

## 2 SABER SABER (1924-1931)

*“Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada...”*

Lucio Costa, *“A alma dos nossos lares”*, 1924<sup>1</sup>

*“O difícil é saber saber”*

Mario de Andrade, *“Oswald de Andrade: Pau Brasil, sans pareil”*, 1925<sup>2</sup>

### 2.1 Prólogo: arte, técnica e modernidade: Europa e Brasil

Tendo se constituído e institucionalizado na Europa a partir de um compromisso social que coincide com a percepção de uma crise do sistema tradicional de produção artística, crise essa gerada pelo desenvolvimento industrial, a arte e a arquitetura modernas, por mais diversos que sejam os seus caminhos, encontrarão no tema da técnica, a um só tempo, suas condições de existência e seus limites.<sup>3</sup>

De parte das correntes construtivas européias do século XX, o tema se identifica com a própria definição do programa, ou dos programas modernizantes: restabelecer essa “relação interrompida” e, com ela, o trânsito entre arte e sociedade, supõe necessariamente um protagonismo da técnica, mais precisamente das novas técnicas de produção industrial. Como diz Argan, no âmbito do construtivismo europeu “a relação deve se estabelecer no plano técnico, isto é, entre os modos específicos da atividade artística e os modos da atividade social ou das técnicas de produção”.<sup>4</sup> No horizonte, bem entendido, está a situação tradicional, em cujo contexto, supõe-se, a relação arte-sociedade se dava de maneira normal, nos termos de uma produção artesanal que a revolução industrial dessaranjou.<sup>5</sup> Dado ser impossível (e, em vista do caráter progressista das correntes construtivas, igualmente indesejável) um compromisso entre as novas

---

<sup>1</sup> COSTA, Lucio. A alma de nossos lares, *A noite*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924. Apud COSTA, 1976.

<sup>2</sup> ANDRADE, Mario. *Oswald de Andrade: Pau Brasil sans pareil*, Paris, 1925. Apud BATISTA et alii, 1972: 230.

<sup>3</sup> ARGAN, 2000: 131.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Cf. *ibid*, p. 131-2.

técnicas de produção e as técnicas tradicionais da arte, a solução só pode ser “uma profunda reforma dos modos de atividade artística”, os quais devem obrigatoriamente adequar-se “aos modos da técnica industrial”.<sup>6</sup> É o que Argan chama de situação “analógica”: os modos de *produção* (e o próprio emprego dessa palavra já denota uma nova maneira de conceber o que, desde o Renascimento, vinha sendo pensado prioritariamente como *criação* e *invenção*) da arte devem agora ser *análogos* aos da produção industrial. O produto de arte deve agora ser menos o modelo a ser seguido ou copiado pela produção ordinária que o exemplar porventura excepcional de um sistema – o sistema de produção industrial – que o alimenta tanto quanto é por ele alimentado.

No Brasil das primeiras décadas do século XX, no entanto, a questão se coloca em termos diversos. Diferentemente do que ocorre nos países industrializados da Europa, aqui a realidade da arte moderna não é bem a da crise de um sistema tradicional. Na qualidade de nação nova e de ex-colônia, de economia até havia bem pouco tempo não apenas guiada pelos interesses da metrópole mas movida pela mão-de-obra escrava, era mesmo difícil suportar a existência (e a eventual manutenção) de semelhante “sistema tradicional” – de uma “relação tradicional entre produção artística e a atividade econômica” (Argan) a partir da qual, em grande medida, as sociedades européias tinham se formado e de cuja manutenção supunham, com razão, depender.

Além disso, no Brasil como em muitos países periféricos, a realidade da revolução tecnológica e do processo de industrialização era bem diversa da européia. Ainda que pudesse ser sentida e que trouxesse, como de fato trazia, conseqüências diretas para a economia nacional, a indústria e a produção industrial, no estágio em que se encontravam, não podiam, sem mais, ser consideradas como um instrumento com o qual, ao menos a curto prazo, fosse possível contar para o restabelecimento, ou mesmo para o estabelecimento, de uma certa normalidade sócio-econômica – do progresso, do desenvolvimento, do

---

<sup>6</sup> Ibid, p. 132.

bem-estar social.<sup>7</sup> A realidade (ou parte significativa dela), ao contrário, era a de uma indústria e de uma industrialização que eram, e continuariam sendo por algum tempo, aquela parcela que os países industrializados produzia segundo seus próprios interesses e de acordo com suas próprias diretrizes, e que países periféricos e agrícolas como o Brasil só a muito custo conseguiam importar. A espelhar isso, de maneira irrefutável, estava uma urbanização cuja feição era a Avenida Central de Pereira Passos, mas que se fazia igualmente presente na infinidade de produtos que, de maneira mais sutil, se infiltrava nos mais recônditos domínios da vida doméstica nacional.

A tudo isso viria somar-se ainda o forte sentimento nativista característico das nações egressas do sistema colonial do século XIX,<sup>8</sup> sentimento que, muitas vezes, coincide com a própria imaginação da modernidade, ou seja, com a formulação por parte das vanguardas artísticas locais *do quê e de como* deveria ser, na periferia do capitalismo, a modernidade em geral e a arte moderna em particular. No Brasil das primeiras décadas do século XX, a forma acabada desse

---

<sup>7</sup> Como afirmam A. CANDAL e Equipe do Setor de Indústria do IPEA, a despeito do fato de o Brasil possuir em meados do século XIX “uma indústria tecnológica e estruturalmente próxima das dos países então mais desenvolvidos, apresentando um razoável desenvolvimento das indústrias têxteis, siderúrgica, naval e outras”, “no decurso do século seguinte, especificamente até o término da II Guerra Mundial, a indústria brasileira perdeu substância, não acompanhando o ritmo de expansão e transformação das estruturas industriais dos países desenvolvidos”. Sobre a década de 20, afirmam esses autores que ela “foi marcada por desestimulantes impactos sobre as indústrias nacionais estabelecidas durante os anos de guerra, pois os produtos provenientes da Europa e dos Estados Unidos – temporariamente afastados do mercado interno – voltaram a competir com aqueles produtos internamente a custos mais altos./ Além do mais, a demanda externa de café permaneceu sustentada ao longo da década, estimulando de tal modo a concentração das inversões no setor, que este, entre 1925 e 1929, praticamente duplicou sua produção. [...] / Neste quadro, não era de estranhar que as incipientes indústrias brasileiras fossem consideradas artificiais e ineficientes, sendo combatidas medidas protecionistas sob a alegação que poderiam criar dificuldade à colocação do café nos mercados consumidores externos./ Efetivamente, a produção industrial praticamente estagnou durante a década, ao mesmo tempo em que se verificava um substancial aumento das importações”. Quanto às décadas de 30 e 40, não obstante a “oportunidade histórica” representada pela crise internacional da década de 1930, não se pode afirmar que tenha se constituído numa mudança radical do estado geral da indústria nacional, e se é verdade que, na década de 40, “a produção industrial interna, baseando-se principalmente na superutilização da capacidade instalada, cresceu de cerca de 60% ao longo da década”, por outro lado, as indústrias têxtil e alimentícia “continuavam representando quase 50% do valor total da produção”. Para esses autores, a verdadeira inflexão no curso do desenvolvimento da indústria nacional só irá ocorrer com a Segunda Guerra, quando o modelo anterior, caracterizado por um Estado ordenador, é substituído por um modelo de desenvolvimento industrial capitaneado pelo próprio Estado e cujo marco é a instalação da usina de Volta Redonda. EQUIPE do Setor de Indústria do IPEA (coord. A. CANDAL). “A industrialização brasileira: diagnósticos e perspectivas”. In VERSIANI, 1978: 239-79.

<sup>8</sup> Cf. BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”. In ANDRADE, 1997: 177.

sentimento é o chamado movimento modernista. Como afirma Antonio Candido, é com ele que se inaugura

“[...] um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomada a princípio ao arsenal daquele”.<sup>9</sup>

Aqui, o momento decisivo não é todavia a Semana de 1922, e sim o ano de 1924. De fato, se, no âmbito do modernismo, o compromisso com o particular já está presente desde 1922 (ano em que se comemora o centenário da Independência...), a partir de 1924, sobretudo com o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (Oswald de Andrade), tornar-se-á hegemônico, a ponto de inviabilizar, na base, as propostas modernizantes que, de uma maneira ou de outra, não contemplem a questão da brasilidade.<sup>10</sup> É neste momento que os principais intelectuais modernistas – Mario e Oswald de Andrade à sua frente – irão estabelecer que, em vista de nosso atraso em relação aos países desenvolvidos, a produção artística nacional só poderia ser pensada como uma diferença, ou seja, como uma contribuição específica, particular, ao que Mario de Andrade costumava chamar o *Concerto das Nações*. Nas palavras de Eduardo Jardim de Moraes

“Em sua principal vertente, nos anos 20, o modernismo nas artes e na literatura apresentou uma versão singular do tema da modernização da cultura do país – o grande desafio da intelectualidade brasileira. Para seus participantes a integração do país no concerto das nações cultas seria alcançada por meio da afirmação dos traços específicos da cultura nacional. A contribuição do país na vida moderna deveria conter uma marca distintiva. Esta tese determinou a orientação nacionalista do movimento, que elegeu como principal tarefa a pesquisa do elemento nacional. Naquele momento, foram incentivados os estudos sobre a cultura popular, considerada a principal fonte da nacionalidade, o passado do país foi reavaliado, já que ele poderia conter a chave da identidade nacional, e propôs-se um novo conceito do papel do intelectual na vida brasileira”.<sup>11</sup>

Da maneira como é concebida, portanto, a brasilidade modernista buscava dar conta do que Moraes chamou de “crise de participação” do modernismo brasileiro.

<sup>9</sup> CANDIDO, 1967: 140.

<sup>10</sup> Cf. MORAES, 1988; BRITO, 1983.

<sup>11</sup> MORAES, Eduardo Jardim. “Introdução”. In MORAES, 2005, p. III.

“[...] atrasado com relação ao progresso das nações mais ricas e sem conseguir diferenciar-se na ordem internacional, procurando pensar a modernização como repetição de um processo já realizado pelos países centrais, o Brasil só podia comparecer no cenário internacional como um participante pobre e indefinido./ A partir de 1924, sem que seja, é claro, colocada em questão a ordem mundial, ou, o que é a mesma coisa, sem abrir mão de seu ideal universalista, o modernismo brasileiro, vivendo um momento que se poderia dizer de crise de participação, passa a se interessar pelos problemas que dizem respeito à sua identidade e à determinação da entidade nacional”.<sup>12</sup>

Em carta a Joaquim Inojosa, datada de novembro de 1924, Mario de Andrade tratava da questão nos seguintes termos:

“[...] é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contato com a realidade contemporânea da esfalada civilização do Velho Mundo, não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras. Nós temos que criar uma arte brasileira”.<sup>13</sup>

Alguns anos mais tarde, o mesmo Mario de Andrade voltaria a sintetizar a questão da diferença entre as necessidades do “Velho Mundo” e as “nossas necessidades”, ou entre uma “atualidade estranha” e a “nossa atualidade”, descrevendo com clareza a passagem da consciência da crise (a crise de participação) ao estabelecimento de um programa estético:

“Dentro do Brasil também a atualidade representativa do momento histórico universal, nos veio da Europa (via França e Itália) e dos Estados Unidos. Essa atualidade tinha aqui uma possibilidade vasta de funcionar em proveito do país. E funcionou de fato. Pra ficar só no meu terreno: é impossível a gente contestar a transformação inconcebível e a vitalidade agente, palpável que se manifesta da arte brasileira depois de 1922. [...] E o maior benefício que a atualidade estranha trouxe pra gente foi, não coincidindo com o regionalismo e o nacionalismo que já existiam por aqui, levar pela liberdade pela procura do novo e da realidade nacional, que se levou os modernistas a matutar sobre o dualismo do fenômeno universal-nacional. Resultou, foi uma consciência mais imediata, mais livre da realidade nacional, que [...] generalizou no sufragante a consciência artística nacional e levou toda a gente quase pro trabalho de fazer coincidir a realidade individual com a entidade nacional. Esta coincidência quando estiver normalizada e inconsciente entre nós, dará pros artistas brasileiros a mais justa, a mais fecunda e nobre libertação./ E como este problema de acomodar a invenção artística nossa com a entidade nacional era importante por demais, ele evitou que a ‘atualidade’ histórica universal que nos vinha da França e de outros países da Europa, continuasse aqui como simples reflexo, simples macaqueação. Dum momento pro outro a inquietude européia (produto de excesso de cultura, produto de esfaldamento, produto de decadência) não coincidiu mais com a inquietude brasileira (produto de problemas nacionais ingentes, produto de progresso, produto de terra e civilização moças, principiando apenas). Com efeito, as capelas artísticas européias deixaram de repente de influir na criação brasileira. Nos interessam agora como

<sup>12</sup> MORAES, 1988: 229. Grifo meu.

<sup>13</sup> ANDARDE, Mario. Carta a Joaquim Inojosa, nov. 1924. Apud MORAES, 1988: 232.

curiosidade. Não têm mais pra nós uma importância funcional. Ninguém mais entre os espíritos já formados, se amola de estar no *dernier-bateau* parisiense ou florentino. Se volta ao metro como se foge dele, se pinta palmeiras como se esculpe banhistas, *sem mais a preocupação da atualidade européia*. Porque já readquirimos o direito da nossa atualidade”.<sup>14</sup>

E assim, o que, na Europa industrializada, era formulado em termos de uma crise social – a crise do sistema tradicional de produção artística e, no limite, de produção e reprodução sócio-econômica, (sistema esse que deveria, de alguma maneira, ser restabelecido) –, no Brasil é concebido nos termos de uma necessidade de construção. Uma necessidade de construção que, mais até que a vontade de ter uma arte brasileira, era a expressão acabado do desejo dos brasileiros de ter, de sentir, de viver uma verdadeira nacionalidade.<sup>15</sup> Não uma construção qualquer, portanto: como expressão da nacionalidade (ou da “brasilidade”), a arte brasileira deveria coerentemente ser a expressão de uma *identidade nacional*. Ou seja, deveria ser dotada de atributos como unidade, coesão, coerência, generalidade etc. Tais atributos, no entanto, não haveriam de ser procurados no domínio por demais heterogêneo (e enigmático) da realidade social ou sócio-econômica brasileira (e menos ainda no universo cada vez mais problemático da realidade “racial” brasileira).<sup>16</sup> Se identidade nacional houvesse, julgavam os modernistas, ela estaria no universo da “cultura”, de uma cultura “popular” que, identificada sobretudo com o folclore, cada vez mais será vista pelos intelectuais modernistas como uma entidade dotada de unidade, coesão, coerência, generalidade etc – portanto, como um verdadeiro núcleo vital da nacionalidade.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> ANDRADE, Mario. Arquitetura colonial – IV. Diário Nacional, São Paulo, 26 ago. 1928. Apud BATISTA et alii, 1972: 29-20.

<sup>15</sup> No caso da literatura, a constituição de um cânone literário identificar-se-ia pois com “a história dos brasileiros em seu desejo de ter uma literatura brasileira”. CANDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1959. Sobre o tema ver BATISTA, Abel Barros. Formação continuada, Folha de S. Paulo, São Paulo, caderno Mais!, p. 4-5, 16 jan 2005.

<sup>16</sup> Sobre a superação, por parte de Gilberto Freyre, de uma noção genética de raça (poligenismo, monogenismo) em favor do noção mais “cultural” ver ARAÚJO, 1994, esp. cap. 1 – “Corpo e alma do Brasil”. “Gilberto, assim, opera com o conceito de raça, mas transmite a curiosa sensação de que não quer se comprometer com o seu sentido mais usual [...]”; “De toda forma, se a denúncia de imprecisão deve portanto ser mantida e até ampliada, suponho que tenha ficado bastante claro que, no que diz respeito especificamente à questão da raça, ela não alcança uma dimensão tal que possa prejudicar irremediavelmente a vocação, digamos, cultural, do conjunto de sua reflexão [...]”. Ibid., p. 38, 41.

<sup>17</sup> Cf. MORAES, 1990.

Não o restabelecimento da relação tradicional entre arte e sociedade, mas o estabelecimento de uma relação entre arte e nação, entre uma arte e uma nação a serem, ambas, simultaneamente construídas – eis as condições de partida do movimento de renovação da arte brasileira iniciado pelos modernistas de 22 e sacramentado pelo modernismo de 1924.

## 2.2

### O Neocolonial: Lucio Costa e José Marianno Filho (1924-1929)

No campo da arquitetura, a primeira manifestação do compromisso com a definição com uma arte nacional surge, no Brasil, com o chamado *Movimento Neocolonial*. Mesmo tendo se constituído, em São Paulo, à independência do movimento que vai dar na *Semana*,<sup>18</sup> o ideário neocolonial coincidia muitas vezes com as idéias modernistas, sobretudo no que diz respeito à questão da brasilidade. O apoio que Mario de Andrade costumava dar ao movimento e a um de seus principais protagonistas, José Marianno Filho, apenas confirma a existência dessa afinidade essencial.<sup>19</sup>

Conforme definido por seu pioneiro, o engenheiro português Ricardo Severo (1869-1940)<sup>20</sup>, a arquitetura neocolonial pretendia ser uma resposta ao “cosmopolitismo destruidor” que ameaçava desfigurar a fisionomia das cidades brasileiras.<sup>21</sup> Contra essa ameaça, ou seja, contra a proliferação de estilos exóticos, Severo propunha, desde a primeira metade da década de 10, uma arquitetura

<sup>18</sup> Sobre a maneira como a Semana de 22 apresenta a arquitetura “moderna” ver MARTINS, 1994.

<sup>19</sup> Em 1928 Mario de Andrade afirmaria sobre o movimento: “[...] os arquitetos que estão trabalhando por normalizar no país um estilo nacional, ‘neo-colonial’ ou o que o diabo se chame, estão funcionando em relação à atualidade nacional. A função deles é pois perfeitamente justificável e mesmo justa. O que resta saber é se se estão funcionando bem”. ANDRADE, Mario. *Arquitetura colonial VI, Diário Nacional*, São Paulo, 26 ago. 1928. Apud BATISTA et alii, 1972: 30. Ressalte-se também que no ante-projeto que prepara para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, em 1936 (ou seja, num momento em que, para muitos, a via neocolonial já se havia afigurado como descabida), Mario de Andrade sugere a indicação de José Marianno Filho como consultor para a área de arquitetura. ANDRADE, Mario. *Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. São Paulo, 1936. [mimeo]

<sup>20</sup> Agradeço a Carmen Lucia Azevedo por esta e outras informações sobre Ricardo Severo.

<sup>21</sup> Argumento, de resto, idêntico ao empregado por Monteiro Lobato: “Estilo é a forma peculiar das coisas. É um modo de ser inconfundível. É a fisionomia. É o rosto. Não ter rosto é um mal tão grande que as cidades com receio de criar o seu próprio importam máscaras apenas para fingir que têm um”. MONTEIRO LOBATO, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1917. Apud LEMOS, 1994: 152.

fundada no resgate de elementos retirados de uma certa “tradição nacional” – mais precisamente do período colonial.<sup>22</sup> O recorte histórico se justificava na medida em que, diferentemente do que ocorrera após o advento do Império (leia-se: vinda da família real, abertura dos portos e instalação da chamada missão artística francesa), o período colonial se caracterizava (em tese, pelo menos) por um isolamento de influências estrangeiras, fato que teria permitido o desenvolvimento, aqui, de uma legítima arquitetura “nacional”.

No Rio de Janeiro, desde os últimos anos da década de 1910, o grande campeão do Neocolonial é o médico e amante das artes José Marianno Filho. Em sua luta contra a “os estilos de conserva do academismo francês”, Marianno Filho pregava, conforme rezava um dos pontos de seu “Decálogo do Arquiteto Brasileiro”, de 1923, uma “arquitetura materna” em harmonia com a “alma” dos brasileiros.<sup>23</sup> Em sua defesa de uma arquitetura de cunho tradicional, invocava uma “lição do passado”, alegando nesse sentido uma “concordância espiritual” entre a arquitetura neocolonial e o “velho estilo brasileiro”. Contra a arquitetura “acanhada” e “indigente” de seus dias, contrapunha a arquitetura “dos tempos anteriores à República”. Sua tese era justamente a de que

“A arquitetura tradicional brasileira [...] deixou praticamente de ser trabalhada durante o último século brasileiro. Um dos fenômenos mais curiosos da emancipação política do Brasil foi o desprezo acintoso pela arquitetura nacional. Quebrada a unidade arquitetônica nacional, abandonado o velho estilo que servia com propriedade, lógica e beleza, às gerações passadas, o Brasil começou a acolher todas as arquiteturas imigrantes sem indagar se elas estavam em condições de atender às nossas necessidades peculiares”.<sup>24</sup>

A ação de Marianno Filho no sentido de “agitar a opinião pública em favor do velho estilo brasileiro”,<sup>25</sup> não se restringia à publicação de artigos nos

<sup>22</sup> Cf. LEMOS, 1994. Cf. também SANTOS, 1962, esp. p. 8, nota 16.

<sup>23</sup> Cf. SANTOS, 1962: 14.

<sup>24</sup> MARIANNO FILHO, José. Depoimento in COSTA, Angione. *A inquietação das abelhas*. [1927]. Apud SANTOS, 1962: 16, nota 43. De resto, em sua argumentação sobre o “problema da arquitetura doméstica brasileira” ou o “problema arquitetônico nacional”, citava o Spengler de *Decadência do Ocidente* e sua tese de que “a casa é a expressão mais pura da raça”. MARIANNO FILHO, 1943 [a], passim.

<sup>25</sup> MARIANNO FILHO, José. “Falsos argumentos”. In MARIANNO FILHO, 1943 [a], p. 7.

principais diários da Capital. Por meio do *Instituto Central de Arquitetos*<sup>26</sup> ou da *Sociedade Brasileira de Belas-Artes* (da qual foi presidente), o médico promove uma série de concursos em torno do tema da casa brasileira,<sup>27</sup> sempre movido pelo objetivo de “repor o espírito arquitetônico do passado dentro do ambiente social em que vivemos”.<sup>28</sup>

As ações do mecenas do neocolonial não parariam por aí. Constatando a ignorância dos arquitetos “saídos da Escola de Belas-Artes” em matéria de arte nacional, o médico promove uma série de viagens de documentação às cidades *históricas* de Minas Gerais. O objetivo: constituir um “dossier sobre a arquitetura brasileira”, um catálogo confiável com o qual os arquitetos brasileiros pudessem contar quando da elaboração de seus projetos. Para Ouro-Preto é enviado Neréo de Sampaio. Nestor Figueiredo faz levantamentos em São João Del Rey. Para Diamantina, segue o “o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista”, Lucio Costa.<sup>29</sup>

Tal qualificação, de fato, se justificava: embora ainda não tivesse concluído o curso de arquitetura, Lucio Costa já era, naquele início de 1924 (aos 21 anos portanto), um dos principais expoentes do movimento neocolonial.<sup>30</sup> Seu

<sup>26</sup> O *Instituto Central de Arquitetos* é a entidade que reúne o antigo *Instituto Brasileiro de Arquitetos* e sua dissidência, a *Sociedade Central de Arquitetos*. A reunião, ocorrida em 1924, deve-se à ação de Marianno Filho. Cf. SANTOS, 1962: 9. O ápice da carreira de Marianno Filho chega em 1926, quando é nomeado diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, posto do qual todavia é logo afastado, por pressões dos professores. Cf. *ibid.*

<sup>27</sup> Em 1921, Marianno lança o concurso para “Uma casa brasileira/Prêmio Heitor de Mello” (vencedor: Neréo de Sampaio). Em 1923, é lançado o concurso para “Um solar brasileiro” (2o. colocado: Lucio Costa). Em novo concurso, de 1925, os temas são “Mobiliário D. João V de sala de estar” (Prêmio Chagas Cabra) e “Mobiliário Manuelino de Sala de Jantar” (Prêmio Monjope). Cf. SANTOS, 1962: 12-15.

<sup>28</sup> Apud SANTOS, 1962: 12.

<sup>29</sup> MARIANNO FILHO, José. “Falsos argumentos”. In MARIANNO FILHO, 1943 [a]: 6-8. Cf. também SANTOS, 1962: 16, nota 41.

<sup>30</sup> Deve-se ressaltar na formação “neocolonial” de Lucio Costa a passagem pelo escritório de Heitor de Mello (então dirigido pelo arquiteto Archimedes Memória), entre 1919 e 1921. Segundo Paulo Santos, nesse escritório Costa teria participado especialmente da elaboração, em 1921, do projeto do Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional do Centenário da Independência, inaugurada em 1922. Cf. também, MELLO, Joana. “Cronologia”. In WISNIK, 2001: 122-6. Sobre a casa que Costa projeta para Raul Pedrosa (1924) ver QUINTANILHA, 2003. O histórico de Lucio Costa em concursos públicos na década de 20 é: 1o. lugar (junto com Neréo de Sampaio) no concurso do Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional da Filadélfia; 1o. e 4.o. lugares no concurso para a Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro.

projeto para o concurso do “Solar Brasileiro” (1923), classificado em segundo lugar, havia feito grande sucesso, lançando o jovem estudante no primeiro plano do movimento tradicionalista.<sup>31</sup> A repercussão deste projeto rende a Lucio Costa sua primeira entrevista a um jornal, publicada a 19 de março de 1924 por *A Noite*.<sup>32</sup>

Como atesta o depoimento de Costa, o parentesco entre as idéias do jovem estudante e as de seu ex-professor é evidente:

“[...] habituado a viajar por terras diversas, estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica, que refletia o ambiente, o gênio, a raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia; uma arquitetura que transformava em pedra e nela condensava numa síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda a alma de um povo. No entanto, aqui chegando [<sup>33</sup>], nada vi que fosse a nossa imagem.../ Não vou ao extremo de achar que já devíamos ter uma arquitetura nacional. Naturalmente, sendo o nosso povo, um povo cosmopolita, de raça ainda não constituída definitivamente, de raça ainda em caldeamento, não podemos exigir uma arquitetura própria, uma arquitetura definida. Deveríamos, porém, ter tomado, e isso há muito tempo, uma diretriz, e iniciado a jornada aceitando como ponto de partida o passado que, seja ele qual for, bom ou mal existe, existirá sempre, e nunca poderá ser apagado. Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos”.<sup>34</sup>

Os procedimentos a serem adotados – o “como” se deveria proceder no sentido de produzir essa “arquitetura logicamente nossa” eram descritos nos seguintes termos:

“Neste último concurso organizado pelo Sr. J. Mariano Filho, tratando-se de um solar colonial, procurei, não como arqueólogo que mede, examina, disseca, mas como artista, como poeta, traduzir o encanto da nossa primitiva arquitetura. Empregando os materiais que eles antigamente empregavam, como calcários de Lioz, telhas de canal, ferro batido, azulejos, cerâmicas, etc., procurei fazer sentir toda a poesia daqueles ambientes, toda aquela beleza sombria e serena, aquele aspecto ao mesmo tempo íntimo e nobre dos velhos solares, das velhas casas – casas de outros tempos... visões de uma época que já passou”.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Cf. SANTOS, 1962: 14.

<sup>32</sup> Cf. *ibid.*, p. 14-5, nota 40.

<sup>33</sup> O mote do texto de Costa é sua volta ao Brasil em 1917, após longa estadia na Europa.

<sup>34</sup> COSTA, Lucio. A alma dos nossos lares, *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924. Apud COSTA, 1976.

<sup>35</sup> *Ibid.*

Dois meses depois, no entanto, já de volta de sua viagem de pesquisa a Diamantina, o discurso de Lucio Costa parece algo alterado. É o que se percebe do artigo publicado a 18 de junho em *A Noite*, no qual o pupilo de Mariano Filho, tratando “de minha viagem a Diamantina e pequena demora em Sabará, Ouro-Preto e Mariana”, pretende dar a conhecer as “impressões gerais que tive e as idéias que elas me sugerem”.<sup>36</sup>

Costa se dizia surpreso. Havia encontrado nas cidades mineiras

“[...] um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já está se habituando o povo, a ponto de qualificar o verdadeiro colonial de inovação”.<sup>37</sup>

Sua principal descoberta havia sido a arquitetura civil – uma arquitetura que, diferentemente das construções religiosas, possuía um aspecto muito característico, aparentemente de grande interesse, isso porque

“[...] nela se encontram os elementos básicos para solução inteligente de um projeto de aparência muito simples, porém bastante complexo e difícil: o projeto e a construção das pequenas casas, casas de cinquenta e duzentos contos, que a todo momento e em todos os cantos se constroem”.<sup>38</sup>

Para Lucio Costa, tais “elementos básicos” eram sobretudo os “detalhes interessantíssimos, desconhecidos aqui, no Rio”:

“Beirais fortemente balanceados, tratados em madeira com caibros aparentes e perfilados, balcões com balaústres torneados, portas de rica almofada, ferragens, gelosias, alpendres, etc. São detalhes esses que convenientemente documentados, muito concorrerão para melhor definir a nossa arquitetura”.<sup>39</sup>

Desde logo, com relação ao texto que precede a viagem a Diamantina, nota-se uma alteração significativa: em vez dos “materiais antigos”, ficava agora – *a priori*, pelo menos – a cargo dos “detalhes interessantíssimos” a tarefa de “*definir* a nossa arquitetura”. Nessas perspectivas, a atenção do arquiteto deveria

<sup>36</sup> COSTA, Lucio. Considerações sobre o nosso gosto e estilo, *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924. Apud COSTA, 1976.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

estar voltada para a maneira precisa de aproveitar esses elementos básicos – os elementos a serem retirados da tradição:

“Naturalmente será preciso conciliar tais vestígios de uma época passada com o ‘raffinement’ da vida moderna. Surge justamente aí a principal tarefa do arquiteto. É preciso que não se faça uma simples adaptação, nem tampouco uma inovação com detalhes mais ou menos caricatos”.<sup>40</sup>

Essa maneira muito particular de conciliar passado e presente, essa conciliação que não era nem uma “simples adaptação” nem tampouco uma “inovação com detalhes mais ou menos caricatos”, Costa julgava poder ser alcançada através do respeito à

“[...] beleza das proporções; proporções gerais – onde as linhas horizontais dominam, dando ao todo uma impressão de calma e tranqüilidade; proporções secundárias – como por exemplo nos vãos, fazendo-os menos alongados e mais próximos à beirada. Conservando, enfim, esse conjunto de pequeninos nada que, entretanto, são tudo, e que encerram, em sua insignificância, uma qualquer coisa de imaterial, uma qualquer coisa que a obra de arte contém e que não se sabe, ao certo, o que é; mas que comove e atrai”.<sup>41</sup>

Não era contudo apenas a “beleza das proporções” aquilo que deveria nortear os arquitetos em sua primordial tarefa de conciliação entre o antigo e o novo. Era preciso também “acabar de vez com as *incoerências* e os *absurdos* que, a todo momento vemos em nossas casas”. E isso pelo simples fato de que, “tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for”. Cumpria portanto acabar com

“Varandas, onde mal cabe uma cadeira; lanternins, que nada iluminam; telhadinhos, que não abrigam nada; jardineiras, em lugares inacessíveis; escoras, que nenhum peso escoram. Acabar com essas pequenas complicações que, a título de embelezamento e a pretexto de efeito decorativo, todo construtor se acha com o direito de ‘criar’, e cujo verdadeiro fim é, além de ‘épater le bourgeois’, justificar o custo excessivo em que ficar a obra, e mascarar a inferioridade do material e acabamento”.<sup>42</sup>

Como se vê, de Diamantina Costa trouxera também a forte desconfiança de que, se a “beleza das proporções” é fundamental, por outro lado, em arquitetura, “a beleza absoluta não existe”.

---

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

“Apreciando as construções de outros tempos, dos tempos em que se construía sem a preocupação de chamar a atenção pela extravagância das formas e pelo alarde das cores, senti em toda a sua plenitude, o disparate de certos edifícios, alguns muito belos, mas de um estilo que absolutamente não se adapta ao nosso clima. [...] O que num lugar está bem, noutra pode parecer ridículo”.<sup>43</sup>

A conclusão do texto deixa antever uma separação de rumos entre o caminho delineado por Marianno Filho e aquele no qual, em arquitetura, tudo deveria ter uma “razão de ser”, defendido por Lucio Costa.

“Não é preciso que exista a preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar estilizando papagaios e abacaxis... Basta que cada arquiteto e cada proprietário, tenha sinceramente o desejo de fazer uma obra que preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina. Uma composição que satisfaça a vista, e onde o espírito repouse. Sejam simples, sejam sinceros. Evitemos a mentira. Evitemos o ridículo. Evitemos todo excesso de complicação na arquitetura de nossas casas”.<sup>44</sup>

Com relação ao texto anterior, portanto, além da valorização da forma por assim dizer bem proporcionada, a grande inovação no sentido de definir o “estilo nacional” era a valorização da *finalidade* e da *sinceridade*. Ou seja, operava-se um enfraquecimento ou esvaziamento do conceito de *forma*, ou melhor, do conceito de forma-caráter ou forma-imagem, em benefício de uma idéia de forma-útil ou forma-sincera. Diferentemente do que ocorre no texto anterior, não há mais tanta ênfase na forma entendida como imagem, aspecto, caráter (atributos em todo caso vinculados a uma “raça”, à “alma” de um povo). Persiste a idéia de boa forma, de forma bela enquanto bem proporcionada, de forma que satisfaz a vista e que faz repousar o espírito; mas agora a beleza é claramente relativizada: deve ser constrangida pelos “fins a que se destina”, pela “solução inteligente”, pela sinceridade das coisas verdadeiras e pelo simplicidade das coisas sem “excesso de complicação”.

Um depoimento de 1928 demonstrava, todavia, o que, àquela altura, ainda poderia ser considerado, por Lucio Costa, uma arquitetura que preenche “da melhor maneira possível os fins a que se destina”. O texto, publicado a 28 de abril

---

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.

de 1928, em *O Jornal*, dava a conhecer os procedimentos adotados pelo autor na elaboração do projeto vencedor do concurso para a embaixada da Argentina, a ser construída no Rio de Janeiro.

“Trabalhei minha composição com elementos do renascimento espanhol – elementos de várias fazes da renascença, devidamente refundidos e amoldados a uma forma nova de expressão – procurando conservar no conjunto a fisionomia de nossa própria arquitetura tradicional”.<sup>45</sup>

As razões que o haviam levado a proceder dessa maneira eram descritas nos seguintes termos:

“E se assim escolhi foi por julgá-lo o único estilo capaz de conciliar com relação à forma – as três condições essenciais ao problema, a saber: 1a., adaptação perfeita ao ambiente onde deve ser construído – o Rio; 2a., traço de parentesco quanto à origem, raça e tradições com a nação a ser representada – Argentina; 3a., distinção e riqueza de linhas próprias ao fim a que se destina o edifício – embaixada”.<sup>46</sup>

Pela passagem, percebe-se quais eram, ou pelo menos ainda podiam ser consideradas, àquela altura, do ponto de vista de Lucio Costa, as “razões-de-ser” compatíveis com uma arquitetura contemporânea – no caso, a arquitetura de uma embaixada estrangeira.

Em primeiro lugar, a adaptação ao ambiente. O que Lucio Costa entendia como sendo esse “ambiente” pode ser percebido mais adiante no texto. Os “estilos franceses” haviam sido descartados do leque de opções devido ao fato de que “no Rio, dadas as nossas condições de clima, de cor e de paisagens, destoam em absoluto, e deviam ser banidos por completo”. O mesmo valia para o “Elizabeth, o Tudor e os demais estilos ingleses em geral”, considerados “mentiras ridículas – falsos cenários, que desafiam o ambiente”.

Em segundo lugar, o parentesco com a nação a ser representada. Se bem que referida a um programa bastante particular (uma embaixada, ou seja, a sede de uma *representação* diplomática), a consideração de tal aspecto deixa ver quão

<sup>45</sup> COSTA, Lucio. O palácio da embaixada Argentina, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928. Apud COSTA, 1976.

<sup>46</sup> Ibid.

forte ainda era na argumentação de Lucio Costa um certo princípio de *representação* ou *expressão* – nos termos de Marianno Filho, de “concordância espiritual”.<sup>47</sup> E, com ele, a idéia de que uma arquitetura (ou uma forma arquitetônica) se caracterizava por uma traço distintivo fundamental: sua “fisionomia” – o tipo de fisionomia que, como Costa destacara, havia sido trabalhada em sua composição, de modo que, no conjunto, havia sido conservada “a fisionomia de nossa própria arquitetura tradicional”.

Finalmente, em terceiro lugar, a distinção de “linhas” adequadas ao fim a que se destina o edifício. Por este aspecto (em certa medida vinculado ao segundo princípio, a fisionomia), percebe-se o quão viva era a presença no raciocínio costiano de um dos preceitos básicos do sistema *beaux-arts* de ensino e concepção arquitetônica, a saber, que o *caráter* ou aspecto geral de uma composição deveria ser adequado “ao fim a que se destina o edifício”.<sup>48</sup> O preceito seria desenvolvido mais adiante no texto, para justificar o descarte dos estilos clássicos:

“E quanto aos estilos puramente clássicos – o neo-grego, etc. – são frios demais, demasiados severos, deixando sempre a impressão de casa bancária – de museu”.<sup>49</sup>

Como traços característicos de um determinado *caráter*, e nesse sentido, como “impressão” gerada pelo aspecto geral da composição, a *frieza* e a

<sup>47</sup> V. nota 46 acima.

<sup>48</sup> Carlos E. D. Comas destaca nos “raciocínios conciliatórios” de Lucio Costa a força da “tradição acadêmica do pensamento arquitetônico francês do século XIX” e o quanto Costa estaria familiarizado “com o Guadet de ‘Éléments et théorie de l’architecture’”, uma vez que teria estudado numa “Escola Nacional de Belas Artes organizada à imagem e semelhança de sua homônima francesa [...]”. “Ninguém tem observado até agora que, apesar de seu rechaço ao ecletismo e ao historicismo [sic] como soluções para os problemas de construção e representação do século XX, em nenhum momento Lucio renegou os fundamentos conceituais e metodológicos da tradição acadêmica, como nos demonstra sua preocupação com a composição arquitetônica e, correlativamente, sua preocupação em transmitir seus princípios através de um projeto de ensino./ O conceito de composição era fundamental na tradição acadêmica, porém também o era a idéia de caráter e a idéia de equivalência entre boa arquitetura e composição correta apropriadamente caracterizada. Se a composição obedecia a princípios constantes e gerais, a caracterização atendia ao desejo de representar simbolicamente as especificidades de um programa ou situação de projeto e de expressar os valores com elas associados. A equivalência entre boa arquitetura e composição correta apropriadamente caracterizada envolvia tanto o reconhecimento de uma polaridade, quanto à necessidade de conciliação entre seus termos opostos, por mais tensa que fosse. Os raciocínios conciliatórios de Lucio não se opunham à tradição disciplinar em que havia sido educado. Ao contrário, eram respaldados por ela”. COMAS, 1987: 25-6.

<sup>49</sup> COSTA, Lucio. O palácio da embaixada Argentina, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928. Apud COSTA, 1976.

*severidade* não eram qualidades adequadas ao projeto em questão; o *caráter* de uma embaixada não deveria ser o mesmo do de um museu ou de uma casa bancária.

Um último comentário completava a argumentação de Lucio Costa. Ele nos interessa especialmente; diz respeito aos “estilos modernos”, ou melhor, aos motivos que o haviam levado a rejeitá-los:

“Finalmente, os estilos francamente modernos – como tive a ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptados com moderação às idéias de Le Corbusier, arriscados./ Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o ‘art-nouveau’ de 1900./ E assim pareceu pouco prudente aplicá-lo a uma construção de caráter definitivo, um edifício que precisa estar bem não só hoje, mas amanhã e sempre”.<sup>50</sup>

Tendo passado uma temporada na Europa em fins de 1926,<sup>51</sup> é mesmo possível que Lucio Costa tivesse de fato tido contato com algumas manifestações do movimento moderno em arquitetura. Quais exatamente teriam sido essas manifestações, o arquiteto não esclarece (salvo engano, jamais fez isso). Em todo caso, é bem certo que, conforme o concebia em abril de 1928, o “moderno” era, assim como “o ‘art nouveau’ de 1900”, apenas mais um “estilo”, a ser eventualmente *aplicado* nesta ou naquela composição. Era outrossim um estilo arriscado – talvez apenas uma moda que, uma vez ultrapassada, revelar-se-ia porventura extravagante, e que, em todo caso, não parecia atender às “três condições essenciais do problema” da forma arquitetônica.

\*

Passados pouco mais de dois meses e tratando agora da questão do arranha-céu, Lucio Costa publica um novo texto, em certa medida surpreendente. O texto – redigido como resposta a um questionário sobre a questão do arranha-céu – é publicado a 1o. de julho de 1928 em *O País*.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ver a propósito COSTA, Lucio. “À guisa de sumário”. In Costa, 1995: 15.

<sup>52</sup> COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, *O País*, Rio de Janeiro, 1o. jul. 1928. Apud COSTA, 1976. A entrevista de Costa tem lugar no âmbito de enquête realizada pelo diário carioca

A primeira questão a ser respondida é “Como justifica a existência do arranha-céu?” A resposta é elaborada em termos por assim dizer antropológicos. A tese de Costa é a de que, assim como ocorreu com todos os povos do passado, a civilização contemporânea teria produzido um objeto de “exaltação coletiva” – o arranha-céu. Precisando “adorar qualquer coisa”, o homem contemporâneo tinha feito do arranha-céu a “nossa catedral”; “Triste ou não, é a realidade e precisamos encará-la de frente”, concluía um Costa fatalista:

“Assim, o arranha-céu deve ser considerado como a resultante desse nosso estado de espírito e de progresso material, dessa nossa mentalidade audaciosa e construtora, dessa nossa mania infinitamente tola de brincar com moedinhas de ouro como brincam as crianças com soldadinhos de chumbo./ A opinião bastante comum e geralmente aceita de atribuir a sua existência exclusivamente às condições topográficas de Nova York é inteiramente falsa. Foi isso o simples pretexto, a crise indispensável que precipitou o surto. A causa invisível, verdadeira e profunda foi antes o que acima citei – o nosso ídolo, a nossa adoração. Com ou sem Nova York e Chicago o arranha-céu não teria deixado de surgir./ [...] Assim sendo, todas as grandes cidades modernas terão fatalmente, mais cedo ou mais tarde, que aceitar em maior ou menor escala esse partido de construção”.<sup>53</sup>

---

O País, sobre a questão do arranha-céu e sua eventual compatibilidade com a cidade do Rio de Janeiro. A enquête resultou em matérias publicadas em três edições dominicais do País. Além de Costa, foram ouvidos Cortez & Bruhns e Joseph Gril (14 jul. 1928); Preston & Curtis (1o. jul. 1928) e Cypriano de Lemos e Archimedes Memória (8 jul. 1928). As perguntas formuladas eram: (1) *Como justifica a existência do arranha-céu?*; (2) *Acredita que o arranha-céu tende a se fixar nas grandes capitais?*; (3) *Julga o arranha-céu suscetível re receber novas manifestações arquitetônicas?*; (4) *Qual o processo de construção que convém ao arranha-céu?*; (5) *Em que estilo deve ser tratado o arranha-céu?*; (6) *Acha o arranha-céu compatível com o nosso ambiente?* Além, naturalmente, das respostas de Costa (respostas que, ficamos sabendo, foram entregues por escrito, numa letra que, nas palavras do entrevistador, parece ser “mais [de] um poeta do que realmente [de] um arquiteto”), a entrevista traz ainda uma interessante descrição de Costa e de sua “mocidade inteligente”. Nas palavras do entrevistados, Costa (“talvez o mais moço de nossos entrevistados”) caracteriza-se por uma “vivacidade invulgar, de uma insatisfação que não é mais que a exteriorização de uma acentuada originalidade. [...] Sua agudeza natural faz com que pressinta o fator econômico, a exercer a sua ditadura também sobre a arquitetura. Mas o senhor Lucio Costa ainda sonha demais para apontá-lo assim. E a sua imaginação transfigura o cenário, oferecendo, aliás, uma interpretação da gênese do arranha-céu que tanto tem de curiosa quanto de bela./ Menos afeito, talvez, que seus colegas ao exercício de ajustar o sonho à realidade, ele não faz caso de exigências pequenas e vai direto ao golpe de *fond en comble*, capaz de proporcionar-lhe algo de realmente novo”. O País, Rio de Janeiro, 1 jul. 1928, p. 4. Outro interesse da matéria é a nota biográfica sobre Costa: “Sócio do arquiteto Fernando Valentin, é membro do Instituto Central de Arquitetos, medalha de Ouro da Escola de Belas Artes, Grande Medalha de Prata do Salão de 1924, Grande Medalha de Ouro na Exposição Panamericana de Arquitetura de 1926, em Buenos Aires, 1o. Prêmio no concurso para o pavilhão brasileiro na Exposição de Filadélfia e 1o. Prêmio no concurso para consecução da embaixada da Argentina nesta cidade”. O País, Rio de Janeiro, 1 jul. 1928, p. 4.

<sup>53</sup> COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, O País, Rio de Janeiro, 1o. jul. 1928. Apud COSTA, 1976.

É, contudo, ao responder à sequência de questões sobre “manifestações”, “processos de construção” e “estilo” porventura adequados ao arranha-céu que a argumentação de Costa se revela mais surpreendente.

A primeira questão a ser respondida é : “Julga o arranha-céu suscetível de receber novas manifestações de arquitetura?”. O argumentação de Costa se inicia com uma espécie de balanço histórico: “reflexo fiel das épocas em que surgiram”, as manifestações arquitetônicas do passado constituíam-se numa “herança secular” através das quais “revivemos outras eras – momentos que não são mais nossos mas que ainda vivem dentro de nós, numa reminiscência longínqua”. Tal herança, todavia, havia se tornado aos dias de hoje um “peso aniquilante” – peso que tolhia a liberdade e asfixiava “o poder criador dos artistas”. Esta a realidade da arte que, do fim do século XVIII para cá

“[...] se vinha arrastando numa atmosfera irritante de mediocridade e de mentira, de reproduções mesquinhas, de imitações descabidas – de pastiche. Atrofiada, ridícula, pueril”.<sup>54</sup>

Nem tudo entretanto era motivo para lamentações, uma vez que, nas palavras de Costa,

“[...] ao mesmo tempo que a arte parecia incapaz de se reerguer da sonolência em que caíra, invisível, de um horizonte aparentemente oposto, lenta e formidável a salvação surgia”.<sup>55</sup>

A salvação era... “a ciência”:

“A ciência – sim, a ciência acordou a arte – a ciência fez com que a arte que virara enfeite caísse em si, despertasse do sono absurdo e reatasse a sua vida morta com a vida viva do passado. A ciência, com a sua razão e a sua lógica, deu vida nova à arte, vida nova à arquitetura. Razão, lógica, bom senso, essa coisa simples que sempre foi o ponto de partida de toda verdadeira arquitetura, essa coisa simples que estava esquecida, a ciência de novo nos deu. É graças a ela que o arranha-céu há de ser o nosso monumento – e há de falar de nós àqueles que virão depois. E é graças a ela que o arranha-céu poderá ser uma nova expressão de arquitetura, voltando à verdade, a essa sempre nova fonte de beleza, à forma que se adapta ao órgão, que obedece à função, à beleza do Karnak, do Parthenon, de Reims, à beleza do corpo humano, à beleza estrutura”.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

As duas perguntas seguintes – “Qual o processo de construção que convém ao arranha-céu?”; “Em que estilo deve ser tratado o arranha-céu?” – constituem a oportunidade perfeita para Costa concluir seu argumento. Ele faz isso de maneira radical, desde logo, chamando a atenção para o fato de que a separação das duas perguntas não fazia nenhum sentido:

“As duas perguntas, com relação ao processo de construção e estilo, estão tão ligadas que em uma apreciação sintética não poderei deixar de encará-las simultaneamente”.<sup>57</sup>

Nessas perspectivas, afirmava Costa, cumpria notar que

“[...] a idéia geralmente aceita de se poder fazer um arranha-céu em qualquer estilo é tão ridícula como o seria um alfaiate perguntar ao freguês de acordo com a época querera ele se vestir – se à grega, se a Luiz XV. O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de aeração e higiene”.<sup>58</sup>

A conclusão de Costa (esta a resposta objetiva e direta às duas questões) é:

“Como em todas as grandes eras da arte é preciso que a composição de arquitetura de novo e cada vez mais se identifique à construção. É preciso que o aspecto exterior acuse o esqueleto construtivo, com ele se case a ponto de formar um todo homogêneo de maneira que dissociá-los seria matá-los”.<sup>59</sup>

Como se vê, a argumentação de Costa comporta uma noção de *forma* e, com ela, a tentativa de definição de um conceito de *estilo*. Ao evocar, como princípios estéticos, a razão e a lógica científicas; ao propor uma identificação entre beleza e verdade; ao falar de uma “forma que se adapta ao órgão, que obedece à função”; ao mencionar uma “beleza do corpo humano”, uma “beleza estrutura”; ao identificar, finalmente, a “composição” arquitetônica à “construção” e ao tratar a arquitetura como um “todo homogêneo” em que “o aspecto exterior acus[a] o esqueleto construtivo”, Lucio Costa propugnava uma noção muito específica de forma, noção essa que se inscreve numa das mais importantes e

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

influentes linhagens do moderno pensamento arquitetural europeu, a saber, o “racionalismo orgânico e estrutural” que, a partir da elaboração que Vollet-le-Duc faz de idéias de procedência inglesa,<sup>60</sup> e em nome precisamente de uma “forma orgânica”, havia proposto o fim da separação tradicional entre “arquitetura como construção” x “arquitetura como arte”, e que, por isso mesmo, se constituiu na pedra de toque da arquitetura do movimento moderno”.<sup>61</sup>

Costa, bem entendido, não havia chegado a ela sozinho. Uma vez mais, fora por meio da instrução acadêmica (leia-se, do sistema *beaux arts* de ensino) que o jovem arquiteto tomara conhecimento da “abordagem racionalista ou estrutural da arquitetura”, codificada, nas palavras de Banham, na “magistral *Histoire* de Auguste Choisy<sup>62</sup> (teórico cujas idéias Costa conhecia, e bem).<sup>63</sup> De Choisy, Costa havia incorporado a idéia de que a arquitetura era antes de mais nada a “art de bâtir”, de sorte que, no limite, a forma arquitetônica não era senão uma “conseqüência lógica da técnica”:

“Para ele [Choisy], a essência da boa arquitetura foi sempre a construção, a função do bom arquiteto sempre foi esta: fazer uma avaliação correta do problema com que se deparava, após a qual a forma do edifício seguir-se-ia logicamente dos meios técnicos a seu dispor”.<sup>64</sup>

Era a partir dessa noção de forma – de forma-orgânica ou de forma-estrutura – que Lucio Costa procurava definir um conceito de estilo. Sua premissa (uma vez mais, praticamente idêntica à de Choisy)<sup>65</sup>: “o estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da *époque*” (o grifo é meu).

<sup>60</sup> Cf. BANHAM, 1975: 24.

<sup>61</sup> Cf. COLQUHOUN, 1991, esp. p. 98-102.

<sup>62</sup> BANHAM, 1975: 24.

<sup>63</sup> Numa de minhas visitas à casa que foi de Lucio Costa e onde ainda se encontra seu acervo (hoje de posse de suas filhas), em 2004, pude divisar numa das estantes (às quais, todavia, não me foi franqueado o acesso) uma série de volumes encadernados, em cuja lombada pude ler o nome de Choisy.

<sup>64</sup> BANHAM, 1975: 40.

<sup>65</sup> “O estilo não muda de acordo com o capricho de uma moda mais ou menos arbitrária, suas variações não são nada senão as dos processos [...] e a lógica dos métodos implica a cronologia dos estilos”. CHOISY, Auguste. *Histoire*. Apud: BANHAM, 1975: 40. A propósito, Banham esclarece que, nesse ponto especificamente, Choisy “[...] não estava sozinho, uma vez que os racionalistas semperianos tinham adotado uma posição semelhante na Alemanha, e também os racionalistas goticizantes na Inglaterra”. *Ibid.*, p. 41.

O problema para a definição de um conceito de estilo radicava precisamente aí – no pressuposto de que um estilo era a resultante natural da conjugação de fatores como “sistema de construção” e de “materiais empregados” com outros como “clima”, “ambiente”, “época”. O problema, bem entendido, não era apenas a conjugação de *técnica* e ambiente físico local. O problema estava na suposição de que esta *técnica* deveria necessariamente corresponder à “época” em questão.<sup>66</sup>

Tratava-se de um problema novo, até então desconsiderado por Costa, e que deixava clara a dimensão da viragem vivida pela reflexão costiana naquele exato momento (1928). Sua pedra de toque era justamente a questão da técnica. Se nos enunciados precedentes *forma* e *estilo* haviam sido referidos com maior ou menor ênfase à questão da técnica, esta jamais havia sido considerada do ponto de vista do “nosso estado de espírito e progresso material”, ou seja, do ponto de vista da *modernização*, quer dizer, de um processo que, necessariamente, impunha transformações à criação e à construção – à forma e ao estilo arquitetônicos de toda uma “época”, a época contemporânea. O tema do arranha-céu era, nesse sentido, exemplar: como materialização de um novo “estado de espírito” e de um certo estágio de “progresso material”, sua *forma* e seu *estilo* não podiam ser concebidos sem que se considerasse (enquanto protagonista) o próprio processo que lhe dera origem: a modernização, sobretudo a técnica moderna – sua lógica, suas demandas, suas potencialidades, sua força latente. Por meio do tema do arranha-céu, a técnica adquirira um novo estatuto na reflexão de Lucio Costa, uma

---

<sup>66</sup> Para que se tenha uma idéia da radicalidade da reflexão de Costa, vale a pena comparar suas idéias acerca do eventual estilo do arranha-céu com a formulação de Arquimedes Memória, exemplificada em sua (de Memória) resposta à questão “em que estilo deve ser tratado o arranha-céu?: – “Intuitivamente sentimos que para edifícios de pequena base e grande altura o partido predominante de linhas arquitetônicas deve ser a vertical. Dos estilos ocidentais o ogival ou gótico é o que tem esta característica./ Não quero dizer que a ornamentação deva ser exclusivamente inspirada no ogival, pois isto dependerá do arquiteto que projetar, que terá de imprimir na fisionomia do edifício o seu sentimento próprio. De qualquer modo acho que o partido arquitetônico para estas construções deve ser o vertical”. MEMÓRIA, Arquimedes. O arranha-céu e o Rio de Janeiro (entrevista), *O País*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1928, p. 1.

reflexão que, por isso mesmo, dava mostras de que queria ultrapassar os limites do racionalismo choisiano.<sup>67</sup>

Como não poderia deixar de ser, esse novo modo de conceber o papel da técnica (de uma técnica que se vinculava necessariamente ao próprio processo da modernização) colocava novos problemas, o primeiro deles, a definição de um estilo arquitetônico em consonância com sua “época”. À primeira vista, o problema não parecia insolúvel. Se a noção de *forma* com que Costa operava era defendida como um princípio universal, válido portanto para “toda verdadeira arquitetura”, a noção de estilo, por sua vez, guardava espaço para o particular e o contingente. Enquanto expressão do “sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época”, um estilo arquitetônico deveria ou poderia, coerentemente, espelhar não apenas um lugar específico mas igualmente um tempo específico, se se quisesse, a temporalidade própria a um determinado lugar, porventura diversa de outras temporalidades.

À primeira vista, portanto, a combinação desses dois elementos (uma noção de *forma* universalizante e uma noção de *estilo* particularizante) parecia abrir as portas para que, mesmo no âmbito de uma argumentação que incorporava de maneira inequívoca a questão da técnica (quer dizer, que considerava a técnica também do ponto de vista da modernização), fosse possível conceber, em tese pelo menos, uma arquitetura contemporânea legitimamente local e mais ainda uma produção contemporânea por assim dizer “atrasada” relativamente à produção das nações industrializadas.

Isso parecia confirmar-se na argumentação de Lucio Costa. Pois, ainda que falasse do estilo “*da época*” e do arranha-céu como o “nosso” monumento (ou seja, como o monumento do “nosso tempo”), Costa não deixava de reconhecer,

---

<sup>67</sup> Ainda que aproxime os racionalismos de Choisy e de Le Corbusier, Banham conclui afirmando que “[...] seu [de Choisy] estudo do século XIX é pouco satisfatório porque ele deixou de levar em conta toda a gama de determinantes técnicas. Parece que ele não observou que, na época em que o livro estava sendo escrito, tanto o equipamento quanto os materiais estavam em revolução, e que – mesmo de acordo com seus padrões – também a arquitetura deveria estar em revolução”. BANHAM, 1975: 57.

implicitamente pelo menos, a existência de outras temporalidades, mais especificamente, a temporalidade de um Brasil evidentemente atrasado com relação aos países industrializados. Assim, se por um lado, cumpria reconhecer que a “única [estrutura] compatível com os verdadeiros arranha-céus” era a metálica, aplicada pelos norte americanos, no caso brasileiro a opção, por ora, deveria, ou *só poderia* ser pelo concreto armado:

“Para nós, que fazemos pseudo-arranha-céus e que, sem termos ferro, temos alfândega e câmbio, basta o concreto, que oferece vantagens de ordem financeira e técnica, satisfazendo à necessidade de momento”.<sup>68</sup>

Ao argumentar em favor de uma arquitetura onde a técnica deve desempenhar o papel de protagonista (e onde esta mesma técnica é entendida também do ponto de vista do processo da modernização), Lucio Costa não deixava de considerar a importância dos constrangimentos impostos pela realidade local. Sem ter ferro, sem ter atingido “essa perfeição” técnica que atingiram os norte americanos, mas tendo alfândega e câmbio (ou seja, estando aptos a importar aquilo que, técnica e financeiramente, melhor nos conviesse),<sup>69</sup> a nós *bastava* ou *convinha*, por ora, o concreto armado. Técnica e financeiramente ele era-nos mesmo *vantajoso*; satisfazia em todo caso as nossas “necessidade[s] de momento”.

A última pergunta do questionário (“Acha o arranha-céu compatível com o nosso ambiente?”) dá a Lucio Costa a oportunidade de concluir sua argumentação, e de acrescentar um último elemento à sua reflexão sobre o estilo. Ele aborda a questão segundo dois aspectos diferentes. Num primeiro momento, toma a expressão “ambiente” no sentido de ambiente *físico*, de *paisagem*. Sua resposta é:

<sup>68</sup> COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, O País, Rio de Janeiro, 1o. jul. 1928. Apud COSTA, 1976.

<sup>69</sup> Bem entendido, no quadro dessa equação, ou seja, na definição daquilo que, técnica e financeiramente, poderia ser considerado vantajoso para o Brasil, vários fatores devem ser considerados. Não apenas preço, mas transporte (internacional e interno) e sobretudo capacidade da mão de obra local para o manuseio dos produtos importados. Nesse sentido, em que pese o fato de que também o cimento era importado, a opção pelo concreto armado se justificaria também pela facilidade de transporte e manuseio dos vergalhões de ferro nos canteiros de obra nacionais.

“Com relação ao Rio, acho o arranha-céu perfeitamente aceitável, uma vez que o desenvolvimento da cidade o justifique como parece estar justificando”.<sup>70</sup>

Num segundo momento, todavia, a palavra “ambiente” é tomada num sentido por assim dizer antropológico (análogo ao empregado no início da entrevista). Deste ponto de vista, Costa acrescenta:

“Sou apenas pessimista quanto à sua [do arranha-céu] realização [em nosso ambiente] como monumento de arquitetura. E esse pessimismo não se limita ao caso particular mas se estende à arquitetura em geral e urbanismo. Toda arquitetura é uma questão de raça. Enquanto o nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não é essa meia dúzia que viaja e se veste na *rue de la Paix*, mas essa multidão anônima que toma trens da central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar de um povo assim?! Tudo é função da raça. A raça sendo boa o governo é bom, será boa a arquitetura./ Falem, discutam, gesticulem, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si”.<sup>71</sup>

É de se perguntar, desde logo, que sentido, exatamente, teria aqui a palavra “raça”. À primeira vista, sobretudo quando se considera a defesa de uma “imigração selecionada”, parece clara presença de um “racismo” de acepção biológica – concepção ainda hegemônica no Brasil de fins da década de 1920. Não se deve descartar, no entanto, a possibilidade de uma compreensão mais “cultural” da idéia de raça (conforme consagrar-se-ia no país a partir da década de 1930, com a publicação de obras como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre),<sup>72</sup> sobretudo se considerarmos que, nos termos em que inicia *O arranha-céu e o Rio de Janeiro*, a argumentação *antropológica* empregada por Lucio Costa não se baseia em princípios biológicos, mas no “grau médio de *civilização* do povo”; no “grau médio *da civilização*” (grifos meus).<sup>73</sup>

Em todo caso, cumpre destacar aquilo que, na noção do estilo do Lucio Costa de *O arranha-céu...* era considerada, a par dos elementos anteriormente

<sup>70</sup> COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, *O País*, Rio de Janeiro, 10. jul. 1928. Apud COSTA, 1976.

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Sobre a obra de Gilberto Freyre nos anos 30 e 40 ver ARAÚJO, 1994.

<sup>73</sup> Seja como for, o viés *racista* de *O arranha-céu e o Rio de Janeiro* parece ter sido responsável pelo pouco destaque que o texto acabou merecendo por parte dos divulgadores e comentadores da obra de Lucio Costa. Excluído das inúmeras coletâneas da obra escrita do arquiteto (dentre elas, a organizada pelo próprio arquiteto) e praticamente desconsiderado pelos comentadores, este texto crucial é inteiramente desconhecido do público.

mencionados, como sendo uma questão crucial, a saber, a questão da *monumentalidade*. Como vimos, essa noção de estilo concedia à técnica (leia-se também à modernização) um papel fundamental na definição de uma arquitetura contemporânea. Caracterizada por um viés relativizante (o que, desde logo, a diferenciava da teoria de Choisy, cujo conceito de “época” supunha unidades temporais no limite universais), ela não deixava todavia – e por isso mesmo – de considerar, de aceitar eventuais disparidades entre a capacitação técnica deste ou daquele país. No caso de um país atrasado como o Brasil, a falta de aço não constituía, obrigatoriamente, um empecilho para a realização dessa arquitetura contemporânea: por ora, o concreto armado servia bem ao arranha-céu nacional. Similarmente ao que deveria ocorrer no caso do ambiente físico (natural ou urbano), tratava-se de uma questão de adequação.

Do ponto de vista da monumentalidade, no entanto, (diretamente vinculada ao “ambiente” *racial* do país), a questão parecia ser bem mais complicada. Com efeito, aqui residia toda a problemática da arquitetura e do urbanismo brasileiros “em geral”. Como constituir no Brasil, indagava-se Costa, uma arquitetura contemporânea *monumental*, “um monumento de arquitetura”, com esse “povo exótico”, com essa gritante disparidade existente entre uma “meia dúzia que viaja e se veste na *rue de la Paix*” e a “multidão anônima que toma trens da central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte” – ou seja, com tamanha disparidade entre cultura intelectual e realidade “racial”/“cultural”, do povo?

Como se vê, o relativismo da noção de estilo presente em *O arranha-céu...* resolvia um problema, mas colocava outro em seu lugar. Não sendo a expressão de uma temporalidade universal, de um tempo por assim dizer único, comum a toda a civilização contemporânea (da qual todavia Lucio Costa sentia-se, ao menos pessoalmente, partícipe),<sup>74</sup> senão de uma determinada temporalidade

---

<sup>74</sup> Isso fica claro na resposta de Costa à primeira questão proposta, à qual Costa responde falando sempre em termos de uma civilização contemporânea que é “nossa” – do “nosso estado de espírito e de progresso material”; de “nossa mentalidade audaciosa e construtora”; de “nossa mania”, “nosso ídolo”, “nossa adoração”.

nacional, um “monumento de arquitetura” que fosse *nosso*, deveria ser por isso mesmo a expressão de um “nós”, racial ou culturalmente, minimamente coeso. Aí justamente o impasse.

Note-se que, conforme concebida pelo Lucio Costa de *O arranha-céu...* a questão da monumentalidade era formulada em termos muito semelhantes aos propostos pelos modernistas de 1924 (e, por uma afinidade ideológica essencial, simultaneamente pela arquitetura neocolonial). Um arquitetura -“monumento nacional” deveria ser a *expressão*, deveria ser a *representação* de uma entidade (a nação ou a realidade nacional), a qual era concebida como algo dotado de unidade e coesão, ou seja, como entidade dotada de “identidade”.

O problema era justamente este: assim como ocorria com os modernistas (mais ou menos a essa altura Mario de Andrade escrevia *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter...*) Lucio Costa (raciocinando, como vimos, a partir da noção de identidade racial/cultural), não conseguia ver essa identidade, nem tampouco sabia como fazer coincidir os universos demasiados divergentes das culturas intelectual e popular. Só o que via era o oposto disso – a invencível e flagrante disparidade existente entre uma “meia dúzia que viaja e se veste na *rue de la Paix*” e a “multidão anônima que toma trens da central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte”. Para esta questão, para o problema da *expressividade* ou *representatividade* de uma arquitetura *monumental* brasileira, Lucio Costa não via solução. Donde, seu pessimismo.

\*

Ao incorporar a questão da técnica – da técnica já agora concebida também como elemento constitutivo do processo da modernização –, mais do que isso, ao conceder à técnica um inequívoco protagonismo, Lucio Costa parecia dar sinais de que se afastava definitivamente de um movimento que jamais abordara de maneira minimamente consistente (se é que abordou de todo) a questão da técnica e que, conforme desenhado por seu principal ideólogo, jamais concebera a

arquitetura de cunho tradicional senão como *forma-caráter*, *forma-aspecto*, *forma-fisionomia*; que jamais concebera o *estilo* arquitetônico brasileiro senão em termos literários e retóricos – ou seja, como linguagem e “sintaxe”, como narrativa prosaica e ornamental, como seleção e arranjo de um certo “vocabulário”.<sup>75</sup> Ao mesmo tempo, ao manter de pé, em termos de uma certa “identidade” (a identidade de um povo, de uma raça; a identidade de uma “realidade nacional”) a questão da monumentalidade, Lucio Costa deixava claro quão fortes eram seus vínculos com o ethos do movimento neocolonial – um movimento pautado (à semelhança do movimento modernista) exclusivamente pelo critério de nacionalidade e que, por isso mesmo, tinha como meta a definição da fisionomia da “arquitetura materna”.<sup>76</sup>

Um texto publicado no ano seguinte (1929) em *O Jornal*<sup>77</sup> confirmava essa ambivalência. Por isso mesmo, *O aleijadinho e a arquitetura tradicional* é uma síntese perfeita das principais idéias e questões presentes ou apenas subjacentes à reflexão costiana na década de 1920.

A principal questão do texto dizia respeito ao *aproveitamento* dos elementos da arquitetura colonial por uma arquitetura brasileira contemporânea de cunho tradicionalista (como vimos anteriormente, verdadeiro leitmotiv da arquitetura neocolonial). Era precisamente isso o que, de maneira evidente, estava em jogo para Lucio Costa quando se tratava de analisar a obra do Aleijadinho. Cumpria perceber o quanto seus trabalhos “influíram naquela época, e o quanto poderão influir ainda hoje sobre aqueles que estudam a nossa antiga

<sup>75</sup> MARIANNO FILHO, José. Apud SANTOS, 1962, nota 43.

<sup>76</sup> O que, de resto, sugere que a radicalidade das idéias de *o arranha-céu* talvez não tivessem sido pensadas para a arquitetura brasileira como um todo, mas apenas para o novo programa ou a nova tipologia constituída pelo arranha-céu.

<sup>77</sup> COSTA, Lucio. O aleijadinho e a arquitetura tradicional, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1929. Apud COSTA, 1962: 12-6. O texto de Costa compõe o número especial que, sob a coordenação de Rodrigo Melo Franco de Andrade, *O Jornal* dedica a Minas Gerais. Contribuem neste número, além de Costa, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, João Alphonsus, Paulo Prado, Carlos Drummond de Andrade, Yan de Almeida Prado, Antenor Nascentes, Tristão de Athaide, Antônio de Alcântara Machado, Ronald de Carvalho e outros. Cf. *CORRESPONDÊNCIA*, 2000: 413, nota 4.

arquitetura”.<sup>78</sup> E era justamente sob esta ótica, ou seja, do ponto de vista da identificação daquilo que porventura valia a pena “aproveitar na arquitetura colonial”, que, sem piedade alguma, Costa iria peremptoriamente desqualificar a obra d’“esse recalcado trágico que foi o Aleijadinho”. Afirmando ter “ele espírito de decorador e não de arquiteto”, de alguém portanto que “só via o detalhe, perdia-se no detalhe” e que por isso mesmo só produzia “coisas à parte”, “alheias ao resto”, Lucio Costa ressaltava a dificuldade com que “os poucos arquitetos que têm estudado de verdade a nossa arquitetura do tempo colonial” invariavelmente se defrontavam toda vez que se colocavam como tarefa a “adaptação dos motivos por ele criados”.

Nessas perspectivas, a principal característica da obra do arquiteto/escultor seria, aos olhos de Costa, uma como que excentricidade com relação à produção arquitetônica normal do período colonial. Em suas palavras, “o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro *espírito geral* de nossa arquitetura” (o grifo é meu):

“A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranqüilas, e tudo que deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso. Assim toda a sua obra como que desafina de um certo modo com o resto de nossa arquitetura. É uma nota aguda numa melodia grave. Daí a dificuldade de adaptá-la, amoldá-la ao resto. Ela foge, escapa, é ela mesma. – Ele mesmo”.<sup>79</sup>

Bem entendido, mais do que o julgamento (para nós, hoje, algo surpreendente)<sup>80</sup> a respeito da obra do artista mineiro, chama a atenção o que, na perspectiva de Costa, paralelamente à desqualificação da obra do Aleijadinho,

<sup>78</sup> COSTA, Lucio. O aleijadinho e a arquitetura tradicional, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1929. Apud COSTA, 1962, p. 13-4.

<sup>79</sup> Ibid., p. 14-5.

<sup>80</sup> O próprio Costa, anos mais tarde, arrepender-se-ia do julgamento feito sobre a obra do Aleijadinho. Em sua auto-crítica, Costa afirma: “É perigoso essa coisa de fazer crítica, o sujeito tem que estar informado porque se não só diz besteira, é um risco. Isso foi em 1929. Eu voltei da Europa em 1927 e depois fui para Minas. Passei um mês no Caraça e depois estive muito tempo em Ouro Preto. [...] olhei aquelas coisas todas e nada. Como é que pode? Como então fui me meter a fazer crítica, a dizer o que é certo e errado? É preciso estar informado. É como o caso do semi-analfabeto, se você não sabe o beabá, então não adianta querer escrever uma página”. COSTA, 1986: 46.

merecia ser destacado acerca da identidade de “nossa arquitetura”, a saber, sua unidade e coesão – a unidade e coesão de uma arquitetura

“[...] onde a gente sente o verdadeiro espírito da nossa gente. O espírito que formou essa nacionalidade, essa espécie de nacionalidade que é a nossa. Quem viaja pelo interior de Minas percorrendo as suas velhas cidades, Sabará, Ouro-Preto, S. João del Rei, Mariana e tantas mais, não pode deixar de ter a impressão triste que tive, a pena infinita que senti vendo completamente esquecidos aqueles vestígios tão expressivos do passado, de um caráter tão marcado, tão nosso. Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro nós, não sei. – Proust devia explicar isso direito”.<sup>81</sup>

Como se vê, caracterizado em tons mais dramáticos, digamos, e em termos definitivamente mais essencialistas, reaparece aqui, com grande destaque, o princípio de *identidade* que, presente na arquitetura colonial, deveria ser o fundamento de uma arquitetura brasileira contemporânea *monumental*. O “espírito geral de nossa arquitetura” se identificava com o “espírito de nossa gente”; um e outro se subsumiam na “nacionalidade”, numa “nacionalidade que é nossa”. Assim como o “espírito que formou essa nacionalidade” era um só, a nossa arquitetura, “apesar da extensão [do território brasileiro], diferenças locais e outras complicações”, era, analogamente, “uma coisa só”. Identidade e unidade eram, de resto, facilmente reconhecíveis em atributos morfológicos tais como robustez, força, calma, tranqüilidade, estabilidade, severidade, simplicidade – tudo que conferia à nossa arquitetura “esse caráter marcado que é tão nosso”; tudo que a arquitetura do “recalcado” Aleijadinho *não* possuía. Por fim, havia (*et pour cause*) algo de misterioso nessa correspondência entre identidade espiritual e identidade arquitetônica nacionais – algo que “a gente nunca soube, mas que estav[a] lá dentro de nós”.

Havia contudo pelo menos uma diferença em relação à maneira como a idéia de monumentalidade havia sido desenhada em *O arranha-céu e o Rio de Janeiro*. De fato, se no texto do ano anterior o conceito de monumentalidade era definido em termos de um “ambiente” *racial* em tudo vago e impreciso, um ambiente que era antes uma imagem ou idéia quase abstratas, caracterizadas tão-

<sup>81</sup> COSTA, Lucio. O aleijadinho e a arquitetura tradicional, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1929. Apud COSTA, 1962: 15.

somente como algo que por definição (ou indefinição...) deveria ser coeso e unitário, numa palavra, como uma entidade dotada de uma certa “identidade” – a raça de um *povo*, o espírito de uma *gente*, o caráter de uma *nação* –, agora essa mesma identidade tendia a ser definida em função de um fator ou aspecto específico: vinculava-se a uma certa “maneira de fazer”. Nas palavras de Costa

“[...] quando se conhece Bahia, Pernambuco e os outros, e que se observa que afora pequenos detalhes próprios a cada região, o espírito, a linha geral, a maneira de fazer é sempre a mesma, seja no Caraça ou seja em Olinda, é aí que a gente vê, mesmo sem saber nada de história, só olhando a sua arquitetura antiga, que o Brasil, apesar da extensão, diferenças locais e outras complicações, tinha de ser mesmo uma coisa só. Mal ou bem foi modelado de uma só vez, pelo mesmo espírito, e uma só mão. Torto, errado, feio, como quiserem, mas uma mesma estrutura, uma peça só. A sua velha arquitetura está dizendo”.<sup>82</sup>

Com efeito, a par do viés essencialista, o que mais chama a atenção na passagem é a inusitada ênfase dada à “maneira de fazer”, à “mão” – à técnica construtiva que havia modelado a nossa velha arquitetura. A uma idéia vaga e imprecisa, globalizante e holística sobre a identidade do espírito de um povo, comum ao neocolonial e ao modernismo (como demonstrou Eduardo Jardim de Moraes, mais ou menos a essa altura, Mario de Andrade procurava definir a unidade e a identidade da cultura nacional nos moldes de um “clã totêmico” porventura reunido em torno da figura do boi)<sup>83</sup>, parece sobrevir uma noção de identidade como uma “estrutura” cuja especificidade ou unidade era dada pela “mão”, pela “maneira de fazer”, pela técnica construtiva. Este, precisamente, o fator determinante da identidade de nossa arquitetura colonial. Este, o elemento que faltava a uma arquitetura monumental brasileira. Este, conseqüentemente, o grande problema a ser resolvido – problema tão mais grave porquanto

“[...] há mais de um século, quase dois, que isso tudo acabou, parou. Vinha andando, tão bem; de repente parou, desandou, e a gente fica sem compreender nada. Mas afinal que fim levaram aqueles indivíduos que trabalhavam tão bem o jacarandá, e faziam aquelas camas, aquelas arcas, e cinzelavam aquelas solas? E aqueles mestres anônimos, que proporcionavam tão bem as janelas e portas e davam aos telhados, às beiradas, aquela linha tão simpática? E o resto, e tudo mais, onde estão eles, que fim levou tudo isso?

<sup>82</sup> Ibid., p. 15-6.

<sup>83</sup> MORAES, 1990: 67-102.

Tudo desapareceu de repente, sumiu. Custa acreditar que seja a mesma gente, o mesmo povo”.<sup>84</sup>

Como se percebe, uma vez mais, a ênfase é colocada na mão, na maneira de fazer: no *trabalhar* o jacarandá, no *fazer* camas e arcas, no *cinzelar* solas. No *proporcionar* as janelas, no *dar-a-linha* aos telhados. Era isso o que dava a identidade, mais do que àquelas obras, àquela gente, àquele povo, àqueles “mestres anônimos”. E no entanto, “há mais de um século, quase dois”, tudo isso se acabara; “desapareceu de repente, sumiu” – “e a gente fica sem compreender nada”.

O que teria ocorrido? “Que fim levou tudo isso?” Onde fora parar aquela gente?

A perplexidade de Costa era mais do que pertinente: mais do que uma essência comum, do que uma raça comum, do que um espírito comum, o que definia a identidade nacional (no caso, a identidade da arquitetura nacional) era a “mão”, a “maneira de fazer”, a técnica construtiva. Donde a perplexidade: “Custa acreditar que seja a mesma gente, o mesmo povo”. Provavelmente, a “multidão anônima” a que Costa aludira em *O arranha-céu* era um “povo exótico” neste sentido: em termos do fazer, parecia-lhe indecifrável. Indecifrável como a gente da Grécia contemporânea:

“Ninguém consegue compreender que as criaturas que moram lá hoje em dia, sejam descendentes das mesmas criaturas que *fizeram* o Parthenon, o Discóbolo, a Ilíada. É irremediavelmente incompreensível”.<sup>85</sup>

Como ocorrera em *O arranha-céu e o Rio de Janeiro*, em *O Aleijadinho e a arquitetura tradicional*, Lucio Costa identificara na técnica a principal questão a ser equacionada para a constituição de uma arquitetura brasileira *monumental* e contemporânea (uma arquitetura-“monumento nacional”); numa palavra, para a definição de um estilo nacional e contemporâneo. Havia no entanto algo de

<sup>84</sup> COSTA, Lucio. O aleijadinho e a arquitetura tradicional, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1929. Apud COSTA, 1962: 16.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 16. O grifo é meu.

diferente. Aparentemente, a definição de um estilo nacional não tinha mais (apenas) como pré-requisito a definição (porventura vaga e imprecisa, às vezes essencialista) da identidade de um povo ou de uma raça. Nesse sentido, tanto quanto um empecilho, a técnica talvez fosse uma solução. Um estilo nacional poderia ou mesmo deveria definir-se também em função da técnica. Não de uma técnica entendida como mera decorrência lógica (e portanto universal) dos métodos construtivos e dos materiais existentes (conforme rezava o “fatalismo arquitetônico” próprio do racionalismo choisiano)<sup>86</sup>, mas como “maneira de fazer”; como maneira específica, particular, contingente, criativa, inventiva de um povo, de uma gente.

Diferentemente de *O arranha céu...*, no entanto, a técnica moderna – a modernização, a industrialização, as técnicas modernas do concreto armado, do aço etc. – não era absolutamente incorporada à equação. Era como se ela não existisse. Por vezes, a impressão que se tem é de total nostalgia – a nostalgia de alguém que se restringe a lamentar a extinção do velho sistema artesanal de produção; de alguém que, intimamente, teria preferido que o tempo não tivesse passado, e que a vida tivesse permanecido sempre a mesma de como “há mais de um século, quase dois”.

Talvez não fosse isso. Talvez o arquiteto fizesse apenas uma distinção (ou considerasse a possibilidade de fazê-lo) entre uma técnica válida para a arquitetura doméstica e uma outra, válida exclusivamente para um programa e uma tipologia novas como os do arranha-céu. Talvez.

Se de fato existia, logo essa distinção cairia por terra. O ano é 1930, o evento, a Revolução. Para Lucio Costa, o primeiro desdobramento é sua surpreendente (em primeiro lugar, para ele mesmo)<sup>87</sup> nomeação para o cargo de Diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Muitas outras conseqüências viriam. A primeira delas, o rompimento preparado e, em certa medida, anunciado com o Movimento Neocolonial. Ele se consuma no âmbito da polêmica pública travada

---

<sup>86</sup> Cf. BANHAM, 1975: 47.

<sup>87</sup> Antes de ser nomeado diretor da Escola, Lucio Costa é preso. COSTA, 1986: 49.

com o campeão do neocolonial, José Marianno Filho. No centro da polêmica, ensejada pela crise da direção da Escola, não por acaso, está a questão que, cada vez mais, mobiliza a atenção de Lucio Costa - a técnica.

### 2.3

#### “Guerra Santa”: Lucio Costa x Marianno Filho (1930-1931)

Lucio Costa assume a direção da Escola de Belas Artes no dia 8 de dezembro de 1930.<sup>88</sup> Não era apenas um diretor jovem (tinha então 28 anos!); era também o primeiro arquiteto a dirigir a instituição fundada por Grandjean de Montigny e outros.<sup>89</sup> Passadas três semanas de sua posse, a 29 de dezembro, o jovem diretor concede a *O Globo* uma breve entrevista. Através dela, dá a conhecer as diretrizes da reforma que pretendia implantar na Escola.<sup>90</sup>

Embora falasse de “uma reforma em toda Escola”, Lucio Costa parecia particularmente preocupado com a situação do curso de arquitetura:

“Acho que o curso de arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha”.<sup>91</sup>

A principal razão disso era, para o novo diretor, a “divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita” – divergência que, segundo ele, vinha tomando “proporções simplesmente alarmantes”. Para Costa, a separação entre uma coisa e outra era tão mais grave porquanto

“Em todas as épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Sta. Sophia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Nós fazemos exatamente o contrário. Se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede cinqüenta. Procedemos da seguinte maneira, feito o arcabouço, simples, real, em concreto armado, tratar de escondê-lo, por todos os meios

<sup>88</sup> Cf. VIEIRA, Lucia. “A Revolução de 1930 como marco da intervenção do Estado no campo econômico-político-cultural propiciando clima de transformações”. In VIEIRA, 1984: 23.

<sup>89</sup> Cf. COSTA, Lucio. O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma (entrevista), *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1930. Apud VIEIRA, 1984: 108.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ibid.

e modos. Simulam-se arcos e contrafortes, penduram-se colunas, atarracham-se vigas de madeira às lajes de concreto, Pedra fica muito caro? Não tem importância, o pó de pedra aparelhado com as regras da estereotomia resolve o problema”.<sup>92</sup>

Donde a conclusão:

“Fazemos cenografia, estilo, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo menos arquitetura”.

A crítica de Costa era também uma autocrítica, o *mea culpa* de quem, por toda uma década havia feito (segundo os parâmetros que ele mesmo agora estabelecia) “tudo menos arquitetura” – casas espanholas, castelos medievais e, sobretudo, “falsos coloniais”. Raivosa, quase rancorosa, parecia mesmo o desrecalque de algo (uma intuição, uma desconfiança, uma idéia ainda imprecisa) que sempre estivera presente em sua reflexão (e que a viagem a Diamantina, em 1924, corroborou), mas que todavia não fora capaz de emergir de maneira clara e definitiva.

De fato, desde 1924, Lucio Costa alegava não ser preciso “a preocupação de se fazer um estilo nacional”, uma vez que “o estilo vem por si”. Em 1928 (*O arranha céu...*), estivera próximo de uma noção de estilo tendo como base um conceito de forma muito específico (a forma-orgânica ou a forma-estrutura). Entretanto, o que prevalecera desde então havia sido soluções de compromisso. Em lugar do uso dos “materiais que eles antigamente empregavam” e da combinação de determinados “elementos básicos”, passara a defender uma arquitetura onde tudo deve ter uma “razão de ser”. Em lugar de uma forma “característica”, dotada de uma determinada “fisionomia” e de uma beleza simplesmente harmoniosa, passara a advogar por uma *forma estrutural*, por uma “beleza estrutura”, em conformidade com as técnicas construtivas envolvidas. Até 1930, no entanto, tudo isso tinha tido uma legalidade relativa. O que valia para uma situação (um programa, um cliente, um tema de concurso) não valia para a arquitetura como um todo.

---

<sup>92</sup> Ibid.

Agora, no entanto, tudo parecia claro. A forma arquitetônica deveria ser uma decorrência direta da lógica, da funcionalidade e da técnica construtiva; por princípio, deveria coincidir com a estrutura. Construíamos com o concreto armado? Que deixássemos à vista esse mesmo concreto armado! E isso não apenas no caso de um programa novo ou de uma tipologia nova como os do arranha-céu. A verdade construtiva e estrutural; a beleza-verdade; a “beleza estrutura”; a forma expressão da técnica construtiva, do sistema e dos materiais construtivos – estes eram agora preceitos válidos para toda e qualquer arquitetura, para a verdadeira arquitetura, a brasileira também. O resto – o resto era “cenografia, estilo, arqueologia”, “tudo menos arquitetura”.

Quanto ao compromisso com a “monumentalidade”, com uma arquitetura “monumento nacional”, com uma “arquitetura brasileira” que deveria ser a expressão de uma “raça”, de um “povo”, de uma “gente” (compromisso que até então constituía-se em verdadeira orientação geral para a arquitetura defendida por Lucio Costa e de sua pesquisa sobre o estilo), surpreendentemente ou não, Costa sequer o mencionava. O que, bem entendido, não significava um desinteresse por nossa arquitetura “tradicional”, muito pelo contrário. Apenas, fazia-se necessário um como que re-direcionamento conceitual:

“Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a Escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não com o intuito de transposição ridícula dos seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá (os verdadeiros são lindos) – mas de apreender as boas lições que ela nos dá de simplicidade perfeita, adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza”.<sup>93</sup>

A virulenta crítica de Lucio Costa era, em última análise, a expressão, melhor, a consciência de uma crise – a crise de uma concepção de arquitetura (e com ela, de todo um sistema, que pautava o debate, que norteava o ensino etc) que, ou se mantivera alheia, ou só muito precariamente se ajustara à infinidade de transformações que a industrialização e a revolução técnica pareciam impor de maneira inelutável, e cuja manifestação mais evidente era a salada de estilos *históricos* e exóticos que iam dando a cara ao processo de urbanização do país,

---

<sup>93</sup> Ibid.

consubstanciado na Avenida Central de Pereira Passos. Na Europa, meio século antes, a consciência da crise havia gerado um *estilo* – o *Jugendstil*, o *Art Nouveau*.<sup>94</sup> No Brasil, a ignorância da crise havia gerado uma infinidade de estilos – um ecletismo arquitetônico do qual o neocolonial era, menos do que uma alternativa, uma variante. Como *estilo*, era diferente apenas no “aspecto geral” e na medida em que apresentava uma certa “fisionomia” nacional; na medida em que deixava à mostra elementos supostamente característicos de um certo vocabulário arquitetônico nacional. Era o ecletismo com a bandeira da nacionalidade, o ecletismo com pedigree nacional.

Nessas perspectivas, a crítica de Lucio Costa era, acima de tudo, a expressão da certeza de que a hora para as soluções de compromisso havia se expirado. “O momento atual” não era senão “a fase primitiva de uma grande era”. Urgia, pois, “penetrar-lhe o espírito”. Como fazer isso? No domínio da arquitetura, por meio de uma grande revisão, de uma reformulação da maneira de conceber a forma arquitetônica. No âmbito do ensino, em cuja esfera o jovem arquiteto era chamado a intervir, o ponto de partida parecia evidente. A reforma deveria ter como meta principal

“[...] aparelhar a Escola de um curso técnico científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção”.<sup>95</sup>

\*

A resposta pública de Marianno Filho à entrevista de Lucio Costa veio com o artigo publicado em julho de 1931 em *O Jornal*, intitulado “Escola Nacional de arte futurista”.<sup>96</sup> Repleto de rancor e ressentimento, o texto marcava o rompimento de Marianno Filho com aquele que, até muito recentemente, fora seu mais dileto *protégé*. A demora do rompimento (seis meses haviam se passado

<sup>94</sup> “O Jugendstil é um estilo da crise. O estilo de um tempo de ruptura social, que pode mais facilmente ser compreendido, de modo aproximativo, sob a rubrica da ambivalência”. WAIZBORT, 2000: 374.

<sup>95</sup> COSTA, Lucio. O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma (entrevista), *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1930. Apud VIEIRA, 1984: 108.

<sup>96</sup> MARIANNO FILHO, José. Escola nacional de arte futurista, *O Jornal*, Rio de Janeiro, [jul. 1931].

desde a entrevista de Costa a *O Globo*) se justificava por uma mal disfarçada esperança de que, não obstante Costa ter contrariado “todos aqueles que lhe podiam sugerir idéias aceitáveis”, desprezado “a colaboração do Instituto” [de arquitetos] e repudiado “acintosamente o pensamento da própria congregação” (Marianno Filho se enquadrava em todas essas categorias) – dadas as credenciais do “mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista”, a Escola de Belas Artes (leia-se, a ENBA dirigida por Lucio Costa) findasse por “prestar à nação o serviço para o qual foi criada”. A esperança no entanto havia sido em vão, uma vez que

“Nesse entretempo, o cadete Lucio Costa, que até a véspera de sua nomeação, fazia praça de seu credo nacionalista, ingressava a capacho nas hostes da corrente ultra-moderna, concertando com os seus amigos literatos, o combate surdo e traiçoeiro às idéias de que fora até então adepto fervoroso. O paladino da arquitetura de fundo nacional, o evocador piedoso da gloriosa arquitetura brasileira, o poeta que partia cheio de fê para Diamantina em busca de detalhes e sugestões para a reconstituição do velho estilo nacional, se fizera do dia para a noite agente secreto do nacionalismo judaico. Abaixo a tradição, diz o cadete Lucio Costa! Viva Le Corbusier, o carrasco do sentimento acadêmico! E abriu sem demora as portas as portas aos artistas que iriam dentro da própria Escola trabalhar contra o sentimento nacional”.<sup>97</sup>

O vocabulário empregado por Marianno Filho dá bem a medida da maneira como o patrono do neocolonial concebia a “arquitetura brasileira”, a “arquitetura de fundo nacional”. Tal arquitetura deveria ser a expressão de um certo “sentimento nacional”. Não se tratava todavia de um sentimento qualquer. Caracterizava-o um quê de religiosidade – da *piedade*, da *glória* e do *fervor* próprios ao mais puro sentimento religioso. Voltar as costas para tal sentimento, era renegar um “credo”, um ato “traiçoeiro” próprio de “agentes secretos”. Essa, exatamente, a acusação feita a Lucio Costa. Abrindo as portas aos inimigos, este colocava em risco não apenas a arte e a arquitetura nacionais, mas o próprio “sentimento nacional”. Era preciso pois denunciá-lo:

“O Brasil tem o direito de possuir a sua arte própria, como possui a sua língua e a sua religião. A Escola Nacional de Belas Artes deveria ser o instrumento desse desígnio consciente da nacionalidade. Assumo a responsabilidade de afirmar à opinião culta do meu país, que com a atual orientação desnacionalizadora, ela se afasta cada vez mais de sua própria finalidade. Se eu combati, por perniciososa, a orientação acadêmica francesa que manietou durante mais de um século o ímpeto nativista da corrente artística nacional, com maioria de razão combaterei [...] o judaísmo arquitetônico que quer implantar oficialmente no país a arquitetura espúria que se abstrai de qualquer sentimento de

---

<sup>97</sup> Ibid.

espiritualidade./ [...] O comunismo que ameaça com dinamite a riqueza material da nação, é bem menos nocivo à nacionalidade, do que aquele que impavidamente alui os fundamentos espirituais da comunhão social. A desnacionalização da arquitetura nacional, a serviço do judaísmo internacional, atinge a nacionalidade no que ela tem de mais puro e sensível, que é a sua própria alma”.

Como se percebe, a argumentação de Marianno Filho se resumia a um único ponto. Discutir a “arquitetura brasileira” era falar da “nação”, da “nacionalidade”, do “sentimento nacional”. E só. As questões que (não era de agora) o recém empossado diretor levantava – as questões referentes ao estilo, à beleza, à forma; à relação forma-construção e as conseqüências das transformações técnicas para a definição da forma arquitetônica – nada disso parecia ser de grande importância para Marianno Filho. Discutir a arquitetura brasileira era, de maneira genérica e imprecisa, patriótica e essencialista, retórica e prosaica, destacar a importância da arquitetura de cunho tradicional para a confirmação do “sentimento de espiritualidade” que era um dos “fundamentos espirituais da comunhão social” e que, por isso mesmo, subsumia a “alma” nacional.

Marianno Filho concluía seu artigo fazendo duas ou três previsões. Em primeiro lugar, advertia Lucio Costa de que, daquele momento em diante, “se encerrava tristemente a sua [de Costa] esplêndida carreira arquitetônica”. As demais previsões diziam respeito à disputa, ou melhor, às disputas em que ambos, Marianno Filho e Costa, estavam diretamente envolvidos. Novamente, as previsões vinham em tom de advertência. Que Costa estivesse certo: se “a partida presente” já estava ganha pelo jovem arquiteto, “a partida futura, quem a ganha sou eu”!

A “partida presente”, no caso, era a reforma da Escola ou, nas palavras de Marianno Filho, o “programa destruidor” que o jovem diretor “realizará sem o menor obstáculo”.

Quanto à “partida futura”, tratava-se, de toda a evidência, do próprio destino da arquitetura brasileira; da arquitetura que, nas próximas décadas se firmaria como sendo a autêntica, a legítima arquitetura brasileira.

Em certa medida e ainda que por vias imprevistas, Marianno Filho acertaria suas duas primeiras previsões. De fato, a “esplêndida carreira arquitetônica” de Lucio Costa, pelo menos temporariamente, interromper-se-ia ali: não mais disposto a fazer projetos temáticos e vendo a clientela escassear, Costa passaria os anos seguintes projetando “casas sem dono” – meros exercícios formais para clientes e sítios inexistentes. Quanto à Escola de Belas Artes, em que pese as transformações de fato implementadas e outras que viriam nos anos seguintes,<sup>98</sup> em poucos meses o jovem diretor seria inapelavelmente afastado da direção da Escola, derrotado pela mesma Congregação que, inutilmente, buscara alijar do processo da reforma curricular.<sup>99</sup>

No que concerne à terceira previsão de Marianno Filho, seu desfecho ainda estava – e por algum tempo ainda assim permaneceria – em aberto. A “partida futura”, isto é, o destino da arquitetura brasileira não estava absolutamente definido, muito pelo contrário. Estava sendo disputado naquele exato momento, e exatamente entre aqueles personagens. E a palavra agora estava com Lucio Costa.

\*

<sup>98</sup> Vale notar que, doravante, o próprio Lucio Costa iria sempre considerar sua tentativa de reforma como fracassada – “fracassada porque resultou no dismantelo do que, bem ou mal, havia, sem ter deixado nada em troca [...]”. COSTA, 1995: 17.

<sup>99</sup> “Em 11 de abril de 1931, Francisco Campos consegue a aprovação do Decreto Lei de reforma do ensino superior que determina que os diretores das escolas sejam escolhidos entre os professores catedráticos. No dia 22 do mesmo mês, numa reunião da Congregação da ENBA, é oferecida a Lucio Costa uma cátedra *honoris causa*, por ele recusada./ Em setembro do mesmo ano, alguns dias após a substituição de Francisco Campos por Belisário Pena no Ministério da Educação e Saúde, Lucio Costa afasta-se da direção num quadro de confronto com a congregação e o conselho técnico da escola e em meio a uma greve estudantil iniciada em 24 de agosto que reivindicava a ampliação dos poderes do diretor./ A greve prolongar-se-ia por todo o ano – apesar da indicação do substituto de Lucio Costa, Archimedes Memória – reivindicando a nomeação de um diretor estranho aos quadros da escola que pudesse dar continuidade ao programa de reformas já iniciado e a substituição dos membros da congregação”. LISSOVSKY & SÁ, 1996: 26, nota 22.

Lucio Costa publica sua tréplica no dia 31 de julho de 1931, naquele mesmo *Jornal*.<sup>100</sup> Mais do que uma resposta aos argumentos de Marianno Filho, a publicação do texto representava a oportunidade para que o jovem diretor desenvolvesse as idéias apresentadas na concisa entrevista do final do ano anterior.

Mais do que nunca, tratava-se para o arquiteto de estabelecer os termos em que se deveria discutir a “verdadeira arquitetura”. Nesse sentido, fazia-se necessário antes de mais nada compreender que não se tratava de discutir essa ou daquela obra, os eventuais atributos dos “casos à parte”. A verdadeira arquitetura – o problema da verdadeira arquitetura não tinha que ver com “casos individuais” mas com a “coletividade”. Nessas perspectivas, o fator determinante para a nossa arquitetura “contemporânea” deveria ser, acima de todos os outros, um estar “em acordo com os nossos materiais e meios de realização, os nossos hábitos e costumes”. Ou seja, com a técnica (entendida no amplo sentido de “meios de realização”, vale dizer, em termos de “construção” também no sentido das eventuais conseqüências da modernização) e o modo de vida; com o fazer e o viver de um lugar e, sobretudo, de um tempo definidos – o *nosso* tempo. Portanto, com uma técnica e uma cultura (palavra que Lucio Costa todavia não usa) que, de algum modo, se confundiam; que de algum modo *deveriam* se confundir.

Era esse precisamente o grande pecado da arquitetura brasileira contemporânea:

“As nossas obras são amontoados de contradições sem o menor sentido comum. Aplicamos dobradiças de mentira às portas e portões de nossas casas; fazemos caixões imitando vigas e os atarrachamos aos tetos das salas; fundimos colunas inteiriças, traçamos juntas simulando pedras e por fim as penduramos sem cerimônia às vigas de concreto previamente calculadas para receber-lhes o peso. Obrigamos cinicamente os carpinteiros a cavoucar à enxó as tábuas chegadas da serraria para que parecem desbastadas à mão, e as arestas puras das barras de ferro laminado nós as fazemos martelar para que percam a perfeição. Mas, santo Deus! Que pretendiam os antigos senão a própria perfeição?”<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> COSTA, Lucio. Uma escola viva de Belas Artes, *O Jornal*, 31 jul. 1931. Apud XAVIER, 1987: 47-51.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 48.

O exemplo paradigmático de todo esse contra-senso era a Escola Normal<sup>102</sup> idealizada por Marianno Filho e desenhada segundo os critérios da arquitetura neocolonial:

“A Escola Normal pode ser muito bem composta, tudo o que quiserem menos arquitetura no verdadeiro sentido da expressão. A Escola Normal é simplesmente uma anomalia arquitetônica./ Uma escola é um problema atual. Temos ao nosso alcance meios verdadeiramente ideais para resolvê-lo econômica, higiênica e artisticamente: o que lá está é deplorável. E se considerarmos que sob aquele manto de alvenaria inútil se escondem as linhas perfeitas e puras de sua arquitetura, então é 100 vezes deplorável”.<sup>103</sup>

O problema de nossa arquitetura ultrapassava a questão da relação sempre especial entre o projetista e cliente; ia muito além de questões formais-compositivas (a Escola Normal era afinal “muito bem composta”...). O problema da arquitetura contemporânea radicava no generalizado desacordo entre “os meios verdadeiramente ideais” que tínhamos ao nosso alcance, e a maneira como ainda concebíamos e executávamos as obras de arquitetura. Era nesse sentido um problema eminentemente social: referia-se à anomalia de uma sociedade incapaz de conceber sua arquitetura em conformidade com o modo de vida e, sobretudo, os meios técnicos que lhe facultava o tempo presente. O surpreendente, pensava, era que alguém como Marianno Filho, “que se considera sociólogo” e que, segundo Costa, concordava que “toda a arquitetura é essencialmente social”, não compreendesse isso. E que não aceitasse como evidente o fato de que:

- 1) “A vida e todo o mundo, tanto sob o ponto de vista material quanto moral, sofreu transformações mais radicais nestes últimos 30 anos do que nos três séculos que se seguiram ao descobrimento do Brasil. As afinidades que temos com nossos contemporâneos de outras nacionalidades são muito mais acentuadas do que as que porventura tenhamos com os nossos antepassados coloniais, e a nossa vida de hoje, no seu todo e em seus pequenos detalhes cotidianos, difere muito mais da de nossos pais do que a destes diferia da dos seus tataravós. E essa mudança brusca de hábitos, costumes, idéias e sentimentos não pode deixar de se acusar na arquitetura, ‘transformando-a’”.
- 2) “As extraordinárias facilidades de informações e comunicações rápidas (imprensa, avião, cinema, rádio) aboliram o isolamento em que viviam países e províncias. Não são fantasias, são fatos, e a arquitetura não pode deixar de os acusar, ‘desnacionalizando-se’”.

<sup>102</sup> O projeto para a Escola Normal do Rio de Janeiro, de autoria de Ângelo Bruhns, é escolhido em concurso público com obrigatoriedade de adoção do estilo neocolonial. Em 1930, o IV Congresso Pan-americano de Arquitetura aprova a proposta de José Marianno Filho no sentido de que todas as escolas públicas das Américas sejam construídas em estilo tradicional. Cf. AMARAL, Aracy. “Cronologia”. In *CORRESPONDÊNCIA*, 2001: 159/163.

<sup>103</sup> COSTA, Lucio. Uma escola viva de Belas Artes, *O Jornal*, 31 jul. 1931. Apud XAVIER, 1987: 48.

3) “Os problemas de ordem econômica em tempo algum tiveram tamanha preponderância. O concreto armado é a construção mais perfeita e, apesar de todas as alfândegas, a mais econômica. A arquitetura não o pode deixar de acusar, ‘simplificando-se’”.

4) “A questão social nunca esteve tão em evidência. As diferentes classes tendem a uma aproximação cada vez mais marcada. Quase todo o mundo toma banho, a roupa do rico difere da do pobre pela qualidade e acabamento, não em suas linhas essenciais. Acusa-o a arquitetura, ‘uniformizando-se’”.<sup>104</sup>

A verdadeira arquitetura, “não futurista como o sr. José Mariano diz [...], mas simplesmente contemporânea”, deveria ser uma decorrência natural, lógica, obrigatória (“não pode deixar de...”) do tempo presente, do espírito de uma era que “tanto sob o ponto de vista material quanto moral, sofreu transformações mais radicais nestes últimos 30 anos do que nos três séculos que se seguiram ao descobrimento do Brasil”. Essas transformações haviam alterado de maneira radical “hábitos, costumes, idéias e sentimentos”. E isso não apenas nos países mais avançados, mas em todas as partes do globo: graças às “extraordinárias facilidades de informação e comunicações rápidas”, essa era uma realidade transnacional, que fazia com que as “afinidades que temos com nossos contemporâneos de outras nacionalidades [sejam] muito mais acentuadas do que as que porventura tenhamos com os nossos antepassados coloniais”. O mesmo valia para os avanços materiais: “apesar de todas as alfândegas”, os meios técnicos mais avançados – uma construção perfeita como o concreto armado – eram acessíveis a todos que, em conformidade com espírito do tempo, compreendessem e aceitassem o verdadeiro sentido de uma arquitetura “simplesmente contemporânea”.

*Transformada, desnacionalizada, simplificada e uniformizada*: eis o que não poderia deixar de ser a arquitetura contemporânea. Nova, transnacional, simples e uniforme: eis as qualidades inelutáveis de uma arquitetura que, em conformidade com o espírito de seu tempo e graças aos “extraordinários aperfeiçoamentos da técnica” (e não obstante a “constante mesológica” que – “para alegria do sr, Mariano e para a minha própria alegria” – continuará a “caracterizar os diversos tipos de arquitetura nas zonas tropical, temperada e fria”)

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 49-50.

só poderia mesmo caminhar no sentido da... “estandardização”. E se não havia como evitá-la, tampouco havia motivos para temê-la.

“Cairemos na monotonia, na estandardização! Será a morte da Arte com A maiúsculo! exclamarão todos os ‘pompiers’ da terra. E eu pergunto: a arte grega, que nós todos admiramos, a arte de Fídias, arte imortal, o que foi a arte grega senão uma pura e contínua estandardização?/ Durante séculos repetiram-se as mesmas plantas, os mesmos frontões, as mesmas colunas. Tamanhos diferentes, lugares diversos e sempre repetindo, standard; sempre aperfeiçoando, standard; até ao Partenon, standard supremo./ E o gótico? O Luís XVI? Todo verdadeiro estilo é uma standardização, e o fato de estarmos encontrando um standard é sinal irrefutável de que estamos às portas de uma nova era, de um grande e genuíno estilo”.<sup>105</sup>

– de um estilo... internacional!

Como se vê, o Lucio Costa de *Uma escola viva...* era também e sobretudo um grande otimista. Sua fé no progresso e nas conquistas da técnica (leia-se, da modernização) faziam-no crer numa superação das diferenças nacionais e regionais, no fim das históricas disparidades entre as classes sociais, no ultrapassamento de toda sorte de obstáculos. O progresso advindo da revolução industrial viera para instaurar um bem-estar planetário, e à arquitetura só restava acompanhar-lhe os passos.

A par disso, as teses defendidas na disputa com Marianno Filho deixavam claro que, agora de maneira inequívoca, Lucio Costa havia se posicionado nas antípodas de uma “arquitetura brasileira”, da arquitetura expressão de uma determinada “raça”, “povo”, “gente”; da arquitetura “monumento” nacional em favor da qual, ainda que de maneira errática, não havia muito tempo, ele próprio havia se batido.

Ao elidir a questão da diferença e da originalidade com relação aos países desenvolvidos; ao tratar o problema da importação de costumes e técnicas como uma mera questão de facilidade de comunicação e de alfândega; ao demonstrar um desmedido otimismo com relação aos benefícios da técnica, da modernização,

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 50.

Lucio Costa, não por acaso, se aproximava cada vez mais das idéias daquele “pioneiro” que, desde meados da década de 20, se batia por uma arquitetura moderna de cunho eminentemente internacional: o arquiteto russo formado pela Escola de Roma e radicado em São Paulo, Gregori Warchavchik.

Não se tratava de mera coincidência. Costa tomara conhecimento do trabalho de Warchavchik em 1929, através de um artigo publicado na revista *Paratodos*.<sup>106</sup> A descoberta da “casa modernista” repercutira imediatamente.<sup>107</sup> Nas páginas da revista estava uma arquitetura totalmente diferente de tudo daquilo que ele e seus colegas cariocas faziam; uma arquitetura, no entanto, projetada e construída, não na Europa ou nos EEUU, mas no seu próprio Brasil. Não era só isso. Como veremos adiante, as idéias de Warchavchik a respeito de uma forma e de um estilo contemporâneos se aproximavam, sob muitos aspectos, de algumas das formulações desenvolvidas por Costa a partir de 1924, sobretudo no que diz respeito ao papel das técnicas construtivas para a definição da forma arquitetônica. Mais ainda, o inequívoco destaque que o russo dava à técnica moderna (à técnica própria à modernização) para a definição de uma “nova arquitetura” não deixava de ser uma resposta (ainda que provisória) para um Lucio Costa que, desde 1928 (*O arranha-céu e o Rio de Janeiro*) já havia compreendido que a equação da arquitetura contemporânea não poderia, em hipótese alguma, desconsiderar as inelutáveis conseqüências – para bem ou para mal – trazidas pela industrialização.

O interesse pelo trabalho do arquiteto se confirma no ano seguinte. Tão logo assume a direção da Escola de Belas Artes, Lucio vai a São Paulo, com a missão de convidar o colega para lecionar na Escola reformada. Warchavchik, que àquela altura tinha um projeto em curso no Rio, aceita de imediato o convite.<sup>108</sup> A proximidade só faz aumentar o interesse de Costa pelo colega. Malograda a reforma da Escola, os dois arquitetos constituem a sociedade *Warchavchik &*

<sup>106</sup> Cf. COSTA, Lucio. “Gregori Warchavchik”. In COSTA, 1995: 72.

<sup>107</sup> “Apesar do nome [‘casa modernista’], foi a primeira vez que vi a possibilidade de fazer algo contemporâneo”. COSTA, Lucio. Entrevista a Mario César Carvalho, Folha de S. Paulo, 23 jul. 1995. Publicado em COSTA, 1995, separata.

<sup>108</sup> Cf. COSTA, Lucio. “Gregori Warchavchik”. In COSTA, 1995: 72

*Lucio Costa Arquitetos*, responsável, nos anos seguintes, por projetos como a Vila operária da Gambôa e a casa Alfredo Schwartz, em Copacabana.

Quanto à polêmica com Marianno Filho, logo estaria encerrada. O patrono do neocolonial ainda iria escrever uma infinidade de artigos denunciando a espúria traição (ou algo do gênero) à causa nacional perpetrada pelo cadete Lucio Costa. Quanto a Costa, iria escrever um último artigo em resposta à Marianno Filho. A esta altura, no entanto, já havia compreendido que entre ele e o patrono do neocolonial havia um abismo a jamais ser vencido. A separar uma e outra posições, mais do que qualquer outra coisa, estava a avaliação do papel da técnica (nomeadamente a técnica moderna) para a definição da arquitetura contemporânea. Marianno Filho admitia isso voluntariamente, declarando:

“Ora, eu não compreendo (naturalmente só os arquitetos podem compreender esse surpreendente fenômeno) de que modo o progresso da técnica moderna contra-indica o curso normal da evolução do *sentimento* arquitetônico nacional”.<sup>109</sup>

E era justamente acusando isso, essa incompreensão de fundo, que Lucio Costa, unilateralmente, punha fim à sua disputa com José Marianno Filho:

“O sr. José Mariano [...] precisa ficar sabendo que, se eu saio da Escola aos seus olhos, como ontem declarou, com ‘cara de cachorro que quebrou panela’, continua em compensação s. ex. aos olhos de toda gente com a mesma cara que sempre teve, ‘cara de cachorro que não alcançou panela’”.<sup>110</sup>

De agora em diante, a atenção de Lucio Costa estaria voltada para outra direção. Tratava-se de compreender a arquitetura moderna – suas pré-condições e implicações; suas características e fundamentos; sua dimensão e significado. Numa palavras, suas razões. O primeiro passo nesse sentido (em tudo estratégico) já havia sido dado. A seu lado, na qualidade de sócio, estava o pioneiro da “nova arquitetura” – aquele que, desde meados da década de 20, de maneira pioneira, vinha manifestando-se publicamente em favor da “arquitetura moderna”. Não era uma oportunidade qualquer. Formado na Europa, Warchavchik tinha tido contato

<sup>109</sup> MARIANNO FILHO, José. “A desnacionalização da Escola de Belas artes”. [1931] In MARIANNO FILHO, 1943 (b): 71-4.

<sup>110</sup> COSTA, Lucio. Impotência espalhafatosa, *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 9 set. 1931. O artigo é publicado na véspera da exoneração de Lucio Costa na Escola de Belas Artes.

direto com as obras e sobretudo as idéias dos chefes de fileira do movimento moderno em arquitetura. Não por acaso, em seus enunciados, um fator em especial era tratado como a pedra de toque da nova arquitetura – justamente o fator que, agora mais do que nunca, Lucio Costa via como determinante para uma arquitetura “simplesmente contemporânea”: a técnica moderna. Vejamos de que consiste a argumentação de Gregori Warchavchik.

## 2.4

### Gregori Warchavchik e as *necessidades da técnica* (1925-1929)

Gregori Warchavchik adentra o debate brasileiro com a publicação de “Acerca da arquitetura moderna”, texto-manifesto publicado no *Correio da Manhã* a 1o. de novembro de 1925.<sup>111</sup> Nascido em Odessa e formado pelo Instituto Superior de Belas Artes de Roma, o arquiteto viera para o Brasil em 1923, a convite da Companhia Construtora de Santos, após dois anos trabalhando como assistente de Marcello Piacentini, em Roma.<sup>112</sup> O manifesto de Warchavchik é publicado duas semanas depois de “Arquitetura e estética das cidades”, carta que o então estudante da Escola Superior de Arquitetura de Roma, Rino Levi, envia de Roma, e que o Estado de São Paulo publicara a 15 de outubro.<sup>113</sup> Bem mais do que o texto de Levi,<sup>114</sup> “Acerca da arquitetura moderna”

<sup>111</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. *Acerca da arquitetura moderna*, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1925. Apud BATISTA et alii, 1972: 9-11. Escrito originalmente em italiano, o texto aparece, com o título “Futurismo?”, em *Il Piccolo*, jornal da colônia italiana de São Paulo, em 14 jun. 1925. Cf. FERRAZ, 1965: 21.

<sup>112</sup> Cf. BRUAND, 1981: 64.

<sup>113</sup> LEVI, Rino. “Carta”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 1925. Apud BATISTA et alii, 1972: 7-8.

<sup>114</sup> Em sua argumentação em favor do “movimento que se manifesta hoje nas artes e principalmente em arquitetura”, Rino Levi destacava, dentre os “influxos modernos”, além dos “novos materiais” e do “espírito novo”, os “grandes progressos conseguidos nestes últimos anos, na técnica de construção”. Tais fatores, afirmava, estavam na origem de uma arquitetura caracterizada pela “[...] praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e bem em destaque. Nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim e que constituem sempre uma coisa falsa e artificial”. (p. 7-8). Do ponto de vista do projetista, prosseguia Rino, essa nova situação impunha “[...] que o arista crie alguma coisa de novo e que consiga *maior fusão entre o que é estrutura e o que é decoração*”; para conseguir isto, o artista deve ser também técnico: uma só mente inventiva e não mais trabalho combinado do artista que projeta e do técnico que executa”. (p. 7, grifo meu.) O caminho para atingir essa fusão era o da educação: “Não há arte onde não há o artista, mas o jovem nos anos em que se forma e adquire uma personalidade, deve ser posto ao contato das necessidades modernas para que se eduque ao espírito de seu tempo e possa constituir uma alma sensível e correspondente ao gosto dos seus contemporâneos”. (p. 7)

pode ser considerado o marco inaugural da defesa e difusão, no Brasil, do ideário do movimento moderno em moderna.<sup>115</sup>

O texto de Warchavchik é conciso; as idéias, expostas com clareza. Diferentemente do que ocorre com Rino Levi, o russo demonstrava ter bastante controle dos termos e conceitos que emprega. De toda evidência, tivera contato direto (e não apenas de ouvir falar)<sup>116</sup> com as idéias daquele que, até aquele momento pelo menos, parece ser sua grande influência, o arquiteto francês Le

---

Como se vê, o ecletismo das idéias de Levi não se restringia à defesa de uma nova arquitetura a ser erigida pela “mente inventiva” de um “artista [que] deve ser também técnico”, mas cuja formação não ia além de uma educação que, voltada ao “espírito de seu tempo”, deveria ser capaz de transformá-lo numa “alma sensível”. A própria idéia de uma fusão entre decoração e estrutura era baseada em (e por isso mantinha de pé) uma distinção própria do sistema Beaux-Arts de ensino. Ou seja, no fundo não questionava o próprio estatuto do que, em arquitetura, era decoração, nem tampouco em que medida este mesmo estatuto menter-se-ia de pé com o advento das transformações técnicas – algo que a vanguarda arquitetural vinha fazendo pelo menos desde Loos. O corolário desse ecletismo, melhor, dessa confusão entre idéias novas e conceitos tradicionais surge na segunda parte do texto, referente à “estética das cidades”. Uma vez mais, mesmo fazendo menção a importância de se atender às “necessidades técnicas” quando do planejamento de uma rua, Rino Levi advoga a manutenção de certos imperativos “estéticos”: “Por exemplo, se é possível dar uma rua, com fundo, um monumento, uma cúpula ou simplesmente um jardim, porque não fazê-lo e a estética da rua ganharia com esta visual e se o monumento, a cúpula ou o jardim, terão a ganhar no seu efeito”. (p. 8) A conclusão de Levi sobre a “estética das cidades” é a de que “Sobre esse assunto não se pode estabelecer uma teoria; discute-se muito principalmente na França e Alemanha mas até hoje a idéia predominante é que é preciso examinar e resolver caso por caso”. Como se vê, o texto de Levi é antes de tudo a expressão de um jovem que, em contato com idéias novas, as repete sem verdadeiramente compreendê-las. Menciona, como imperativos os “novos materiais” e as “novas técnicas de construção” mas o que advoga é uma arquitetura onde a presença dos elementos decorativos seja dosada pela “alma sensível” e pela “mente inventiva”, não de um artista-técnico, mas de alguém que, como ele próprio, teve a oportunidade de ter sido posto “ao contato das necessidades modernas”. Sua estética ou arte das cidades, parece estar aquém do sistema beaux-arts; é puro Pitoresco. Num momento em que o problema das cidades demanda uma solução genérica e de conjunto (para muitos, a começar por Argon, é precisamente este o princípio fundamental da arquitetura moderna: dar conta do problema da cidade industrial), afirma que “é preciso examinar e resolver caso por caso”. Quanto à técnica, mais especificamente à “técnica moderna de construção”, fruto dos “grandes progressos conseguidos nestes últimos anos”, mesmo quando a menciona, Rino Levi absolutamente não a considera. A conclusão do texto apenas o comprova. Ao propor a reflexão sobre “a estética da cidade com alma brasileira” – cidade cujo “caráter difere das da Europa” – o autor menciona, como condicionantes a serem seguidas pelos arquitetos locais, o “clima”, a “natureza” e os “costumes locais”. No que concerne a estes últimos, dentre eles não parecem estar as técnicas construtivas. Ao fim e ao cabo, apenas a “vegetação” e as “belezas naturais” seriam, como sugestão aos nossos artistas, suficientes para dar às nossas cidades “uma graça de vivacidade e de cores únicas no mundo”. Sobre a obra de Rino Levi ver ANELLI, Renato, GUERRA, Abílio e KON, Nelson. *Rino Levi: arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

<sup>115</sup> A tese de que Warchavchik foi o pioneiro da arquitetura moderna no Brasil foi defendida por Geraldo Ferraz, que desde 1948 pelo menos combatia a primazia das idéias de Lucio Costa na formação de uma arquitetura moderna brasileira. Ver FERRAZ, 1965.

<sup>116</sup> Ver FERRAZ, 1965.

Corbusier – mais precisamente o Le Corbusier de *Vers une architecture*, livro publicado em 1923.<sup>117</sup>

Como Le Corbusier, o que parece estar em jogo para Warchavchik – e é por isso que se bate – é a defesa de uma nova forma arquitetônica, adequada a um novo conceito de beleza. A compreensão da beleza, sustenta, “assim como as nossas exigências quanto à mesma”, evolui, o que faz com que “cada época histórica te[nha] sua lógica de beleza”. Para o autor, aos dias de então, essa beleza poderia ser encontrada nas “máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas, etc”, nas quais verificava-se, a par da “racionalidade de construção”, “uma beleza de formas e linhas”. A explicação para isso estava no fato de que “Essas máquinas são construídas por engenheiros, os quais ao concebê-las, são guiados apenas pelo princípio de economia e comodidade”. Por essa razão, “as máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo”.

Para Warchavchik (assim como para Le Corbusier), o maior exemplo de descompasso entre esse “cunho de nosso tempo” e a produção corrente estava na arquitetura habitacional. Ou melhor, nas “máquinas para habitação-edifícios”. Nestas, ao contrário do que se era de esperar e, o que é pior, supostamente em nome da arte, a “bela concepção do engenheiro”, uma vez pronta, era conspurcada pela atuação de um “arquiteto decorador” com suas “fachada[s] postiça[s]” e demais elementos “não construtivos”. Um contra-senso, de vez que

“Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz calor, água fria e quente, etc. A construção desses edifícios é concebida por engenheiros, tomando-se em consideração o material de construção de nossa época, o cimento armado. Já o esqueleto de um tal edifício poderia ser um monumento característico da arquitetura moderna, como o são também as pontes de cimento armado e outros trabalhos, puramente construtivos, do mesmo material”.<sup>118</sup>

O parentesco com as idéias defendidas por Le Corbusier em *Vers une architecture* é evidente. A começar pelo termo “máquinas para habitação”, uma variante não muito inspirada da célebre fórmula corbusieriana da casa como uma

<sup>117</sup> LE CORBUSIER, 1995.

<sup>118</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1925. Apud BATISTA et alii 1972: 9.

“machine à habiter”. E no entanto, faltava na argumentação do russo algo que, de maneira flagrante, sobrava na teoria do mestre francês: uma distinção entre a “estética do engenheiro” e a verdadeira arquitetura.

Com efeito, na perspectiva do russo, no limite, tudo que fosse lógico era, sem mais, belo. Em sua visão, era esse, justamente, o problema da arquitetura contemporânea: ao procurarem estabelecer um *estilo*, os arquitetos contemporâneos não se contentavam em seguir os aspectos lógicos ou estritamente construtivos da concepção arquiteônica – algo que, invariavelmente, resultava em “monstruosidades estéticas”. Para Warchavchik, ao contrário, a “nossa arquitetura” deveria ser

“[...] *apenas* racional, deve basear-se *apenas* na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção de algum estilo”.<sup>119</sup>

Em síntese,

“Construir uma casa, a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo, onde a questão de economia predominam todas as mais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma”.<sup>120</sup>

Para o Le Corbusier de *Vers une architecture*, contudo, a estética do engenheiro não era absolutamente suficiente para alcançar a beleza essencial à verdadeira arquitetura. Acreditava, ao contrário, que, conquanto relacionadas, uma e outra coisa não eram idênticas:

“Esthétique de l’ingénieur, Architecture, deux choses solidaires, consécutives, l’une en plein épanouissement, l’autre en pénible régression./ L’ingénieur, inspiré par la loi d’économie et conduit par le calcul, nous met en accord avec les lois de l’univers. Il atteint l’harmonie./ L’architecte, par l’ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu’il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d’un ordre qu’on sent en accord avec celui du monde; il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre coeur; c’est alors que nous ressentons la beauté”.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> Ibid., p. 11. Grifo meu.

<sup>120</sup> Ibid., p.11.

<sup>121</sup> LE CORBUSIER. 1995: 3.

Para Warchavchik, ao contrário, a questão da forma, da necessidade de uma forma dotada de *ordem* não parecia ser de grande importância. Ainda que falasse em harmonia (no caso, entre a arquitetura e a produção corrente de utensílios e objetos de uso geral), em sua argumentação em prol de uma nova forma, não era dado o menor destaque às questões de ordem compositiva. Aliás, era precisamente esta uma das vantagens do “progresso técnico”: com a estandardização promovida pela grande indústria, o arquiteto seria forçado a pensar “com mais intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, *buscas de proporções etc*”.<sup>122</sup>

Nesse sentido, com relação ao modelo proposto por Le Corbusier em *Vers une architecture*, a argumentação de Gregori Warchavchik se caracterizava por uma supervalorização do “progresso técnico” (ou da parcela que, no âmbito da geração da forma arquitetônica, num contexto de grande progresso técnico, ficaria a cargo da técnica) em detrimento do aspecto por assim dizer artístico da criação arquitetônica. Se, na perspectiva do francês tal progresso técnico constituía uma e só uma parte da equação (a outra ficando a cargo da capacidade do arquiteto de, através da “ordenação das formas”, produzir uma “ordem” que é “pura criação do espírito” e, assim, gerar “emoções plásticas”), para o russo, este mesmo progresso técnico, como que por conta própria, seria capaz de resolver a questão da forma arquitetônica. Dito de outra maneira, se para Le Corbusier o arquiteto era e deveria permanecer sendo um artista, para o russo, o arquiteto moderno – o “arquiteto construtor” – estava muito mais próximo de um técnico ou de um engenheiro cujos procedimentos e decisões eram guiados apenas pelo cálculo e pela lógica.

De fato, para o autor de *Vers une architecture*, mesmo num quadro de extremo progresso técnico (leia-se, de modernização) como o de então, a arquitetura – que “est au delà des choses utilitaires” e que “est chose de plastique”; que “est un fait d’art, un phénomène d’émotion, en dehors des questions de

<sup>122</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1925. Apud BATISTA et alii, 1972: 11.

construction, au dela”, e que, diferentemente da construção, não se voltava apenas para “faire tenir”, senão, sobretudo, para “émouvoir”<sup>123</sup> –, a arquitetura continuava sendo, “avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants,<sup>124</sup> e o arquiteto, coerentemente, aquele “plasticien” que, através do conhecimento do “volume”, da “superfície” e da “planta-baixa”, do controle da “modenatura” e do estabelecimento de certas relações, “se révèle artiste ou simplement ingénieur”.<sup>125</sup>

Quanto a Warchavchik, supunha ao contrário uma arquitetura moderna inteiramente condicionada, de um lado, pelo progresso técnico de “nossa época”, e de outro, pelo princípio de economia e pela lógica que davam o verdadeiro cunho de “nosso tempo”.

“Viva a construção lógica”!<sup>126</sup> – eis o grito de guerra daquele que julgava que a “*nossa* arquitetura” deveria fundamentar-se naquilo que “o aperfeiçoamento técnico permite” e que por isso mesmo deveria se espelhar nas “máquinas de *nosso* tempo”, nas “*nossas* máquinas modernas”. Uma arquitetura, portanto, que se deveria adequar às “*nossas* exigências”, às “idéias de *nosso* tempo”, à arte de “*nossa* época” e à “*nossa* lógica”, e que, por isso mesmo, deveria tomar por base o “material de construção de que [*nós*] dispomos”.<sup>127</sup>

É de se indagar, naturalmente, quem seria, afinal, esse “*nós*” a que Warchavchik se referia em “Acerca da arquitetura moderna”. A julgar pela casa que projeta e faz construir para si em São Paulo, em 1927-1928,<sup>128</sup> o “tempo” e “época” mencionados não eram exatamente os *nossos* – vale dizer, os do Brasil e dos brasileiros da segunda metade da década de 1920: diante da absoluta falta dos produtos industrializados com que o arquiteto gostaria de poder contar, a casa era tudo menos aquele “organismo construtivo cuja fachada é sua cara”

<sup>123</sup> LE CORBUSIER, 1995: 9.

<sup>124</sup> Ibid., p. 121.

<sup>125</sup> Ibid., p. 163.

<sup>126</sup> Uma vez mais, o autor parafraseia Le Corbusier: “Cette harmonie a des raisons; elle n’est point l’effet des caprices mais celui d’une construction logique et cohérente avec le monde ambiant”. Ibid., p. 80.

<sup>127</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1 nov. 1925, passim. Apud BATISTA et alii, 1972.

<sup>128</sup> Casa do arquiteto, São Paulo, 1927-28.

veementemente defendido “Acerca da arquitetura moderna”. Como afirma Yves Bruand, dentre as evidentes contradições era possível listar:

“1. Parecia tratar-se de uma construção em concreto armado – que era a idéia original –, mas o edifício foi construído quase que inteiramente de tijolos, ocultados sob um revestimento de cimento branco./ 2. As janelas horizontais de canto davam à obra um toque característico, mas, sob o ponto de vista técnico, não se justificavam numa construção executada com materiais tradicionais, tendo elas acarretado complicados problemas de construção./ [...] 4. A cobertura do corpo principal não era um terraço, conforme se poderia supor, mas um telhado com telhas coloniais cuidadosamente escondidas pela platibanda”.<sup>129</sup>

Eis a grande aporia da concepção warchavchiqueana: mais do que beneficiar-se do progresso técnico, a “arquitetura moderna” *supunha* a industrialização – uma industrialização capaz de fornecer à indústria da construção os elementos necessários a um amplo e bem vindo estágio de estandardização. Donde a conclamação (tipicamente lecorbusieriana)<sup>130</sup> “aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico”, no sentido de que assumissem “o papel dos Médici na época da Renascença e dos Luíses na França”.<sup>131</sup>

O problema, bem entendido, é que diferentemente do que ocorria na Europa, onde Le Corbusier podia falar de uma “magnifique éclosion industrielle”;<sup>132</sup> de uma indústria “puissante comme une force naturelle, envahissante comme un fleuve qui roule à sa destinée”;<sup>133</sup> de uma indústria apta a fornecer os meios para uma liberação da construção “que os milênios anteriores haviam em vão procurado”,<sup>134</sup> e que era capaz por isso mesmo de instaurar o “bem-estar” da humanidade,<sup>135</sup> no Brasil, essa indústria ou não existia ou se fazia presente na forma de produtos a muito custo importados, os quais, bem entendido, estavam longe de ser os “éléments de détail et [...] éléments d’ensemble”<sup>136</sup>

<sup>129</sup> BRUAND, 1981: 66.

<sup>130</sup> Cf. ARGAN, 1992: 265.

<sup>131</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1 nov. 1925. Apud BATISTA et alii, 1972: 11.

<sup>132</sup> LE CORBUSIER, 1995: 234.

<sup>133</sup> Ibid., p. 189.

<sup>134</sup> Ibid., p. 239.

<sup>135</sup> Ibid., p. 237.

<sup>136</sup> Ibid., p. 227.

estandardizados de que falava o *Corbu*, e com os quais arquitetos como Warchavchik gostariam de poder contar na confecção de seus projetos “modernos”.<sup>137</sup>

Ao que tudo indica, portanto, o “nós” a que se refere Warchavchik em seu texto dizia respeito, não especificamente ao Brasil e aos brasileiros, mas aos venturosos integrantes do mundo industrializado. Se, por otimista ou ingênuo, supunha que nossa época de “pequeno capitalismo” e de diferenças nacionais viesse a ser superada por um processo de generalização global da industrialização, é algo que não sabemos. O fato é que, conforme a concebe, a arquitetura moderna é um fenômeno internacional, parte integrante de um concerto das nações industrializadas imaginado como um todo homogêneo e onde não há lugar nem necessidade para diferenças. Não por acaso, em seu texto, Warchavchik não menciona uma vez sequer a importância ou o papel para eventuais especificidades ou contribuições locais para esta “arquitetura moderna”. De toda evidência, para o autor de “Acerca da arquitetura moderna”, a idéia de uma arquitetura moderna *brasileira* não fazia o menor sentido.

\*

Seria difícil acreditar que tamanho internacionalismo pudesse ser aceito sem problemas num ambiente intelectual que, àquela altura, já havia estabelecido como pré-requisito a necessidade de definição, no Brasil, de uma arte moderna *brasileira*, ou seja, que se constituísse justamente como uma *diferença* com relação à produção artística européia (leia-se, dos países industrializados).<sup>138</sup> Não surpreende portanto que, menos de um ano depois da publicação de “Acerca da arquitetura moderna” e possivelmente mais familiarizado com os termos em que se desenvolvia naquele final de 1926 o debate brasileiro (modernista ou não)<sup>139</sup>, Gregori Warchavchik não mais falasse apenas de “arquitetura moderna”, senão, igualmente, de uma “arquitetura brasileira”. Era este, precisamente, o título do

<sup>137</sup> Ver EQUIPE do IPEA. In VERSIANI & BARROS, 1978.

<sup>138</sup> Cf. MORAES, 1988, passim.

<sup>139</sup> Cf. *Ibid.*, p. 221.

artigo que o russo publica no sétimo e último número de *Terra Roxa e outras terras* – revista modernista dirigida por A. C. Couto de Barros e A. Alcântara Machado, e secretariada pelo crítico Sérgio Milliet.<sup>140</sup>

O esforço de Warchavchik em adequar o argumento internacional e industrialista à “realidade nacional” (ou à agenda modernista...) é patente. Diferentemente do artigo do ano anterior, “Arquitetura brasileira” mencionava o clima e os costumes do lugar (embora não chegasse propriamente a qualificar o que, afinal, seriam esses costumes, nem de que maneira eles deveriam influir na forma ou na técnica de construção).<sup>141</sup> De uma maneira geral, contudo, sua concepção de uma suposta “arquitetura brasileira” era demasiadamente precária, literalmente: contingente e provisória, seria válida enquanto não fosse vencido o desacordo que, por ignorância, impedia o “entendimento entre o público e o profissional” – a ignorância, no caso, ficando, obviamente, a cargo do público.

Com efeito, enquanto tal distância não fosse vencida, ou “desde que o profissional não possa dar curso a sua originalidade porque o cliente deseja coisa já vista”, Warchavchik julgava “admissível” que os arquitetos recorressem “ao estilo do passado mais apropriado ao lugar”. Em São Paulo, por exemplo,

“Aconselharíamos [...] que seguisse o belíssimo período do classicismo em que se construiu grande parte das residências dos antigos fazendeiros no bairro dos Campos Elísios”.<sup>142</sup>

Já para as habitações mais modestas,

“[...] conquanto sejam singelas, serve o estilo português conhecido como ‘colonial’ dada a sua razão de ser no Brasil”.<sup>143</sup>

O quê, além de uma certa (e em tudo vaga) “semelhança de costumes e do clima”, era exatamente essa “razão de ser”, eis algo que Warchavchik não

<sup>140</sup> Cf. PLACER, 1972: 200.

<sup>141</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura Brasileira*, *Terra Roxa e outras terras*, São Paulo, Tip. Paulista de José Nápoli & Cia, n. 7, 17 set. 1926. Apud BATISTA et alii, 1972: 12-9.

<sup>142</sup> Ibid., p. 18.

<sup>143</sup> Ibid.

esclarecia. *Et pour cause*: de seu ponto de vista, as necessidades locais, sobretudo as de ordem, digamos, cultural (entenda-se, vinculada a usos e costumes), não pareciam ser senão contingências temporárias e no limite irrelevantes diante das universalmente válidas “necessidades da época atual”, das exigências do “século que assiste ao triunfo da aviação, da televisão, da radio-telefonia e tantas outras maravilhas [...]”. Para o autor, não havia dúvida, seriam estas, e não aquelas, as necessidades a partir das quais surgiria a nova arquitetura, a arquitetura verdadeiramente adequada, não ao espírito desse o daquele lugar, mas ao único e verdadeiro espírito do seu, do nosso – do tempo universal da modernidade.

Em 1929, em artigo intitulado “São Paulo e a arquitetura nova”, Warchavchik definiu com clareza o que era esta arquitetura. Do tom conciliatório manifesto no artigo publicado em *Terra Roxa*, não havia mais sinal algum. Uma vez mais, quem falava era o espírito que continuava vindo na industrialização e nas maravilhas do século XX o caminho, o único caminho rumo à “arquitetura nova”; à arquitetura que

“[...] segue a linha de desenvolvimento da humanidade e corresponde às necessidades técnicas e estéticas do homem do século XX, bem diferente na sua mentalidade do homem de outros tempos./[...] Arquitetura feita para aqueles que se utilizam das conquistas da técnica e da ciência, que viajam de automóvel e que daqui a pouco viajarão de aeroplano/ Arquitetura feita para aqueles que vivem neste século e se trajam à maneira moderna”;<sup>144</sup>

Isso era em setembro de 1929. Em pouco mais de um ano, Gregori Warchavchik estaria no Rio de Janeiro. A seu lado, primeiro na Escola, depois na firma de projetos, estaria Lucio Costa. Um Lucio Costa que, como vimos, seja por afinidade, seja por influência, tanto quanto Warchavchik julgava, àquela altura, que uma arquitetura “simplesmente contemporânea”, em conformidade com o espírito de seu tempo e graças aos “extraordinários aperfeiçoamentos da técnica”, só poderia mesmo caminhar no sentido da desnacionalização, da simplificação, da uniformização e da standardização.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Id. São Paulo e a arquitetura nova, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 109, set. 1929. Transcrito em BATISTA et alii, 1972: 30-2.

<sup>145</sup> COSTA, Lucio. Uma escola viva de Belas Artes, *O Jornal*, 31 jul. 1931. Apud XAVIER, 1987: 50.

A subscrição do modelo Warchavchiqueano não iria todavia durar muito tempo. Não tardará muito e Lucio Costa afastar-se-á do internacional-estandardismo proposto por Warchavchik. Como veremos a seguir, vários fatores concorreram para essa reavaliação. Desde logo, a realidade dos canteiros-de-obra nacionais pode muito bem ter servido como um primeiro indício de quão difícil seria manter-se tão radical e internacionalmente *moderno* diante das limitações técnicas que obras como a Vila Operária da Gamboa ou a Casa Schwarz, projetadas e construídas em parceria com Warchavchik, certamente apresentaram;<sup>146</sup> é mesmo possível que, como diria anos mais tarde, conhecendo-o mais de perto, Costa tivesse percebido as incoerências do “modernismo estilizado” de Warchavchik, o qual, segundo Costa, teria culminado nos “móveis de feição ‘decorativa’ da casa Schwartz”.<sup>147</sup> Mais importante do que isso, o fato é que a teoria de Warchavchik não dava absolutamente conta de uma questão que, mais do que nunca, balizava o debate brasileiro – e não apenas o modernista. Um debate que, sem embargo de suas fissuras internas, desde 1924, *grosso modo*, havia estabelecido que a arte nacional deveria obrigatoriamente definir-se como uma *diferença* em relação à arte das nações mais desenvolvidas e que, por isso mesmo, havia feito da questão da brasilidade o primeiríssimo item da pesquisa. (Como afirma Eduardo Jardim de Moraes, embora a discussão aberta pela

<sup>146</sup> De fato, o interesse pela industrialização e pelas modernas técnicas de construção, pela tecnologia do aço e sobretudo do concreto armado, tinha que conviver com a precariedade incontornável dos canteiros de obra locais. Algo dessa experiência foi descrito por Lucio Costa nos seguintes termos: “Quando esta experiência [a direção da Escola de Belas Artes] terminou, o Warchavchik me convidou para me associar-me a ele, e abrimos uma firma, Warchavchik & Lucio Costa. Nosso escritório [...] funcionou durante um ano e meio, dois anos mais ou menos, mas ninguém queria projetos dessa natureza, e eu já não conseguia fazer a outra. Nossa última experiência acabou em fracasso, uma casa para o Paulo Bittencourt, diretor do Correio da Manhã. Eles tinham um terreno no Largo do Boticário, lado direito de quem entra – uma casa antiga que eles queriam ampliar. Fizemos o projeto, foi aprovado, iniciamos a construção. O Warchavchik tinha um grupo de operários excelente, um mestre chamado Carlos, um italiano, tão bom que, como o terreno era ruim, construiu ele próprio um bate-estacas de madeira para fazer as fundações, estacas também de madeira. Para verem como era diferente o clima na época, os operários não tinham onde ficar, eu morava na casa do meu sogro, no Leme, na frente de um porão enorme, e foram todos para lá até que se providenciasse casa para eles./ Mas a coisa não deu certo. De um lado, o proprietário queixando de falta de eficiência das firmas construtoras, do outro nós nos queixando da falta de verbas para quitar as contas que iam se acumulando. Surgiu uma briga muito séria, o negócio foi parar na justiça, o Prudentinho era nosso advogado para romper o contrato. Isso acabou com a firma”. COSTA, 1979: 14.

<sup>147</sup> COSTA, Lucio. “Gregori Warchavchik”. In COSTA, 1995: 72.

publicação de *Pau Brasil* ensejasse diferentes maneiras de abordar o problema da modernização cultural brasileira, era nítido que “para aqueles que adotam a postura modernizante ou para os que a rejeitam, o que está sempre presente na atenção dos intelectuais da época é apreciação do bloco de questões em que se imbricavam modernidade, brasilidade, tradição e origens populares”.<sup>148</sup> Desde 1930, aliás, Costa vinha se familiarizando mais e mais com os termos desse debate. Em certa medida, fora esta, inclusive, uma das conseqüências de 1930: implicara tanto a oportunidade de romper com o neocolonial, quanto o ingresso de Costa (por involuntário que inicialmente possa ter sido) – de suas ações e enunciados, das questões que levantava ou do encaminhamento que dava às questões que incorporava – no debate mais amplo e complexo do modernismo. De fato, até 1930 o arquiteto estivera envolvido num debate mais ou menos restrito, provinciano, cujos protagonistas eram tão-somente os expoentes do neocolonial (não apenas Marianno Filho, mas também seus colegas de prancheta). Agora, no entanto, as coisas tinham mudado e dentre seus interlocutores encontravam-se intelectuais e artistas modernistas como Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mario de Andrade, Anita Malfati.<sup>149</sup>

O contato direto com alguns dos principais intelectuais modernistas representava a oportunidade de tomar pé dos termos em que, a partir de São Paulo, o debate brasileiro vinha se desenvolvendo desde a década anterior. De tomar pé e também de tomar parte. Dentre outros motivos porquanto, embora girasse prioritariamente em torno da questão da língua brasileira, e ainda que fosse levado a termo sobretudo por escritores e críticos literários, tal debate não pretendia dar conta apenas da literatura brasileira, muito pelo contrário. Em jogo, para seus protagonistas, estava a definição dos traços distintivos da arte nacional como um todo. Era natural portanto que, direta ou indiretamente, e sempre que isso fosse oportuno, o debate focalizasse a arquitetura.

---

<sup>148</sup> MORAES, 1988: 221.

<sup>149</sup> É o próprio Lucio Costa quem reitera ter convocado para o Salão de 31 “artistas comprometidos com a Semana de 22”. Em suas palavras, “Essa convocação foi formalizada em São Paulo no adequado ambiente do pavilhão-museu de Dona Olívia Penteadó”. COSTA, Lucio. “Salão de 31”. In: COSTA, 1995: 71. Vale lembrar, de resto que, segundo Costa, quem o introduziu a Warchavchik foi ninguém menos do que Mario de Andrade.

Além disso, havia o fato de que, até aquele momento a arquitetura poderia ser considerada uma espécie de calcanhar de Aquiles do movimento modernista. De todas as manifestações apresentadas pela Semana, a arquitetura era visivelmente a mais defasada com relação às vanguardas européias.<sup>150</sup> A desorientação não diminuía nos anos seguintes. Mario de Andrade, sempre muito interessado por arquitetura e sempre convicto quanto à necessidade da definição de uma arquitetura contemporânea sintonizada com a “nossa atualidade”,<sup>151</sup> passara a década de 20 oscilando entre o apoio ao vanguardismo de Flávio de Carvalho, o “modernismo” de Warchavchik e o nacionalismo patriótico dos arquitetos neocoloniais. De modo que, quando Lucio Costa adentra o debate, mais do que um espaço, o que havia era um vácuo – quase a necessidade de uma formulação que, de alguma maneira, desse conta da questão da brasilidade modernista no campo da arquitetura.

Surpreendentemente ou não, o lugar da arquitetura nesse debate não iria todavia restringir-se a uma participação mais ou menos coadjuvante, muito pelo contrário. A partir da segunda metade da década de 1930, a arquitetura – mais precisamente a arquitetura dita *brasileira* de Lucio Costa – seria vista por boa parte da intelectualidade brasileira como a mais acabada e bem-sucedida realização do modernismo brasileiro. Porque e como isso ocorreu? Qual o papel de Lucio Costa para esse acontecimento? Antes de respondermos a essas questões, vejamos em que pé se encontrava o debate no momento em que Lucio Costa adentra o cenário modernista. Para tanto será preciso retroceder ao ano de 1924. O evento em questão é a publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. A questão: como *fazer brasileiro*.

---

<sup>150</sup> Cf. MARTINS, 1994.

<sup>151</sup> ANDRADE, Mario. Arquitetura colonial – IV, Diário Nacional, São Paulo, 26 ago. 1928. Apud BATISTA et alii, 1972: 30.

## 2.5

### O debate modernista e o problema da “brasilidade forçada” (1924-29)

O compromisso com o programa da *brasilidade*, tacitamente firmado em 1924, trará conseqüências enormes para o desenvolvimento da pesquisa modernista. A opção pela criação/construção, por parte de artistas e teóricos, de algo como uma *arte nacional* – opção inicialmente vislumbrada como uma solução para a “crise de participação” em que se transformara a via imediatista do primeiro tempo modernista<sup>152</sup> – trazia consigo problemas muitos específicos, que clamavam por soluções. Como afirma Antonio Candido,

“Ao lado do problema da aceitação (poder-se-ia dizer redenção) destas componentes recalçadas de nacionalidade, colocava-se de modo indissociável o problema de sua expressão literária”.<sup>153</sup>

Nesse sentido, a principal questão girava em torno do modo ou do procedimento (da técnica artística, se se quiser) porventura capaz de evitar aquilo que, nas perspectivas em que se coloca o problema, seria fatal para uma arte moderna brasileira: a predominância do pessoal, do individual, do idiossincrático sobre o coletivo, o genérico, o *normal*. A razão é simples: se o que se procura é o estabelecimento de uma arte moderna nacional, mais do que isso, de uma arte moderna nacional que fosse autêntica e legítima; que, de algum modo, representasse a identidade ou o *caráter* da nação (ou, o que é mais ou menos a mesma coisa, que apresentasse a “nacionalidade”) – então tudo o que essa arte *não* poderia ser é pessoal, individual, particular; expressão da imaginação, do capricho ou do arbítrio deste ou daquele artista. Para falar em termos marioandradinos, se havia um pré-requisito colocado a esta arte moderna autenticamente brasileira, tal pré-requisito era lograr “fazer coincidir a realidade individual com a realidade nacional”.<sup>154</sup>

<sup>152</sup> Cf. MORAES, 1988: 220-38.

<sup>153</sup> CANDIDO, 1967: 142.

<sup>154</sup> ANDRADE, Mario. Arquitetura colonial – IV. *Diário Nacional*, São Paulo, 26 ago. 1928. Apud BATISTA et alii, 1972: 29-30.

O problema, bem entendido, era descobrir *como* fazer isso; que técnica artística tornaria isso possível. É sobre essa questão, mais do que sobre qualquer outra, que se debruçam nossos modernistas em busca da solução para o problema que, de 1924 em diante, constituir-se-á no núcleo duro da pesquisa e do debate modernistas – o problema do “fazer brasileiro”.

As diretrizes do debate são dadas por Mario de Andrade por ocasião da publicação das *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, em 1924. Nas palavras do crítico,

“Com as *Memórias sentimentais de João Miramar* Osvaldo de Andrade se incorporou praticamente ao grupo dos modernistas brasileiros. Afinal *Os condenados* eram mais uma contemporização. No fundo obra realista. Na forma o discurso corria lento, arreado de bugigangas sonoras. Assim a prosa não podia correr. Quanta campanha! Só o processo dos capítulos saía eficaz simultâneo, seguindo a benéfica lição do cinematógrafo. Com as *Memórias* dentro da roupa o corpo já é moderno. Subsiste, é certo, a formação analítico-realista. No fundo o eterno sentimentalismo. Não faz mal. Sentimental é o brasileiro. Realista é Joyce. Psicólogo é Papini do *Uomo finito*. Exemplos moderníssimos estes. O brasileiro também? Também. Ao menos para o Brasil”.<sup>155</sup>

Segundo Mario, o problema das *Memórias* residia justamente na opção de Oswald de “escrever brasileiro”. Não se tratava, no entanto, de um equívoco programático, muito pelo contrário. O problema era justamente *como* alcançar essa meta e, ao menos para Mario, esse *como* não era o proposto por Oswald em suas *Memórias*. O malogro, Mario imputava-o antes de mais nada ao descompasso entre as intenções do autor e o resultado final da empreitada:

“Osvaldo de Andrade permitiu ao prefaciador das *Memórias sentimentais* expusesse algumas intenções do escritor. Francamente construtivas. O livro saiu a mais alegre das destruições. Quase dadá”.<sup>156</sup>

Com efeito, aos olhos de Mario de Andrade, não obstante as intenções declaradas do prefaciador, as *Memórias* eram ainda o produto de um “clown”; do “claunismo do criador do mito futurista brasileiro”, que, como “bom palhaço”, no

<sup>155</sup> Mario de ANDRADE. “Osvaldo de Andrade”, *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 105, set. 1924, p. 26-32. Apud BATISTA et alii, 1972.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 220.

mais das vezes apenas “quebra a louça toda” e se destaca pela simples capacidade de “divertir”.<sup>157</sup>

Nessas perspectivas, o problema das *Memórias* não era bem a opção pela “volta ao material” – na ocorrência, a língua popular ou a língua falada no Brasil. O equívoco fora o de não ter percebido (melhor seria dizer *aceito*) que, dada sua declarada intenção construtiva, a opção por “escrever brasileiro” trazia consigo uma série de imposições, de necessidades:

“Isso indicava respeitar o material e trabalhá-lo. Ou pelo menos a apresentação do material literário puro, em toda a sua infante virgindade. Foi o que fez Aragon assinando um poema que continha unicamente as letras do alfabeto. Também Maiakowsky nos versos: ‘Ainda há letras boas/ R/ GH/ C H T S C H/ Basta de verdades sem valor’.”<sup>158</sup>

Com efeito, na visão de Mario,

“A volta ao material implicava por certo dar toda atenção à língua brasileira que está se formando. Mas ainda aqui a solução aparece bem outra da pretendida pelo autor. Uma língua se forma segundo fenômenos psicológicos perfeitamente fixados e quase sempre inalteráveis. Ora Osvaldo finge ignorar essas verdades e na parte que lhe pertence propriamente no livro, isto é, quando não encarna qualquer dos personagens, apresenta dicção eminentemente artística e personalíssima”.<sup>159</sup>

Assim sendo, o problema de *Memórias* não era propriamente o “apego exclusivo à expressão” (um direito que, na época atual – “interrogativa e caótica” – , não deveria ser negado aos artistas). Nem tampouco o fato de que “não só abandona todos os preconceitos mas salta sobre todas as regras e as ignora”. O problema é que, tendo colocado-se como meta “escrever brasileiro”, e tendo explicitado seus compromissos construtivos, Oswald não havia se dado conta de que

“[...] a criação dessa linguagem que tudo abandona pela expressão, mesmo leis universais e básicas, é exemplo fundamentalmente destrutivo que ignora as necessidades do material e lhe desrespeita mesmo a razão da existência. Um erro se justifica por aceitação

<sup>157</sup> Ibid., p. 219.

<sup>158</sup> Ibid., p. 220. De resto, a comparação com Aragon e Maiakowsky explicitava quão dessemelhantes deveriam ser, por força do compromisso construtivista, as *démarches* de uns e outros: se, para os europeus a matéria era... o alfabeto, para os adeptos da brasilidade modernista essa deveria ser a língua brasileira em formação.

<sup>159</sup> Ibid., p. 221.

inconsciente e unânime. E então não é mais erro. Ainda acidentalmente, por necessidade passageira de expressão. Mas uma língua existe porque nela tal dicção é certa e tal é errada. E provém da colaboração coletiva. O escriba fixa a filha de todos, traçando-lhe os cabelos, limpando-lhe o nariz porventura; e se o faz com genialidade chama-se Dante ou Camões. Com a língua de que Osvaldo se serviu não há como censurar-lhe defeitos de técnica. Assim o autor resolveu muito bem e com o melhor bom humor deste mundo o problema de não errar o, digamos agora: português e não inçá-lo de barbarismos internacionais, como nos *Condenados*. Justificou todos os erros. Fez deles meios de expressão. Não se sabe mais o que é voluntário e o que nasceu da inadvertência”.<sup>160</sup>

O problema das *Memórias* era portanto de ordem técnica (leia-se, de técnica artística, literária). Mas esse técnico não estava ligado a “defeitos de técnica” – a questões genericamente compositivas ou especificamente sintáticas. A falta de ordem (“não organiza a brincadeira”); o “fracionamento episódico”; o simultaneísmo, herdeiro da “benéfica lição do cinematógrafo”; a disparidade entre a “parte narrativa” do livro e uma outra, constituída de cartas, prefácio, discursos, “em que o pernóstico do cafuso se junta a um doirado de cultura quase indigente” – nada disso constituía vício ou implicava que o romance não estivesse “excelentemente bem construído”.<sup>161</sup> Ao contrário: do ponto de vista estritamente formal/compositivo – quer dizer do arranjo das frases, da repartição/cominação dos capítulos, do livro como conjunto – as *Memórias* haviam ficado muito bem “dentro da roupa” e seu corpo era “moderno”.

O problema era que, “sob o ponto de vista da construção” da língua brasileira, a solução proposta não apresentou “elementos com que contamos para uma diferenciação entre o falar brasileiro e o lusitano”. Pior: não

“[...] descobriu os meios por onde essa diversidade poderia se acentuar, tornar-se básica. Organizou um dicionário satírico de imbecilidade e ignorância, de tudo o que não se deve dizer. É um Cândido de Figueiredo do riso”.<sup>162</sup>

O problema das memórias era, pois, técnico na medida em que dizia respeito aos “meios por onde” aquilo que se queria realizar – a definição de uma língua brasileira – poderia tornar-se “básico”. E nisso o livro de Oswald havia

---

<sup>160</sup> Ibid., p. 222.

<sup>161</sup> Ibid., p. 223.

<sup>162</sup> Ibid., p. 223. Grifos meus.

falhado. *Memórias* não havia sido capaz de “descobrir” e definir que meios eram esses, que técnica era essa.

Nesse sentido, aliás, a resistência de Mario de Andrade ao expressivismo e ao personalismo manifestos nas *Memórias* pareciam representar menos a adesão incondicional a um *ethos* ou a uma estética fundados na elisão de tudo quanto fosse individual, e mais o reconhecimento das necessidades (em certa medida contingentes) de um movimento cujo compromisso construtivo, ao menos naquele momento, ultrapassava (ou deveria fazê-lo) o nível da criatividade pessoal, devendo ao contrário alcançar o de uma “colaboração coletiva”. No que concerne à expressão, aliás, cumpria mesmo reconhecer quão feliz e bem sucedido havia sido Oswald. Ele que em sua “maneira de manejar a frase atinge muitas vezes expressões excelentes”; a cujas frases “seria preconceito negar grande poder expressivo”; que “deforma para expressar com maior verdade; e tão hábil, com tamanha perfeição que o artifício e o exagero desaparecem. É como um verdadeiro que fosse mais exato que a verdade”.<sup>163</sup>

Apenas isso era muito pouco. E era pouco porque a hora não era a de expressões e invenções pessoais (por mais verdadeiras que fossem essas expressões ou essa forma-expressiva, e por mais *modernas* que fossem essas invenções ou essa forma-compositiva). A hora era a de contribuir para “fixar” o que ainda não estava “formado”: uma língua nacional e com ela uma “consciência verdadeiramente nacional”. Como fazer isso? Mario tampouco sabia a resposta. Ou melhor, sabia. Estava seguro de que o caminho passava pelo respeito ao “material”, pelo reconhecimento das suas “necessidades”. Ou então, “pelo menos”, por sua apresentação enquanto “material literário puro, em toda a sua infantil virgindade”. E isso sempre aceitando-se a “verdade” de que “uma língua se forma segundo fenômenos psicológicos perfeitamente fixados e quase sempre

---

<sup>163</sup> Nesse sentido, aliás, a resistência ao expressivismo e ao personalismo manifestos nas *Memórias* pareciam, *a priori*, representar menos um apego a uma *ethos* universal e absoluto, a uma estética fundada na elisão de tudo quanto fosse individual, e mais a necessidade – em certa medida contingente – de um movimento cujo compromisso construtivo ultrapassava (ou deveria fazê-lo) as veleidades pessoais.

inalteráveis”; que sua forma correta se fixa “por aceitação consciente e coletiva”; que, como “filha de todos”, uma língua “provém da colaboração coletiva”.

Mas tudo isso era ainda um “o quê”, não um “como”, um “meio”. Um “o quê” que colocava novas questões de ordem técnica; que exigia a definição de uma técnica artística ainda desconhecida – algo que, por certo, só se resolveria no âmbito da fatura, ou seja, do fazer; do escrever, do pintar, do compor. No âmbito de uma pesquisa. Aí precisamente a importância das *Memórias*: não era um programa, uma teoria; era um experimento. Era a demonstração de um caminho a *não* ser seguido. Não servia de exemplo, mas servia à pesquisa e, por extensão, à causa modernista.

Oswald estivera “certo que descobriu a pólvora e agora a arte vai se remodelar”, mas nisso se havia enganado. A solução, a pré-condição para o “escrever brasileiro” ainda restava por ser descoberta. A técnica por meio da qual o escrever brasileiro, o fazer brasileiro tornar-se-ia “básico” ainda aguardava por ser desvelada.

O compromisso com a brasilidade havia sido uma grande descoberta, mas não resolvera absolutamente os problemas modernistas. Pelo contrário: trazia consigo um grupo de questões novas, dentre as quais se destacava a questão da técnica. Descobrir que técnica era essa, eis uma das primeiras – eis a primeira questão a ser tratada. Doravante, as pesquisas (e é essa a palavra usada por Mario de Andrade), cada vez mais empenhadas em “ajudar o aparecimento da consciência nacional”, de “uma consciência nacional que tem de ser íntima, popular e unânime”, não deveriam apenas contemplar a realidade brasileira; deveriam definir os meios com que deveriam ou *poderiam* operar essa matéria.

\*

Poucos meses depois, no início de 1925, as questões levantadas por Mario de Andrade em sua crítica às *Memória sentimentais...* ressurgem na voz de um

outro importante modernista, o jovem crítico Sérgio Buarque de Holanda.<sup>164</sup> Mesmo pretendo-se um eco da resenha do autor de *Paulicéia desvairada*, a crítica de Sérgio ao livro de Oswald trazia novidades. O texto indicava problemas de composição ou de relacionamento das partes com o todo – por exemplo, o fato de que

“A margem que envolve cada episódio é larga demais para não furtar à narrativa a continuidade e a duração que o motivo comportava. Em compensação, cada capítulo, cada episódio tomado isoladamente possui por si só e de sobra a intensidade que falta ao conjunto”.<sup>165</sup>

Contudo, por não se tratar a rigor de um romance mas de um livro “de gênero indeterminado”,<sup>166</sup> os problemas de articulação/composição não resultavam em perda de unidade, ao contrário:

“Se o autor em vez de situar esses episódios na página 15 ou 16 onde estão, os houvesse colocado na página 119 onde o romance termina, o conjunto pouco perderia. Isso não importa em dizer que o livro não tem unidade, não tem ação e não é construído. É a própria figura de João Miramar que lhe dá unidade, ligando entre si todos os episódios. A construção faz-se no espírito do leitor. Oswald fornece as peças soltas. Só podem se combinar de certa maneira. É só juntar e pronto”.<sup>167</sup>

Em seguida, o crítico trata dos *tipos* representados no livro. Ou melhor, das “modalidades de um tipo único, o burguês brasileiro”, que, a seus olhos,

“[...] pela primeira vez aparece tratado brasileiromente, com bom humor, com caçoada, mas sem mordacidade, sem sarcasmo. Nenhum comentário ao que ele diz. Nenhum sinalzinho ao leitor para dizer que ‘eu não sou assim’. Miramar não desdenha o seu meio, não afeta superioridade. Aceita-o como ele é, reservando-se o direito de ser diferente”.<sup>168</sup>

O elogio é inequívoco. Com suas *Memórias*, Oswald tinha logrado, “pela primeira vez”, tratar o burguês brasileiro... “brasileiramente”. Como? Não lançando mão do “comentário”, de um “sinalzinho” através do qual a voz do autor se distinguisse da voz de seu personagem. A ponto de o crítico poder referir-se a ele, Miramar, como se tivesse de fato existência própria. A ponto de seguir a sua

<sup>164</sup> O texto é assinado em co-autoria com Prudente de Moraes Neto.

<sup>165</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Estética*, Rio de Janeiro, II (1), jan.-mar 1925, p. 218-22. Apud HOLANDA, 1996 (I): 210-3.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 210-1.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 211.

própria resenha – muito modernisticamente – não mais tratando de Oswald – de sua prosa, de sua estética – mas do próprio Miramar.

“Miramar é moderno. Modernista. Sua frase procura ser verdadeira, mais que bonita. Miramar escreve mal, escreve feio, escreve errado: grande escritor. Transposições de planos, de imagens, de lembranças. Miramar confunde para esclarecer melhor. Brinca com as palavras. Brinca com as idéias. Brinca com as pessoas. Ele é principalmente um brincalhão”.<sup>169</sup>

A elisão do autor (do comentário do autor ou do narrador onisciente), promovida pela técnica literária oswaldiana, repercute na fala do crítico. Este responde diretamente à proposta. Transforma-se, ou melhor, *permanece* leitor. Sua crítica em certa medida se confunde com a experiência da obra; incorpora essa experiência. O crítico deixa-se levar pelas “transposições”, pelas confusões que esclarecem, pela escrita feia e errada desse “grande escritor”. Sua frase não é bonita? Que importância tem isso, se pode ao invés ser verdadeira?

“E quantos achados deliciosos. Miramar é realista. Suas imagens, objetivas. Desnorteiam pela audácia. Nenhum preconceito, salvo talvez esse nenhum. Uma vez ou outra, um pouco de literatura [...]”.<sup>170</sup>

Havia no entanto problemas – e os problemas eram, uma vez mais, de ordem técnica. Mais precisamente, de ordem sintática.

“As associações, visíveis nos poetas pela falta de ligação sintática entre as palavras, são mais difíceis na prosa de Miramar onde a ligação existe. Nos poemas, é fácil compreender separadamente cada uma das idéias soltas. O leitor acha falta de lógica, mas só não compreende o conjunto. Na prosa de Miramar não se associam; se misturam, se entropenram. Para as entender mesmo isoladamente, é preciso separá-las primeiro. O leitor pouco inteligente dirá apavorado: ‘Quem é esse homem/ É louco, mas louco/ pois anda no chão’”.<sup>171</sup>

Com sua crítica, Sérgio aprofunda a análise da *escrita brasileira* de Oswald de Andrade. E faz isso chamando a atenção para questões ligadas às especificidades de dois gêneros literários – a poesia e a prosa. Um tipo de

---

<sup>169</sup> Ibid., p. 211.

<sup>170</sup> Ibid., p. 212.

<sup>171</sup> Ibid., p. 212.

abordagem que, anos mais tarde, quando o modernismo expirava, iria retornar de maneira ainda mais definida em sua prática de crítico.<sup>172</sup>

Mais do que isso, a crítica de Sérgio sugeria uma importante mudança de perspectiva com relação à abordagem de Mario de Andrade. Não propriamente por ser mais *formal* ou *formalista* que a crítica de Mario – algo que no entanto sem dúvida ela é –, senão por atribuir uma ênfase maior, significativamente maior, à experiência do leitor que à criação ou geração da obra.

Com efeito, se a crítica de Sérgio desenvolve-se amparada em distinções eminentemente formais – distinções referentes ao tipo de forma em questão (a forma “narrativa”), aos gêneros literários (prosa e poesia), aos princípios de composição ou “construção” (princípios que envolvem aspectos como “continuidade” e “duração”; “intensidade” ou isolamento de cada “episódio” com relação ao “conjunto” etc) – tais distinções não ultrapassam (antes o contrário) um fator necessariamente mais importante: a experiência da obra.

---

<sup>172</sup> Em “Tema e técnica”, por exemplo, texto publicado em 1950, o crítico se dedica a tratar precisamente do que chama de “problemas de técnica”, procurando, uma vez mais, estabelecer especificidades próprias aos dois gêneros literários. Em sua visão “A dedicação à poesia e aos problemas da poesia, entre as novas gerações de escritores brasileiros, parece associar-se a um declínio de prestígio da prosa de ficção, sobretudo do romance, que nos anos 30 tendia, quase sem contraste, a dominar o panorama literário. As preocupações formais e técnicas, que repentinamente empolgaram aquelas [as novas] gerações; a nostalgia de antigas e perdidas disciplinas, que o longo desuso pôde reabilitar; a vontade, finalmente, de construir um mundo pessoal, que libertasse de realidades cada vez mais ásperas e prosaicas, explicariam em grande parte essa verdadeira inflação poética”. Como se percebe, não apenas um vínculo é estabelecido entre gênero literário e técnica como se sugere a existência de uma como que pré-determinação vigente para cada gênero. Nas palavras do crítico, o que sucede é que “[...] o romance, entre todos os gêneros literários, é provavelmente o menos *literário*, o mais acessível às impurezas da vida ambiente e também o mais insubmisso aos formalismos de qualquer natureza. É significativo que nosso movimento modernista, tendo produzido e provocado, em todos os sentidos, uma revolução poética, afetando igualmente *fundo* e *forma*, como antigamente se dizia, e de tal que mesmo seus adversários de hoje não deixam de ser, até certo ponto, seus tributários, nada realizou de comparável nos domínios da prosa de ficção./ Os casos em que certos problemas de técnica, semelhantes aos que prevaleceriam para a poesia, puderam afetar entre nós a novelística, foram geralmente esporádicos e não chegaram a dar todo o rendimento desejável. Foi o que sucedeu, mais ou menos, com as experiências do sr. Oswald de Andrade – nas *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*”. Assim, se, de um lado, cumpria reconhecer que, com seus romances (nos quais o autor teria lançado mão de técnicas de narração inspiradas nos processos cinematográficos), Oswald havia escapado de “abrir caminhos novos para nossa literatura de imaginação”, de outro, “A verdade é que o método, intimamente ligado a certas peculiaridades pessoais, dificilmente imitáveis, poderia suscitar obras curiosas e em muitos aspectos admiráveis; não inaugurava, porém, em sua forma originária, nenhum novo gênero”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Tema e técnica”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 mai. 1950. Apud HOLANDA, 1996 (II): 207-11.

É a partir dessa perspectiva, ademais, que a questão da técnica literária parece se colocar para Sérgio Buarque de Holanda. A técnica correta ou adequada, a técnica própria a esta ou aquela obra deve ser definida em função da própria natureza (tipo, gênero etc) da obra, mas sempre tendo-se em vista sua fruição estética. Tratar um romance como se trata um poema era um desacerto (um desacerto *técnico*) não porque isso desrespeitasse uma convenção sintática ou um princípio compositivo herdado da tradição. Era um equívoco porque, do ponto de vista do leitor, da experiência estética da obra, nem tudo que funciona para a poesia funciona para a prosa. Esse, o problema das *Memórias*: ao lançar mão de uma técnica típica da poesia (associações livres de ligação sintática), Oswald obstruía a fruição da obra. O que era “fácil” no caso dos poemas na prosa tornava-se uma dificuldade para o leitor, que acabava indagando-se se Miramar era louco. Travava-se a experiência.

Nisso a crítica de Sérgio parecia apontar para uma radical valorização da forma. Mas de uma forma cuja razão de ser estava diretamente vinculada à possibilidade de uma experiência estética. Experiência por seu turno que, em caso de sucesso, abria o caminho para a verdade, ou para *uma certa verdade*: a verdade de arte. Técnica e forma estavam vinculadas, portanto, segundo um ideal de experiência da forma em tudo esclarecedor e emancipador, capaz de revelar a verdade, ou pelo menos uma verdade.

Nisso igualmente a crítica de Sérgio divergia, e divergia muito da crítica de Mario de Andrade. Para este, como vimos, a questão da forma se colocava muito mais em termos do processo de criação ou de geração da forma. A forma correta – a “língua brasileira” correta ou as obras que porventura viessem a ser escritas em “língua brasileira” – seria aquela que, de alguma maneira, lograsse alcançar aquele grau de autenticidade próprio das obras geradas num processo de “colaboração coletiva” (algo que, de resto, só poderia ser alcançado respeitando-se as “necessidade do material”). Para Sérgio, ao contrário, a boa forma era a forma “interessante”; a forma que capta e cativa, que abre o caminho para uma

fruição verdadeira e desinteressada; que permite que o leitor (e ele pode ser um crítico literário, pouco importa) se perca em seus confins e acabe não sabendo mais quem é Oswald e quem é Miramar, quem é o Sérgio leitor quem é o Sérgio Crítico. Às “necessidades do material” Sérgio contrapõe um certo “ideal da experiência”.

Contudo, o jovem crítico de 1925 (tinha 23 anos!) era ainda demasiadamente modernista para abandonar sem mais o compromisso construtivo firmado pelos dois Andrades. Parecia estar, àquela altura, ele também, à procura da “solução” para o problema do “escrever brasileiro”. E, desse ponto de vista, sua avaliação das *Memórias*, apesar de toda a primeira parte de sua crítica, era uma reprodução quase que literal da resenha de Mario de Andrade. O problema de *Memórias* continuava sendo o descompasso entre a vontade de “escrever brasileiro” *construtivamente* e o meio através do qual pretendia-se realizar tal propósito.

Para Sérgio, como para Mario, a opção pela desconsideração da norma sintática não havia se revelado afinal de contas eficaz, muito pelo contrário.

“Rompendo com uma série de convenções gramaticais, Miramar se decide enfim a ‘escrever brasileiro’. Não neguemos que esse gesto tivesse precursores. A verdade porém é que se muitos aconselhavam o gesto, muito poucos, não é necessário excetuar José de Alencar, tiveram a ousadia de pô-lo em prática. O sr. Oswald de Andrade toma a atitude oposta que é, de qualquer maneira, a mais corajosa. Se Miramar pratica o gesto, outro personagem, Machado Penumbra, aprova-o apenas, sem aconselhá-lo ou adotá-lo”.<sup>173</sup>

E assim a atitude de Machado Penumbra (!) tornava-se a deixa para uma inequívoca mudança de tom por parte de Sérgio Buarque de Holanda. Com efeito, desse ponto em diante, o entusiasmo do crítico (e do modernista) dá lugar a uma censura contundente, formulada em termos semelhantes, quando não simplesmente idênticos aos propostos por Mario de Andrade:

“Concordamos até certo ponto com a atitude prudente de Penumbra. Seria um horror se todo o mundo daqui em diante se pusesse a ‘escrever brasileiro’ e cada qual naturalmente

<sup>173</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Estética*, Rio de Janeiro, II (1), jan.-mar 1925, p. 218-22. Apud HOLANDA, 1996 (I): 212.

a seu modo. A prova é o próprio brasileiro de Miramar, tentativa proveitosa apenas enquanto destruição. Acabou com o erro de português. Mas criou o erro de brasileiro, de que está cheio o livro. Ninguém fala o brasileiro de Miramar. Sua construção, de um raro poder expressivo, é personalíssima. De artista. Portanto, de exceção. Ora, nossa língua em formação tem de obedecer a leis determinadas, as leis gerais de evolução lingüística. É nos submetendo às suas tendências que a criaremos e não lhe dando a feição inconfundível da frase de Miramar. As exceções devem vir depois. Por ora trata-se de unificar. Os grandes criadores de línguas são grandes criadores na medida em que se conformam com o uso. Não são artistas, são vulgares. Coragem que poucos têm. Miramar errou o caminho. Quis ser artista. Não será um criador brasileiro./ Essas e outras cousas que estamos dizendo já foram ditas num artigo admirável, do sempre admirável Mario de Andrade, que lamentamos não poder plagiar na íntegra./ Não é pela tentativa de uma língua nova mas inaceitável que as *Memórias sentimentais* têm uma grande importância na formação de uma literatura brasileira. É pelo espírito do livro, é pelo extraordinário poder de simpatia de Miramar – um camaradão, desses que abraçam a gente na rua contentes de verdade, que se entregam quando são amigos, gostam das boas pilhérias e fazem confidências. Miramar é cínico, é canalha – no bom sentido dessas palavras –, é bom é quase sempre alegre. Quase sempre. Às vezes lá vem uma necessidade de crepúsculos. Há notas de grande melancolia nas *Memórias sentimentais*. João Miramar é um poeta lírico”.<sup>174</sup>

Não seria preciso ressaltar o quanto a crítica de Sérgio Buarque reproduz, aqui, os termos da resenha de Mario de Andrade. Desde logo, a idéia de que “Sua [de Oswald] construção, de um raro poder expressivo, é personalíssima. De artista. Portanto, de exceção” não passa de uma paráfrase da afirmação de Mario de que *Miramar* “apresenta dicção eminentemente artística e *personalíssima*”. Além disso, o pressuposto marioandradino de que “Uma língua se forma segundo fenômenos psicológicos perfeitamente fixados e quase sempre inalteráveis” não apenas é endossada como Sérgio chega a falar em “leis” – “as, as leis gerais de evolução lingüística”.

Há, não se pode negar, nuances. Diferentemente de Mario, Sérgio não fala de uma “língua brasileira que está se formando”, mas da “formação de uma literatura brasileira”, e é nesse sentido, inclusive, que sugere não apenas um plano de trabalho mas, digamos, um cronograma para essa literatura: num primeiro momento, deveria prevalecer a submissão às “leis gerais de evolução lingüística”; as “exceções dev[eriam] vir depois”.

Mas era sobretudo no que toca a um certo *princípio da construção* que ambos estavam bem de acordo. Assim como Mario, Sérgio julgava que “Miramar

---

<sup>174</sup> Ibid., p. 212-3.

errou o caminho. Quis ser artista. Não será um criador brasileiro”. Como Mario, acreditava que, do ponto de vista da construção, a nossa deveria ser uma literatura pautada por determinadas posturas (ou por uma rígida compostura). *Obediência* (“... obedecer a leis determinadas”), *subserviência* (“É nos submetendo às suas tendências...”) e *conformação* (“... na medida em que se conformam com o uso”) eram as atitudes indispensáveis aos verdadeiros “criador[es] brasileiro[s]”. Deveria ser esse, imperativamente, os fundamentos de uma técnica artística por ser descoberta e, nesse sentido, os pressupostos básicos de uma pesquisa – a pesquisa da língua brasileira – que apenas se iniciava.

Bem cedo, no entanto, tal pesquisa deixará de contar com o auxílio de Sérgio Buarque de Holanda, ao menos como aliado incondicional. O rompimento<sup>175</sup> veio na forma de um pequeno artigo, intitulado “O lado oposto e outros lado”, publicado na *Revista do Brasil* em outubro de 1926, em co-autoria com Prudente de Moraes Neto.<sup>176</sup> Seu alvo não era apenas o grupo constituído pelos modernistas “acadêmicos” (Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato e Guilherme de Almeida). Mirava também naqueles que julgavam que uma “arte de expressão nacional” surgiria a partir de vontades ou intenções. Para o crítico o caso era justamente o oposto:

“Ela [uma arte de expressão nacional] não surgirá, é mais que evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença. Isso não quer dizer que nossa indiferença, sobretudo nossa indiferença absoluta, vá florescer por força nessa expressão nacional que corresponde à aspiração de todos. Somente me revolto contra muitos que acreditam possuir ela desde já no cérebro tal e qual deve ser, dizem conhecer de cor todas as suas regiões, as suas riquezas incalculáveis e até mesmo os seus limites e nos querem oferecer essa sobra em vez da realidade que poderíamos esperar deles. Pedimos um aumento de nosso império e eles nos oferecem uma amputação. (Não careço de citar aqui o nome de Tristão de Athayde, incontestavelmente o escritor mais representativo dessa tendência, que tem pontos de contato bem visíveis com a dos acadêmicos ‘modernizantes’ que citei, embora seja mais considerável.)”<sup>177</sup>

<sup>175</sup> Cf. PRADO, Antonio Arnoni. “Introdução”. In HOLANDA, 1996 (I): 26.

<sup>176</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. O lado oposto e outros lados, *Revista do Brasil*, São Paulo, 15 out. 1926, p. 9-10. Apud HOLANDA, 1996 (I): 224-8.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 225-6.

O alvo no entanto parecia ser menos esses “outros” que um “nós” do qual, até aquele momento, o próprio Sérgio fazia parte. E, nesse sentido, o alvo era sobretudo o *princípio da construção* daqueles que

“[...] idealizam [...] a criação de uma elite de homens, inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e com o povo [...] –, gente bem-intencionada e que esteja de qualquer modo à altura de nos impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estrangulem de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo. Carecemos de uma arte, de uma literatura, de um pensamento enfim, que traduzam um anseio qualquer de construção, dizem. E insistem sobretudo nessa panacéia abominável de *construção*. Porque para eles, por enquanto, nós nos agitamos no caos e nos comprazemos na desordem”.<sup>178</sup>

Sérgio falava de si, do que fora até então. E falava de Mario de Andrade, de seu compromisso incondicional com a “construção” – com “essa panacéia abominável de construção”. No caso específico das concepções do decano modernista, associava-as à gente da *Action Française*, aos Maritains, Massis, Bendas; aos Elliots. Fazia isso não sem algum desconforto. Gostaria de poder falar mais do autor do “Noturno de Belo Horizonte”, do que “me parece bom e o que me parece mau na sua obra”; de suas realizações “apesar de tudo [...] admiráveis”. Limitava-se todavia a dizer o que lhe parecia indispensável:

“Que os pontos fracos nas suas teorias estão quase todos onde elas coincidem com as idéias de Tristão de Athayde. Essa falha tem uma compensação nas estupendas tentativas de nobilitação da fala brasileira. Repito entretanto que a sua atual *atitude* intelectualista me desagrada”.<sup>179</sup>

E concluía:

”Nesse ponto, prefiro homens como Oswald de Andrade, que é um dos sujeitos mais extraordinários do modernismo brasileiro; como Prudente de Moraes Neto; Couto de Barros e Antônio Alcântara Machado. Acho que esses sobretudo representam o ponto de resistência necessário, indispensável contra *as ideologias do construtivismo*”.<sup>180</sup>

Na prática, o que veio depois disso foi o silêncio, o rompimento de Sérgio Buarque de Holanda com a literatura, a ser revogado apenas no início da década

<sup>178</sup> Ibid., p. 226. O grifo é de SBH.

<sup>179</sup> Ibid., p. 227. O grifo é de SBH.

<sup>180</sup> Ibid., p. 227. Grifo meu.

de 40, quando retoma com regularidade a atividade de crítico literário. Quanto à pesquisa modernista, ela bem entendido não iria parar aí.

\*

Com o silêncio de Sérgio Buarque de Holanda, a pesquisa (mais do que a causa) modernista perdia um grande aliado, de cujo tirocínio certamente iria sentir falta. Mas a pesquisa devia seguir adiante. Ela segue. Como ocorrera até então, vai guiada pelos dois Andrades, que a desenvolvem em duas frentes distintas mas interdependentes. De um lado, há a pesquisa propriamente artística, levada a termo no quadro de uma *experimentação* (literária, plástica, musical etc), ou seja, através da elaboração de obras que buscam responder às questões levantadas pelo debate crítico, e que, como vimos, tem como meta, talvez mais do que qualquer outra coisa, o estabelecimento dos meios ou da técnica artística porventura capaz de por fim às aporias advindas do compromisso de “fazer brasileiro”. De outro lado, há uma pesquisa teórica, cujo objetivo ou função é a consolidação – antes de mais nada enquanto justificção – do programa da *brasilidade modernista*, em seus diversos níveis, e que deve não apenas contemplar questões mais ou menos específicas, mas sobretudo estabelecer, constante e renovadamente, os fundamentos estéticos, éticos ou ideológicos desse programa.

É no âmbito dessa pesquisa que são produzidas as principais obras modernistas a partir da segunda metade da década de 20, a começar pela principal delas, o romance-rapsódia que Mario de Andrade publica em 1928, *Macunaíma* – obra por isso mesmo “ambivalente e indeterminada, sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza”.<sup>181</sup>

Na frente teórica, a oposição entre os dois principais pensadores modernistas, Mario e Oswald de Andrade, iniciada com a publicação das *Memórias*, tornar-se-á, com o passar do tempo, cada vez mais radical – a principal divergência dizendo sempre respeito aos meios adequados ao “fazer brasileiro”.

---

<sup>181</sup> MELLO e SOUZA, 1979: 96-7.

Cada vez mais firme em seu compromisso com o nacional-constructivismo (o qual, como denunciara Sérgio, ia se tornando uma insuportável “panacéia”), Mario tendia mais e mais para a defesa de uma “via analítica”.<sup>182</sup> Esta deveria comandar a relação com o material nacional, a ser trabalhado com vistas à construção de uma literatura, de uma arte – de uma “consciência verdadeiramente nacional”.

Conforme concebida por Mario de Andrade, essa “via analítica” supunha, em tese pelo menos, uma espécie de multivalência. O princípio aparecia de forma clara em formulações como a de que “o compositor brasileiro tem de se basear *quer como documentação quer como inspiração* no folclore”,<sup>183</sup> devendo, em ambos os casos, proceder analiticamente. Ou seja, a elaboração de quaisquer *representações* da realidade brasileira deveria ser levada a termo a partir de uma “via analítica de conhecimento”.<sup>184</sup> E isso a despeito da esfera ou natureza da empreitada em questão. Se se tratava da *ação* pela preservação do patrimônio histórico, da *elaboração* de uma enciclopédia brasileira ou da *criação* de uma obra literária escrita em “brasileiro” (como se sabe, nos anos 30 Mario estará diretamente envolvido com esses três tipos projetos), em todo caso deveria prevalecer o compromisso com a “via analítica”, ou seja, com o uso de “instrumentos analíticos” na relação com o material nacional.<sup>185/186</sup>

A essa questão Oswald respondia com uma proposta diametralmente oposta à “via analítica” marioandradina. Desde *Pau Brasil* (1924) propunha, ao

<sup>182</sup> MORAES, 1990: 67-102. Ver também NEVES: 1998.

<sup>183</sup> ANDRADE, Mario de. Ensaio sobre a música brasileira. [1928] Apud MORAES, 1990: 80. Grifos meus.

<sup>184</sup> MORAES, 1990: 72.

<sup>185</sup> Ibid.

<sup>186</sup> Na prática, entretanto, a variação da natureza ou esfera da empresa colocava – ou *deveria* colocar – questões subjacentes específicas. A empresa científica, vinculada à produção de conhecimento, supunha questões mais propriamente metodológicas; a política, vinculada a definição de critérios de ação, questões de ética. Quanto à estética, relacionada sobretudo à criação artística, uma das principais questões referia-se à técnica. Neste caso, aos olhos de Mario de Andrade o principal problema seguia todavia sendo a maneira ou a técnica capaz de evitar a nefasta “nacionalização forçada” de nossa arte, a criação de uma “brasilidade forçada [...] que é tão falsa quanto a imbrasilidade”. Alceu Amoroso LIMA, “Tentativa de itinerário”. Apud MARTINS, 2002 (I): 537.

invés, uma “via intuitiva”, fundada no princípio do “ver com olhos livres”,<sup>187</sup> princípio que, levado às últimas conseqüências, resultaria na tese da antropofagia. Para o *Oswald canibal*,<sup>188</sup> o problema da brasilidade ou do abasileiramento forçado se resolveria assim, na selvageria (mas também na pureza...) daquele que, sem nenhum mal-estar, deglute o alheio apenas para regenerá-lo.<sup>189</sup> À razão analítica, contrapunha a desrazão do primitivo. Com isso, dava conta (em tese pelo menos) de dois problemas: de um lado, resolvia o problema da importação cultural (ou seja, a incorporação ou inclusão na esfera do nacional de elementos exógenos – questão, naturalmente, espinhosa para quem quer que pretendesse produzir uma arte legitimamente nacional) – problema que, não obstante o compromisso formado em 1924 em torno do nacional, permanecia, como bom atavismo, afligindo modernistas e não modernistas. De outro, tratava da questão sempre problemática da relação com o material popular por parte de um grupo restrito de intelectuais e artistas que, todas as contas feitas, acabava sempre decidindo qual o biscoito fino a ser comido pelas massas. Sob este aspecto, a via intuitiva ou o princípio da “assimilação espontânea”,<sup>190</sup> representava a busca de superação da contradição irresolvida entre cultura intelectual e cultura popular, contradição que se manifestava antes de mais nada nos “personalismos” e “expressivismos” de quem, imaginando estar “escrevendo brasileiro”<sup>191</sup> preferia ignorar as inelutáveis arbitrariedades no trato com o material nacional.<sup>192</sup>

Para Mario de Andrade, contudo, o princípio da “assimilação espontânea” era tudo menos uma solução. Desde logo, não aceitava a raiva “pueril” que o autor do *Manifesto Pau Brasil* tinha contra “sabença”:

“O. de A. desbarata com o que cita ‘Vergílio pros tupiniquins’ no mesmo período citando as ‘selvas selvagens’ de Dante pros tupinambás. Questão de preferência de tribo talvez. Preconceito pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber”.<sup>193</sup>

<sup>187</sup> Cf. MORAES, 1990: 72.

<sup>188</sup> Cf. NUNES, 1979.

<sup>189</sup> Cf. SCHWARZ, 1987: 100.

<sup>190</sup> NUNES, 1979.

<sup>191</sup> Todo este parágrafo cf MORAES, 1990: 72-3 e sobretudo NUNES, 1979, passim.

<sup>192</sup> Cf. SCHWARZ, 1987: 100.

<sup>193</sup> ANDRADE, Mario de. “Oswald de Andrade: Pau Brasil *sans pareil*”. Apud MORAES, 1990: 73.

No final das contas, julgava, persistiam sempre *preferências* e *preconceitos*, ou seja, o mesmo personalismo e o mesmo arbítrio no processo de criação de uma arte que, não obstante, pretendia-se autêntica. A “assimilação espontânea” oswaldiana era uma falácia.

Sua própria tentativa de resolução do problema era *Macunaíma* – livro berçado desde 1926 e publicado em 1928. A solução adotada, o plágio: copiara passagens inteiras dos relatos etnográficos do alemão Koch-Grünberg, reunidos em *Vom Roraima zum Orinoco*.<sup>194</sup> Satisfeito, Mario admitia voluntariamente o *delito*, como na carta aberta em que supostamente se defende (na verdade, se vangloria) da acusação de plágio:

“Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. E até o sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei às vezes textualmente”.<sup>195</sup>

Como técnica artística, o plágio parecia ser a solução para o problema até então irresolvido do personalismo e do arbítrio; representava a possibilidade de superação da autoria; de elisão de um autor que, caracterizado por preferências e preconceitos, era visto com enorme desconfiança, uma vez que, ao fim e ao cabo, acabava sempre operando “uma brasilidade forçada que é tão falsa quanto a imbrasilidade”.<sup>196</sup> Para Mario de Andrade, aliás, *Macunaíma* sequer era o *seu* herói; era “o herói de Koch Gruenberg”. Quanto a ele, Mario, limitara-se a coligir e reproduzir, no máximo a sintetizar o que encontrara nos inúmeros relatos etnográficos consultados:

“” [...] dum e de outro fui *tirando* tudo que me interessava. Além de *ajuntar* na ação incidentes característicos *vistos* por mim, modismos, locuções, tradições ainda não *registradas* em livro, fórmulas sintáticas, processos de pontuação oral, et. De falas de

<sup>194</sup> “As marcas particulares, cifradas até, que abrem na marginália de Mario de Andrade o percurso da criação literária, consolidam, em *Vom Romaima zum Orinoco*, uma primeira acepção desse autor/leitor, dizendo respeito à *apropriação ou transcrição*”. LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Nos caminhos do texto”. In ANDRADE, 1997: XXVI.

<sup>195</sup> ANDRADE, Mario. A Raimundo Moraes, *Diário Nacional*, 20 set. 1931. Apud ANDRADE, 1976: 434.

<sup>196</sup> Alceu Amoroso Lima. Apud MARTINS, 2002(I): 537.

índio, ou já brasileiras, temidas e refugadas pelos geniais escritores brasileiros da formosíssima língua brasileira”.<sup>197</sup>

Por conta do plágio, Mario julgava ser tudo menos um *genial escritor brasileiro*; tudo menos um escritor *tout court*. Era tão-somente um trabalhador – o operário que, em prol da boa causa da construção, *tira, ajunta, vê, registra*. Não era o autor de *Macunaíma* – estava convicto quanto a isso. E se era verdade que “Meu nome está na capa do *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar”, “só por isso apenas o *Macunaíma* é meu”.<sup>198</sup>

E no entanto, a solução não o satisfizera, não inteiramente: *Macunaíma* era “a obra-prima que não ficou obra-prima”.<sup>199</sup> Como “estilo normal, estilo que permite seguimento, seqüência”, não servia: aquele “estilo poético heróico” só servia mesmo para si mesmo.<sup>200</sup>

O malogro não o abatia de todo; contava escrever um romance, *Café*, “[...] que terá oitocentas páginas (meio de contar o tamanho do livro) cheias de psicologia e intensa vida”. Pressentia contudo os riscos da empreitada, e chegava mesmo a admitir: “[...] tenho mais ou menos a convicção de que vou ratar, da mesma forma que ratei *Macunaíma* [...]”. Sabia todavia da importância da *tentativa*, e afirmava: “Mas não é por isso que vou parar o livro não. Quero ver *como* que vou ratar e sempre, você entende, fica essa esperancinha de ganhar a partida”.<sup>201</sup>

Como se sabe, Mario jamais concluiu *Café*. A verdade é que, para o escritor, ia se tornando cada vez mais difícil a decifração desse *como* – da técnica capaz de, artisticamente (ou seja, por meio de obras ficcionais) resolver a problemática do “escrever brasileiro”. Conscientemente ou não (no final da vida

<sup>197</sup> ANDRADE, Mario. A Raimundo Moraes, *Diário Nacional*, 20 set. 1931. Apud ANDRADE, 1976: 434. Grifos meus.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>199</sup> Id. “Carta a Manuel Bandeira de 13 jul. 1929”. In: *CORRESPONDÊNCIA Mario de Andrade & Manuel Bandeira*, 2000: 427.

<sup>200</sup> Id. Carta a Manuel Bandeira, de 20 abr. 1942. In: *CORRESPONDÊNCIA Mario de Andrade & Manuel Bandeira*, 2000: 661.

<sup>201</sup> Id. “Carta a Manuel Bandeira de 13 jul. 1929”. In: *CORRESPONDÊNCIA Mario de Andrade & Manuel Bandeira*, 2000: 427.

afirmaria: “Abandonei, traição consciente, a ficção em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou”),<sup>202</sup> o fato é que, a partir de então e até o final de sua vida em 1945, seus esforços irão cada vez mais se concentrar na outra frente da pesquisa – a frente teórica. É nela que procurará resolver a “problemática da brasilidade”. É nela que buscará definir a técnica porventura capaz de livrar a nossa arte do fantasma do *abrasileiramento forçado* que tanto o incomodava – a ele e a todos quantos estivessem envolvidos na pesquisa modernista; a todos quantos estivessem interessados em construir um “estilo brasileiro”, um “estilo normal, estilo que permite seguimento, seqüência”.

Dentre todos os textos que produziu nesse sentido, um em especial merece ser destacado – *O artista e o artesão*. Como afirma Eduardo Jardim de Moraes, o texto pode ser considerado “o núcleo do pensamento de Mario de Andrade sobre arte”, ademais de as idéias ali contidas constituírem

“[...] os marcos que balizaram a elaboração dos textos teóricos dos anos seguintes: as duas importantes interpretações da história social da música norte-americana (1940) e brasileira (1941), os ensaios de *Aspectos da literatura brasileira* (1943), o conjunto dos demais ensaios de *O Baile das quatro artes*, as críticas reunidas em *O Empalhador de passarinho* (1943), a apresentação da obra de Lasar Segall, feita com base no texto do catálogo da exposição de 1943, incluída posteriormente em *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, o conjunto das crônicas feitas para jornal, como o *Diário de Notícias*, do Rio (*Vida literária*) e a *Folha da Manhã*, de São Paulo (*Mundo Musical*)”.<sup>203</sup>

Para a nossa discussão, o texto tem um interesse especial. Em *O artista e o artesão*, ao abordar a questão da técnica e talvez como em nenhum outro, Mario de Andrade confere à arquitetura um lugar de destaque, quiçá de puro protagonismo. Além disso, ele é escrito no momento em que a frente teórica da pesquisa já havia incorporado um novo membro – um Lucio Costa que, bem cedo, dirá adeus ao internacional-standardismo warchavchiqueano para retomar, a partir de novas balizas, sua pesquisa sobre a forma e o estilo arquitetônicos contemporâneos. No próximo capítulo, após analisarmos a solução marioandradina, epitomada em *O artista e o artesão*, iremos percorrer os

<sup>202</sup> Id. “O movimento modernista” [1942]. In BERRIEL, 1990: 37.

<sup>203</sup> MORAES, 1999: 24-5.

caminhos que conduzem Lucio Costa à sua própria formulação de algo como uma “arquitetura moderna brasileira”.