Nada sobressai do resto, é tudo apagado, tudo segundo plano, tudo suburbano. Felizmente tomei um bonde que me levou para fora [...] Gostei, gostei muito mesmo. Deu-me a perfeita impressão dessas cenas de naufrágio, de ilha deserta...Algumas casinhas de terra batida e cobertas de sapé, redes, gente sonolenta. E uma praia...muito plana, muito larga, cheia de coqueiros, desses coqueiros sinuosos, esguios...E o mar muito calmo, sem arrebentação, sem ondas. Muito calmo e muito verde, verde esmeralda....com manchas azuladas de recifes à flor d'água. Perto, ancorado, um veleiro de três mastros...E uma viração suave, um céu azul e um sol resplandecente. Paisagem de ilha abandonada, apesar dos pescadores e das velas, calma, sonolenta. Paisagem de aquarela.<sup>53</sup>

Os desejos de “um Brasil só paisagem e de uma paisagem só natural” apontados por Süsskind para os olhares românticos sobre o território –primeiro pelos viajantes estrangeiros e logo herdado pelos próprios brasileiros como expressão de originalidade local- acham um ótimo exemplo no zelo com que Lucio Costa tende a compor as imagens capturadas na viagem antes de deixar para trás o hemisfério sul; zelo confirmado na propensão do olho para os quadros naturais ‘em estado puro’ de Maceió, numa composição onde praias, coqueiros, céu e mar definem uma visão de ilha deserta, abandonada, “apesar dos pescadores e das velas”. E até quando já perto de terra européia, as paisagens ainda se afiguram ‘virginais’ o sem rastro algum de civilização, o olhar, focalizado desde o ‘Brasil-Bagé’ (“com goiabada, biscoito maria e tudo mais”<sup>54</sup>) continua permeado pela lente paisagista e hiper descritiva do brasileiro, como no caso da ilha de Maio – erna, deserta, nua . Inversamente proporcional à ênfase positiva na paisagem natural é o desinteresse na Maceió- cidade, ‘sem expressão, suburbana, segundo plano’, que não merece sequer uma descrição. O apreço e valorização que o arquiteto desenvolvera num futuro próximo pelas construções domésticas e rústicas brasileiras se vê ainda eclipsado pela pregnância da natureza perante os seu olhos. Os trapiches divisados na orla da cidade são só ‘grandes, rústicos e compridos’, mas projetam sobre a água ‘muito verde e transparente’ uma sombra que “ainda mais faz ressaltar a luminosidade do mar, do céu e de tudo o mais banhado pelo radioso sol da manhã”<sup>55</sup>.

Já nas cartas desde terra européia, o cúmulo de percepções organizadas pelo seu olhar de cronista-de -viagem/paisagista, com sua descrição densa e a

<sup>53</sup> Carta a bordo do “Bahia”, de 22/09/1926. Idem; p.34

<sup>54</sup> Carta desde Le Havre, s/d. Idem, p.36.

<sup>55</sup> Carta a bordo do “Bahia”; Idem, p. 34.

mansa temporalidade de um olho detalhista que vai exaurindo cada quadro que fixa, vai ceder lugar para um conjunto de impressões bem mais variadas e animadas de um outro ritmo, que sem abandonar o enquadre pictórico já não responde àquelas leis da paisagem natural. As imagens urbanas, mais dinâmicas e escorregadias, com o elemento central do tráfego veicular, ditam a mudança do estilo expressivo, junto com a do ânimo do narrador- protagonista:

[...] Paris absorve, prende. É egoísta, tudo exige e não deixa tempo para nada [...] Vendo aqueles carros todos que giravam em torno como enormes brinquedos –fiquei “cloué sur place” com ares de jeca. Afinal decidi-me, e com a cabeça a rodar de um lado para outro numa rapidez vertiginosa, atirei-me sobre o asfalto em busca da outra calçada –como quem se atira a um rio em busca da margem oposta. [...] Subi os Champs Elyseés num passo apressado. Do meio do caminho olhando para trás tive impressão original e grandiosa. A metade da avenida estava em sombra, eram os carros de costas que desciam. A outra metade pulverizada de pequenas luzes como uma faixa incandescente –uma esteira luminosa- eram os carros que subiam.<sup>56</sup>

Vitrines de moda, de antigüidades, automóveis, “autobuses” e metrô, luzes, cartazes, asfalto iluminado, e a inevitável ‘multidão anônima’: Baudelaire e *O spleen de Paris* inteirinho - e atualizado- encarnado nos olhos e no espírito de Lucio Costa. A cidade, moderna e cosmopolita, não é mais paisagem nem pode sê-lo: não há chance para a contemplação. Se experimenta desde dentro, antes de que se olhe desde fora, e com todos os sentidos comprometidos sinestesticamente, ‘com a cabeça a rodar de um lado a outro’. Cidade é movimento, ‘vida que fervilha e parece transbordar’, lugar de todos os contrastes, experiência que atordoia e ameaça com engolir a individualidade.

Entretanto, a atmosfera que banha o relato das cidades italianas não acha total correspondência com esse registro mas bem metropolitano de Paris. Há uma outra escala, na que os sinais do local e o ritmo do cotidiano não se desmancham de todo apesar do agito de toda aquela gente ‘vestida de nervos’ (que não é a multidão anônima e alienada parisiense) e também apesar dos turistas, que tendem a desqualificar sua experiência cerimoniosa e quase intemporal, a do presente do passado. Isto, somado à tranqüilidade e relativo cansaço do viajante, permite voltar para os olhares mais enquadrados e distanciados, de caráter mas bem pitoresco e de um tratamento onde a cor, e a gradação harmoniosa dos matizes sob

<sup>56</sup> Carta desde Arona, de 21/11/1926. Idem, p. 39.

a luz (“o sol, que é a metade da beleza da Itália”) definem composições que se filiam com as pesquisas dos primeiros impressionistas sobre edifícios e paisagens.

Fiesole é um arrabalde distante, encantador, donde se vê toda a cidade. Tem uma casa de chá muito rústica [...] com uma grande varanda. E ali, na luz dourada do poente, “on s’oublie” até a hora em que o sol desaparece do outro lado dos montes. Hora em que o ar se desfaz em sons, límpidos, sonoros, tristes como a voz do silêncio. [...] O ar que se respira é leve e puro. A cidade se perde na bruma da tarde, e o espírito se perde numa profunda calma e numa infinita paz.<sup>57</sup>

Mas quiçá o mais interessante que emerge claramente de suas impressões com relação à Itália seja a explícita valorização do contraste. Intercalados nas descrições e nos relatos, e reforçados pela percepção sinestésica –que demonstra não ser exclusiva do metropolitano, mas também do pitoresco: ‘o ar se desfaz em sons’; ‘balbúrdia de couves e frutas’; ‘algazarra colorida’-, podem encontrar-se numerosos comentários que evidenciam a fruição pela descoberta dos contrapontos (e a própria disposição para entrevê-los, seguida do devaneio em torno deles), ou até o gosto pela aparição repentina do inesperado: o indício de vida que ele identifica em tais manifestações. Tal qualidade, captada basicamente nas ‘composições’ dos lugares, se estende também para os próprios habitantes, numa espécie de simbiose algo mágica que parece querer indicar a relação condicional entre um e outros:

[Itália] terra lamacenta e horrível quando chove, dourada e divina quando faz sol. Onde a vida parece deslizar feliz –entre cantos, gritos e blasfêmias - entre becos imundos e mármore resplandcentes. Terra de contrastes. Terra de vida.

[o italiano] pragueja e reza com sinceridade idêntica. Diverte - se e trabalha com o mesmo prazer. Mas é justamente aí que está a sua força, uma espécie de força elástica, que sempre se renova. É o que explica o mistério da grandeza romana, o esplendor da Renascença e o ressurgimento que se sente na Itália moderna.<sup>58</sup>

Contraste. Contraste e flexibilidade: não só para fazê-lo viável no cotidiano (neste caso, do povo italiano), mas para enxergá-lo enquanto valor e até segredo de grandeza (à luz do pensamento de Costa). Esse valor assim manifesto nele - ou a sua própria ‘força elástica’- será outro elemento a colaborar nas suas leituras do moderno arquitetônico; que junto às questões já levantadas do vínculo íntimo com o passado e do pictórico inerente ao seu olhar configuram dados preexistentes quiçá a toda abordagem de índole profissional, num misto de caracteres cujas

<sup>57</sup> Carta desde Florença, 22/12/1926. Idem, p.47.

filiações se alternam entre as dimensões privadas do pessoal e os condicionamentos próprios do cultural.

Contraste é também o que se evidencia entre os modos de percepção da cidade (desde dentro, sinestésicos, impressionistas: modernos) e aqueles que definem a percepção da natureza (contemplativos, paisagistas, descritivos, de um olhar ‘lineal’<sup>59</sup>), talvez antecipando nessa simultaneidade descontínua de olhares e de ânimos inerentes a esses olhares a irreconciliabilidade que caracterizará a sua própria versão do contraste entre arquitetura e paisagem natural, levando até o limite o contraponto corbusierano, explorando esse encontro-choque, porém com o âmago de potenciar a autonomia e disparidade de cada um dos termos.

Finalmente, e perante a aparência um tanto excessiva que possa apresentar a análise levada a cabo sobre as cartas como documentos válidos do pensamento e sensibilidade do jovem Costa (sobretudo se cotejada à ensaiar pela frente com outros textos mais conscientemente programáticos e arquitetônicos), cabe esclarecer que acho- a essencial para a compreensão integral de sua trajetória enquanto produtor cultural; pois tais cartas –e para além dos antecedentes concretos daí extraídos - oferecem a oportunidade única de um ‘depoimento’ espontâneo, absolutamente à margem de qualquer condicionamento ou interesse exterior: seja um posto específico na função pública, seja uma posição voluntariamente assumida –afinal, pública em todas suas acepções - como difusor/articulador de um discurso para o moderno no Brasil. De fato, é no primeiro desses casos que se circunscrevem os documentos a seguir; isto é, dos pensamentos e declarações formuladas desde o seu cargo de diretor da ENBA.

O texto que documenta a incorporação oficial de Lucio Costa como funcionário do governo de Vargas, e que simultaneamente o institucionaliza como renovador do ensino na ENBA, corresponde a um artigo publicado por *O Globo* o 29 de dezembro de 1930, titulado “O novo diretor da Escola de Bellas Artes e as directrizes de uma reforma”<sup>60</sup>. É um texto breve, mas suficiente para

<sup>58</sup> Idem, ibidem; p.43.

<sup>59</sup> “É uma ilha curiosa. Nasce à flor d’agua numa linha baixa, chata de terra que se prolonga como uma língua comprida, muito comprida, subindo devagar numa rampa suave, imperceptível quase. Quebra ligeiramente, desenha um cume. Depois desce um pouco. Ondula, mantém- se um momento indecisa e de novo sobe...”. Carta a bordo do “Bagé”, 6/10/1926. Idem, p.35.

<sup>60</sup> Reproduzido em: Vieira, Lucia Gouvêa. Salão de 1931; marco da revelação da arte moderna em nível nacional. RJ, Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984. (pag 108)

visualizar a entrada conjunta (arte e arquitetura) que ele realiza no campo da assimilação do novo, numa firme orientação para as vanguardas européias. Segundo ele, o ensino das Belas Artes e da arquitetura se acha completamente alheio “ao que se passa no mundo” e precisa –sobretudo os programas de arquitetura- de uma “transformação radical”. A virada com relação ao documentado do seu pensamento até o momento (as cartas) é total: de nenhum interesse pelo que se passava no mundo artístico e arquitetônico de produção contemporânea à sua viagem de 1926-27 à necessária atualização de tudo. Todavia, tal viragem não pode pensar-se como um gesto pessoal de repentina ‘revelação’, mas antes que isso, como expressão de vontade e de flexibilidade perante uma função acadêmica assumida desde o início com o mandato de conduzir as mudanças. Mudanças que, aliás, já vinham sendo reclamadas desde o interior mesmo da escola, como tradução de novos interesses e de uma capacidade de protesto que tinham sua base na ‘alteração para cima’ que o ingresso de professores - engenheiros e candidatos a arquiteto oriundos das classes dirigentes vinha motivando nessa estrutura institucional em torno do final dos anos vinte - como salientara J.C.Durand.

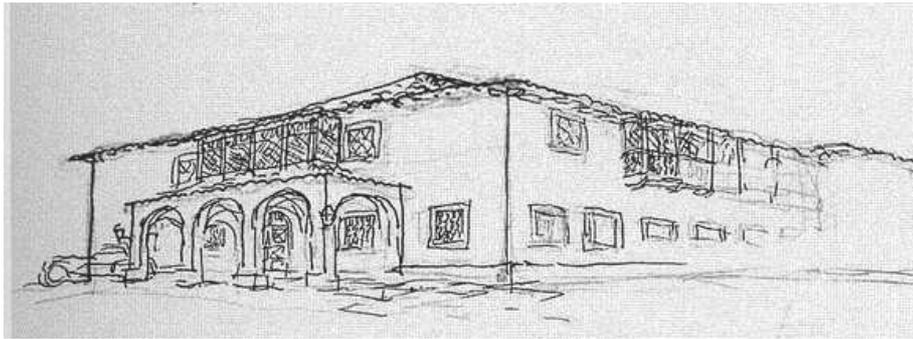
É nessa ótica que se explica a vigência de uma “grande intranqüilidade” entre os estudantes de arquitetura da ENBA em 1928 e 1929, o que ensejou uma greve e acabou oferecendo a base de apoio necessária para, uma vez alterada a ordem política do país com a Revolução de 1930, o jovem arquiteto Lucio Costa ser nomeado seu diretor.<sup>61</sup>

A condição de arquiteto graduado na Escola e a plena compatibilidade do seu *status* social com o alinhamento de forças acima descrito (filho de engenheiro- naval com cargo de almirante; instruído em escolas européias) podem considerar-se como atributos prévios e necessários a sua nomeação, porém não suficientes para aceitar o reto da mudança: aí que intervieram a vontade e flexibilidade postuladas. Conquanto a necessidade de atualização em torno das pesquisas criativas européias –declarada no artigo- não foi senão uma das respostas às demandas pela ‘importação do modernismo’ já existentes (e decorrentes daqueles

---

<sup>61</sup> J.C.Durand; *Arte, privilégio e distinção*, São Paulo: Perspectiva, 1989. p.73. Ampliando o panorama, o autor cita o seguinte depoimento de Sonia Marquez: “A pressão estudantil renovadora que desemboca na greve de 1930 resulta em grande parte da mudança na composição social dos estudantes da década de 20. São jovens oriundos das camadas médias, folhos de funcionários do Estado e de empresas particulares ou profissionais liberais, muitos com formação européia anterior ao curso”. *ibídem*, p.73 (nota de rodapé).

interesses das novas camadas<sup>62</sup>), o programa articulado pelo novo diretor se concentrara nos modos em que tal incorporação se efetivaria, num processo cujo ritmo esteve pautado pela própria cautela perante uma operação que ele mesmo estava experimentando em forma simultânea. A estratégia foi, como é sabido, a ampliação da oferta para as linhas modernistas de ensino, sem substituições da planta original.



Casa E.G.Fontes (1930). Projetada talvez pouco antes de aceitar o cargo na ENBA, junto com a alternativa “à moderna”. A encrucilhada que logo se resolveria.

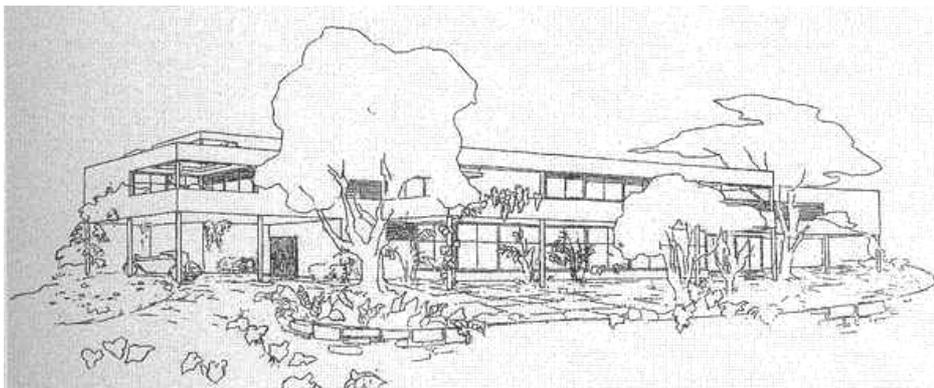
Paralelamente, e voltando para o contexto específico do artigo, não pode ler-se nesse depoimento - nem nos seguintes<sup>63</sup> - um percurso que ensaie as primeiras letras modernas com a pintura e a escultura (como o será no caso estratégico de Prebisch) e que permita a construção de um arcabouço ou até de um vocabulário desde o qual enxergar e legitimar –desde o plano da arte moderna- a nova arquitetura. É que, posto subitamente a processar semelhante pacote de novidades, resulta lógico que começara por aquilo para o qual estava mais armado. Assim, sentado na cadeira da diretoria, ele discorrera sobre a reforma do ensino da

<sup>62</sup> Deduzido da análise de Durand, o descompasso das artes plásticas com relação à situação européia não era senão produto do tipo de extração social e da natureza que até o momento definia os quadros de aspirantes a pintores e artesãos (mulheres de boa família e/ou candidatos de origem popular). De modo que poderia arriscar-se que as demandas pela atualização ‘à européia’ foram basicamente puxadas pelo grupo dos arquitetos, socialmente mais antenados com os avanços das artes em Paris.

<sup>63</sup> De fato, e embora sempre vinculado ao universo da plástica moderna a partir do próprio Salão do 31, e convocando continuamente os artistas para trabalhar em forma conjunta com os empreendimentos arquitetônicos (Burlle Marx, Portinari, Celso Antônio, Brecheret, Lipchitz, etc.) Costa nunca demonstrou interesse por assumir uma tarefa sistemática de crítico de arte. É só mais na frente, nos anos 40, que ele escreve por vez primeira um texto direcionado a definir um certo “pensamento estético” com acento nas artes plásticas, que é o titulado “Considerações sobre arte contemporânea” – publicado em 1952 nos Cadernos de Cultura do Ministério. Todavia, ele planteia a questão em termos genéricos, fazendo uma espécie de sociologia da arte, e ensaiando uma teoria sobre a territorialização dos eixos culturais correspondentes às concepções estáticas/dinâmicas da forma. Quer dizer, ainda objetivando temas de plástica e de arte, ele nunca se envolveu com um juízo particularizado sobre as produções artísticas contemporâneas –locais ou estrangeiras -, coisa que sim fizera desde o SPHAN para a arte do Aleijadinho, entre outros.

arquitetura sem grandes mediações ou preâmbulos para com as preexistências discursivas das vanguardas artísticas, visando aparelha-la de uma instrução ‘técnico- científica’. Acontece que a legitimação que Costa podia adotar nesse primeiro momento não era precisamente ‘estética’, senão mais bem ‘ética’: aquela que postulava a arquitetura como resultado da construção e que fora desenvolvida e patrocinada pela linha de pensamento que vá desde Viollet-le -Duc a Choisy, de Choisy a Perret (e dele ao primeiro Le Corbusier). Contra a falsidade cenográfica estendida a partir da reprodução eclética dos estilos antigos - clássicos e coloniais -, a honestidade das colunas que suportam e dos arcos que trabalham.

A divergência entre architectura e a estructura, a construção propriamente dita tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estheticas e estructuraes se identificaram. Nos verdadeiros estylos, architectura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidencia, mais puro o estylo<sup>64</sup>.



Casa E.G.Fontes (1930). A “honestidade” –e algo a mais- em curta espera.

A fé que emana desse parágrafo sobre a possibilidade de um novo –e puro- estilo vinculado a um uso sincero e desimpedido –“honesto”- dos novos materiais (o concreto armado), o acento em aparelhar o ensino artístico em perfeita harmonia com a construção, sob o comando dos clássicos como disciplina, são todas questões que aproximam muito a posição de Lucio Costa do debate que há tempo vinha se travando no campo da renovação arquitetônica francesa, com a figura central - já mencionada- de Auguste Perret, personalidade que irá marcar ainda a concepção do projeto de Monlevade<sup>65</sup> (a oscilação aí evidenciada –1934- entre

<sup>64</sup> “O novo diretor da Escola de Bellas Artes...”, *O Globo*; em: Vieira, L.G. op.cit.

<sup>65</sup> Yves Bruand já colocara essa primeira influência perretiana no projeto de Monlevade (*Arquitetura Contemporânea no Brasil*, SP: Perspectiva, 1991, pag 75). Um outro estudo sobre o mesmo tema fora desenvolvido por Fernando Aliata e Claudia Shmidt no artigo “Otras referencias.

Perret e Le Corbusier não é senão um sinal de sua própria hesitação entre renovação e vanguarda, num tempo na vez prévio e incipiente à articulação ‘abrandadora’ que o ‘gênio local’ imprimiria ao discurso estrangeiro do moderno). Mas por enquanto, e segundo o que se desprende do texto em questão, a renovação arquitetônica visava a honestidade, antes do que a ‘modernidade’.

Perante a relativa indeterminação com relação aos seus referentes arquitetônicos - centrais e modernos -, a posição com respeito ao neocolonial parece determinada desde então, certamente tributária do questionamento já aberto contra a falsidade do ecletismo. Honestidade construtiva volta a ser a chave que legitima desta vez a valorização do antigo (e que será o futuro elo que legitime a continuidade entre o antigo e o novo): o autêntico colonial, do qual deve resgatar-se a lição sobre “simplicidade, perfeita adequação ao meio e à função, e conseqüente beleza”. Construção honesta que, enquanto princípio, enunciação, razão- ainda dista bastante do que a carga simbólica do discurso nacionalizante vai acabar definindo como arquitetura brasileira. Pois, se bem já se encontram aqui esboçados alguns dos materiais com que Costa organizará as suas idéias em torno do moderno nacional, o que ainda falta é o contraponto vanguardista que, embora sempre sustentado na honestidade construtiva, consume o salto para a sua expressão plástica capitalizando as pesquisas da arte moderna: “as técnicas são a base do lirismo”. Ainda não há cobrança desse ‘lirismo’, há ética pelos dois lados: no antigo local -colonial- e no contemporâneo alheio assimilado até o momento. Ainda não dá para a mescla. De resto, enquanto às outras artes plásticas -diz o diretor- o descompasso não é menor; mas a sua imediata argumentação revela



(coisa que com a arquitetura não acontece) que tal desajuste não é com a realidade - em- si, nem com a possibilidade de novas técnicas ou materiais, mas com respeito aos novos conceitos de representação do espaço desenvolvidos e utilizados na Europa (“no mundo”) a partir das pesquisas pós-impressionistas de Cézanne:

O alheamento em que vive a maioria dos nossos artistas a tudo o que se passa no mundo é de pasmar. Tem- se a impressão que vivemos em qualquer ilha perdida no Pacífico, as nossas últimas criações correspondem ainda às primeiras tentativas do impressionismo. Todo esse movimento criador e purificador pós-impressionista de Cézanne para cá é desconhecido e renegado sob o rótulo ridículo de futurismo.<sup>66</sup>

A inviabilidade de uma condena do ‘artificial’ no campo da arte faz com que as críticas se desloquem para o tema da inanição criativa, e as premissas da renovação para a conseqüente necessidade de ampliação dos referentes europeus. Resulta interessante que com tal precedente, a “transformação radical” prevista para o curso de arquitetura não tenha ultrapassado a estética-filha-da-ética, nem ancorado num problema de criatividade. A falta de organicidade do programa geral revela a perplexidade adjunta à insipiência da nomeação. Também pode inferir- se que apesar da flexibilidade e disposição para assumir o reto, não resultara-lhe tão fácil deslindar- se dos princípios de uma prática arquitetônica na qual comprometera a sua trajetória profissional desde sua arrancada até o próprio ano de 1930, nem da sua própria dose de romantismo.

Quase exatamente sete meses depois dessa entrevista é que aparece o primeiro texto redigido por Costa com aspirações a definir e oficializar uma posição própria, de primeira pessoa do singular, no campo da discussão das idéias sobre arquitetura e sobre estética moderna<sup>67</sup>. Embora fosse novamente no espaço leigo de um jornal - *O Jornal* - a discussão (resposta a um artigo de J.Marianno Filho) se coloca num marco acadêmico, a começar pelo lugar desde onde fala: como diretor da ENBA<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> “O novo diretor...”, op.cit. p.108.

<sup>67</sup> Lucio Costa: “Uma Escola viva de Belas Artes”, *O Jornal*, 31 de Julho de 1931. Em: Vieira, L.G; op.cit. Resulta estranho que este documento inaugural tenha sido esquecido ou descartado dos registros do seu livro autobiográfico.

<sup>68</sup> Cabe acrescentar que embora tal debate tenha tido origem num jornal- e que portanto, lógico que se respondesse no mesmo veículo-; que se tratara de uma questão que roçava o institucional antes do que o acadêmico (estava em jogo a legitimidade de Costa para ocupar o cargo de diretor), e portanto, de interesse público; e que pelo geral o nível discursivo estendido nesse meio de comunicação fosse de alta qualidade (conferida pelo gabarito intelectual dos grandes nomes das

Conquanto o tema central - a arquitetura honesta e construtiva versus a falsa e cenográfica - assim como a sua referenciação na ‘verdadeira arquitetura colonial’ - se reitere com relação ao depoimento anterior; neste texto (bem menos espontâneo e mais conscientemente articulado) faz sua primeira aparição a arquitetura moderna de corte internacionalista, porém de tal forma apresentada que se bem consegue, por um lado, assimilar-se à linha argumentativa em vigor, a da honestidade (pois novamente Costa evitará qualquer menção de nomes ou movimentos estéticos alheios), pelo outro, não chega a disfarçar a sua natureza ainda ‘protética’, implantada não sem transtornos numa construção discursiva volúvel, cuja âncora continua a fundar-se no terreno da ética.

Assim, logo depois de enumerar todos os artifícios e contradições em que os seguidores do neocolonial –J.M Filho e ele mesmo incluídos - tinham incorrido; de reiterar a premissa de que a arquitetura é construção ou até a própria estrutura (“e se consideramos que sob aquele manto de alvenaria inútil se escondem as linhas perfeitas e puras de sua arquitetura...”), e de filiar esse princípio no ‘verdadeiro espírito da nossa arquitetura colonial’, o autor precipita-se subitamente na escala do contemporâneo mundial enunciando as mudanças que a arquitetura deve acusar (desnacionalizar-se, simplificar-se, uniformizar-se, standardizar-se) como resposta à própria revolução da vida moderna. Porém, o desarranjo não se produz pelo salto em si, mas pelo conflito gerado entre a sua argumentação e a que vinha desenvolvendo-se com relação à arquitetura colonial; a que por sua vez é objeto de um giro a mais –estratégico- que senta as bases de sua construção discursiva daí em diante. Mas vamos por partes.

Se no anterior depoimento a arquitetura colonial brasileira era merecedora de estudo entanto que ‘lição de simplicidade, adaptação ao meio’, etc., e agora ela aparece realçada como objeto de admiração e devoção de Costa (sobretudo nos seus casos individuais, nas casas puras, obra- prima), o ‘giro’ consiste em que também é postulada como clara instigadora/balizadora de sua adesão à arquitetura “contemporânea”.

Foi na Bahia e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura, não futurista, mas

---

letras brasileiras), não deixa de evidenciar a flagrante escassez de publicações especializadas –ou quiçá a pouca circulação das existentes .

simplesmente contemporânea, em acordo com os nossos materiais e meios de realização, os nossos hábitos e costumes. Nada mais, apenas isso.<sup>69</sup>

De novo interpondo - e alimentando já com citações concretas - a legitimação construtiva, Costa começa a estruturar um relato no qual, para além de incorporar essa tradição edilícia brasileira às linhas mais atuais da renovação, apresenta o local como a própria matéria inspiradora dele, como infundido de uma espécie de atributo mediúnico entre o passado e o contemporâneo. Não se trata de um pensamento que, depois de nutrir-se nas fontes do racionalismo estrutural de corte francês (que aliás também orientava suas buscas na idéia de um ‘estilo nacional’,<sup>70</sup>) voltara seus olhos ao passado local achando nele certa ratificação de autenticidade; mas de um gesto que se pretende autônomo e original. Dupla ‘revelação’ que naturaliza na vez uma origem (discursiva) e uma continuidade (ética/construtiva), reformulando com os mesmos elementos –“desde dentro”<sup>71</sup>- o que vinha sendo questionado entanto alheio, ou pior: futurista - e portanto, estrangeirante . O tom e terminologia quase coloquial dos quais ele se serve contribuem para consolidar essa atmosfera de ‘assunto próprio’ que emana de todo o artigo, e que no entanto tem como principal suporte a absoluta ausência de toda referência ou cita a teorias ou autores externos (o uso do conceito mais genérico de ‘contemporâneo’ na vez de ‘moderno’ o poupa de qualquer demarcação ou filiação).

O primeiro passo já está colocado. Entretanto, a revalorização da arquitetura regional e colonial (junto com o discurso da legitimidade construtiva, dos materiais, meios e hábitos próprios) não fora de modo algum exclusiva

<sup>69</sup> LC, “Uma escola viva...”; op.cit, p.88.

<sup>70</sup> A esse respeito, resulta ilustrativo o episódio do concurso para o *Musée des Colonies* em Paris, de 1931, -isto é, contemporâneo à gestão de Costa na ENBA- cujo programa e posterior resolução ressume claramente o clima do debate francês em torno da emergência da chamada “Nova Tradição”, de suas relações com a arquitetura Beaux- arts, o movimento moderno e o movimento regionalista francês (centrado no problema da incorporação das colônias francesas na expressão do “caráter nacional” por meio da procura de formas puras e primárias, dos materiais em bruto e da exaltação do artesanal dos sistemas construtivos e do “primitivismo”, visando unificar particularidade e classicismo, e definindo assim a evocação conjunta do mundo colonial e a metrópole). A proximidade dos elementos envolvidos com respeito aos articulados logo depois por Costa para pensar o caso brasileiro, resulta francamente sugestiva. Cf. Aliata e Shmidt, “Otras referencias...”, op.cit.

<sup>71</sup> “Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro” é parte da última frase com que Costa dá por encerrada a entrevista de 12/1930 com *O Globo*, já analisada. Embora referenciada antes ao uso descomprometido e superficial que se fazia na época dos estilos arquitetônicos e artísticos, cabe inferir algum sentido que revele a vontade por uma teoria ou umas premissas não simplesmente adquiridas, mas auto-geradas, ‘originais’.

contribuição dele na pretendida modernização da arquitetura brasileira das primeira e segunda décadas do século, pois já o próprio J.M.Filho no Rio de Janeiro e sobretudo R.Severo em São Paulo tinham canalizado disciplinarmente todo aquele interesse pelo antigo-local:

Os estucadores italianos produziram por excesso o abuso do ornamento modelado aplicado sobre fachadas completamente lisas, sem discrição, sem compostura arquitetural, sem o mínimo senso estético (...) Perdeu-se completamente o fio tradicional nesse eclético labirinto de influências estranhas. Deixou-se de considerar o meio físico, na conformação orográfica do seu terreno e paisagem local, o quadro social com seus usos e costumes, hábitos de vida familiar e coletiva, e não se adaptaram com justeza as normas construtivas próprias dos materiais do país.<sup>72</sup>

A inflexão desse material entanto que ‘elo’ com o *espírito* do mais estritamente contemporâneo, e a nítida vocação prospectiva com que é apresentado, sim que pertencem sem dúvidas ao discurso - ainda em processo- do jovem diretor. E o liame da ética confere solidez ao seu relato, e à sua posição perante J.M.Filho. O problema se apresenta quando se trata de ir um pouco mais além, e ensaiar uma aproximação desse ‘contemporâneo’ e da arquitetura correspondente. De fato, a configuração, o aspecto ou o ‘caráter’ que tomaria essa tal arquitetura –tradicional e contemporânea na vez, e que se postula como alternativa superadora do existente - é o menos claro de toda a exposição. O elo é antes e sobretudo ético e não estético, estrutural antes que formal. E assim segue, ainda quando entram em cena os lineamentos da arquitetura internacionalista para dar conta de alguns caracteres materiais às idéias. E aí é que se produz o mencionado desarranjo.

A vida em todo o mundo [...] sofreu transformações mais radicais nestes últimos trinta anos do que nos três séculos que se seguiram ao descobrimento do Brasil. As afinidades que temos com os nossos contemporâneos de outras nacionalidades são muito mais acentuadas do que as que porventura tenhamos com os nossos antepassados coloniais [...]

<sup>72</sup> R. Severo, “A Arte Tradicional no Brasil”, *Revista do Brasil*, abril de 1917; *apud* J.C.Durand, *op.cit.* p.56. Nesse seu livro, Durand analisa com profundidade os múltiplos fatores demográficos, culturais e até comerciais (do mercado artístico em formação) que confluíram no renovado interesse pelas construções, mobiliário e objetos do barroco colonial, dos quais a formulação do chamado “neocolonial” não foi senão uma consequência, uma parte desse fenômeno. Seguindo o sentido da argumentação do autor, poderia-se dizer que provavelmente o substrato estetizante (mais decorativista e ornamental) que no entanto –e apesar das palavras - caracterizara o tipo de operação realizada pelos tradicionalistas sobre a arquitetura (como o próprio Severo, ou J.M.Filho, entre os mais conhecidos) não fora então uma canalização tergiversada ou maneirista desse interesse geral pelo passado colonial, na medida que refletira –e portanto, reproduzira- os mesmos critérios ornamentais e antiquaristas da cultura de consumo ‘culto’ e ostentatório das classes abastadas.

E essa mudança brusca de hábitos, costumes, idéias, e sentimentos não pode deixar de se acusar na arquitetura, “transformando- a”.<sup>73</sup>

A oscilação/hesitação descrita no fomento simultâneo da honestidade incorporada na arquitetura colonial brasileira (legitimada “pelo acordo com os [nossos] materiais e meios de realização, os [nossos] hábitos e costumes”) por um lado; e da flexibilidade ou transformação que deve acusar a arquitetura contemporânea (como resposta a “essa mudança brusca de hábitos, costumes, idéias e sentimentos”) pelo outro, mostra assim certos índices de perplexidade, próprios de um pensamento moderno em plena construção, e subitamente solicitado a definir-se num ‘discurso’ público. Nesse sentido, devem levar-se em conta as particulares circunstâncias de escrita do artigo, isto é: a necessidade urgente de se legitimar, antes do que a nova arquitetura, o espaço institucional ganho pelo agente renovador (jovem e por cima, academicamente inexperiente). E isto não é um detalhe entre outros, pois por detrás da autenticação –a simples vista, acadêmica- do novo funcionário, está a correlativa autenticação da ordem política que o colocara em tais funções. Assim, a chave de leitura das idéias postuladas no texto não pode eludir a dimensão política implícita na própria tensão argumentativa dessa sua reforma. As duplas continuidade/renovação (referentes à inserção do discurso) e tradição/contemporaneidade (referentes ao comum estatuto construtivo-ético das arquiteturas convocadas) são produto das procuras íntimas do pensador por uma mediação que lhe satisfaça, porém estimuladas e reforçadas pela específica conjuntura em que deve realizar essa operação; ou seja, a instância clara de renegociação política/cultural empreendida pela Revolução de 1930.

A renegociação dos vestígios do passado como parte da nova ordenação moderna da história nacional, tal como Beatriz Jaguaribe a visualizara no ímpeto oficial modernista consumado no edifício do MEC<sup>74</sup>- já estava presente na própria operação de renovação da Escola. E a ulterior projeção de Costa sobre a experiência do Ministério como a realização exitosa das premissas que fundaram sua ação na ENBA, parece comprová-la de alguma maneira. Não por acaso a frente contra a qual ele reivindicará a sua defesa da honestidade (mantendo os

---

<sup>73</sup> LC, “Uma escola viva...”, op.cit, p.89.

<sup>74</sup> B. Jaguaribe, “Ruínas modernistas”, em: *Lugar Comum* N°1, março de 1997, RJ: NEPCOM/UFRJ; p.105.

referentes mas reabilitando esse material na sua mais autêntica verdade construtiva) é especificamente a arquitetura ‘neocolonial’ e não a mais genericamente eclética, tão vigente na época e tão cenograficamente falsa quanto a outra.

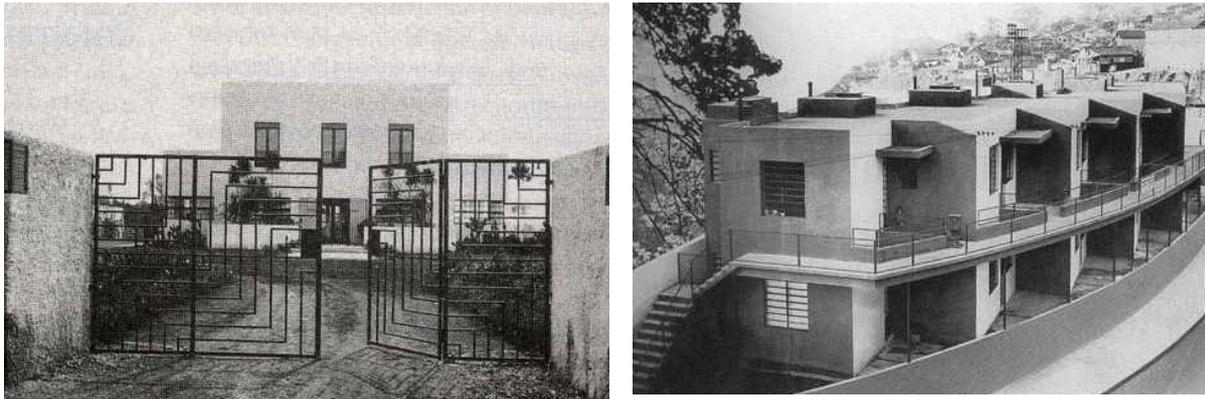
As nossas obras são amontoados de contradições sem o menor senso comum. Aplicamos dobradiças de mentira às portas e portões de nossas casas; fazemos caixões imitando vigas e os atarrachamos aos tetos das salas [...] Obrigamos cinicamente os carpinteiros a cavoucar a enxó as táboas chegadas da serraria para que pareçam desbastadas a mão[...].<sup>75</sup>

Todavia, o neocolonial, com todas as ressalvas estetizantes de que podia ser objeto, embandeirava um discurso nacionalista que tinha ganho muita adesão –e a acadêmica como instância consagradora; discurso que interessava também, logicamente, à nova conjuntura política. O assunto, pois, rondava a possibilidade de um nacional/tradicional mais prospectivo do que retroativo. A base estratégica adotada por Costa deveu sustentar-se - como fora dito- na tectônica, que entanto que ‘arte de construir’ pode dispensar conceitualmente a determinação temporal e associar-se sem problemas à atemporalidade da dimensão ética. Além disso, e como também já dito, costurava perfeitamente com as correntes mais ‘renovadoras’ vigentes na Europa –na França- que vinham pesquisando há um tempo na relação dos sistemas construtivos e a conformação da linguagem, na linha representada por A.Perret. Assim, é Perret –ou o pensamento do racionalismo estrutural- quem tensiona mormente o seu discurso no que ele se pretende de renovador ou modernizador em termos internacionais. Não deve esquecer-se que, no momento da publicação deste texto o Diretor estava a só um mês de inaugurar –com atraso- o famoso Salão, e portanto, de ter convocado e entrado em contato direto com o modernismo cosmopolita paulista, do mais antenado no contexto brasileiro enquanto ao que se passava em Paris. A excessiva adesão à honestidade construtiva, que leva a Costa a assimilar literalmente arquitetura a estrutura ou arquitetura a construção (“analisando os sistemas construtivos absolutamente honestos em que a fisionomia arquitetônica reflete não mais ou menos, porém fielmente, exatamente a construção...”) marca a distância que ainda o separa das teorias não já renovadoras, mas vanguardistas de Le Corbusier; pois o Corbusier da estrutura independente – que ainda não é

---

<sup>75</sup> LC, “Uma escola viva...”, op.cit, p.88.

precisamente arquitetura, mas o segredo fundador de sua decolagem revolucionária - ainda que não renega *in toto* disso, problematiza- o radicalmente: não se trata só de ‘refletir’ a construção, mas de explorar plasticamente suas potencialidades. É esse Corbusier que vai dar a sua entrada mais na frente –em “Razões...”- e quem promova a transferência da ‘honestidade’ até então vigente pela futura ‘liberdade’ nos fundamentos do discurso moderno de Lucio Costa.



“Casa Modernista”, de Warchavchik, 1927. Primeira revelação. Embaixão, conjunto de Gamboa, de 1932, em sociedade com o anterior.

Contudo, a assimilação/leitura do ideário corbusierano não será nesses termos desde a primeira hora, senão uma elaboração mais paulatina e sujeita às tensões (já não conjunturais, mas poderia- se dizer estruturais) sobre as que Costa construirá a sua particular versão do moderno. Assim, se bem no próximo texto a revisar –o da memória do projeto de Monlevade - o nome de Le Corbusier aparece inicialmente citado e oficializado como impulsor de um dos princípios fundamentais da arquitetura moderna - os pilotis -; a perspectiva da *edilícia* desde a qual é colocada a tal inovação (“...tais requisitos aconselham, de maneira inequívoca, a adoção do *sistema construtivo* há cerca de vinte anos preconizado por Le Corbusier...”) e a simultânea referenciação –já no projeto- às obras de Perret por um lado e às casas Monol e Loucheur pelo outro, tornam evidente esse estágio prévio em que o ‘Lucio prê-Razões’ interpreta o ‘primeiro’ Le Corbusier. Porém, levando em conta o relativamente escasso tempo transcorrido entre a escrita desses dois textos (isto é, já ambos nos limites do após - *chômage*), o salto de concepção entre eles resulta bastante considerável.

Nesse sentido, o texto e o projeto de Monlevade aparecem situados num outro ponto nevrálgico no processo de construção do seu pensamento arquitetônico moderno. Não somente pelo dito em torno das fontes em que se

informa e combina antes de declarar a doutrina e obra de Le Corbusier “não mais como um exemplo entre tantos, mas como o *Livro Sagrado* da arquitetura”<sup>76</sup>, mas porquanto são concebidos num momento da carreira em que –em princípio- já não deve responder pela representatividade e legitimidade de um espaço institucional definido, senão que suas escolhas podem entender-se como uma opção livre e pessoal pela renovação, cuja possibilidade no campo da arquitetura civil/privada deve ser ganha a custa de outros argumentos. De fato, se pensarmos que a própria escrita de “Razões...”, embora singularíssima na sua formulação, deveu acertar-se com as diretivas moderno- científico-democráticas do programa previsto por Anísio Teixeira para a UDF, e que daí por diante o resto de sua produção teórica não pode subtrair-se da relação L.Costa/MEC, L.Costa/SPHAN, L.Costa/Brasília e da dimensão pública devinda dessas experiências; a memória e projeto de Monlevade vêm representar um documento quase único pelas condições intelectuais e profissionais extraordinárias em que foram desenvolvidos. Então, já na órbita de uma iniciativa indubitavelmente pessoal, e partindo do ponto de que Monlevade se situa no limite do após - *chômage*, as oscilações ou tensões que –embora sempre mudando o calibre - continuam a manifestar-se na armação do seu ideário requerem de um tratamento que comece a enxergá-las como caracteres estruturais –e até às vezes deliberados - de um pensamento complexo, e não como meras expressões de uma dada conjuntura.

As duplicidades recolhidas dos anteriores textos, como continuidade/renovação e tradição/contemporaneidade persistem na construção teórica de Monlevade, porém carregadas de novas conotações. Por exemplo, neste caso, o substrato de “estratégia programática discursiva” (legitimar social e politicamente ‘o novo’ demonstrando que só se trata do *aggiornamento* de uma constante local e profunda) que antes se identificara com o par renovação/continuidade, debilita o seu sentido quando aplicado a uma intervenção pontual, da esfera privada e de capital estrangeiro - Monlevade - que não precisa de grande legitimação cultural ou nacional. Quanto ao segundo par, e levando em conta o fundamento tectônico que opera a naturalização da passagem do tradicional ao contemporâneo, não muda o sentido em relação aos já dados, mas corrobora-se e potencializa-se subitamente.

---

<sup>76</sup> “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, 1951. Em: Costa, Op.cit, pag.168.

Por outro lado, cabe salientar que para o ano em que Costa concebe e apresenta este projeto, já tinha sido publicada *Casa-grande&senzala* e com ela, a primeira fase do tremendo impacto cultural que logo desabrochou e que atingira no centro do debate intelectual vigente - como marcara Benzaquen. Embora não se possa determinar se Costa lera a obra antes do seu *Monlevade*, provavelmente sim tivera conhecimento de sua existência, pela lógica convergência de interesses nos temas tratados, e sobretudo se levarmos em conta a rede de contatos pessoais mencionados e o fato de saber- se citado no prefácio do autor<sup>77</sup>. Assim, em termos exclusivamente hipotéticos, pode ensaiar- se uma leitura do texto e da proposta que admita uma tensão a mais dentre as previstas até o momento –que são mais ‘intra-disciplinares’: a da ‘reinvenção do Brasil’ como idéia subliminar e perfeitamente entrosável com a articulação discursiva que estava em andamento.

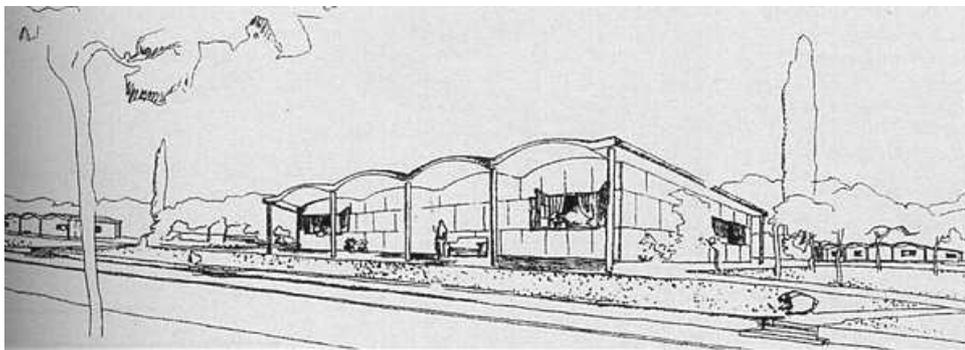
Começando pelas ‘previstas’, resulta interessante observar a maneira como Costa se aproxima à obra corbusierana, isto é, ainda com cautela, através do pensamento arquitetônico filiado no construtivo, segundo as linhas definidas pelo racionalismo estruturalista de Perret. Na verdade, não fica muito claro através de quem lê qual: se durante o *chomâge* ele se concentrara sobretudo no estudo de Le Corbusier, pode ser que, no intento de remontar os referentes do mestre para melhor compreendê-lo tenha- se detido em Perret; porém, o já desenvolvido em torno das correspondências do seu pensamento renovador na época da ENBA com aquele debate francês que conjugava o construtivo, a sua linguagem e o problema da expressão nacional numa mesma linha, perturba qualquer definição categórica ao respeito. Mas para além da relativa importância de desentranhar a ordem verdadeira dos aportes, o que afinal se evidencia no texto e no projeto, é que o Corbusier convocado tem muito do Corbusier perretiano (na resolução das Casas

---

<sup>77</sup> Cabe acrescentar alguns outros dados que convergem para a probabilidade dessa leitura nas proximidades de sua publicação: a importância dada por Freyre a Manuel Bandeira no contexto dos seus agradecimentos, -quem teria ajudado na revisão do ensáio- e a Rodrigo M.F. de Andrade, ambos muito ligados com Costa desde a experiência da ENBA. Também aparece nos agradecimentos o arquiteto Carlos Leão, quem teria desenhado as plantas de uma casa-grande para ilustrar as análises de organização espacial doméstica feitas no livro. Leão nessa época era sócio de Costa (1933-1936), após a dissolução da sociedade que este tinha com Warchavchik, e fora o principal indicador das leituras modernas que juntos aprofundaram durante o *chomâge*, graças a sua atualizada biblioteca [Segawa, 1999]. A participação destes vínculos em comum na produção do ensáio pode inclusive indicar o conhecimento de Costa sobre a obra ainda antes de sua aparição pública, acrescentada pela confluência de interesses num tema –as casas coloniais brasileiras - enraizado nele há tempo. Casualmente, a cita com que Costa inicia o texto da memória de *Monlevade* corresponde ao livro “The Conquest of Brazil”, de Roy Nash, autor e obra sobre o qual

Monol [1919] e no ‘estruturalismo’ das Domino [1914]); e que a interpretação efetuada por Costa sobre os pilotis como elementos básicos da operatória corbusierana prioriza antes a sua dimensão como sistema construtivo do que como sistema arquitetônico- espacial. Assim, dentre as cinco vantagens decorrentes do emprego dos pilotis, quase todas econômico-construtivas, só uma delas fala da natureza ‘útil’ do novo espaço ganho:

[o uso dos pilotis] restitui ao morador –protegido do sol e da chuva- toda a área ocupada pela construção, assim transformada em espaço útil, o mais agradável talvez para trabalhos caseiros, recreio, repouso, etc., importando essa aquisição, efetivamente, numa sensível valorização locativa do imóvel.<sup>78</sup>



O “Le Corbusier-perretiano”. Casas Monol, 1919.

Também não aparece colocada como premissa consciente a continuidade do terreno e a visão ‘desimpedida’ devinda da aplicação do mesmo sistema, já que a vontade de “prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar” se acha mais referenciada ao tipo de implantação geral –“mais solta”- do conjunto total dos edifícios do programa, que às suas resoluções particulares. Nesse sentido, também poderia- se dizer que a leitura feita em torno das Casas Loucher (1929) de Le Corbusier evidencia maior filiação pelo aspecto social que está na sua origem (casas em série) –que se corresponde com o tema que ele mesmo está resolvendo- e pelas diretivas gerais de implantação e forma, que pelo sentido das decisões plásticas que atravessam aquele projeto. Aliata e Shmidt<sup>79</sup> observaram lucidamente a esse respeito que a intromissão do muro meeiro de pedra artesanal no caso de Le Corbusier implica um gesto violentamente artístico, destinado a

---

Freyre trabalhara e citara textualmente, no contexto da ampla bibliografia norteamericana utilizada.

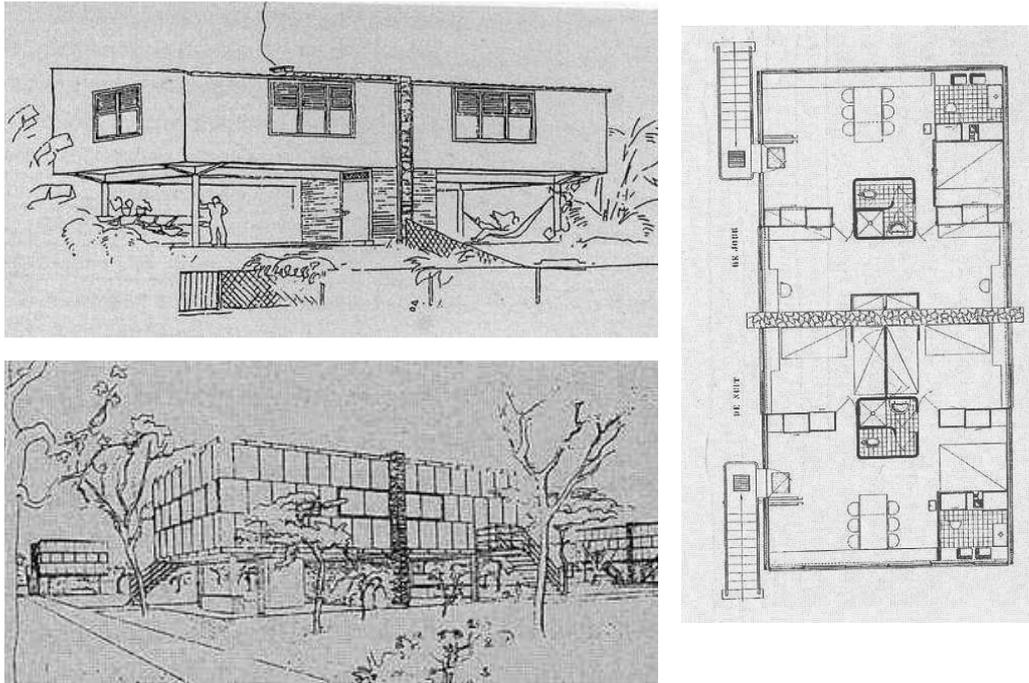
<sup>78</sup> LC, “Monlevade”; em: *Registro...*, op.cit, p.92.

<sup>79</sup> “Otras referencias...”; op.cit; p.57.

ensionar a composição e desestabilizar as regras do jogo - nas que domina a prefabricação metálica; entanto que em Costa tal muro exprime sua vontade de articulação do vernáculo, num exercício no qual a contenção e a harmonia são os valores dominantes. O mesmo padrão poderia ler-se na articulação proposta entre ‘subestrutura’ moderna em concreto armado e sistema- tradicional- primitivo (aperfeiçoado) em barro armado, tudo devidamente integrado sob a caiação geral prescrita. Esses valores, constantes em Perret, serão o centro da opinião (e razão da divergência) que o próprio Le Corbusier expusera em 1932 no número da *Architecture d’Aujourd’hui* dedicado ao seu antigo mestre: “...Auguste Perret não é um revolucionário. É um *continuuateur*. Sua personalidade inteira está nessa continuação das grandes, nobres e elegantes verdades da arquitetura francesa”<sup>80</sup>. Os mesmos elementos que distanciam as posições de Le Corbusier e Perret são os que, por enquanto, continuam a aproximar a modernidade deste último à construção que Costa está ensaiando em Monlevade. Assim, as reservas de ambos frente à atitude radical da vanguarda, visando, ao contrário, sempre na *renovação* um fundamento de continuidade e equilíbrio, e os análogos interesses pelo caráter nacional/regional a identificar-se com essa operação são questões que, segundo os dois autores citados, revelam certas ressonâncias de uma formação acadêmica ou “*beaux- arts*” tensionando a configuração moderna de suas respectivas propostas<sup>81</sup>. De fato, o seu virtual vínculo está muito mais especificado nesses caracteres que nos mais visíveis –e circunstanciais - parentescos dos edifícios dos armazéns, ou da igreja.

<sup>80</sup> Cf. Aliata e Shmidt; op.cit; p.56. (tradução minha). Curiosamente, só dois anos após aquela declaração de Le Corbusier sobre Perret, o próprio Costa –embora já tendo adoutado a bandeira corbusierana- afirmará sua ‘não-vocação’ pelas causas revolucionárias, no conhecido trecho de “Razões...”: “As ‘revoluções’ –com os seus desatinos - são somente o meio de vencer a encosta, levándo- nos de um plano já árido a outro, ainda fértil. Conquanto esse fato de vencê-la em luta possa constituir, àqueles espíritos irrequietos que avocam a si a pitoresca condição de “revolucionários de nascença” o maior –e quiçá o único- prazer, a nós outros, espíritos normais aos que o rumoroso sabor da aventura não satisfaz, interessa, exclusivamente, como meio penoso de alcançar outro equilíbrio, conforme com a nova realidade que, ineluctável, se impõe”. O ponto, é que embora penosa, a experiência de operar ou participar da ‘revolução’ foi um reto afinal assumido pelo arquiteto brasileiro.

<sup>81</sup> “O que se define em Monlevade, então, é uma vontade que aponta a outorgar uma continuidade aos modos locais dentro do novo sistema do concreto armado. [...] Este sincretismo se afasta profundamente de qualquer contaminação incontrolada. O arquiteto não se deixa ganhar pelos elementos que conformam a diferença, senão que os incorpora num exercício de síntese. Algo que é, afinal, uma operação de inclusão à maneira das últimas elucubrações da teoria acadêmica. Uma operação que bem poderíamos considerar de assimilação no sentido do clima do debate francês”. Op.cit, p.59 (tradução minha).



Casas Loucheur, de Le Corbusier (1929), planta e perspectiva, e protótipo de casa para Monlevade, Lucio Costa (1934).

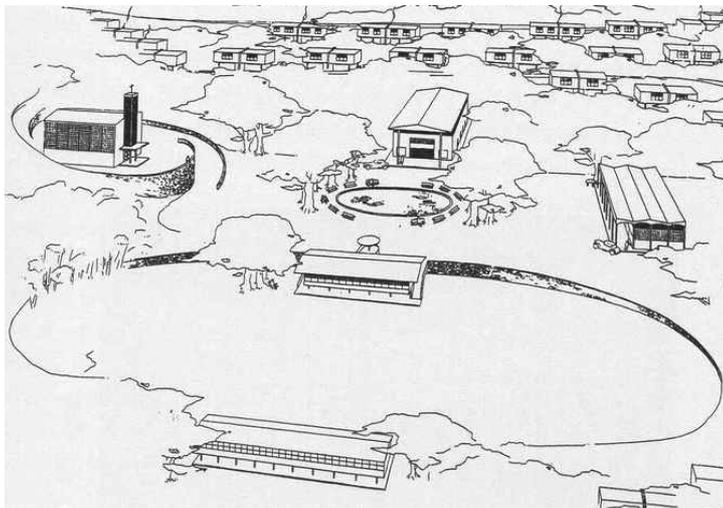
Assim, a procura de harmonia e equilíbrio que partilham, se enxergada desde os seus respectivos pensamentos modernos antes do que desde as suas obras, não só não consegue apagar de todo as tensões, mas as salienta –sobretudo em Costa. A começar pelas já implícitas na própria idéia de ‘renovação’, que é, afinal, o termo que talvez melhor descreva as instâncias do ensino acadêmico da época<sup>82</sup>, e a síntese conceitual da tensão advertida por Aliata e Shmidt. Todavia, no interior dessas operações negociadoras, o ‘primitivo-local’ de Costa –sobre o qual superpõe sua leitura do moderno- dista bastante do ‘primitivo’ de Perret, dado que um remete a um tipo de construção vernácula e até telúrica (barro, taquara), enquanto que o outro está remetendo para os valores clássicos reivindicados pela tradição francesa para si. A operação da mescla brasileira consumada em Monlevade, se pensada desde os ingredientes que combina, multiplica a voltagem das tensões já inerentes à própria manobra renovadora.

Também o programa, ou a particular maneira de resolvê-lo no terreno amplifica –sob a mansidão que emana de sua configuração geral- aquela voltagem na que quiçá seja a tensão primordial e constante da construção moderna de Costa;

<sup>82</sup> Quiçá deva especificar- se que tal menção é totalmente válida para o caso do ensino na Ecole de Paris, e inclusive também para o caso da Escola de Arquitetura de Buenos Aires. Já na ENBA talvez essas linhas inspiradas num classicismo hiper depurado não tiveram a força que o ecletismo e o neocolonial tinham e tiveram antes e depois da reforma de 1930.

já não como manipulação consciente, intento de tradução e mescla, proposta, mas como decorrência dos limites de suas condições de assimilação. Se trata do modo de vida (da solidão e a intimidade propiciadas, do cooperativismo sugerido, do provincianismo latente) que se deduz tanto de suas diretivas de implantação como de suas esclarecimentos e citações na memória<sup>83</sup>, e que contrastam intensamente com os referentes urbanos e metropolitanos que são o próprio germe das idéias modernas que ele está tentando incorporar, e que também estão na base daquele ‘sistema construtivo preconizado por Le Corbusier’ que se recomenda - ou melhor, ‘se impõe’ (sic)- para Monlevade.

As *ruas* pedidas deveriam conservar, tanto quanto possível, aquela feição despretensiosa peculiar às *estradas* – fazendo- se, em vez de calçadas, simples caminhos de placas de concreto fundidas no lugar com juntas de grama [...] A área restante...poderia ser aproveitada em benefício dos moradores, nela instalando- se horta e pomar [...] os seiscentos ou mais inquilinos formariam uma cooperativa, confiando- se as plantações a certo número de hortelãos [...] Aquela fila de casas que serpenteia *ombro a ombro* ao longo das ruas e que tão bem caracteriza as cidades do nosso interior, foi voluntariamente quebrada, para permitir maior intimidade, relativo isolamento...<sup>84</sup>



Vista do conjunto da “vila”.  
Monlevade, 1934.

É justamente em função da aceitação e reafirmação desse sistema de vida, da vontade de Costa por modernizar-mestiçar as formas edilícias, mas de preservar intatos os esquemas de vida social comunitários, e antes ainda do que o comunitário, do recolhimento para a intimidade da família ou para a esfera do

<sup>83</sup> A citação de J. Nolen e F.Law Olmsted no início da memória, estaria estabelecendo nexos com as realizações contemporâneas norte-americanas, baseadas na descentralização, na ocupação harmoniosa e pitoresca do território, na incorporação da arte e da natureza à planificação de novas cidades.

<sup>84</sup> LC, “Monlevade”, op.cit, p.99.

privado (ao ponto de poder conceber uma ‘vila moderna’ sem ruas e de casas praticamente isoladas), que começam a vislumbrar-se os possíveis efeitos de ‘ratificação’ que sobre o seu próprio ideário operara a precoce consagração dos valores reivindicados por Freyre em *Casa-grande&senzala*. Sempre a título hipotético –como se antecipou- poderia acrescentar-se, aos referentes mais intra-disciplinares colocados, o impacto dessa obra no contexto cultural e no campo intelectual que já contara com Costa dentro dos quadros oficiais, para além do *chômage*.

Assim, a dimensão do próprio- nacional atribuída ao popular-doméstico e à ‘história da vida privada’ que emana de toda a obra de Freyre pode pensar-se como constituinte e/ou garante da formulação sócio- cultural implícita em Monlevade; cuja readaptação é possível em termos do atual e não do retrógrado na medida em que, como afirma Benzaquen, os valores culturais resgatados da colônia –dentre os que acha destaque o tema da oralidade, da fala irregular-mole-e-sedutora como uma das mais claras expressões da ‘mescla’ brasileira- são sujeitos a uma operação de relativa ‘atualização’ gerada por Freyre através da própria oralidade que sulca sua redação e da estratégica estruturação do conjunto da obra:

O que parece ser a conseqüência mais importante do emprego de um tom nitidamente oral na confecção de *CG&S* [é que], repetidos até um final que não implica uma verdadeira conclusão, os principais valores do período colonial ganham uma espécie de sobrevivência, isto é, revestem-se de uma aura de infinidade, de imortalidade, que sugere ao leitor a possibilidade de que talvez conservem quando menos parte de sua influência e vitalidade ainda na década de 1930.<sup>85</sup>

Oralidade voluntariamente informal, quase num ‘tom de conversa’, que em Freyre tende a atenuar os caracteres de publicação científica, mas que sobretudo colabora na indução da idéia de “intelectual espiritualmente mestiço” (mesclada aos seus antecedentes aristocratas); e que em Costa, apesar da natureza mais bem ‘técnica’ da memória e de sua pequena escala em comparação à obra de Freyre, opera de um modo similar, deixando expostas as marcas de sua particular sensibilidade e respeito pelo popular, e já reivindicando para si uma praxe mestiça (moderna e tradicional) que importa na medida que transcende este texto para consolidar-se daqui por diante ao longo de toda a sua produção intelectual, expressa nos seus

<sup>85</sup> Benzaquen, “Raios e...”, op.cit, p.198 (tradução minha).

conteúdos e também, na sua própria fala. Enquanto aos conteúdos, e para além do resgate - preservação da cultura do ‘barro- armado’: “...a ornamentação para festas seria feita com flores de papel, formando grandes festões pendurados ao teto, bandeirolas, etc., procurando- se assim conservar aquele *charme* um tanto desajeitado, peculiar às festanças da roça”<sup>86</sup>. Desajeitados também aparecem alguns termos e trechos articulados na memória, como o contrastado ‘*dégagement*’ aplicado à distribuição interna dos quartos mínimos das casas; o ‘*de quebra*’, para salientar a vantagem econômica de uma porta a menos, ou a mescla de ironia e descontração acusada na seguinte passagem:

Ousamos prever banheiro *mínimo* indiferentemente para todas as casas. O acréscimo de despesa que tal *inovação* (!) representa sobre o clássico metro quadrado com latrina e chuveiro por cima –os moradores que se arranjam- é tão pequeno, que um aumento insignificante no aluguel terá coberto...o capital empregado...<sup>87</sup>

Impossível não remeter- se, com tais antecedentes, para os futuros e já quase iminentes ‘tom de conversa/tom de discurso’, que da escrita passarão literalmente para os objetos, aplicados para distinguir a arquitetura moderna da eclética-institucional no contexto de “Razões...”, ou da ‘arquitetura/garota’ e a ‘técnica/bicho’ - entre outras dicções costianas que serão objeto de análise. A mistura irreverentemente tensionada entre o popular e o erudito da oralidade escrita de Mário de Andrade<sup>88</sup>, tanto como a sua ‘animação’ do maquinal, também não pode obviar-se neste caso, nem nos por vier.

Mas voltando para *CG&S* e a estratégia de atualização/revigoração operada por Freyre dos valores do período colonial, cabe salientar dentre estes a questão dos ‘antagonismos em equilíbrio’, - segundo Benzaquen, quiçá o valor mais proeminente resgatado dessa tradição. Assim, perante a cruzada empreendida por Freyre para mantê-los em pé, o autor deduz uma série de fatores que

<sup>86</sup> LC, “Monlevade”, op.cit, p.95.

<sup>87</sup> Idem, p.94.

<sup>88</sup> Em *Macunaíma*, na famosa ‘Carta pras Icamíabas’, M.de Andrade já trata ironicamente o que além de poético, depois será parte do seu programa cultural, ou seja, a aproximação entre oralidade e escrita, ou entre o popular e o intelectual: “Mas cair- nos -íam as faces, se ocultáramos no silêncio uma curiosidade original deste povo [paulistano]. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra [...] nas conversas, utilizam- se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário [...] mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo- se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana [...] que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões!”. *Macunaíma*, op.cit, p.63.

contribuíram nessa direção, isto é, de atenuar as diferenças, de suavizar e abrandar a violência imanente às relações que devem ser vistas em termos de equilíbrio. A aproximação entre os elementos da miscigenação cultural e até de seu resultado (portugueses, escravos negros e brasileiros) através do ‘achado’ da partilha comum de um mesmo caráter –a porosidade das culturas, a mestiçagem racial já constituinte dos portugueses, e depois, dos brasileiros - é um dos fatores; a importância outorgada ao papel das paixões e a intimidade entre ‘opostos’, um outro.

Resulta interessante assinalar que tanto um como outro fatores estão finalmente assentados numa dimensão que não se perfila nas formas ou nas superfícies, mas se revela numa procura mais profunda, que atinge a ordem das origens, do essencial; seja racial ou seja simples e basicamente humana. Assim, os portugueses, europeus de raça branca, levam nas veias o sangue árabe, romano, galês e judeu, isto é, encobrem uma origem mestiça, que os faz, na vez, menos europeus, e portanto, um pouco menos diferentes (antagônicos) perante a mescla do que poderia ter sido noutro caso, como o bem próximo dos espanhóis.

Considerando no seu todo, o caráter português dá- nos principalmente a idéia de “vago, impreciso” [...] e essa imprecisão é que permite ao português reunir dentro de si tantos contrastes impossíveis de se ajustarem no duro e anguloso castelhano, de um perfil mais definidamente gótico e europeu.<sup>89</sup>

Do outro lado, o fator abrandador das paixões, exprimido sobretudo na sexualidade ou na ‘obsessão pelo amor físico’ dos portugueses, acha no atalho escolhido por Benzaquen para melhor entender a confraternização possível operada por Freyre no contexto do estupro, um outro índice de dimensão essencial; desta vez, já originalmente humano. É que na sua deslocação do sexo para o corpo, e apelando para uma citação de *CG&S* que revela o culto português à obscenidade, ele acaba lendo em Freyre que “...o recurso às fezes pode, neste caso, ter o propósito de aproximar os convidados, lembrando-lhes, de forma bastante compatível com a tradição cristã, que estão feitos do mesmo barro e sujeitos, portanto, às mesmas necessidades”<sup>90</sup>.

Uma condição humana exacerbada e exposta, de um ‘rude naturalismo’, está mediando assim a possibilidade de enxergar naquele domínio das paixões e

<sup>89</sup> Freyre, *apud* Benzaquem, op.cit, p.194.

<sup>90</sup> Benzaquen, op.cit, p.195.

junto com a violência incontornável, um substrato de proximidade e intimidade capaz de pôr freio ao colapso iminente do equilíbrio pretendido.

Já voltando para o Monlevade de Costa, e para além dos valores do popular e do privado como constituintes de sua formulação sócio-cultural implícita; torna-se difícil resistir-se a tensionar sua própria operação de mestiçagem arquitetônica desde este conceito de ‘antagonismos em equilíbrio’, sustentado por sua vez numa estratégia que deve apelar para dimensões da ordem das raízes, do mais primitivo e original. A mitigação das tensões presentes nos exemplos corbusieranos utilizados como fonte, já vistos com relação à função desempenhada pelo muro meeiro num e noutra caso, é uma das provas de que sua intenção de harmonizar o máximo possível as diferenças entre os termos convocados –sem renunciar à mescla- pôde ser também estimulada por outras razões, quiçá tão extra-disciplinares quanto subliminares. Enquanto à leitura mais ‘tradicional’ e menos revolucionária dos pilotis como sistema construtivo (o que revelaria uma noção de arquitetura moderna ainda como resultante de uma transformação técnica e não como um procedimento de composição espacial, que era o que estava na base e no alvo do discurso corbusierano), cabe uma interpretação similar, na medida em que a estratégia de ‘redução’ desses aportes à sua *essência tectônica* pode ler-se como o passo necessário para consumir um trabalho de equiparação dos termos, prévio à sua junção; isto é: só enxergando os pilotis como sistema construtivo é que podem combinar-se mais suavemente com a bagagem local brasileira, de natureza *honestamente* técnica. De fato, a flexibilidade reconhecida por Costa na “técnica moderna”, que torna possível o emprego-articulação do sistema de barro-armado, bem pode identificar-se com a ‘porosidade’ enxergada por Freyre nos portugueses, razão pela qual lograram adaptar-se tão bem às mais variadas tradições locais.

[o emprego dos pilotis se recomenda, pois] permite o emprego, acima da laje de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, como [...] o *barro-armado* [...]; uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível –graças ao emprego da técnica moderna- o aproveitamento desse primitivo processo de construir...<sup>91</sup>

Todavia, o texto/projeto de Monlevade deve pensar-se como um estágio experimental, tanto em função da apreensão feita até o momento do ideário

corbusierano como da operação de mescla tentada. Nenhum dos dois termos ainda se acham sob a configuração mais precisa que ganharão pouco depois, quando menos, no pensamento de Costa. Na mesma medida em que a leitura em torno de Le Corbusier irá atingindo as suas dimensões mais abrangentes e revolucionárias, a ‘mescla’ irá tendendo mais para o contraste do que para a síntese, porém sem abandonar, se não salientando, a razão mestiça dos ‘antagonismos em equilíbrio’.

#### **2.4. Razões e paixões da nova arquitetura.**

Como já antecipado, “Razões da nova arquitetura” constitui o texto que exprime outra grande inflexão no pensamento arquitetônico de Costa, sobretudo em função da assimilação bem mais profunda e amadurecida que ele faz das idéias corbusieranas. É nele que se pode verificar por vez primeira a troca das chaves de leitura até então implementadas sobre a arquitetura contemporânea, passando da razão da ‘honestidade’ para a razão da ‘liberdade’.

Todavia, não se trata de uma substituição, pois aquela razão ‘ética-construtiva’ continuará a vigorar sempre, como causa detonante de sua adesão ao moderno (já verificada em outros textos), como valor primeiro da arquitetura colonial e como eixo vinculante entre esta e a ‘contemporânea’ (já verificada em Monlevade); senão que verá partilhado o seu espaço pela descoberta de parte importante do potencial revolucionário encerrado na obra e pensamento de Le Corbusier. Assim, e apesar do deslumbramento acusado por tal descoberta - ao ponto de enxergá-la em termos de ‘milagre’-, podem ainda achar-se dentre as razões de Costa para a nova arquitetura aquelas bases argumentais que delineara no texto já analisado de 1931, como as articuladas nas defesas da uniformidade, da desornamentação, da certa monotonia e do internacionalismo da arquitetura moderna européia, porém munidas de algumas explicações renovadas. Paralelamente, neste texto se acrescentam novas defesas a acusações já mais vinculadas com a sua tomada de partido pela arquitetura ‘mediterrânea’ corbusierana; numa espécie de herança dos ‘inimigos’ contemporâneos do mestre: aqueles eslavos e germanos dos que era necessário desligar-se, pois abastardavam a legítima idéia do moderno, segundo o colocado em capítulo anterior, a raiz da análise tomada de Lahuerta. Tais contestações (“não é germânica” e “nada tem de

---

<sup>91</sup> LC, “Monlevade”, op.cit, p.92.

eslava”), induzidas em parte pela imputação de “judaica” a cargo de J. Marianno Filho, estariam aliás indiciando a leitura do Le Corbusier de *Précisions*, ou quando menos, do Corbusier- após -1927, na medida que é a partir dos fatos vinculados à exposição de Stuttgart e às tensões derivadas dos primeiros CIAM que se justificam tais demarcações, ausentes em *Vers une architecture*.

É então aquele lirismo mais solto e já descarregado das prescrições produtivistas e até morais do pós-guerra europeu consumado em *Précisions* que habilita a passagem do “sistema construtivo” de razão basicamente econômica e social, que era o sistema arquitetônico corbusierano ainda em Monlevade, para um outro “sistema construtivo” que agora reclama abertamente a “revisão dos valores plásticos tradicionais” (a “*machine à émouvoir*”) e estimula “intensidades de expressão até então ignoradas”, e que vem a se acrescentar às vantagens já incorporadas da flexibilidade, a economia e o conforto do construtivamente simples e do projetualmente claro<sup>92</sup>. É na permanência da avaliação (ou quando menos, da definição) da arquitetura corbusierana entanto que ‘sistema construtivo’ e não como procedimento compositivo- espacial<sup>93</sup> que se sustenta a relativização sugerida sobre a assimilação plena do seu verdadeiro potencial revolucionário; questão que no entanto, será saldada logo depois a partir do contato direto com o mestre, e já evidenciada na memória da Cidade Universitária.

Assim, poderia- se dizer que junto com as várias razões expostas neste texto se acham outras tantas razões vislumbradas, cuja real dimensão é ainda árduo de segurar. “A arquitetura está além [e] a tecnologia é o ponto de partida”, ou “[com a ossatura independente] temos a chave que permite alcançar, em todas as suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno”, são sendas

<sup>92</sup> Tais eram os valores arquitetônicos sustentados em Monlevade: “Quanto às plantas dos demais edifícios –armazém, escola, clube, cinema, igreja- desnecessário se torna aqui apreciá-las: os desenhos dizem melhor; chamaremos apenas a atenção para a *simplicidade e clareza* de todas elas, qualidades que, logicamente, se refletem nos cortes e elevações”; LC, “Monlevade”, em *Registros...*, op.cit, p.94.

<sup>93</sup> De fato, Le Corbusier já demonstrara desde 1929 com a Casa Errázuriz que a arquitetura moderna é basicamente um modo de operar que pode ser aplicado a um método tão primitivo como o da madeira e a pedra; ou seja, que não é meramente a resultante de uma transformação técnica. O edifício do Park Hotel, realizado nos anos 40 por Costa, constitui a prova mais cabal da medida em que essa lição foi compreendida; apoiando a tese de Wisnik segundo a qual os materiais rústicos utilizados cumpriram uma função a mais do que a supostamente mais evidente intenção de harmonizar o edifício com a paisagem natural circundante. Ele diz: “Expondo [Costa] suas idéias acerca da semelhança lógica entre as estruturas de madeira e as de concreto armado, procura demonstrar que a espacialidade não é atributo necessário do material ou das técnicas utilizadas”. Wisnik, G. *Lucio Costa*; Cosac & Naify, São Paulo, 2001. p. 33-34. Entretanto, essa

expressões do radical salto efetuado com relação a três anos atrás, quando a arquitetura refletia “não mais ou menos, porém fielmente, exatamente a construção”<sup>94</sup>, ou inclusive com relação a Monlevade. Contudo, tais possibilidades, ou tais liberdades, ainda se acham prendidas nos elementos construtivos (colunas, paredes, vãos, panos de vidro) tornados milagrosamente independentes uns dos outros, e na qualidade plástica que estes aportam ao conjunto do edifício, mas não tanto nos efeitos espaciais (impressões, sensações, fluidez, fenomenologia) devidos de sua articulação ou instrumentação.

Parede e suporte representam hoje, portanto, coisas diversas; duas funções nítidas, inconfundíveis. Diferentes quanto ao material de que se constituem, quanto à espessura, quanto aos fins, tudo indica e recomenda vida independente, sem qualquer preocupação saudosista e falsa superposição.<sup>95</sup>

Preocupação saudosista e falsa superposição que se referem –por contraposição do anterior- aos estéreis empenhos (dos que ainda não compreenderam o verdadeiro sentido da transformação) em identificar espessuras contraditórias (de colunas e paredes) no lance por perpetuar as aparências próprias de um ‘sistema construtivo’ já obsoleto e antieconômico. A simples vista, a perspectiva da ‘edilícia’ continua a determinar em grande medida a adesão moderna de Costa. A falsidade construtiva segue oferecendo o negativo contra o qual contrastar uma de suas mais convincentes definições. Porém, junto a isso se acha conjugada a crença (pois ainda tem muito de ato de fé) que “a arquitetura está além” –ou seja, que é mais do que *edilícia*; e a liberdade tão invocada no texto se constitui na promessa para a efetivação da passagem.

Assim, a ‘razão da liberdade’ tem uma presença iniludível, que marca uma verdadeira inflexão com relação a todo o já analisado. Ela se apresenta como o grande legado que Costa reconhece na nova arquitetura. E não só a reconhece, mas a salienta, a interpõe ao longo de toda a sua leitura, chegando a dar a sensação de que não há uma outra chave de interpretação desse discurso (e desse ‘sistema construtivo’) que não seja essa: a da liberdade. Uma vez colocada a correspondente introdução com respeito à crise pelo estágio de transição do presente e das lógicas dificuldades por superá-la, e lançadas as premissas básicas

---

articulação entre os elementos de arquitetura e os seus efeitos espaciais, embora imanente, não se apresentam enquanto certezas conscientes no texto de “Razões...”.

<sup>94</sup> LC, “Uma Escola viva...”, op.cit.

da nova arquitetura, todo o texto ‘respira’ liberdade. Liberdade da tradição cultural brasileira superficialmente instrumentalizada (mal conceitualizada, ou academizada); liberdade da carga predeterminadora (limitadora) dos saberes disciplinares –compositivo/clássicos; liberdade –intrínseca- dos artistas e da arte; liberdade do peso dos materiais; liberdade da antiga dependência do trabalho manual na construção; planta livre, fachada livre, ossatura independente. Só duas importantes ‘liberdades’ constituintes do pensamento de Costa ficaram fora destas razões, no entanto se ajuntarão logo após, em 1936: a liberdade do chão –ou da continuidade da paisagem- sob os edifícios, e a liberdade irrestrita da natureza em contraste à ordem arquitetural. Entretanto, os exemplos dados são ainda numerosos, e bem vale citar alguns –nos que aparece textualmente - para enxergar as múltiplas valências desse olhar libertador:

Ponhamos, pois, os pontos nos ii. É *livre* a arte; *livres* são os artistas; a receptividade deles é, porém, tão grande quanto a própria *liberdade*...;

No entanto [...] a máquina nos trouxe das primeiras tentativas [...] aos espécimes atuais já completamente *libertos* de qualquer saudosismo...;

[...] um milagre veio, porém, *libertá-las* [às paredes] dessa carga secular;

[...] tudo indica e recomenda *vida independente*, sem qualquer preocupação saudosista e falsa superposição;

[...] não apenas no que se relaciona à *liberdade de planta*, mas, ainda, no que respeita à fachada, já agora denominada “*livre*”; pretendendo- se significar com essa expressão a nenhuma dependência ou relação dela com a estrutura;

[...] as colunatas –que sempre se perfilaram muito solenes, do lado de fora- [se transferiram] para o interior, deixando assim às fachadas - simples vedação- absoluta *liberdade* de tratamento...;

[...] os vãos, *livres* de qualquer impedimento...;

[...] *solto no espaço*, o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas...;

A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista *liberdade*, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada...;

[...] um sopro poderoso de paixão e de fé nas *virtudes libertadoras* da produção em massa –esse dom mágico atribuído pela máquina ao homem...<sup>96</sup>

A nova arquitetura liberta homens (que a constróem com menos esforço físico<sup>97</sup>) e arquitetos (que a concebem e projetam segundo intenções particulares, e não segundo modelos ou receitas) mas, simultaneamente, ela mesma parece exalar

<sup>95</sup> LC, “Razões da nova arquitetura”, em: *Registro...*; op.cit, p.112.

<sup>96</sup> Todos –menos o último- são trechos extraídos de “Razões...”, em: *Registro...*; op.cit, ps.110 a 113 (grifo meu). O último corresponde a “Considerações sobre arte contemporânea” (ídem, p.258), e serve como constatação da continuidade, e até de enxergamento mais consciente, de tal chave de leitura.

<sup>97</sup> “...todas essas arrumações sociais mais ou menos vistosas tiveram, porém a marcá-las um traço comum: esforço muscular e trabalho manual. Esta constante em que se baseou toda a economia até

manifestações próprias da liberdade, significando- a em cada elemento e nos potenciais jogos que estes incitam. E conquanto a liberdade é atributo de alguma coisa com vida (sujeito, ente, ser) a arquitetura assume para si um certo estatuto de organismo animado. É neste sentido que um outro conceito, o de ‘corporalidade’<sup>98</sup> se associa e imbrica com o de liberdade.

Entretanto, a idéia de corporalidade ou corpo arquitetônico pode implicar diversas questões, dentre as quais podem destacar- se uma dimensão material-formal com massa, volume e partes (órgãos) coesas e interdependentes; mas também uma relativa humanização/naturalização do fato construtivo/artificial. Ambas dimensões –uma, herdeira da mais clássica concepção disciplinar; a outra, mais bem hermenêutica ou figurada- podem ser identificadas no texto, não sem estimular certos nós de tensão a respeito da ‘linha mestra’ –corbusierana- priorizada. Com relação à primeira, Costa oferece alguns indícios avulsos cujo sentido conflituoso deve atribuir- se tanto à relativa novidade de sua iniciação moderna como à própria imanência do conflito na idéia e fontes do ‘moderno’, e se evidencia sobretudo na introdução do conceito de arquitetura como ‘suma’ das artes. Assim, é sintomático que no parágrafo seguinte à singular legitimação, quase a contragosto, das ‘necessárias revoluções’ para alcançar o novo equilíbrio demandado inelutavelmente pela mudança das condições sociais, e que faz claramente alusão à revolução correspondente à nova arquitetura, Costa intercale a seguinte formulação:

Atingida a necessária estabilidade [...] a nova idéia [...] começa, em coro, a verdadeira ascensão: movimento legítimo, *de dentro para fora*, e não o inverso, como se receia. Nesses raros momentos de plenitude, a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime:

---

o século passado, também limitou as possibilidades da arquitetura [...] A máquina –com a grande indústria- veio, porém, perturbar a cadência desse ritmo imemorial...”; op.cit, p.110.

<sup>98</sup> Corporalidade não deixa de ser um termo bastante conflitivo para o que se tenta enunciar, por suas variadas conotações no âmbito da arquitetura e em tantos outros âmbitos em que a palavra ‘corpo’ é usada. ‘Corpo’ é tanto animado (humano, animal) quanto inanimado (cadáver, parte central ou essencial de uma coisa), material (corpo humano, corpos celestes) quanto conceitual (grupo de pessoas, corporação de empresas), etc. No entanto, acho que ainda oferece menos resistências à imagem pretendida que os outros alternativos de ‘fiscalidade’ ou ‘organicidade’, na medida que estes, também para além de suas várias conotações, têm já uma particular inflexão quase fixa no campo da arquitetura. O primeiro, pois a arquitetura é um fenômeno físico por excelência, portanto não ajuda na idéia de ‘animação’ ou vida própria, que supera a mera ‘presença física’; e o segundo, pois remete abertamente para as teorias arquitetônicas que desde a Renascença até a arquitetura *wrightiana* vêm assimilando a relação entre as partes e o todo, ou a geração interligada dos espaços desde dentro para fora, à própria articulação orgânica do corpo humano.

arquitetura, escultura, pintura, formam um *só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação*.<sup>99</sup>

Impossível não detectar nesse trecho rastros de organicidade e até de uma veia ‘romântica’ que está remetendo para as idéias wagnerianas de ‘obra de arte total’, muito mais próximas da Bauhaus de Weimar que do pensamento corbusierano da mesma época, no qual não só arte e técnica são coisas diferentes, mas a articulação das artes plásticas com a arquitetura se configura segundo as leis do confronto, do contraste de meios e de suportes, como bem o exprime o famoso conflito entre o mestre e o colecionador M. La Roche<sup>100</sup>. Mas a tensão não fica por aí mesmo (pois afinal e como já dito, os contatos entre romantismo, expressionismo e vanguarda moderna são parte constituinte da modernidade) mas se segue na evolução do fio argumentativo de Costa, quando, *continuando* a “ascensão”, pintura e escultura acabam por desintegrar-se da arquitetura, firmando-se nos seus respectivos suportes; questão que depois não impedirá que se reintegrem a ela, “não no sentido regional e limitado do ornato, porém num sentido mais amplo [...] de forma *integrada ou autônoma*”. Em resumo, seja pela ordem dada ao relato, seja pelo grau de generalidade com que se apresentam essas idéias, seja pelo gosto da expressão em termos metafóricos, o certo é que este particular trecho não consegue se desmarcar de um senso bastante confuso com respeito ao discurso total, sustentado aliás pela rotunda mudança de assunto, logo de atingida a ‘desintegração’.

A segunda dimensão colocada pode rastrear-se e interpretar-se mais claramente no texto. Todavia, e apesar do seu evidente valor como expressão da singular veia literária de Costa, e da aparente fluidez e espontaneidade que denota

<sup>99</sup> “Razões...”, op.cit, p.109 (grifo meu). Mas a tensão não fica por aí mesmo –dado que, afinal, os contatos entre romantismo, expressionismo e vanguarda moderna constituem um fato próprio da modernidade - mas se firma na evolução do fio argumental, quando, continuando a “ascensão” pintura e escultura acabam por desintergra-se da arquitetura, reafirmando-se nos seus respectivos suportes. Aí já se perde de todo a noção sobre se o período que se está tratando –se é de fato, um período- corresponde também ao atual –aquele em que começa a ascensão da nova idéia, após atingido o equilíbrio- além de ficar em suspenso a questão sobre se essa desintegração implica a queda daqueles “raros momentos felizes e plenos”. Depois, Costa muda radicalmente o ângulo do tema.

<sup>100</sup> “Desejo que algumas partes da arquitetura fiquem livres de tudo, sem quadros, para criar um duplo efeito: de arquitetura pura, por uma parte, e de pintura, por outra. Posto que esta vontade parece alterada por tuas modificações, me remeto ao teu bom companheirismo para assinalar-se - os [a La Roche] e para rogá-le que se ponha de acordo comigo”; carta de Le Corbusier a Ozenfant, 4/1925; *apud* Pizza, A; “En busca de una expresión original y antigua”, em: *Acerca del purismo*, op.cit, p.265. (tradução minha).

sua operação semântica, pode deduzir-se dela um sentido subjacente mais bem incômodo, que pode ler-se como um certo recurso para neutralizar os efeitos fragmentadores ou até *desumanizadores* decorrentes daquela independência e liberdade de ação própria aos elementos do novo sistema arquitetônico, que assim compreendidos já não podem entender-se –sem conflito mediante – enquanto ‘órgãos’; e por mais de que Costa nem mencione o termo, estão remetendo para um operação maquinal de montagem, na qual as peças são fragmentos que bem podem dividir-se livremente sem por isso comprometer a saúde do ‘corpo’.

Tal dimensão figurada acha no texto um dos momentos provavelmente mais notáveis da inflexão literária-cultural costiana na assimilação do alheio: a caracterização ‘animada’ da arquitetura moderna e da tecnologia associada, na passagem que trata das dificuldades dos acadêmicos em aceitar uma realidade profundamente transformada –e em continua transformação. Assim, tensionando quase até o paradoxo o fundamento maquínico desde a sua contrapartida (ou não tanto?) orgânica, Costa vaticina, otimista, com respeito à nova arquitetura: “...mais tarde, enternecidos, os bons doutores passarão uma esponja no passado e aceitarão, como legítima herdeira, esta [a arquitetura moderna] que já é uma *garota bem esperta, de cara lavada e perna fina*”.<sup>101</sup>

Mais na frente, e em referência ao receio geral para com a ameaça iminente da tecnologia virar ‘tecnocracia’, ele esclarece que “...não se trata do monstro causador de tantas insônias em cabeças ilustres, mas de *animal perfeitamente domesticável*, destinado a se transformar no mais inofensivo dos *bichos caseiros*”.<sup>102</sup>

Já antes, instruindo sobre a “lição dos meios de transporte”, tinha-se referido aos barcos, aviões e/ou carros como “espécimes” atuais devidos da revolução provocada pela máquina. Não obstante a conotação de tal termo ser ambígua, a sua assimilação dentro da semântica geral do relato não deixa de aludir para o universo zoológico/ botânico. Nesse sentido, resulta difícil não remeter-se para a similitude com a operação poética bem anterior de Mario de Andrade em *Macunaíma*, na qual elevadores, carros, claxons, bondes, bicicletas, relógios, telefones, luz elétrica, arranha-céus, etc., eram enxergados pelo herói local como parte da fauna e da flora terrestres, e na qual por sua vez os espécimes das

<sup>101</sup> “Razões...”, op.cit, p.111. (grifo meu)

<sup>102</sup> Idem, ibidem. (grifo meu)

próprias fauna e flora, e inclusive do universo mineral e astral (carrapatos, rios, lua, sol, estrelas) “já foram gente que nem nós”.

Entretanto, a vontade ‘animadora’ do autor não se detém na garota/arquitetura nem na técnica/bicho, mas, como já dito, estende o seu hábito de vida a quase todo o resto dos paradoxais membros/componentes do corpo-máquina arquitetônico, a começar pela “ossatura” independente. Na dupla condição de milagre e segredo- chave (magia e razão) da nova arquitetura (e portanto, citada com frequência no artigo) Costa exhibe maior predileção por esse termo que pelo mais usual e neutro de “estrutura”. Assim, e sob o comando libertador da ossatura independente, paredes, vãos, janelas e fachadas ficam soltas no espaço, elementos de um mesmo sistema que “livres”, adquirem na sua qualidade de partes - peças aquela mesma entidade animada –e quase com vida própria- com que foram investidas alegremente a tecnologia e a arquitetura (a qual por sua vez se distingue de suas precedentes ecléticas ou neoclássicas pelo seu “tom de conversa”):

...tudo indica e recomenda vida independente [...]Fabricadas com materiais leves, [...] livres do encargo rígido de suportar, [as paredes] deslizam ao lado das impassíveis colunas; param a qualquer distância, ondulam acompanhando o movimento normal do tráfego interno[...] e como, por outro lado, os cantos aparentes do prédio não têm mais responsabilidade de amarração [...] os vãos, livres de qualquer impedimento, podem vir a morrer de encontro ao topo dessas paredes protetoras.<sup>103</sup>

Falar em ‘montagem’ teria acarretado um efeito por demais frio e distante para algo que se pretende postular (e mesmo assimilar interiormente) como espontâneo (‘garota de cara lavada’: sem maquiagem, desafetada) e próximo à sensibilidade humana (‘animal perfeitamente domesticável’). Nesse mesmo sentido, a ‘licença’ consentida à colaboração das artes plásticas (“não no sentido regional e limitado do ornato, porém num sentido mais amplo”) no próprio seio da arquitetura moderna, e apresentada como possibilidade de “atingir, como os antigos, a formas superiores de expressão”, não faz senão contribuir para aquela neutralização ou atenuação do fato maquinal-industrial, cujos valores estéticos enunciados (“a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento”) não parecem suficientes para alcançar a tal ‘superioridade’. A pintura e a escultura, antes do que simples estímulos para o contraste moderno, aparecem –a diferença

---

<sup>103</sup> Idem, p.112-113.

do ornato industrializado vulgarizado no século XIX- como imprescindível ‘documento humano’ nos domínios da máquina. A futura convocação de vários artistas plásticos para as obras do MEC e do Pavilhão de Nova York (por citar as primeiras), e a extrema importância concedida às peças escultóricas, murais e azulejos na gestão do processo projetual (acusada tão bem na pesquisa de Lissovsky e Moraes para o Ministério<sup>104</sup>) dão conta dessa importância dada por Costa à presença da arte como vestígio humano, para além dos seus atributos representativos locais ou nacionais.

Contudo, o ‘contraste’ em si também é um valor a resgatar ou explorar quase irrestritamente dentro das possibilidades oferecidas pela nova arquitetura, e que aparece explicitamente colocado no texto. Se bem - como explica o próprio Costa- o “jogo dos cheios e vazios” sempre há sido parte vital da composição arquitetônica e fonte de sua beleza, “a nova técnica conferiu a esse jogo imprevista liberdade”; sobretudo porque os vazios podem ser agora bem mais vazios do que antes, podem construir-se vazios com muros íntegros de panos de vidro, potenciando em sumo grau a expressão plástica do edifício. Assim, a série definida pela “...linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro...”<sup>105</sup> dá conta desse gosto, de uma fruição autêntica pela experiência estética devinda do jogo dos confrontos harmonizados, de que no “um” esteja sempre sugerido e até manifesto “o outro”, do dual. Inclusive, poderia-se dizer que a tendência para o contraste (já registrada no nível mais essencial da duplicidade maquinal/orgânica da arquitetura) é decorrente de uma tendência mais abrangente e anterior, que poderia identificar-se como uma constante dualista do pensamento de Costa, fundada culturalmente segundo o já desenvolvido com relação ao debate aberto por Freyre sobre a originalidade mestiça da sociedade brasileira. Os “antagonismos em equilíbrio” –embora neste exemplo dado nem tão antagônicos - estariam operando desde a base mais profunda de sua subjetividade, alentando o contraste como valor, e favorecendo assim a opção pela arquitetura corbusierana; sem dúvidas, a mais esteticamente tensionada dentre a desenvolvida pelos grandes mestres modernos estudados por Costa (hipótese talvez mais

<sup>104</sup> Lissovsky, M. e Moraes de Sá, P.S.; *Colunas da Educação. A construção do Ministério da Educação e Saúde*; Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.

<sup>105</sup> “Razões...”, op.cit, p.113.

convincente que a própria justificação dada sucessivamente por ele: “por conjugar o social, o tecnológico e o plástico”; bem pouco evidenciada no balanço geral da história<sup>106</sup>). Assim compreendida, essa constante dualista- não- antagônica pode ler- se para além das aplicações mais plásticas do contraste entre as formas ou entre sistemas construtivos rústicos/industriais. Por exemplo, e ainda no contexto de “Razões...”, numa legitimação histórica da nova arquitetura, na qual a dialética entre o permanente e o diferente apresenta grandes filiações –além do referente básico corbusierano- com o conceito *baudelaireano* de beleza:

É, entretanto, fácil discernir [...] duas partes independentes: uma permanente e acima de quaisquer considerações de ordem técnica; outra, motivada por imposições desta última, juntamente com as do meio social e físico. Quanto à primeira, prende - se a nova arquitetura às que já passaram; e nenhum contato com elas tem quanto à segunda, pois variaram por completo as razões que lhe davam sentido.<sup>107</sup>

Questão que noutras partes estratégicas do relato –quase no início e no parágrafo final- aparece novamente, resumindo- se na idéia de que “...se as formas variaram –o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis”. Esta característica adquirirá maior definição e visualidade nos textos subsequentes (estimulada pela formalização da idéia de uma arquitetura moderna brasileira), dentre os que vale a pena salientar a teoria da fusão na arquitetura e nas artes (a partir das novas técnicas) dos conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal, somados logo à dualidade mais profunda entre concepção estática e concepção dinâmica da forma: “o que caracteriza a arte contemporânea é precisamente a tendência à superação desse dualismo antagônico [...] graças à incorporação de um e outro conceitos no mesmo corpo de doutrina”<sup>108</sup>, na qual o que se neutraliza –ou suaviza, ou amacia, segundo a linguagem freyreana- é o antagonismo, mas nunca o dualismo.

Finalmente, resta deter- se num outro valor presente na assimilação de Costa sobre a nova arquitetura (sobretudo na sua versão corbusierana) e que, também indicado sutilmente neste texto, achará importância inflacionada no decorrer de suas reflexões modernas. Se trata do ‘peso’ atribuído à qualidade da

<sup>106</sup> No entanto, inclusive ratificada por Bruand: “A escolha da doutrina de Le Corbusier como ponto de partida e como base de referência obrigatória, foi motivada justamente pelo fato de que este tratava os três problemas como se fossem um só, procurando uma simbiose entre os vários elementos”; op.cit, p.120.

<sup>107</sup> Idem, p.110.

<sup>108</sup> LC, “Considerações sobre arte contemporânea”, em: *Registro...*; op.cit, p.247.

*leveza* como atributo mais plástico do que físico no contexto das formas e materiais modernos. Embora já mencionada em termos de flexibilidade/facilidade construtiva em Monlevade (‘sistemas construtivos leves’) e agora com relação sobretudo aos panos de vidro e outros elementos industrializados da envolvente edilícia (“materiais leves à prova de som e das variações de temperatura”), a ‘leveza’ - também já um tanto pressentida no arejado jogo dos elementos arquiteturais completamente independentes e soltos - constitui um dos motivos mais revolucionários dos novos valores plásticos postulados. Assim, na frase que se segue ao parágrafo antes citado sobre a série de contrastes entre “a linha melódica das janelas corridas [...] os vãos isolados [...] os espaços fechados [...] os panos de vidro...”, Costa acrescenta: “tudo *deliberadamente* excluindo qualquer *idéia* de esforço...” (grifo meu).

Pois bem; a *idéia* do esforço já tinha aparecido misturada nas citas que ilustraram as questões examinadas em torno da liberdade e corporalidade, a exemplo de “um milagre veio, porém, libertá-las [às paredes - suporte] dessa carga secular [...] livres do encargo rígido de suportar...”, etc. No entanto, sempre referenciada ao peso físico, isto é, desprovida do senso *deliberado* de vontade artística- projetual com que aparece nesta última - e com que continuará a aparecer - sob diversos matizes - em textos posteriores; já enunciando- a como a primeira característica do espírito ‘verdadeiramente moderno’ do mobiliário contemporâneo: “Distinguem- se, antes do mais, pela *leveza*, de aspecto e de peso; as armações, sejam elas de madeira, junco ou metálicas [...] reduzem- se estritamente ao necessário...”<sup>109</sup>; já comentando o desabrochar do projeto no processo criativo de Niemeyer: “...esse brasileiro anônimo que era capaz de transformar, sem nenhum esforço aparente –como que por um passe de mágica- qualquer programa estritamente utilitário numa expressão plástica de puro refinamento”<sup>110</sup>; já aplicada concretamente à arquitetura construída: “...o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte...”<sup>111</sup>; ou renunciando aquela a construir- se:

<sup>109</sup> LC, “Mobiliário luso-brasileiro” (1939); *idem*, p.470.

<sup>110</sup> LC, “Oscar Niemeyer. Prefácio para o livro de Stamo Papadaki” (1950); *idem*, p. 196.

<sup>111</sup> LC, “Desencontro” (resposta a Max Bill, 1953); *idem*, p.202.

uma vez que os arquitetos...se dediquem igualmente aos problemas de expressão arquitetônica...e se deixem possuir...pela paixão de conceber...; então em virtude da intenção superior que os anima e da consciência técnica adquirida, as suas obras, cem por cento funcionais, se expressarão em termos plásticos apropriados, adquirindo assim, sem esforço...certa feição nobre e digna, capaz de conduzir ao desejável sentido monumental.<sup>112</sup>

Essa ênfase por apagar *deliberadamente* o esforço físico dos materiais no conjunto arquitetônico, fazendo-os aparecer ‘honestamente’ não só não-sustentantes, se não, já menos honesta e mais poeticamente, quase livres da gravidade, ou pelo menos bem mais leves do que em verdade são, além de carregar certo valor de antecipação premonitória (ou simples indução?) da maneira projetual que Niemeyer acentuará e amplificará no seu esvaziamento do valor expressivo das cargas na materialidade dos edifícios, pode ser sujeita a variadas interpretações, ou associada a certas questões mais latentes do que manifestas.<sup>113</sup> Cabe salientar dentre elas –ainda que nos limites do conjectural - a reiterada propensão de Costa por intercalar no meio das ‘razões’ objetivamente expostas, toda uma série de termos que remetem para o universo do irracional, ou melhor, do ‘mágico’. Assim, se os ‘milagres’ e as ‘revelações’ invocados, que já tensionam de um modo bastante singular a sintaxe racional dos argumentos e fundamentos - vêm a constituir a versão mais bem ‘lingüística’ dessa propensão, o *ilusionismo antigravitacional* que tão cedo chamou a sua atenção (digamos, desde a sua primeira leitura profunda das idéias do mestre) e que logo incorporou ao seu discurso, já atinge as próprias diretivas apontadas no texto, ou seja, entra no plano

<sup>112</sup> LC, “Considerações sobre arte contemporânea”; *idem*, p.257.

<sup>113</sup> Assim, pode pensar-se numa estratégia de oposição enriquecedora e potencial entre o leve - moderno e o pesado- colonial, no lance de marcar as diferenças para salientar as identidades (afinal felizmente fusionadas na base da autenticidade construtiva), e inclusive de dissociar o ‘neocolonial’ do conceito por então vigente de ‘arquitetura moderna’ ou ‘nova arquitetura’ com que se distinguia da eclética. Ainda mais: radicalizando a conjectura até os seus graus mais metafóricos, também poderia pensar-se a idéia de ‘leveza’ como uma espécie de talismã com atributos para afastar o malefício ainda palpável de uma sociedade até há pouco sustentada no trabalho escravo. Nas próprias palavras de Costa: “No Brasil, desde 1500 até o fim do século XIX, toda a mão-de - obra era escrava. Embora abolida a escravidão legal, a massa trabalhadora continuou a se considerar, ela própria, inferior à burguesia. Só depois de 1930, com a criação do Ministério do Trabalho, ela passou a ter consciência dos seus direitos e a reivindicá-los”; em: “Opção, recomendações e recado”, *op.cit.*, p.382. Então, se a arquitetura devinda da revolução da máquina pode transformar-se a si mesma em expressão material e simbólica da substituição do trabalho manual - e do esforço muscular conexo- pelo industrializado (“esse dom mágico atribuído pela máquina ao homem”), e considerando o sistema escravagista como aquele que explora de forma mais intensa e desumana a força de trabalho dos homens; o corpo humano fica redimido pela máquina desse esforço innessário, e “a arquitetura da máquina” não só veicula e/ou instrumentaliza essa graça, mas a celebra na própria sintaxe plástica do seu *corpo* material, atribuindo à leviandade física estatuto de monumento à liberdade.

dos conteúdos, ou das ‘razões’. Representar a desapareição –ou a atenuação visual- do efeito mecânico do peso, além de constituir uma das bases da poética corbusierana, bem pode assimilar- se a um efeito de magia; que se em Le Corbusier pode ligar- se à estratégia por demonstrar e difundir as ilimitadas e exitosas possibilidades oferecidas pela técnica moderna, em Costa –sem excluir tal razão- pode conjugar- se simultaneamente (e raiando o paradoxo) com outras formas para conjurar –ou amaciar, *freyreanamente* - os perigosos excessos de ‘positivismo’ ou ‘cientificismo’ irrevogavelmente associados à arquitetura da máquina, ou à arquitetura da era industrial. De fato, pode constatar- se na sempre cuidada redação dos seus textos, e apesar da empatia desenvolvida com relação à teoria corbusierana, a absoluta ausência do conceito de “máquina de morar” ou o seu uso fusionado à arquitetura<sup>114</sup>. Quando se fala em ‘máquina’ se fala de indústria ou do próprio aparelho, e, quando esta ronda o fato arquitetônico, o faz convenientemente mediada pelo conceito de ‘tecnologia’, enquanto instrumento e enquanto conjunto de conhecimentos aplicáveis.

O ilusionismo antigravitacional, como expressão acusada do ato criativo e da “intenção plástica” moderna é, portanto, um fenômeno a salientar e realçar abertamente na forma arquitetônica; pois além de pôr em evidência os ‘vestígios humanos’ no contexto de uma praxe sujeita às necessárias standardizações do econômico, o tecnológico e o funcional, impulsiona a conexão e até a superação desse ‘humano’ para as dimensões do misterioso, do enigmático. A dupla ‘ciência-magia’ presente no seu discurso não é senão uma versão, hiperbólica e um tanto velada, daquela mais explícita formulada por ele mesmo, a de “ciência e sentimento”, que se soma ao sentido dos contrapontos já inferidos em torno das figuras metafóricas da ‘garota- arquitetura’ e da ‘técnica-bicho’, tanto como exprime mais um sinal da comunhão com o popular desde a sua figura de

---

<sup>114</sup> Só existe um caso em que ele usou tal conceito; no entanto o fez ironicamente, e já nos anos 50, no famoso artigo “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, do qual vale a pena extrair o seguinte trecho: “A máquina brasileira de morar, ao tempo da Colônia e do Império, dependia dessa mistura de coisa, de bicho e de gente, que era o escravo [...] Era ele que fazia a casa funcionar –havia negro para tudo, -desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá [...] Mesmo depois de abolida a escravidão, os vínculos de dependência e os hábitos cômodos da vida patriarcal de tão vil fundamento, peduraram, e, durante a primeira fase republicana, o custo baixo da mão de obra doméstica ainda permitiu à burguesia manter, mesmo sem escravos oficiais, o trem fácil de vida do período anterior”; LC, em: *Ragistro...op.cit*, p.160.

intelectual erudito, à imagem do que Benzaquen salientara com relação a Freyre.<sup>115</sup>

Uma breve digressão: para além de que nunca se deixou motivar nem estimulou a ‘gravidade ligeira’ como recurso plástico-mágico da nova arquitetura, seria absolutamente impensável que Prebisch, desde o particular campo intelectual em que se instalou para formatar a sua própria missão difusora, empregara os termos “revelação” ou “milagre” para definir, respectivamente, a sua assimilação do discurso moderno corbusierano e/ou os efeitos revolucionários da estrutura independente; isto é, que as suas serão - objetiva e estritamente - “razões”, ou até talvez, “prescrições”.

Voltando a Costa e para encerrar os comentários sobre o seu ‘manifesto fundador, cabe colocar uma última questão: que “Razões...”, e apesar dos claros indícios oferecidos na proposta de Monlevade, nada explícita ainda em torno de uma possível ou necessária fusão do moderno com o brasileiro, ou do contemporâneo internacional com o tradicional local. Embora a singularidade cultural ‘brasileira’ da leitura de Costa - como já se assinalara- se exprime antes de qualquer construção discursiva voluntariamente orientada rumo à idéia de uma ‘arquitetura moderna brasileira’ (e portanto, fica manifesta ao longo de todo o texto, que é o que se pretendeu evidenciar) resulta curiosa tal omissão de oportunidade, quando é perfeitamente viável –olhando para atrás e para a frente de sua obra escrita e construída- a suposição de que esse tipo de preocupações - tensões habitaram sempre o seu pensamento, ou quando menos, desde 1931. No entanto, a ordem geral dos conteúdos, por um lado (iniciáticos em termos de discurso inaugural, e portanto, mais bem genéricos, abrangentes, conceituais) e pelo outro, as circunstâncias determinantes de sua redação (o curso de pós-graduação na UDF, no qual a atualização irrestrita das matérias de ensino e a

---

<sup>115</sup> Diz Benzaquen: “Escrevendo, então, mais ou menos como falava o escravo [...] Gilberto parece confirmar essa possibilidade de sobrevivência dos valores coloniais ao se revelar como um intelectual espiritualmente mestiço, quer dizer, definido pela insuperável convivência de diferentes tradições culturais dentro de si, no interior de sua própria reflexão”; op.cit, p.198. Quiçá cabe acrescentar uma cita do próprio Costa, correspondente a um relatório do SPHAN sobre o Museu do Ouro (Sabará), bem expressiva desse ‘jeito’ mestiço assumido pelos literatos e intelectuais daquele grupo. Assim, relatando os pormenores da aquisição e restauração da casa, Costa coloca, de permeio entre os dados objetivos, que “...para a execução da obra [Rodrigo MF de Andrade] confiou os estudos visando à elaboração do projeto de restauro aos arquitetos da repartição [...]; houve tentativas e hesitações; houve o equívoco, logo corrigido, de uma varanda improvisada; houve *interferência negativa da lua* no corte intempestivo de paus roliços e de taquara; houve

apertura franca para a arte moderna foram as premissas fundadoras) marcaram sem dúvidas as linhas mestras do documento. É lamentável que não existam registros sobre as poucas aulas (quantas foram, na verdade?) dadas por Costa na UDF, pois perante a falta de dados sobre como teria sido o curso completo ditado por ele, só resta associar a formulação sistemática e consciente de uma arquitetura moderna brasileira às instâncias posteriores do contato direto com Le Corbusier.<sup>116</sup>



"Integração das artes no MES/MEC.

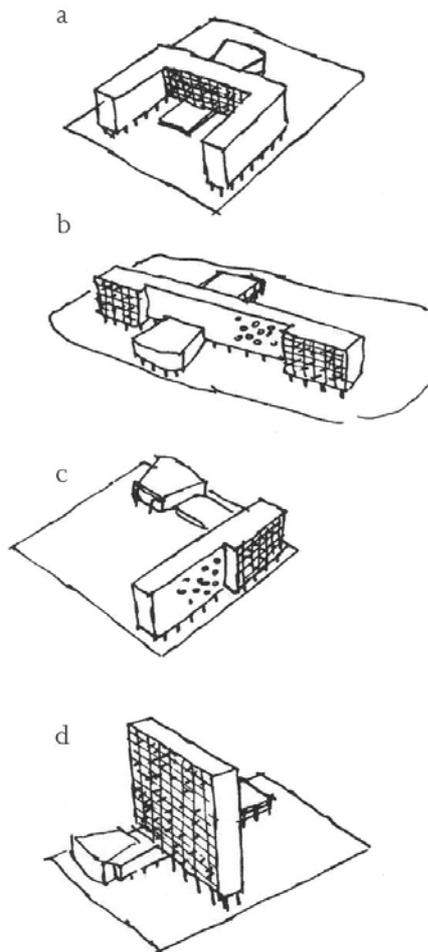
Assim, será no final do texto correspondente à memória do projeto da Cidade Universitária que se documenta essa primeira enunciação, num parágrafo aparentemente despretensioso e simples (como as boas casas portuguesas), porém no qual não só se condensam sumariamente os caracteres formais - espaciais do que contribuiria a definir o 'moderno brasileiro', mas também se sugere o vínculo com a tradição local. Tempo- espaço numa única frase:

obedece o projeto à técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional; - poderá no entanto adquirir, naturalmente, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., à escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento (muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaiss, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente, etc.) e

---

refações. Mas os *bons espíritos intervieram igualmente...* ; LC, "Museu do Ouro", em: *Registro...*; op.cit, p 473-474. (grifo meu)

<sup>116</sup> Como comentário à margem, existe em relação ao texto uma outra notável omissão, que mais do que aos conteúdos, responde aos caracteres com que foi ao encontro com o público mais amplo; isto é, fora daquele curso. Com efeito, o texto foi publicado como artigo na Revista da Diretoria da Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal (a 'PDF') em janeiro de 1936, sem qualquer apoio ilustrado sobre a nova arquitetura de que trata. Dado curioso: imagem nenhuma, só idéias, só razões.



graças, finalmente, ao emprego de vegetação apropriada – um caráter local inconfundível, cuja simplicidade derramada e desprestigiada, muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares.<sup>117</sup>

Assinalado por Bruand, reiterado por Segawa e confirmado pelo próprio Costa, a maioria daqueles caracteres foram recomendados por Le Corbusier para o prédio do Ministério<sup>118</sup>; pois “quem vem de fora é sempre mais sensível e repara. Nós não estávamos pensando nisso, aquilo era tão só um revestimento que existia ali”.<sup>119</sup> Inclusive, poderia se dizer que a chamada para a simplicidade e ‘modernidade’ das “casas dos colonos”, tão sabiamente adaptadas às condições físicas e ambientais, e tão formalmente desafetadas; já fora apontada pelo próprio mestre em 1930, em *Précisions*, após sobrevoar as amplas extensões americanas e reparar nas moradias da periferia das cidades

(tanto Buenos Aires como Rio e São Paulo). No entanto, nenhuma dessas recomendações teria deitado raízes sem a preexistência e/ou o interesse por consumir essa mescla, sem existir como ‘problema’ no pensamento moderno de Costa. De fato, similares recomendações foram formuladas para Buenos Aires, e inclusive apoiadas pelos croquis das conferências, que circularam pelo mundo inteiro a partir das páginas daquele livro, obtendo mínima repercussão por parte dos arquitetos argentinos de então.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> LC, “Cidade Universitária”, em: *Registro...*, op.cit, p.186.

<sup>118</sup> “Le Corbusier deixou uma série de recomendações valorizando aspectos tipicamente regionais: o uso de granitos disponíveis no Rio de Janeiro..., a recuperação dos azulejos..., a valorização da palmeira imperial...”; Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*; Edusp, SP, 1999, p.92.

<sup>119</sup> LC, trecho da entrevista concedida a J.Czajkowski, MC Burlamaqui e R.Brito em 1987, em: *Registro...* op.cit, p.147.

<sup>120</sup> Só o arquiteto Wladimiro Acosta, russo de origem, levou em consideração tais diretivas, sobretudo com relação aos determinantes climáticos e culturais (de uso dos cômodos dentro das casas), chegando a publicar dois livros “Vivienda y Ciudad” e “Vivienda y clima” (1937); porém assumindo pontualmente o discurso funcionalista-racionalista alemão e fortemente tingido pela sua militância socialista. Assim, não houve nele qualquer intenção de sistematizar um repertório de ‘formas’ visíveis e simbólicas do local ou do nacional. Nem ele nem o resto dos arquitetos

Mas para além dessa enunciação final e dos créditos correspondentes a Le Corbusier ou a Costa sobre a feição brasileira a assumirem os prédios modernos daí por diante, o texto da memória da Cidade Universitária põe em relevo duas novas questões determinantes de sua concepção arquitetônica; uma em franca comunhão com o sistema corbusierano, e a outra só a meias, particularmente expressiva de sua abstenção ou mesura com respeito ao caráter ilimitado da ‘civilisation machiniste’. Concretamente, estas são: a dimensão espacial-fenomenológica incorporada ao processo projetual, e o lugar da paisagem natural no contexto da intervenção moderna.

Com relação à primeira, e em função do antecipado na análise de “Razões...”, poderia se dizer que este texto evidencia a compreensão em toda a sua complexidade e potencialidade da revolucionária índole espacial-compositiva contida na estrutura independente e nos pilotis segundo a versão corbusierana. Já superada a sua enunciação como mero ‘sistema construtivo’ de fundamento sócio-econômico (Monlevade), e estendidos os efeitos plásticos associados à forma e arrumação dos elementos de arquitetura ‘milagrosamente soltos’ (“Razões...”) para uma ordem de percepção onde o espaço em si constitui a matéria própria da composição, Costa dá conta da importância daquele contato direto, da experiência de trabalhar ‘mano a mano’ com o mestre, tanto como da excepcional oportunidade de levar logo à prática - e sobre tamanhas encomendas - tais idéias. Assim, depois da conveniente colocação ‘técnico e funcional’ onde se expõem as rigorosas condicionantes climáticas e utilitárias do projeto - concedendo-lhes um lugar privilegiado dentro das preocupações dos autores, ele dá vazão a todo um espectro de funções ‘não-utilitárias’, porém determinantes da experiência moderna do espaço e das formas plásticas que o tensionam, desenrolando uma verdadeira aula de arquitetura moderna (remontada às suas origens) no contexto de um relatório ou memória ‘técnica’ (claramente dirigida aos que ainda ostentam o poder de decisão final).

Com respeito ao uso dos pilotis, e a diferença de como fora postulado em Monlevade, “o anteprojecto preconiza, de um modo geral, a adoção de *uma arquitetura consentânea com os sistemas atuais de construção*”. Também, e ainda

---

modernos atuantes no período. Além disso, o Estado, e junto com ele, as suas necessidades de representação simbólica, não apelou para os modernos nem se constituiu no grande mecenas, tal

fazendo pé nas bases materiais e primeiras dessa arquitetura (a emergência do concreto armado e da industrialização), salienta que “a razão fundamental do emprego dos pilotis está no próprio sistema construtivo corrente e no desejo de *uma arquitetura conforme com esse mesmo sistema*”<sup>121</sup>. No entanto, em seguida refere que o resto das questões são ‘vantagens’, ‘conseqüências’; a saber: a relação outra que propõe com o térreo, e as qualidades espaciais e perceptuais obteníveis desses ‘entre-lugares’ que não são nem dentro nem fora. Nesse sentido, e para além da ‘compreensão’ salientada, podem notar-se as tensões que ainda afetam a total assimilação da arquitetura corbusierana como procedimento compositivo, apesar da demonstração da casa Errázuriz. Haverá que esperar até o seu próprio Park Hotel (ou talvez ainda menos, se pensarmos nos materiais envolvidos na construção do Museu das Missões).

Entretanto, a sua aula magistral acha o seu ápice quando se dispõe a fazer um relato fenomenológico do conjunto de impressões variadas previstas conscientemente para o percurso implicado na escala do complexo universitário, apresentado abertamente como a verdadeira ‘expressão arquitetônica’ de um programa já convenientemente atendido em seus aspectos ‘orgânicos’;<sup>122</sup> em clara sintonia com o preceito de que “a arquitetura está além”. Em todas elas se destaca a tensão perseguida nos efeitos dos contrastes, sejam estes entre ordem arquitetural e paisagem “atormentada”, entre estruturas leves - vazadas e volumes densos - compactos, ou entre o expressionismo dramático do auditório de Le Corbusier e a geometria serena e impecável do edifício da Reitoria; assim como a intenção implícita do monumental, seja dentro da ordem arquitetural como dos elementos ‘naturais’. Dentre as várias colocadas, cabe citar uma, como a seguinte:

Vamos agora para à quinta e penúltima impressão. Trata-se do mesmo passeio já referido, com os seus cem metros de largura, as suas faixas de arborização e, uniformemente espaçadas, sempre na mesma cadência, as escolas. Resolvemos, então, tratar a parte central de forma imprevista: plantando seis renques de palmeiras imperiais afastadas 8 metros umas das outras – afastamento que elas têm na rua Paissandu.<sup>123</sup>

---

como aconteceu no Brasil, refreando qualquer impulso de formulação de uma linguagem representativa do nacional em chave moderna.

<sup>121</sup> “Cidade Universitária”, op.cit, p.177. (grifo meu)

<sup>122</sup> A frase textual é a seguinte: “E agora, para terminar, detenhamo-nos a ver como todo esse conjunto universitário, que verificamos atender às conveniências orgânicas do programa, - reagirá como expressão arquitetônica”.

<sup>123</sup> Idem, p.183.

Fenomenologia, monumentalidade e integração da natureza na concepção do projeto moderno. Passemos, pois, à segunda das grandes questões emergentes neste documento: o tema da relação com a paisagem. Como se assinalou, esta questão comunga só ‘a meias’ com o ideário corbusierano, pois embora parta da sugestiva tensão estética entre a exuberante natureza carioca e a ordem – preferivelmente ‘horizontal’- da arquitetura (tal como o mestre a postulara na sua viagem de 1929), vai achar na assimilação de Costa um caráter quase sagrado, um cuidado que excede o papel de contraponto maravilhoso à sublime criação do espírito. Indiciado em Monlevade<sup>124</sup>, e sistematicamente acusado nos seus textos posteriores e nos seus projetos, assim como no amplo leque de comentários e análises de que há sido objeto sua obra, esse caráter já se exprime em pleno nesta memória, na própria ocasião de estréia desse assunto no contexto de suas reflexões arquitetônicas. Assim, por vez primeira Costa concilia abertamente as vantagens do sistema dos pilotis com a possibilidade de uma “sensação de espaço” que tem o bem- estar por efeito e a continuidade do horizonte – desimpedido- por causa.

Construir significava sempre obstruir a paisagem. Com o sistema atual o horizonte (1.60m) continua desimpedido, a vista se prolonga sob as construções, contribuindo assim, para maior sensação de espaço e, em consequência, bem- estar.

A partir desse enunciado, cada frase próxima do assunto contribui para definir uma atmosfera em que a arquitetura moderna aparece como redimindo o ‘pecado original’ carregado congênita e fatalmente por toda a arquitetura prévia ao concreto armado; pesada, obstruidora ‘a contragosto’. O ‘leve’, então, adquire aqui uma nova graça, e o ‘milagre’ da estrutura independente fica também associado àquela redenção. Portanto, agora que sim é possível, e que a arquitetura

---

<sup>124</sup> Não obstante primar a questão do contraste entre “simetria e disciplina da arquitetura e a imprecisão, a assimetria da vegetação” por sobre as diretivas orientadas ao cuidado da natureza como ‘bem escasso’ que sim denotam os seus textos posteriores, o projeto de Monlevade já dá um sinal da sistemática recusa de Costa a ‘urbanizar’ por demais o território, renunciando a “presença rarefeita” com que tenderá a manter a escala urbana (Wisnik, 2001), ou o distanciamento entre cultura e natureza, segundo a perspectiva há tempo oferecida por Sophia Telles (Telles, 1989). Contudo, não deve desestimar-se que nessa ocasião o seu posicionamento se acha em grande medida determinado pela própria condição provinciana, de ‘aldeia’ do programa, respondendo antes a uma vontade por harmonizar as linhas gerais do conjunto com o meio humano para quem está previsto do que a zelar por uma paisagem que, na sua abundância rural, corre poucos riscos de ficar eclipsada.

“já é suspensão”, deve tratar de “vedar- se apenas o indispensável”, deve conter- se essa obstinação (ainda vigente) de “tapar com muros esses espaços livres”.

De fato, a possibilidade ‘restitutiva’ contida nos “terraços - jardins” de Le Corbusier é escassamente levada em conta por Costa em seus projetos, nem sequer em suas idéias escritas. Pois se a questão é não obstruir a paisagem, o assunto é com a paisagem mesma, e embora recuperada a ‘superfície’ tirada ao térreo na cobertura, essa porção de espaço artificial já não é natureza. A profusão e insistência no uso das varandas no contexto de sua praxe responde, como é sabido, a outros imperativos, ligados à cultura da moradia.

Por outro lado, e se bem Costa explora e até extrema o confronto entre lirismo natural e lirismo do espírito (ordem arquitetural) colocado por Le Corbusier como um dos pilares de sua poética, poderia- se dizer que no mestre a exaltação da ‘idéia’ tem bastante mais peso dentro dessa equação. A obra se apropria do lugar, mas para que este seja o seu instrumento de validação. E talvez ‘lugar’ não seja o termo mais adequado, já que a evidente vocação expansionista de sua trajetória como ‘colonizador pela razão’, tensionam –dentro do seu sistema arquitetônico- para um conceito de sítio abstrato. E esse não é o caso de Costa: assimilador antes do que difusor, e difusor sobretudo no contexto local; atuando no Brasil, onde - assim como no resto de América do Sul- o sentido do ‘natural’ da natureza fora articulado como parte da construção da nação.<sup>125</sup> Supera, portanto, a condição de instrumento: é alvo também, é idéia. Assim se compreende que esse contraponto nele tenha sido bem mais problemático, pois encerra a aceitação do paradoxo de que o ‘natural’ deve ser definido, demarcado, quando em teoria, não necessita de definição.

Tal posição complexa, dada a carga que a paisagem natural carrega enquanto “o outro” que não é ‘vazio’, ‘espaço’ nem ausência, que tem presença física voluptuosa e bela, e também presença histórica (outro paradoxo perante a ‘intemporalidade’ nela subjacente) pois é o marco distintivo em que se resolvera a “formação brasileira” nos trópicos, cenário da adaptação e convergência de portugueses e africanos, símbolo visível dos ‘grandes excessos e grandes

---

<sup>125</sup> Montaldo, G. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*; Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1999. Apoiando sua tese (que visa a análise dos textos literários que tentaram “definir esse natural da natureza americana”) a autora se serve da formulação de T.W.Adorno quem segundo ela, expusera o paradoxo da maneira mais radical e programática: “Só o que escapa

deficiências’ dos quais - no entanto- surgiu essa idéia positiva, construtora, de ‘formação’<sup>126</sup>; em suma, tal posição pode ver- se ulteriormente refletida e/ou conferida sobretudo naquelas intervenções de Costa que envolveram grandes porções de solo, quando a escala já se apresenta no nível do urbano, quando *o dano pode ser grande*; como no caso dos planos - piloto para Brasília ou para a Barra da Tijuca, freqüentemente citados nos comentários sobre este particular tema no contexto de suas posições.<sup>127</sup>

Finalmente, e para encerrar a leitura sobre o documento da Cidade Universitária, cabe assinalar a preocupação demonstrada por Costa perante a questão do ‘próprio e do alheio’, ou da imitação bem entendida, somada ao *extra* da caracterização local. Assim, e no parágrafo anterior à mencionada formulação sintética do ‘moderno-brasileiro’, ele cuida de esclarecer que nesse projeto não há qualquer intenção de “imitar a *aparência exterior* das universidades americanas [...] nem tampouco as universidades européias”; mas que sua natureza é internacional, pois responde à técnica contemporânea; porém, sem abrir mão dos determinantes de expressão locais. Nesse sentido, Costa mantém vivas as suas posições de 1931 (com relação ao tipo de ‘lição’ a assimilar) sem opor- se aos aportes da inovação alheia, mas sim reivindicando –por baixo do pano, ou até quiçá sem perseguí-lo voluntariamente - a *originalidade* numa outra direção que não é a da tábula-rasa, senão aquela distintiva da cultura brasileira, tão bem reconstruída e legitimada por Freyre: a da condição mestiça, a do amaciamento do europeu, a da disposição à mescla, ou da mescla como valor e como sinal de

---

à natureza considerada como fatalidade pode servir para sua reconstrução”; p.154. (tradução minha).

<sup>126</sup> Freyre, *CG&S*, op.cit.

<sup>127</sup> O contraste entre o gesto fundador dos eixos em cruz rasgando a terra - junto com a virtual haste espetada fundo na interseção deles - e a posterior imagem do avião ‘pairando’ sobre o futuro território de Brasília sem tocá-lo, resulta bastante expressivo desta questão, ou melhor, desta “contradição fundamental”, assim como a enunciara no caso da Barra: “A primeira dificuldade que se apresenta, portanto, ao urbanista, é esta contradição fundamental. A ocupação da área nos moldes usuais, com bairros que constituíssem no seu conjunto praticamente uma nova cidade, implicaria na destruição sem remédio de tudo aquilo que a caracteriza”. (LC, “Barra”; em: *Registro...*; op.cit., p.348). E o que caracterizava à Barra, ainda nos anos ’60, era o que caracterizara à própria cidade de Rio de Janeiro na sua origem: o predomínio do verde, do natural, a dinâmica da paisagem sem grandes ‘interferências’ dos prédios construídos. É tal a superposição registrada em Costa da ordem paisagística sobre a imagem da cidade que, inclusive, chega a definir, num texto sobre Rio de Janeiro, o “predomínio do verde” como a primeira fase –dentre as três postuladas - da “volumetria urbana” carioca. (LC, “Rio de Janeiro”; em: *Registro...*; op.cit, p.373.)

linhagem, de raça. O ‘próprio’, portanto, supera os dados conscientemente escolhidos para a caracterização local: está antes e também no gesto do mesclador.

No entanto, tal assunto aparece só sugerido nesse texto (sempre pensando na sua disposição a uma formulação ‘verbal’, sistemática e resoluta por parte dele); pois onde está realmente acusado é em “Documentação necessária”; talvez o verdadeiro ‘primeiro manifesto’ redigido especialmente para postular a idéia de uma arquitetura moderna brasileira, apesar de que tenha sido tratado - no geral- dentro dos textos de patrimônio, ou relativos ao SPHAN.

Com efeito, se algo fica claro nessa ‘documentação’ é que há que desandar o mal- apreendido, ou seja, a imitação das aparências do alheio - e sobretudo do ‘próprio’, e voltar às raízes da verdadeira tradição construtiva que guardaram os mestres-de-obras, que estavam e sempre estiveram “no bom caminho”. E esse caminho é aquele cujo destino é a arquitetura moderna, ou sua legitimação como produto da simples e lógica aplicação da tecnologia disponível. Assim, e apesar do texto apresentar- se como proposta programática para um conhecimento verdadeiro e compromissado com a antiga arquitetura civil brasileira, responde também a uma ordem teleológica que tem por alvo a arquitetura *contemporânea* em versão local.

Não obstante, é visível que esta nova operação ‘localista’ de Costa não se entrosa totalmente com o que vinha se deduzindo a partir do texto da Cidade Universitária, pois a técnica contemporânea –de natureza internacional- que ali tendia a se desmarcar da feição ‘à brasileira’<sup>128</sup>, aqui é apresentada em termos do próprio: o ‘nosso’ a resgatar, a tradição a restabelecer. O que era colocado como ‘o outro’ permitido, sujeito no entanto à caracterização local e portanto, a uma saudável miscigenação, agora é produto de um valor latente e encadeado a uma linha evolutiva filiada no período da colônia: “Verifica- se, assim, que os mestres-de-obras estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas todas as novas possibilidades da técnica moderna...”<sup>129</sup>. A tradição, além de ser um conjunto de saberes e práticas ligados aos

<sup>128</sup> Poderia- se dizer que em grande medida se desmarca, ou pelo menos, é o que fica mais diretamente deduzível da forma como está redigido o texto, no parágrafo final. No entanto, e como já fora assinalado, Costa infere sutilmente em duas ocasiões a relação entre a sujeição à técnica contemporânea e as soluções e princípios já aplicados nas “velhas construções que nos são familiares”.

condicionantes locais (materiais, culturais, ambientais) parece colocar-se, na base, como uma questão de coerência lógica (aplicar o disponível), e até de moral construtiva (honestamente, sem mentir); e assim, a assimilação da ‘inovação tecnológica’ –que esta sim que é alheia- resulta, desde esse ângulo, um tanto menos alheia. De fato, se há algo que é próprio da herança legada pelos portugueses, e até dos negros africanos, é –segundo a linha traçada por Freyre - a capacidade de assimilação do ‘outro’, sua aptidão para harmonizar um regime de influências alternadas. A tradição a restabelecer é, afinal, essa lógica de assimilação lógica.

A ‘mescla’, nesta circunstância, tende a aparecer um tanto diluída, ou menos contrastada que no caso do projeto da Cidade Universitária, na medida em que o que ocupa aqui o primeiro plano da reflexão é que os elementos a combinar contêm em si mesmos uma porção do contrário, algo semelhante à figura oriental do ‘yin-yang’.

Em função disto, quiçá caiba reinserir a operação de Costa naquela desenhada por Freyre<sup>130</sup> e balizada por Benzaquen, no sentido em que reproduz um esquema em que há uma ‘mescla’ a legitimar, há umas diferenças a salientar e preservar; porém, há também uma estratégia para ‘naturalizar’ essa operação, que se funda, em parte, na aproximação entre os elementos da miscigenação cultural, no reconhecimento da partilha de certos rastros comuns, e até inclusive, na necessária procura desses laços dentro de uma ordem do essencial, do profundo: no caso de Freyre, na dimensão mais básica e rústica do ‘humano’; neste caso, na dimensão mais básica da arquitetura, no construtivo, na tectônica.

Paralelamente - e seguindo a análise de Benzaquen- essa particular leitura de Freyre abrigava também a idéia de uma certa atualização dos valores achados no período da colônia, reivindicando a atualidade e permanência da mescla cultural na sua própria condição de ‘intelectual mestiço’. Tal operação, baseada na adoção de uma oralidade premeditadamente descuidada, doméstica, e na estrutura narrativa inconcluída, em aberto- também se verifica em Costa, se servindo em

<sup>129</sup> LC, “Documentação necessária”; em: *Registro...*; op.cit, p.460.

<sup>130</sup> Mais do que nunca se justifica tal filiação, na medida em que o texto já pertence à primeira época do SPHAN, onde os vínculos entre Costa e os intelectuais -literatos tem de haver sido bem mais intensos. De fato, o próprio artigo o prova, quando aparecem citados tanto M.de Andrade (provavelmente em função das suas diretivas para o projeto- programa dessa repartição) quanto Freyre, fazendo menção explícita às noções postuladas em *CG&S*: “Sem dúvida, neste particular

alguma medida – e como se verás – desse caráter oral desafetado em seus textos, mas sobretudo no relativo ao planejamento temporal dos conteúdos, que ao invés da suspensão estratégica de Freyre, se firma na explicitação franca do liame evolutivo, na clara evidência do esquema teleológico montado prospectivamente. Assim, na solução antiga dos tetos e o seu desenvolvimento progressivo conforme a técnica, se acha o germe do terraço- jardim; no sistema do barro- armado a lógica do concreto armado; na marcada tendência para ‘abrir cada vez mais’ os vãos na parede, a apoteose da diluição dos limites entre interior e exterior, a ‘varanda que é sala’.<sup>131</sup>

Por outro lado, e ao redor dessa razão central (cruzamento, aproximação e atualização das variáveis) convergem outros tantos sintomas reveladores do ‘clima cultural’<sup>132</sup> em que se contornaram as suas idéias (e por sua vez contornado por elas); a saber: a reivindicação da arquitetura popular portuguesa (com acento no ‘civil’, nas casas) por sobre a ‘erudita’, e o relativo destaque dela como expressão da ‘raça’<sup>133</sup>; a consideração do índio e do negro, e do cenário natural no fenômeno de “amolecimento” da cultura portuguesa e na decorrente caracterização de uma diferença local; a recusa da assimilação do europeu quando instituída como

---

também se observa o ‘amolecimento’ notado por Gilberto Freyre, perdendo- se, nos compromissos de adaptação ao meio, um pouco da ‘carrure’ tipicamente portuguesa...”

<sup>131</sup> Com relação a esta marcada procura de compatibilidade entre arquitetura colonial e arquitetura moderna, que se evidencia tanto nas suas formulações discursivas –aquelas orientadas à idéia de ‘evolução’- quanto na resolução de vários dos seus projetos (sobretudo as casas), Y.Bruand tem acentuado em razões de ordem profissional; isto é, decorrentes e ‘coerentes’ com a dupla atividade de Costa (teórico e arquiteto) formando um todo indivisível, e até vinculadas ao tipo de encomendas que lhe foram confiadas, e a uma clientela sensibilizada pelo movimento neocolonial porém capaz de aceitar uma arquitetura discretamente moderna. (Bruand; op.cit, p.124-125). Tais razões, longe de contestar as aqui apresentadas, se integram nelas numa espécie de ‘estágio posterior’; na medida em que tanto a duplicidade profissional de Costa –junto às suas concepções e representações - quanto a qualidade/flexibilidade dos seus clientes demandam uma explicação histórica e cultural ‘prévia’ que neutralize a sua naturalização.

<sup>132</sup> A figura de Freyre continua a ser marcante nesse contexto, ratificando a dimensão ‘redefinitória’ e quase fundador (de um “outro Brasil”) implicada em CG&S perante o debate intelectual vigente por então, segundo o já colocado por Benzaquen. Assim, o resgate da dignidade correspondente à articulação híbrida das tradições, e do próprio passado - já não como carga senão como valor dentro da história nacional- aparecem claramente acusados no texto de Costa: “...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...”. Entretanto e junto a ele, resulta impossível desestimar a reivindicação do popular – separado, mas com tanto o maior peso que o erudito- dentro do panteão dos valores culturais elaborado por M.de Andrade no seu projeto para o SPHAN, de 1936.

<sup>133</sup> “A nossa antiga arquitetura ainda não foi convenientemente estudada. Se já existe alguma coisa sobre as principais igrejas e conventos[...] com relação à arquitetura civil e particularmente à casa, nada ou quase nada se fez [...] Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a “erudita” –servindo- nos da expressão usada por M.de Andrade para distinguir da arte do povo a “sabida”. É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor”..cit, p.457.

modelo uniforme, excludente, ou como marco sistemático de referências ‘não entrosáveis’, “sem qualquer ligação com a vida”, assim como se processara desde inícios do século XIX<sup>134</sup>; a decorrente imputação do âmbito acadêmico como principal centro reprodutor de convenções retóricas<sup>135</sup>; e também ligado a isso (ou melhor, como contestação a isso) a adoção –já assinalada- de uma prosa eminentemente oral, de um “tom de conversa” que opera nos textos de Costa tal como Benzaquen o registrara nos de Freyre, isto é: na linha da reivindicação-atualização dos valores populares recalçados, e da simultânea implicação deles mesmos na manobra. Vale a pena resgatar as seguintes:

Ela [a arquitetura popular] 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...;

[...] Foi o que procuramos fazer para a vila operária de Monlevade [...] não tendo sido o projeto levado a sério, já se vê...;

[...] Cabe - nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910...;

[...] Feitas de “pau” do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família [...] tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando...(o capitalista vizinho – esportivo, “aerodinâmico” e bom católico – só tem uma preocupação: que dirão os turistas?) e ninguém liga de tão habituado que está, pois “aquilo” faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua...<sup>136</sup>

<sup>134</sup> A rejeição acusada por Costa sobre o conjunto das imitações perpetradas pelo ecletismo de tão ampla difusão no século XIX e ainda no XX, não representa senão o perfil arquitetônico daquela acusada simultaneamente por Freyre, porém dentro de uma ordem mais abrangente, cultural. Benzaquen o resume utilizando o conceito –freyreano- de “reeuropeização” do Brasil, consistente na “introdução rápida e maciça de um imenso e sistemático marco de referências que, ao ocupar virtualmente todos os âmbitos da vida social, se mostra incapaz de coexistir com as diferenças, as paixões...da tradição colonial”. Mais na frente, o autor acrescenta: “de fato, dificilmente [Freyre] repudiaria esta reconquista européia só em função de sua origem estrangeira, inclusive porque a abertura para as influências externas era justamente uma das principais características do poroso, plástico e tolerante ambiente analisado em CG&S”; Benzaquen, op.cit, p.196 (tradução minha).

<sup>135</sup> Dentro dos motivos do abandono das ‘boas normas’ empregadas pelos mestres -de - obras, Costa compromete em primeiro lugar (após as transformações gerais de fundo social e econômico) “...o imprevisto desenvolvimento do mau ensino da arquitetura – dando- se aos futuros arquitetos toda uma confusa bagagem “técnico-decorativa”,... não se lhes explicando direito o *porque* de cada elemento, nem as razões profundas que condicionaram, em cada época, o aparecimento de características comuns...”; op.cit, p.461.

<sup>136</sup> LC, “Documentação...”, op.cit, p. 457, 459, 462 e 459, respectivamente. Esse olhar sensível e intensamente ‘empático’ encerrado nesta última e conhecida cita, bem pode associar- se ao colocado por Wisnik enquanto ao “acompanhamento ao vivo” revelado por Costa nas inúmeras especificações –escritas - com que ele povoa seus projetos (nem tão detalhados graficamente); acentuando esse caráter de “ficcionalista [que] passa a conviver com o mundo que imagina [neste caso, que relata], e se mistura com ele” (Wisnik, op.cit, p.44). Assim, a essa hipótese relativa ao “amadorismo proposital” planteada pelo autor e vinculada a uma espécie de “recusa [a] dobrar- se ao tecnicismo eficiente” pode acrescentar- se esta identidade de intelectual mestiço, assumida por Costa –entre outras razões - para naturalizar na sua própria fala a legitimação do popular perpetrada por todos os membros do SPHAN. A ‘oralidade’ tão presente nos seus textos e às vezes

Sugestivamente, essas pequenas ‘casas dos colonos’, que são “coisa legítima da terra” e vêm a encerrar, na escala decrescente dos tamanhos, a relação dos valores arquitetônicos populares remontados às casas do século XVII, são as únicas que continuam “vivas” em todo o país, na periferia imediata das cidades. Nesse sentido, tais valores revistem-se também de atualidade, numa linha deslindada - porém compatível- com a ensaiada na seqüência evolutiva até a arquitetura de corte corbusierano; só que na sua versão mais rude, leiga. Assim, essa “documentação necessária”, apesar de ter sido ‘sistematizada’ desde as funções de Costa no SPHAN e formulada de modo a identificar-se com um programa para melhor conhecer a lição que há trezentos anos vêm dando a arquitetura popular brasileira, não pode –e talvez nem quer- ocultar que a sua verdadeira *necessidade* radica na sua sobrevivência ‘essencial’ no corpo da arquitetura moderna, que não é outra coisa que o último elo de uma linhagem local. Filiação de origem (por vez primeira oficialmente desenvolvida) que, como vimos, se afasta consideravelmente da operação de mescla antes tratada, mas que deve ser vista como outra das expressões de um pensamento em contínua tensão ‘combinatória’.

Entretanto, também deve levar-se em conta que entre um texto e o outro não há um parêntese literário, senão um lapso curto e profissionalmente ‘tenso’ vivenciado por Costa, no qual –entre outras coisas -, após uma fase de ambígua expectativa<sup>137</sup> voltara a rejeitar-se a segunda proposta elaborada para a Cidade Universitária, mas ao mesmo tempo se aprovara o plano definitivo do Ministério e se encaminhara o seu processo de materialização - apesar das idas e vindas por questões do orçamento e da pressão exercida por Le Corbusier em torno às prerrogativas de sua intervenção-<sup>138</sup>; ainda por cima, se instalara um clima político adverso aos seus ideais livre - pensadores, que desencadeara na revolução de novembro de 1937 e na sua renúncia à chefia da equipe de arquitetos, porém fora logo convocado por Rodrigo M.F. de Andrade a realizar uma pesquisa para o SPHAN que –além de determinar a sua incorporação ao Serviço- implicou uma viagem pelo sul do país restabelecendo contato com a arquitetura antiga, e que

---

substituta do próprio fazer projetual, deve então ser vista também desde o ângulo de sua relação com as linhas definidas pelos intelectuais próximos dele.

<sup>137</sup> Cf. Bruand, op.cit; p.83.

<sup>138</sup> Cf. Harris, E; *Riscos brasileiros*; op.cit, ps.167-172.

resultara no projeto para o Museu das Missões e num relatório no qual começara a canalizar –já profissionalmente - as suas reflexões sobre o patrimônio.



Modernidade e tradição se intercalando subitamente, alternadas entre estímulos e obstáculos numa fase de patente efervescência na trajetória de Costa: apesar de suas condições temporais diversas, as duas como projetos iminentes de difusão e legitimação local. Assim, numa instância ainda prévia à consumação material do Ministério e ao conjunto de fenômenos que logo desabrochariam a partir dele (incluído o efeito persuasório sobre quem fora o seu mais zeloso promotor), não resulta nada estranho que esse discurso - sempre ‘mestiço’- oscilasse com relação aos graus e à natureza da combinatória entre as variáveis em jogo; isto é: entre o lastro brasileiro como incorporado –e portanto, extrínseco- a uma arquitetura *internacionalista* (porém sempre entrosável), e/ou uma matriz ‘tectônica’ partilhada e intrínseca ao tradicional/próprio e ao moderno/alheio. Oscilação que, no entanto, nunca se resolverá na totalidade, mas permanecerá como o viés mais esquivo dentro do gênero daquela oscilação primeira –ou mais visível- da operatória costiana. Assim, junto aos caracteres isoláveis e extrínsecos enumerados no final da memória da Cidade Universitária e posteriormente identificados por Costa noutro texto como “uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição”, comparecerá a “própria personalidade do gênio artístico nativo” como a fração essencial e ininterrupta daquela filiação de origem, exemplificada idealmente no paralelo entre Niemeyer e o Aleijadinho.

A preservação da ‘diferença local’ na incontornável absorção da inovação alheia constitui o elemento que interfere e tensiona os impulsos por demonstrar a

‘propriedade do aparentemente alheio’ –enquanto estratégia indutiva de aceitação– assim como se exprimiram neste último texto analisado. Mas esse cultivo afirmativo da diferença local, que emergira como tal no convívio com Le Corbusier (e que não deve atribuir-se in- toto a uma consciência ‘regionalista’ – que é posterior- mas associar-se à mecânica compositiva do mestre, tão afim aos contrapontos e paradoxos) só vai cobrar impulso nos argumentos de Costa após a consumação de alguns fatos que darão visibilidade no exterior à mais recente produção arquitetônica; isto é, uma vez revelada a possibilidade do “aporte do Brasil ao concerto das nações”<sup>139</sup>, fenômeno que parecia, apenas uns anos antes e no contexto de um estendido sentimento de inferioridade<sup>140</sup> - em grande parte decorrente da relação com o passado tal como colocada por Benzaquen<sup>141</sup> - senão impossível, sim conjunturalmente insuspeitável.

## 2.5. Da revelação à consagração.

A construção do Museu das Missões, da residência Marinho de Azevedo (circa 1938), o projeto e construção do Pavilhão para a Feira de New York –e o seu súbito sucesso- (1939); o projeto e construção das residências Hungria-Machado e Saavedra (1942); os projetos de Niemeyer para o Hotel de Ouro Preto e o conjunto de Pampulha (1940-43); a visita de Philip Goodwin e o episódio da exposição *Brazil Builds* e o livro consequente (1943), o projeto e construção do Park Hotel (1944) e a inauguração oficial do Ministério de Educação (1945)

<sup>139</sup> Tal idéia vai tornar-se quase um tópico do pensamento costiano a partir do outro famoso tópico seu, o chamado “milagre da arquitetura brasileira”, presente –em corpo ou em essência- na maioria dos textos redigidos após 1943. A tal ponto que será retomado nesses mesmos termos em vários dos comentários de que há sido objeto a trajetória de Lucio Costa, a exemplo do artigo de Adauto Lúcio Cardoso, “O urbanismo de Lucio Costa: contribuição brasileira ao concerto das nações”; em: Ribeiro e Pechman (org), *Cidade, povo e nação...*; op.cit, p. 95 a 121.

<sup>140</sup> 1943, ano da exposição e livro *Brazil Builds*, e ano associado ao impulso da ‘diferença brasileira’ verificado nos textos de Costa, também é o ano em que nada menos que Mário de Andrade escrevera o seguinte, a propósito dos mesmos fatos: “Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. [...] Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, ou reagimos caindo num por-que -me -ufanismo idiota, ou num jeca-tatuismo conformista e apodrecente”. Andrade, M.de; “Brazil Builds”, em *ARTE em Revista. Arquitetura nova*. São Paulo, Centro de estudos de Arte Contemporânea, agosto 1980; p.26.

<sup>141</sup> “A mestiçagem [...] sempre se colocava como um problema: seja porque implicava esterilidade –biológica ou cultural-, o que fazia inviável toda oportunidade de desenvolvimento; seja porque demorava a completa dominação da raça branca, o que dificultava o acesso do Brasil à civilização ocidental. O passado era visto, portanto, como um peso, uma carga que limitava e constringia a

configuram a série de episódios importantíssimos que separam “Documentação necessária”- do próximo e último artigo a revisar: “Considerações sobre arte contemporânea”<sup>142</sup>. Contudo, não é que a partir de agora se pretenda estabelecer um paralelo entre a sua obra escrita e construída: embora complementares e simultâneos, produtos de um “todo indivisível” - como já assinalara Bruand -, tais aspectos conservam na essência, e pela sua natureza diversa, uma lógica própria não necessariamente sujeita à verificação de contradições ou coerências entre eles (e isto só pensando nas obras de sua autoria, que não são as únicas acima relacionadas). Assim, a menção daquelas realizações responde antes ao seu caráter de ‘fenômeno conjunto’ capaz de estimular a ratificação, retificação e/ou realce das questões teóricas desenvolvidas até então por Costa; ou seja, à possibilidade de afirmar-se num discurso que, para além do ‘imprevisto’ ou do ‘milagre’ contidos basicamente na revelação de Niemeyer e no precoce interesse causado no exterior, tinha lançado consciente ou inconscientemente as bases de uma arquitetura moderna e própria, mestiça em tempo e espaço.

A importância deste texto radica, então, não só no singular momento histórico no qual emerge, mas no fato em que com ele de alguma maneira se clausura um período de teor mais ‘ensaístico’ ou aberto, e se abre outro, bastante mais referencial ou induzido por uma praxe e uns resultados concretos (pela “afirmação de uma Escola e até de uma Hegemonia”, como diria H.Segawa); quando menos no relativo à construção intuitiva e progressiva de sua idéia do moderno arquitetônico. Por outro lado, e com este texto, as linhas básicas do seu pensamento já se encontram praticamente definidas (em sua relação com o construtivo, com a liberdade plástica, com a paisagem, com as referências ao

---

história nacional, que só podia realizar-se, se é que isto fora possível, no futuro”. Benzaquen, op.cit, p. 193. (tradução minha)

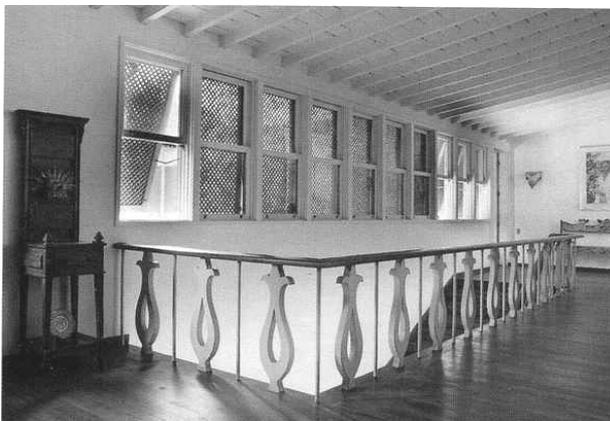
<sup>142</sup> Com relação à sua produção teórica, devem destacar-se: o relatório decorrente da viagem efetuada em dezembro de 1937, “Os Sete Povos das Missões” que provavelmente tenha sido quase simultâneo à redação de “Documentação Necessária” escritos no início de 1938 –embora publicado este último no primeiro número da Revista do SPHAN correspondente ao ano de 1937; “Mobiliário luso-brasileiro”, de 1939 e redigido como introdução para um álbum de fotografias de móveis brasileiros –que não chegou a ser impresso- destinado à Feira Internacional de N.Y e, portanto, outro nó de concentração entre o projeto moderno do Pavilhão e o projeto de reavaliação do tradicional; um programa para a reformulação do ensino do desenho no curso secundário, solicitado por Capanema em 1940, “Do desenho”; um artigo publicado em 1945 na *Revista de Arte* Nro.3: “Considerações sobre o Ensino da Arquitetura, ENBA”, redigido a partir da transformação do curso de arquitetura da ENBA em faculdade autônoma e provável base teórica de “Considerações sobre arte contemporânea” (cf. Bruand, op.cit, p.121); e tudo o decorrente de sua tarefa dentro do SPHAN, como o artigo sobre “A arquitetura dos jesuitas no Brasil” publicado no Nro. 5 da revista, em 1941.

passado colonial; com a sua sutil tendência para o mestiço, o dual, o ‘equilíbrio de antagonismos’ e as ‘zonas de confraternização’; com a invocação à originalidade ou a atitude com respeito à tradução do alheio), e poderia- se dizer que os textos sucessivos, só reafirmarão ou darão expressão mais acabada ou certas nuances a uma concepção já perfilada, mas nada de essencialmente novo.<sup>143</sup>

Assim, em “Considerações...” se assiste à ratificação –elevada agora ao status de exaltação- daquela liberdade plástica estimulada desde “Razões...”



Casa Saavedra. Início e final da escada; 1942.



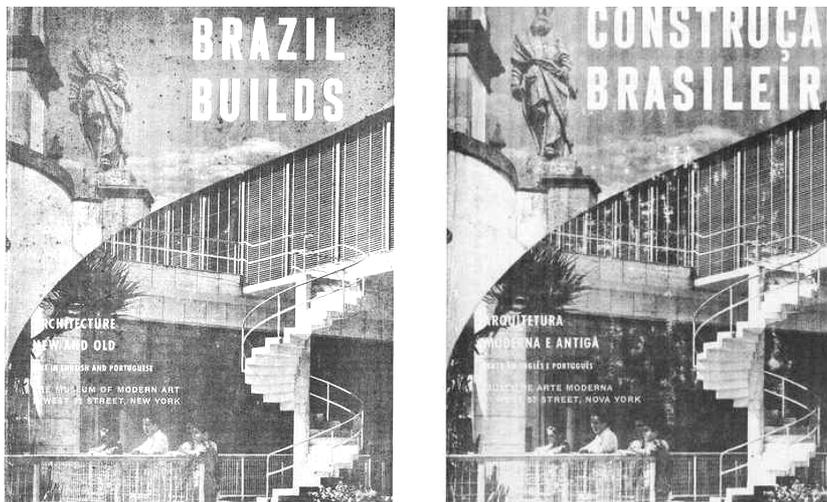
enquanto substância da ‘arquitetura’ e índice diferencial entre esta e a ‘construção’; porém atacada desta vez a partir de suas raízes, quer dizer, como ‘intenção’ –a mais alta e generosa- presente desde o início no trabalho de criação e determinante da seleção (artística, intuitiva) entre as *várias* soluções possíveis e tecnicamente válidas a que se enfrenta o arquiteto. Tal ênfase pode explicar- se basicamente a partir de duas questões centrais: por um lado, a própria história do artigo, na medida em que sua origem se remonta a um par de anos antes

<sup>143</sup> Exceção a fazer no caso de suas posições urbanísticas. De fato, e na medida em que Costa quase não abordara de um modo sistemático a problemática urbana até o episódio de Brasília - escassamente filtrada no seu pensamento moderno-, o conjunto de textos em que desabrocham inauguralmente as suas posições ao respeito não pode assimilar- se a esse ‘após’ referido, pois abre um novo núcleo de questões. Por outro lado, e com relação aos textos sobre arquitetura e estética posteriores a “Considerações...”, cabe assinalar que começam sistematicamente a reiterar temas já colocados, tratados de maneira similar, ampliados, detalhados ou enfatizados conforme a questão central, e até às vezes acusando transcrições literais de trechos de outros artigos. Na linha compatível com a abordagem de “Considerações...” podem citar- se: “Depoimento” (1948); “Oscar Niemeyer. Prefácio para o livro de Stamo Papadaki” (1950); “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” (1951); “O arquiteto e a sociedade contemporânea” (1952) e “Desencontro” (1953), todos reeditados no seu livro autobiográfico, *Registro...*; op.cit.

(1945)<sup>144</sup>, quando Costa redigira um texto –“Considerações sobre o Ensino da Arquitetura, ENBA”- com motivo da transformação do curso de arquitetura da ENBA em faculdade autônoma, e no qual lamentara o “divórcio estabelecido entre a arquitetura e as demais atividades artísticas” pois segundo ele, e “apesar de sua atual complexidade de realização [esta] continua a ser fundamentalmente uma arte plástica”<sup>145</sup>. É esse episódio que somado, do outro lado, aos acontecimentos já mencionados da ‘revelação’ de Niemeyer na experiência do MEC, no hotel de Ouro Preto e em Pampulha, e do súbito ‘sucesso’ no contexto internacional da ‘escola carioca’, impulsara o insistente realce da “qualidade plástica e conteúdo lírico na obra arquitetônica” como marca já diferencial da produção local, e determinara a reescrita do primeiro texto sob um perfil de reflexão estética, menos circunstancial e mais doutrinário.

O seu primeiro parágrafo atesta o vínculo entre a tese central e o “milagre brasileiro”:

Quando se considera, no seu conjunto, o desenvolvimento atual da arquitetura moderna, a contribuição dos arquitetos brasileiros surpreende por seu imprevisto e sua importância. Imprevisto porque, de todos os países, o Brasil sempre parecera, a este respeito, dos menos predispostos; importância porque veio por na ordem do dia, com a devida ênfase, o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo por que haverá de sobreviver no tempo quando *funcionalmente* já não for mais útil.



Sobre-capas do catálogo *Brazil Builds* (1943), em frente e verso. O “imprevisto” da arquitetura moderna brasileira.

<sup>144</sup> Embora na reedição de “Considerações sobre arte contemporânea” no contexto do livro de Costa o autor tenha precisado vagamente a data certa de sua redação: “anos 40”, só indicando a data real de publicação (1952), há uma referência em rodapé –“este texto foi escrito 10 anos antes de Brasília”- que induz o ano de 1947 como o mais próximo da escrita em questão.

A amplitude de concepção que caracteriza à arte moderna; o campo livre que tem diante de si o artista contemporâneo; a possibilidade de recuperar o ‘estado de inocência’ perante a criação apesar da ‘erudição quase involuntária’ da que é objeto o artista pelo desenvolvimento dos mass media; as bondades de se deixar possuir pela paixão de conceber em virtude da intenção superior –plástica- que anima a toda arte e arquitetura dignas desse nome; a criação artística como um todo auto- suficiente e o artista como legítimo criador desse mundo à parte e pessoal; a figura do arquiteto identificada plenamente com a do artista graças à simultaneidade do plástico na própria origem do projeto , etc., constituem parte da variada gama de questões convocadas no texto para assegurar a tal tese e que dão conta do movimento assinalado no sentido ‘da ratificação à exaltação’ do fato plástico.

Outra das questões relativas à construção discursiva de Costa que se vê afiançada, ou melhor, levada até os seus limites neste artigo é a persistência da organização dualista dos elementos teóricos (conceitos, noções, termos, grupos de idéias) dessa construção, e a sua disposição à mescla, à fusão, à simultaneidade das intenções e à multiplicidade das contribuições, à assimilação da contradição e o paradoxo, tanto como marcas do moderno –explicitamente - quanto do genuinamente brasileiro –implicitamente .<sup>146</sup> Assim, o texto abunda em situações governadas por uma mesma estratégia: a exposição de casos sempre compostos ou combinados, produtos da convergência simultânea (mescla) de variáveis previamente articuladas como opostas, diferentes ou antagônicas, e a identificação destes casos com a possibilidade de uma criação plástica original; ou seja, o “arcabouço mestiço” quase como condição para a originalidade e/ou a qualidade artística.

Reconhecida a constância desse jogo de ações e reações, de contatos e trocas, de equilíbrios e predominâncias no passado, há de ser fácil perceber que a arte moderna tal como se define através da obra de Picasso, de Braque, de Léger, de Chagall, de Lipchitz, de Laurens, etc., *se abebera nessas duas fontes distintas de onde procede a criação*

<sup>145</sup> Cf. Bruand, op.cit, p. 120 e 121.

<sup>146</sup> “A delimitação de tais focos e o restabelecimento esquemático das linhas gerais de penetração e de influências recíprocas, torna- se indispensável à perfeita compreensão da arte moderna em geral. Porquanto a sua principal característica é, precisamente, a predisposição a aceitar e assimilar a contradição daqueles conceitos, paradoxalmente englobados num mesmo corpo de doutrina”; LC, “Considerações sobre arte contemporânea”, em: *Registro...*; op.cit, p.248.

*plástica original*, e que portanto, participa ao mesmo tempo dos conceitos formais estático e dinâmico, nas suas gamas variadíssimas de expressão.<sup>147</sup>

De resto, e ainda antes de alcançar tal conclusão, formam parte dessa lógica geral, a saber: o reconhecimento da simultaneidade e constância da intenção plástica com os demais fatores fundamentais (sócio- culturais, técnicos, históricos, ambientais, funcionais) na origem e processo da elaboração arquitetônica; a discriminação entre os conceitos orgânico-funcional e plástico-ideal no desenvolvimento e expressão históricos das formas arquitetônicas e a afortunada fusão –graças às técnicas contemporâneas - desses conceitos dantes antagônicos; a dualidade ainda mais básica e profunda entre a concepção estática e dinâmica da forma (plástica, artística) com a correspondente localização de seus focos de origem; a determinação de dois eixos/coordenadas culturais bem definidos quanto a essas concepções formais: o mesopotamo-mediterrâneo (estático) e o nórdico-oriental (dinâmico), seguida do destaque daqueles casos em que se verificam trocas, sobreposições, contágios e contatos entre as duas categorias; a definitiva radicação da arte moderna no contexto desse amálgama de conceitos contraditórios (com Picasso como modelo exemplar e Portinari, ‘de passagem’); a reformulação do falso dilema ou falsa antinomia entre ‘arte pela arte’ e ‘arte social’ segundo a idéia composta da ‘utilidade social do moderno conceito de arte pela arte’, e inclusive a sua esquematização –e até sua relativa adscrição sócio-política- conforme a estrutura dialética de tese, antítese e síntese.

Entretanto, não cabe aqui internar- se na legitimidade ou pertinência do conjunto das variadas linhas argumentais ensaiadas por Costa neste artigo, que, por outro lado, já Bruand se encarregou de questionar<sup>148</sup> (patenteando, por sinal, a importância dele no concerto do pensamento estético costiano), mas simplesmente de colocar em evidência aquela constância da organização dualista de suas formulações, sempre sujeitas à tensão constituinte de uma mescla que se orienta – em correspondência com a bi ou tri-continentalidade cultural constituinte do Brasil- para o equilíbrio dos contrários sem por isso abrir mão de sua natureza ‘composta’: “sincrética mas nunca sintética”, como assinalara Benzaquen para o caso da operatória de Freyre em *CG&S*. De fato, o que sustenta tal proposição é a

---

<sup>147</sup> Idem, p.251. (grifo meu)

preservação da diferença - sobretudo uma vez que o Brasil já têm demonstrado a sua contribuição singular no campo do moderno, e que se bem por tal razão pode pensar-se como subentendida no texto, achará aberta expressão nos sucessivos (em parte decorrentes do exercício de defesa e representação que Costa assumirá perante a crítica estrangeira) e total consumação no seu próprio ‘manifesto regionalista’ (“Opção, recomendações e recado”) cito nos inícios desta análise.<sup>149</sup>

Esta preservação da diferença deve associar-se, claro, com a simultânea tarefa desempenhada por Costa no SPHAN num duplo sentido: como lógica consequência do seu apego à arquitetura colonial brasileira e dos impulsos por neutralizar os riscos de dissolução total das singularidades de um povo (do seu povo) perante a estandardização intrínseca à modernização da vida e à mecanização das construções (‘guardar as lembranças das diferenças’, segundo Benzaquen), por um lado; e pelo outro, como transferência –talvez inconsciente ou quando menos, não premeditada- da própria dinâmica interna decorrente dos estudos realizados no SPHAN, orientada à reivindicação da originalidade brasileira no contexto das produções coloniais, isto é, a discriminação dos aportes europeus como parte e nunca totalidade do realizado, a invalidação dos argumentos sustentados na ‘imitação servil’ a favor dos atentos às ‘interferências’ locais, na variada gama de aspectos em que estas se manifestaram (determinações físicas - ambientais, determinações raciais, determinações culturais). Vale a pena reproduzir alguns trechos dessas reflexões ‘patrimoniais’, para enxergar a medida em que o envolvimento em tais estudos contribuíra na acentuação dos rasgos mais característicos de suas posições ‘modernas’:

A importância adquirida pelo desenvolvimento da arquitetura portuguesa na colônia foi de tal ordem e se processou de forma tão irregular e especial que as suas manifestações não podem ser consideradas apenas como decorrências de determinados regionalismos metropolitanos, mas como um complexo em cujo todo intervieram variadas filiações e caprichosas interferências retificadoras ou desintegradoras, e que nas várias províncias brasileiras a arquitetura portuguesa desenvolveu-se algumas vezes idêntica aos padrões metropolitanos, outras vezes diferente, da mesma forma como se desenvolveu igual ou diferenciada nas províncias do próprio reino, cada qual portuguesa à sua moda; e as nossas modas de o ser –pois que houve várias -, foram sempre *brasileiras*.<sup>150</sup>

<sup>148</sup> De fato, o autor se baseia quase exclusivamente neste texto para dar conta da “contribuição teórica de Lúcio Costa” dentro do conjunto de sua contribuição geral. Cf. Bruand, *Arquitetura...*; op.cit, ps. 119 a 124.

<sup>149</sup> Cf. neste mesmo capítulo, p.8.

<sup>150</sup> LC, “Introdução a um relatório” (1948); em: *Registro...*; op.cit, p.456.

À continua procura da especificidade local no passado, como parte da reivindicação dos valores nacionais recalcados empreendida no regime Vargas (um passado para um presente nacional), deve acrescentar-se o processo simultâneo já não de simples procura, mas de ponderação do popular brasileiro, cujas virtudes são em grande parte atribuídas à sua condição mestiça, ao fato de se desviarem da regra, e ao choque estético (traduzido em qualidade artística) decorrente:

Se os retábulos eruditos da primeira fase, de estilo apurado e aspecto tão regular e composto –verdadeiramente jesuítcos - parecem com efeito proceder de Portugal, outro tanto não se poderá dizer das interessantíssimas versões populares seiscentistas desses mesmos retábulos, identificados pelo SPHAN em São Paulo, os “únicos” exemplares do gênero existentes no país [...] inventariados por Mário de Andrade desde 1937.[...] Convém, no entanto, desde logo reconhecer que não são sempre as obras academicamente perfeitas, dentro dos cânones greco-romanos, as que, de fato, maior valor plástico possuem. As obras de sabor popular, desfigurando a seu modo as relações modulares dos padrões eruditos, criam, muitas vezes, relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade e espírito de invenção, o que eventualmente as colocam em plano artisticamente superior ao das obras muito bem comportadas, dentro das regras do “estilo” e do “bon ton”, mas vazias de seiva criadora e de sentido plástico real. Não são pois, estes retábulos paulistas cópias inábeis mas, muito pelo contrário, legítimas “recriações”, podendo ser consideradas [...] como das mais antigas e autênticas expressões conhecidas de “arte brasileira”.<sup>151</sup>

Resulta um dado significativo para o crédito das ‘transferências’ postuladas que este trecho corresponda a elucubrações de Costa prévias à redação de “Considerações...”. Assim, com o ‘aparelho’ treinado ou avisado de tanto lidar com os deslindes entre atribuições próprias e alheias (que nunca serão de todo alheias<sup>152</sup>) e sempre visando a preservação da diferença (que logo, em razão dos ritmos da vida moderna, será lembrança, porém válida e não obsoleta se fundada em princípios plásticos) resulta lógico que Costa arremeta com mais força que nunca na contemporaneidade - quando o “tremendo alcance dos processos modernos de registro e transmissão do conhecimento [faz com que] o artista viva saturado de impressões provenientes de procedências as mais imprevistas”- contra

<sup>151</sup> LC, “A arquitetura dos jesuítas no Brasil. Introdução ao artigo publicado no nº5 da Revista do SPHAN” (1941); *idem*, p.486.

<sup>152</sup> “Há certa tendência a considerar imitações de obras reinóis as obras e peças realizadas na colônia. Na verdade porém, são obras tão legítimas quanto as de lá, porquanto o colono, *par droit de conquête*, estava *em casa*, e o que fazia aqui...era o que lhe apetecia fazer – assim como ao falar português não estava a imitar ninguém, senão a falar, com sotaque ou não, a própria língua”; LC, *idem*, p.454.

o potencial surto epidêmico de “cópias inábeis” ou contra a simples queda da bendita variedade; pois:

O artista não se aproveitará dessa aluvião de impressões que a um tempo o seduzem e desarvoram, como de um manancial eclético de maneirismos e de inspiração , mas o utilizará como matéria prima de trabalho destinada a ser refundida com as sensações pessoais da própria experiência e *recriada* ao calor de uma nova emoção.<sup>153</sup>

Se a originalidade (inspiração + “origens”) e uma extrovertida intenção plástica já tinham colocado a marca brasileira no concerto da produção moderna internacional, indicando a certeza dos rumos transitados, o lógico era manter tais premissas, e continuar a estimulá-las. Assim, a reivindicação - a partir de então já continua- dessa originalidade vai consolidar e estreitar na vez o vínculo da arquitetura com as artes plásticas que é, no fundo, e como salientara Bruand há tempo, expressão de uma inclinação natural e precocemente acusada no jovem Costa, e ainda prévia –ou independente - de sua conversão moderna. O impulso por elaborar uma teoria da evolução das artes –patenteado neste artigo- , e a sua arrancada já no primeiro parágrafo com o fenômeno da arquitetura brasileira, “dão conta do recado”.

Finalmente, a referência ao “desejável caráter monumental” a que deve aspirar a arquitetura moderna, e sua curiosa extensão para toda ordem de programas<sup>154</sup>, não representa senão a ratificação do seu vínculo com as belas artes. É pela via da monumentalidade –bem compreendida- que se captura a atenção para a plasticidade e a expressão das formas (dado que a arquitetura, a diferença da arte, deve gerar- se por si própria as condições para sua fruição estética); é também por essa via que as formas podem aspirar à idéia do eterno e do indestrutível, que está na base de todo monumento. Sem dúvidas, “a incorporação efetiva do bucólico ao monumental” (sic), para além do efeito plástico de mútua exaltação entre natureza e arquitetura, partilha dessa mesma idéia, isto é, do afã quase desesperado de preservação da paisagem natural como um dos maiores monumentos brasileiros.

<sup>153</sup> “Considerações...”, p.252.

<sup>154</sup> “Monumentalidade que não se limitará àqueles locais onde já se convencionou dever- se encontrá-la [...] mas se estenderá igualmente [...] às barragens, usinas, estabelecimentos industriais, estações, pontes, auto- estradas, etc.; e ainda [...] nos silos , galpões e edifícios de administração de fazendas industrializadas, conjuntos esses acrescidos das edificações dos centros sociais de recreio e cultura com que já se visa dar combate ao êxodo das populações rurais”. Idem, p.257.