

O Bem-Estar da Modernidade (1945 e depois)

“Todos nós, que sonhamos um estado de entusiasmo para a grande aventura de construir a nacionalidade, temos nesse movimento da arquitetura brasileira, uma pequena amostra do que poderíamos ser [...]”.

Anísio Teixeira, *“Um presságio de progresso”*, 1951.¹

“Para quem sabia que o Brasil é um dos poucos países que possuem uma arquitetura moderna, a exposição realizada na Galeria de Arte Moderna no Valle Giulia, em Roma, não foi uma surpresa: nos Estados Unidos do Brasil a arquitetura moderna praticamente venceu sua batalha e até recebeu o crisma da oficialidade”.

Giulio Carlo Argan, *Arquitetura moderna no Brasil*, 1954.²

Embora já viesse sendo paulatinamente ocupado desde o início de 1944, o edifício-sede do MES só é oficialmente inaugurado no dia 3 de outubro de 1945. Como era de se esperar, o evento é objeto de grande atenção por parte do governo central estadonovista. Além do Ministro da Educação e de seu *staff*, participam da cerimônia de inauguração o próprio presidente da república e importantes membros de seu gabinete. Bem entendido, a data de 3 de outubro não havia sido apanhada ao acaso; conforme relatava Gustavo Capanema em seu discurso, a escolha se dera por ser esta

“uma das [datas] mais gloriosas de nossa história: é a data em que, no ano de 1930, o nosso povo, pela primeira vez, se levantou em todos os quadrantes do território nacional para a defesa de seus direitos essenciais”.³

A decisão de não comparecer ao festejo oficial não significava que Lucio Costa estivesse de algum modo alheio ao importante acontecimento, muito pelo contrário. Longe das câmeras e dos holofotes, o arquiteto havia, ele também, feito daquele 3 de outubro um dia especial. Especialíssimo: a ocasião não podia ser mais adequado para reconstituir e registrar em texto o que havia sido o processo que resultara na construção do edifício que, naquele exato momento, com pompa e circunstância, Vargas e Capanema inauguravam.

¹ TEIXEIRA, Anísio. Um presságio de progresso, *Habitat*, São Paulo (4): 2, 1951. Apud XAVIER, 1987: 176.

² ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura moderna no Brasil, *Comunità*, Roma, n. 24, 1954, p. 48-52. Apud XAVIER, 2003: 170-5.

³ CAPANEMA, Gustavo. Discurso pronunciado por ocasião da inauguração do MESP, em 3 out. 1945. Apud LISSOVSKY & SÁ, 1996: 209. Sobre a ocupação e inauguração do MESP, Ibidem, p. 180-214.

Contudo, a carta que Lucio Costa redige e envia a Gustavo Capanema naquele 3 de outubro de 1945 era bem mais do que um simples relato, a reconstituição mais ou menos fiel dos acontecimentos que desaguavam naquele dia de festa. Era, como bem notou Carlos Alberto Ferreira Martins, “um balanço de vitória”.⁴ Uma vitória suada, sofrida, conquistada a duras penas. Uma vitória que, sem embargo da “satisfação” de que ele próprio (como “todos aqueles que contribuíram, de uma forma ou de outra, para a realização dessa obra de significação internacional”) sentia-se no direito de gozar, seria preciso, a partir de agora, a todo custo consolidar.

E era precisamente isto o que Lucio Costa fazia naquele 3 de outubro de 1945 ao redigir e enviar aquela carta para Gustavo Capanema: trabalhava para a consolidação de uma vitória da qual, aliás, ele fora o principal artífice e para a qual, bem mais do que qualquer um de seus colegas, havia contribuído, empenhando, fazia anos, possivelmente a parcela mais importante de suas energias – seus atos e palavras, sua força e sua inteligência, sua fé e seus desejos.

Nesse sentido cumpria desde logo chamar a atenção do Ministro para o fato de que o evento em questão

“Não se trata, na verdade, da simples inauguração de mais um edifício como tantos outros que se inauguram, a cada passo, por todo o país, mas da inauguração de uma obra destinada a figurar, daqui por diante, na história geral das belas-artes como marco definitivo de um novo e fecundo ciclo da arte imemorial de construir. Foi, efetivamente, neste edifício onde pela primeira vez se conseguiu dar corpo, em obra de tamanho vulto, levada a cabo com esmero de acabamento e pureza integral de concepção, às idéias-mestras por que, já faz um quarto de século, o gênio criador de Le Corbusier se vem batendo com a paixão, o destemor e a fé de um verdadeiro cruzado./ De todas as sementes por ele generosamente lançadas aos quatro cantos do mundo – de Moscou a Nova Iorque, de Estocolmo ao Prata foi esta, deixada aqui neste pequeno canteiro da esplanada do Castelo, no coração mesmo onde a cidade nasceu, a única, afinal, que de fato vingou./ Eis por que, neste oásis circundados de pesados casarões de aspecto uniforme e enfadonho, viceja agora, irreal na sua limpidez cristalina, tão linda e pura flor – flor do espírito, prenúncio certo de que o mundo para o qual caminhamos inelutavelmente, poderá vir a ser, apesar das previsões agourentas do saudosismo reacionário, não somente mais humano e socialmente mais justo, senão, também, mais belo”.⁵

⁴ MARTINS, 1987: 169

⁵ COSTA, Lucio. Apud SCHWARTZMAN et alii, 2000: 372.

A explicação para tal acontecimento – para o verdadeiro “milagre” que era não apenas a brotação daquela “linda e pura flor, flor do espírito” mas também o “atual surto da arquitetura brasileira” (e isso “num meio técnica e culturalmente menos evoluído em relação aos grandes centros da América e da Europa”) –, a explicação para isso, Lucio Costa a identificava antes de mais nada à presença de algumas figuras-chave. Em primeiro lugar, o próprio Capanema, que, tendo muito cedo adquirido a “consciência da legitimidade dos princípios fundamentais [ali] defendidos”, havia tornado a obra exequível. Além deste, Getúlio Vargas e Carlos Drummond de Andrade haviam se revelado “dois importantes cúmplices [...] durante todo o transcurso da longa e acidentada empresa. Quanto a ele próprio, julgava que

“minha contribuição pessoal, no caso, valeu por ter sabido estender o seu convite aos demais arquitetos que elaboraram, juntamente comigo, o projeto definitivo, baseado em risco original deixado por Le Corbusier para outro terreno, e finalmente o desenvolveram e levaram a cabo a respectiva fiscalização; mas valem principalmente por ter conseguido convencê-lo, no momento oportuno, da necessidade de obter autorização do presidente para *mandar vir* Le Corbusier”.⁶

Uma contribuição pessoal que, no entanto, não fora de somenos. Afinal, em suas próprias palavras,

“A presença entre nós desse homem genial foi decisiva para o atual surto da arquitetura brasileira./ Foi graças a esse convívio de apenas três meses que o excepcional talento do arquiteto Oscar Niemeyer – Oscar de Almeida Soares, conforme, no meu apego à tradição lusitana, preferia vê-lo chamar, que é este o seu legítimo nome – até então inexplicavelmente incubado, revelou-se em toda a sua plenitude: não somente na elaboração do projeto deste edifício e no do nosso pavilhão na exposição de Nova York, ainda com a minha participação; mas, sobretudo nas suas incomparáveis construções da Pampulha e em outras obras espalhadas pelo país, nas quais se revela não só o nosso maior arquiteto, senão, também, um dos maiores mestres da arquitetura contemporânea”.⁷

Como se vê, o trabalho de consolidação iniciado com a carta a Gustavo Capanema não se restringia à exaltação das qualidades, “como obra de arte”, do prédio do MES ou dos projetos de Oscar Niemeyer.⁸ Com aquela carta, Costa

⁶ COSTA, Lucio. Apud SCHWARTZMAN et alii, 2000: 373-4.

⁷ Ibid., p. 374.

⁸ E menos ainda com a tentativa de consolidação dessa arquitetura no âmbito do ensino, por meio da contratação, como “catedrático hors concours, para a cadeira de grandes composições, de ninguém menos que Oscar Niemeyer. COSTA, Lucio. Carta a Gustavo Capanema, 3 out. 1945. Apud: SCHWARTZMAN et alii, 2000: 374.

dava início a constituição de um elemento crucial para a consolidação da arquitetura moderna brasileira, a saber, uma memória dessa arquitetura. Não uma memória qualquer, mas uma memória que, de par com reportagens e descrições, fazia-se acompanhar por uma explicação coerente (ainda que às vezes composta por meias palavras e simples sugestões)⁹ sobre as razões do sucesso dessa arquitetura – explicação que alcançaria sua máxima expressão no texto “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, publicado em 1951.¹⁰

As oportunidades para a constituição dessa memória explicativa não se restringiram bem entendido a ocasiões festivas. Também os ataques desferidos contra essa arquitetura (ou contra a feição que lhe dava seu principal artífice) passaram a constituir ocasiões importantes para que Lucio Costa rememorasse, justificasse, defendesse e sobretudo explicasse o sucesso da arquitetura contemporânea brasileira.

Dentre essas ocasiões, talvez a primeira tenha sido a resposta dada ao jornalista paulista Geraldo Ferraz, publicada por *O Jornal* no início de 1948. Como relata Alberto Xavier, o episódio tem início com a publicação, pela revista *Anteprojeto*, dos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura, em 1947, de um álbum intitulado “Arquitetura Contemporânea no Brasil”. O álbum trazia projetos e obras feitos por arquitetos brasileiros, principalmente a partir de 1940. O que provocara o descontentamento de Geraldo Ferraz, mais do que a dedicatória a Lucio Costa, era o fato do arquiteto carioca ser tratado pelos editores da publicação como o “*pioneiro* da arquitetura contemporânea no Brasil”.¹¹

Desde logo, cumpre destacar que, indiretamente pelo menos, o que motivava a polêmica iniciada por Geraldo Ferraz era, literalmente, o *sucesso* da

⁹ Repare-se que, no trecho da carta a Capanema, Lucio Costa, quase que *en passant* e com uma sorrateira inocência, não perde a oportunidade para consignar que o “projeto definitivo” do MESP não era de autoria de Le Corbusier, apenas baseava-se “em risco original deixado por Le Corbusier para outro terreno” – idéia que constitui um dos dogmas (ainda hoje intocado) da memória da arquitetura moderna brasileira. V. nota 403.

¹⁰ COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. O texto também é conhecido como “Depoimento de um arquiteto carioca”.

¹¹ Cf. XAVIER, Alberto. Legenda da “Carta-depoimento” de Lucio Costa. In COSTA: 1962: 119. O grifo é meu.

arquitetura moderna brasileira, ou seja, a mesma avaliação de que se tratava de um fenômeno vitorioso, que, por isso mesmo, deveria ser tratado com especial atenção:

“A importância que a arquitetura moderna brasileira está adquirindo torna maior a responsabilidade dos que a conduzem, dos que a acompanham e verificam o acerto e a significação de suas soluções, em desdobramento”.¹²

Precisamente por isso, o delito identificado e ora denunciado por Ferraz parecia ser, aos olhos do denunciante, tão grave: por tratar-se de um fenômeno tão importante, era preciso a todo custo combater a “escamoteação da verdade histórica” que, segundo acreditava, parecia estar em curso:

“Ora, vejo-me envolvido neste assunto porque sou testemunha de meu tempo e a dedicatória daquele livro é um fato chocante para mim – tanto quanto deverá sê-lo para o arquiteto Lucio Costa, nela visado. Efetivamente, a dedicatória de ‘Arquitetura Contemporânea no Brasil’ diz, sem hesitação: ‘Ao arquiteto Lucio Costa, mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil’, e, assim, põe na cabeça do ex-diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, uma coroa de louros que não lhe cabe. A referida dedicatória repete o mesmo ‘urbi et orbi’, em inglês e espanhol – e a noção que espalha não passa de uma escamoteação da verdade histórica./ De tal maneira, acho estranho o silêncio que se mantém em torno da publicação desse documentário da arquitetura contemporânea do Brasil. Acho estranho o silêncio, a complacência, a espécie de aquiescência indiferente em que se produz essa contrafação histórica./ Quando os organizadores do livro ‘Brazil Builds’ passaram em branco a história de uma luta áspera e amarga que foi levada a cabo nesta cidade de São Paulo, por arquitetos que faziam seus projetos e suas casas dentro das novas linhas, fato que eu tenho de repisar para afirmar a primazia que manifestou aqui, com a construção da primeira casa modernista do Brasil, devido a Warchavchik, ou com a apresentação, em concorrência pública, do projeto de Flávio de Carvalho, para o palácio do Governo – quando isto ocorreu, perdoa-se aos norte americanos que chegaram aqui muitos anos depois daquela iniciação, daquele batismo de fogo de tais idéias, de tais realizações, e não se informaram quanto ao princípio das coisas./ Mas a afirmação que atribui ao arquiteto Lucio Costa o título de ‘pioneiro’, na fachada de uma publicação da importância de que se investe a ‘Arquitetura Contemporânea no Brasil’, não é consequência de desavisados e mal informados estrangeiros./ A introdução da arquitetura moderna no país custou, efetivamente, alguma coisa. Foi uma doutrinação que sacrificou dias de esforços, meses de trabalho, anos inteiros contra a má vontade, a ignorância, os preconceitos, a má fé, a concorrência desleal. Os arquitetos que, em São Paulo, primeiro no Brasil, tentaram a realização da casa moderna, eram uns ‘futuristas’, dizia-se, depreciativamente, com muita ignorância aliás, do que valia o qualificativo, a tendência e do que fora o movimento ‘futurista’. Não faltou a sordidez infamante, a palavra ardilosa, um processo de desmoralização dos que representavam no Brasil, a corrente da arquitetura mais avançada do mundo. No ano de 1927, repito-o, esses arquitetos eram Gregório Warchavchik e Flávio de Carvalho. É Flávio que apresenta no Rio, em concorrência pública, também, e pela primeira vez, o projeto da nova Embaixada da Argentina. É Warchavchik quem constrói no Rio, pela

¹² FERRAZ, Geraldo. Falta o depoimento de Lucio Costa, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 1 fev. 1948. Apud COSTA, 1962: 119-22.

primeira vez, uma casa moderna, a da Rua Toneleros, em Copacabana./ Tudo isto é e verdade histórica”.¹³

Urgia portanto que, mais do qualquer outra pessoa, o próprio Lucio Costa viesse a público e se pronunciasse a respeito da matéria:

“Mas acredito que o arquiteto Lucio Costa não ficará calado. Cabe-lhe vir a público para explicar o grosseiro equívoco, em que incorreram os organizadores da ‘Arquitetura Contemporânea no Brasil’. Cabe-lhe vir a público a fim de desfazer a estranha escamoteação que se faz da verdade histórica, restabelecendo a hierarquia dos acontecimentos na ordem exata em que se deram, e que, afina, podem ser documentadamente provados./ Estas linhas se destinam, portanto, a traduzirem um apelo ao arquiteto Lucio Costa, para que compareça com seu depoimento, de suma importância, desfazendo o falseamento informativo em que começa se ser baseada a história da arquitetura moderna no Brasil”.¹⁴

A resposta de Lucio Costa não tardou a aparecer; foi publicada por *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em 20 de fevereiro daquele mesmo ano de 1948.¹⁵ Com ironia e mordacidade (armas conservadas desde a polêmica com Marianno Filho), Lucio Costa se apressava em esclarecer que jamais havia negado o pioneirismo de Warchavchik nem tampouco a “saúável ação demolidora do Flávio de Carvalho”. Contudo, não era o movimento de que faziam parte um e outro (uma “conseqüência da campanha mundial movida pelos [...] CIAM”) aquilo que realmente cumpria destacar, ou a “verdade histórica” de fato em jogo. Nas palavras de Costa

“O que está em jogo e aguça a curiosidade perplexa dos arquitetos e críticos de arte europeus e americanos, não é propriamente saber quando, nem como ou por quem a nova concepção arquitetônica foi trazida para o nosso país, mas, sim, por que motivo, enquanto por toda a parte a arquitetura nova conservou-se mais ou menos limitada às fórmulas do conhecido ramerrão, ela irrompeu aqui, bruscamente, cerca de doze anos depois de haver sido experimentada pela primeira vez, sem maiores conseqüências, com tamanha graça e segurança de si, com feição tão peculiar e tão desusado e desconcertante vigor?”¹⁶

Uma vez mais, Lucio Costa chamava a atenção (agora para o grande público) para aquilo que já havia destacado na carta a Gustavo Capanema de

¹³ Ibid., p. 119-20.

¹⁴ Ibid., p. 122.

¹⁵ Logo em seguida, no dia 14 de março, a carta foi republicada, junto com a tréplica de Ferraz.

¹⁶ COSTA, Lucio. Carta-depoimento, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1948. Apud COSTA, 1962: 123.

1945, a saber, que o verdadeiro surto da arquitetura contemporânea brasileira era um evento único, um acontecimento peculiar e excepcional, um “milagre” para cuja elucidação, aliás, as obras de Warchavchik e Flávio de Carvalho nada tinham a contribuir:

“Essa a questão que importa e para cujo esclarecimento a obra do nosso querido Gregório e personalidade singular do Flávio de nada podem adiantar, porquanto o que se passou até aqui teria ocorrido, sem alteração sequer de uma linha, ainda quando o primeiro houvesse realizado a sua obra alhures, e o segundo espairesse exilado, desde bebê, em Paris ou na Passárgada. E isto porque as realizações posteriores ao ‘advento’ do arquiteto Oscar de Almeida Soares – que se assina Oscar Niemeyer – e que alcançaram tamanha repercussão no estrangeiro, têm vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial de renovação tendente a repor a arquitetura brasileira sobre bases funcionais legítimas. Não foi de segunda ou terceira mão, através da obra do Gregório, que o processo se operou: foram as sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier, em 1937 [¹⁷], que frutificaram./ Foi efetivamente a presença desse criador de gênio, especialmente convidado pelo ministro Capanema e o seu convívio diário, durante três meses, com o talento excepcional, mas até então ainda não revelado, daquele arquiteto, por assim dizer predestinado, que provocaram a centelha inicial, cujo rastro logo se expandiu graças à circunstância feliz de se haverem podido aplicar imediatamente os benefícios decorrentes de tão proveitosas experiências: primeiro na elaboração do projeto definitivo e na construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, e, logo depois, em Nova Iorque, no ano de 1938, na organização do novo projeto para o pavilhão do Brasil na feira mundial daquela cidade. Foram esses os fatores determinantes do surto avassalador que se seguiu./ Pois, sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos verdadeiramente original e valiosa, da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de cada um, é fora de dúvida que não fora aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada do Oscar, a arquitetura Brasileira Contemporânea, sem embargo de sua feição diferenciada, não teria ultrapassado o padrão da estrangeira, nem despertado tão unânime louvor, e não estaríamos nós, agora, a debater tais minúcias. Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é ‘Far-West’; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores; a sua obra procede diretamente da de Le Corbusier, e, na sua primeira fase sofreu como tantos outros, a benéfica influência do apuro e elegância da obra escassa de Mies van der Rohe, eis tudo”.¹⁸

Contudo, não era essa a única explicação possível para o sucesso da arquitetura moderna brasileira. A par dessa primeira explicação – desde logo, fundada em razões históricas e que por isso mesmo atribuía esse sucesso a um determinado número de “fatores” e à “conjugação oportuna de circunstâncias”, os quais teriam dado lugar a eventos determinantes, com destaque para o mais crucial deles, o contato de primeira mão de Niemeyer com Le Corbusier –, a par dessa explicação havia ainda uma outra, que Lucio Costa julgava igualmente cabível.

¹⁷ A versão com que trabalho, publicada em COSTA, 1962, marca de fato o ano de 1937 e não o de 1936 como sendo o ano da segunda visita de Le Corbusier ao Brasil.

¹⁸ COSTA, Lucio. Carta-depoimento, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1948. Apud COSTA, 1962: 124-5

Neste caso, no entanto, não eram bem os fatores históricos que mereciam ser destacados senão o lado por assim dizer transcendente da milagrosa *revelação* do “predestinado” Niemeyer:

“No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho./ Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolto e com tamanho engenho a graça e a força, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidade entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchik – o que a meu ver é significativo”.¹⁹

À primeira vista pelo menos, o destaque dado à *revelação* do “gênio nacional” através da “personalidade eleita” de um “predestinado” Oscar Niemeyer parecia indicar que, a partir de agora, quer dizer, através do trabalho de consolidação da arquitetura moderna brasileira identificado com a construção e difusão de uma memória descritiva e sobretudo explicativa dessa arquitetura, Lucio Costa talvez estivesse deixando para trás o sofisticadíssimo trabalho de construção teórica realizado nos anos precedentes, e optando, ao contrário, pela confortável adesão (ou re-adesão) a um essencialismo nacionalista tipicamente modernista (mas também neocolonial), de grande apelo (do qual, todavia, o arquiteto vinha se afastando desde a volta de Diamantina, em 1924). E mais: que, doravante, o arquiteto *doublé* de memorialista talvez estivesse mesmo disposto a concentrar seus esforços no sentido de levar adiante uma verdadeira monumentalização da arquitetura moderna brasileira – monumentalização que, em certa medida, não deixava de ser uma sacralização.

Tal monumentalização, aliás, já estava em curso. E com a chancela... do próprio Lucio Costa. Fora ele, afinal, quem, cerca de cinco meses antes, em outubro de 1947, havia proposto – em razão de seu “estado de ruína precoce” –, o “tombamento *preventivo*” (!) da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha

¹⁹ Ibid., p. 125.

(projetada por O. Niemeyer), e isso, dentre outros motivos, por conta do “louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro”, de sorte que “o valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como ‘monumento nacional’ [...]”.²⁰

Igualmente de autoria de Lucio Costa fora o providencial “de acordo” dado à proposta de tombamento (encaminhada pelo arquiteto do SPHAN Alcides Rocha Miranda)²¹, do ícone maior, cada vez mais totemizado, dessa monumental arquitetura moderna brasileira, o edifício do MES – e isso passados pouco mais de dois anos de sua inauguração. Um “de acordo”, portanto, com a tese de que se tratava, no caso, de um edifício cujo “caráter de [...] marco de uma nova fase da evolução da arquitetura [...] vem sendo reconhecido pelos críticos e especialistas mais autorizados da Europa e da América, tal como é do conhecimento público, através das publicações técnicas”.²²

Contudo, a conclusão da carta-depoimento de Costa deixava claro que, sem embargo de todo aquele transcendentalismo e dos possíveis traços de essencialismo nacionalista – mas também de toda falsa modéstia (“Quanto à minha contribuição para a formação [de Oscar Niemeyer], foi bastante discreta [...] limitou-se ao jardim da infância profissional e nunca se viu professor de primeiras letras pretender participar da glória dos grandes homens”) – , a explicação proposta (a ser doravante repetida, com variações mais ou menos importantes) não era senão a confirmação de que o fenômeno ora celebrado (o sucesso etc) era também o produto de um trabalho seu e só seu – um trabalho a que se dedicara por mais de vinte anos, e que incluía tanto sua ação política quanto suas formulações teóricas.

²⁰ COSTA, Lucio. Parecer solicitando o tombamento da Igreja de S. Francisco de Assis da Pampulha, de 8 out. 1947. Arquivo do IPHAN. Publicado em COSTA, 1999: 67-8.

²¹ Sobre Alcides Rocha Miranda ver NOBRE, 1997.

²² MIRANDA, Alcides Rocha. Proposta de tombamento do edifício-sede do Ministério da Educação, de 3 mar. 1948, com “de acordo” de Lucio COSTA de 8 mar. 1948. Arquivo do SPHAN. Apud NOBRE, 1997.

Era isso o que Costa admitia, ou pelo menos implicava, quando, recusando o título de “pioneiro” que se lhe era atribuído (“indevido e impróprio, conferido à minha revelia”), buscava esclarecer – “para evitar qualquer interpretação menos exata” – o que havia sido sua própria participação “no processo de que resultou a evidência da Arquitetura Brasileira contemporânea”.

Em suas palavras, tal participação consistira

1o. – Na tentativa efêmera e fracassada de reformar o ensino oficial das Belas-Artes, muito particularmente o da Arquitetura.

2o. – Na iniciativa de convencer ao ministro Capanema, com o apoio discreto porém decisivo do Sr. Carlos Drummond de Andrade, então seu diretor de gabinete, da imperiosa necessidade da vinda de Le Corbusier, numa época quando tudo parecia concorrer para tornar inviável semelhante empresa.

3o. – Na disposição de procurar sempre favorecer a evidência dos novos valores, ainda quando tal atitude não fosse, então, devidamente apreciada pelos principais interessados; e no fato de haver sabido afastar-me quando percebi que a minha presença já pesava e tolhia a iniciativa dos demais.

4o. – Na possível influência que, mesmo de longe, o meu apego igual e constante aos monumentos antigos e autênticos e às obras novas genuínas – pois que são em essência a mesma coisa – teria exercido sobre o espírito das novas turmas, contribuindo assim, talvez, para neutralizar o complexo ‘modernista’, vício de que jamais deram mostra os verdadeiros mestres europeus, mesmo nas fases mais acesas da contenda, e contra o qual é necessário insistir agora, à vista de certos maneirismos afetados e de mau gosto, e de uns tantos clichês repetidos fora de propósito, pecado ‘neomodernista’ em que vêm incidindo alguns representantes menos avisados ou amadurecidos, senão apenas mais afoitos, da nova escola.

5o. – Na rejeição do critério simplista que pretende considerar a Arquitetura Moderna como simples ramo especializado da Engenharia, e no conseqüente reconhecimento da legitimidade da intenção plástica, consciente ou não, que toda obra de Arquitetura, digna desse nome – seja ela erudita ou popular – necessariamente pressupõe”.²³

Com sua habitual *nonchalance*, Lucio Costa deixava registrado que, ao fim e ao cabo, o sucesso da arquitetura moderna brasileira devia-se à sua ação e às suas idéias. Fora ele quem, em 1930-31, havia tentado reformar o ensino. Ele quem, em 1936, havia idealizado a vinda de Le Corbusier. Ele, novamente, quem, a partir de 1936, havia aberto o caminho para a “arrancada” de Oscar Niemeyer. Dessa conjugação de “fatores” e “circunstâncias” – para a qual, mais do que Capanema, Drummond e Vargas, sua própria ação havia sido crucial – resultara a arquitetura moderna brasileira, cujo sucesso o mundo inteiro assistia, admirado.

²³ COSTA, Lucio. Carta-depoimento, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1948. Apud COSTA, 1962: 126-7.

Havia no entanto algo que subjazia a isso tudo, espécie de solo sobre o qual esse fatores e circunstância se haviam firmado e esse algo era, quase que exclusivamente, produto de sua própria ação. Fora ele quem, na maior parte das vezes sozinho, trilhando um percurso que remontava a 1924, havia definido, através de suas ações e formulações, o que deveria ou poderia ser a arquitetura moderna brasileira. À sua ação enérgica deviam-se, dentre outros, a desmoralização do neocolonial de José Marianno Filho; a conquista (ou, se quisermos, a verdadeira usurpação) para os seus protegidos dos projetos²⁴ do MESP e da CUB; o impedimento da construção em Ouro Preto de um hotel de “feições” coloniais; o “mise au point” sobre a necessidade de um *conhecimento de ofício* sem o qual a crítica de arquitetura, quer dizer, a própria arquitetura, jamais se veria livre da “intromissão indevida” dos literatos.²⁵

Mas, sobretudo, fora ele, Lucio Costa, quem, através de suas reflexões e formulações, havia definido qual a modernidade arquitetural a ser abraçada pela arquitetura brasileira contemporânea. Não fosse ele e talvez tivéssemos sucumbido ao tal “complexo modernista” e insistido, com Warchavchik, num tecnicismo – ou, pior ainda, num produtivismo – que, por inadequado, a nós absolutamente não interessava e que só podia mesmo redundar naquele “modernismo estilizado” que já em 1932 tanto incomodava Lucio Costa.²⁶ Não fosse ele e talvez tivéssemos sido convencidos por Mario de Andrade de que o caminho da arquitetura moderna brasileira só podia mesmo passar pela adoção de uma “atitude estética” – pela subserviência à matéria, pela disciplinada obediência ao “princípio da utilidade”, pela subscrição de um funcionalismo que, de fato, condenava a arquitetura a não ser mais que um “simples ramo especializado da

²⁴ Sobre o significado da palavra projeto, cf. nota 392.

²⁵ Cf. CANDIDO, 1967.

²⁶ “E com isso a firma acabou. Mas acabou também porque, apesar de certa balda propagandista a que não estávamos afeitos, os trabalhos escasseavam e ainda porque o tal ‘modernismo estilizado’ que às vezes aflorava já não parecia – ao Carlos Leão e a mim – ajustar-se aos verdadeiros princípios corbuseanos a que nos apegávamos, desencontro este que culminou com os móveis de feição ‘decorativa’ da casa Schwartz [...]. COSTA, Lucio. “Gregori Warchavchik”. In COSTA, 1995: 72.

engenharia”, e que, a depender da vontade do poeta paulista, poderia mesmo redundar na extinção do nome “arquitetura”.²⁷

Mas, não. Graças a ele e às suas formulações, havíamos optado por um outro caminho, por uma outra modernidade. A rigor, e não obstante o pavor que Lucio Costa tinha pela noção de “modernismo”,²⁸ não era essencialmente anti-modernista; deste, guardava basicamente o que Eduardo Jardim de Moraes chamou de parâmetro “espacial”; em certa medida, continuava sempre atrelada ao princípio da especificidade, quer dizer, à necessidade imposta à manifestação artística local de se definir como uma *diferença* vis-à-vis da produção central – diferença capaz de justificar sua participação naquilo que Mario de Andrade chamava o “concerto das nações cultas”. As constantes referências por parte de Lucio Costa à “feição diferenciada” ou “peculiar” dessa arquitetura e ao “unânime louvor” que caracterizava sua “repercussão no estrangeiro” apenas comprovam isso.

Ainda assim, era uma modernidade essencialmente diversa daquela preconizada pelo modernismo marioandradino. Como percebeu Giulio Carlo Argan, ela era fruto de uma “escolha”. Uma escolha por parte dos arquitetos brasileiros em favor daquele que, segundo Argan, “julgavam ser o mais tipicamente ‘europeu’ dentre os expoentes do movimento moderno [...]” – Le Corbusier:

“[...] os arquitetos brasileiros não buscaram inspiração na fascinante natureza de seu país nem nos primitivos costumes indígenas, mas compreenderam que a arquitetura é um fato de cultura e de uma determinada cultura, a cujo nível lhes pareceu essencial elevar-se; e desse modo manifestaram explicitamente o propósito de fazer parte da comunidade cultural européia, antes que da americana./ E sua escolha não recaiu sobre Wright, mas sobre Le Corbusier”.²⁹

²⁷ Cf. ANDRADE, Mario de. *Arquitetura Brasileira I*, *Diário Nacional*, São Paulo, 28 jan. 1928.

²⁸ Em mais de uma ocasião Lucio Costa manifestou seu despreço pela palavra “modernismo”. Ver por exemplo, COSTA, Lucio. “PS-1991”. In COSTA, 1995: 116.

²⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura moderna no Brasil*, *Comunità*, Roma, n. 24, 1954, p. 48-52. Apud XAVIER, 2003: 171.

E se a sua escolha havia recaído sobre Le Corbusier, isso tinha uma (legítima e justificada)³⁰ razão de ser:

“Escolheu-se Le Corbusier como guia justamente porque a sua arquitetura, mais que qualquer outra, tende a conciliar uma técnica moderna com os valores de “beleza” ainda enquadráveis naquela cultura humanista que a burguesia, mesmo a mais avançada, reconhece como única cultura possível./ Combateu-se no terreno da ‘técnica’ e no terreno do ‘belo’ formal visto que se compreendeu (assim como na Itália) que a especulação imobiliária conduz necessariamente à degradação dos valores, seja no plano técnico, seja no formal. Demonstrou-se que arquitetura moderna, enquanto revolta contra o conformismo e o dogmatismo, implica, pelo menos, a qualificação da sociedade em sentido democrático; e conseguiu-se desenvolver todos e tão-somente aqueles aspectos sociais que podem ser incluídos no horizonte de um capitalismo moderadamente progressista”.³¹

Contudo, não era apenas a lúcida compreensão das características de nosso capitalismo “moderadamente progressista” que limitava os “aspectos sociais” do modelo *escolhido*. Mais dos que isso, a escolha era o reflexo de uma concepção muito específica do mundo moderno, da modernidade. Desde 1928 (“O arranha-céu e o Rio de Janeiro”), Lucio Costa tinha a consciência de que o mundo moderno colocava para a arquitetura questões novas e específicas, questões que, por isso mesmo, deveriam ser enfrentadas e resolvidas de maneira criativa, sem preconceitos.³² Sobretudo a questão da técnica (até então abordada por Costa sobretudo do ponto de vista da construção deste ou daquele edifício), deveria ser interpretada e incorporada à equação da nova arquitetura também do ponto de vista da industrialização, ou seja, dos novos processos e materiais, dos novos programas, das novas demandas mas também das possibilidades da indústria nacional. O abandono do neocolonial significava nesse sentido, antes de tudo, deixar para trás um movimento que ignorava a evidência de que uma arquitetura legitimamente moderna só poderia surgir da consciência de uma crise sem precedentes. Como afirmaria posteriormente, o neocolonial só podia mesmo ser considerado

³⁰ É interessante notar como, em que pese toda a carga crítica de seu texto, e mesmo alguma ironia, Argan parece “compreender” e mesmo aprovar a escolha dos arquitetos brasileiros.

³¹ ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura moderna no Brasil, *Comunità*, Roma, n. 24, 1954, p. 48-52. Apud XAVIER, 2003: 173.

³² Recorde-se, por exemplo, que, à questão “acha o arranha-céu compatível com o nosso ambiente?”, Costa responde: “Com relação ao Rio de Janeiro, acho o arranha-céu perfeitamente aceitável, *uma vez que o desenvolvimento da cidade o justifique como parece estar justificando*”. COSTA, Lucio. “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”. Apud: COSTA, 1976. Os grifos são meus.

“[...] um retardado *ruskinismo*, quando já não se justificava mais, na época, o desconhecimento do sentido profundo implícito na industrialização, nem o menosprezo de suas consequências inelutáveis”.³³

Produto desse novo mundo, a arquitetura moderna deveria obrigatoriamente responder à industrialização e às suas consequências inelutáveis: o advento das massas urbanas (e sua demanda por moradia), a metrópole (e sua demanda por planejamento), a produção em série (e sua demanda pela “qualidade” de seus produtos), a divisão social do trabalho (e sua demanda por “humanidade”).

Vista primordialmente sob este enfoque, quer dizer, vista como resposta a uma modernidade pensada sobretudo como *modernização* – ou seja, mais até do que na racionalização das várias esferas da vida moderna, como “aqueles processos duros que continuam transformando materialmente o mundo”³⁴ –, a arquitetura moderna só poderia mesmo traduzir-se na “tripla tensão reformista” descrita por Adrián Gorelik: “para fora no território, para dentro na sociedade e para adiante no tempo. Ou seja, a expansão urbana, a integração social e a idéia de projeto” (e, creio eu, mais ainda de “planejamento”). Na síntese de Gorelik,

“Esse marco de expansão contínua definiu as próprias hipóteses fundacionais da modernidade urbana, formou seu universo com a certeza tão íntima da necessidade de derrubar fronteiras territoriais e sociais: trata-se de uma expansão que não se pode imaginar senão como inclusiva porque o mercado urbano moderno, o mercado residencial, a chave que converte a cidade em uma indústria capaz de competir com as outras indústrias e não só fazê-las de sede, é um mercado que supõe um cidadão; segundo Weber, é um mercado que supõe *a ficção da equivalência* como parte necessária de sua dinâmica expansiva”.³⁵

Mesmo sendo capaz de reconhecer a legitimidade desse desenho, Lucio Costa não o subscrevia. Se a modernidade continha vetores expansivos, apontados para fora e para adiante (mas também um “para dentro na sociedade” que não deixava de ser um “para fora” da subjetividade individual), tinha outros vetores

³³ COSTA, Lucio. “Depoimento de um arquiteto carioca”. Apud COSTA, 1962.

³⁴ GORELIK, Adrián. “O moderno em debate: cidade, modernidade e modernização”. In MIRANDA, 1999: 59.

³⁵ Ibid., p. 60.

irresolutamente direcionados para dentro, por assim dizer centrípetos. Estes apontavam para uma existência, para um estar no mundo individual de que fazia parte, antes de mais nada, uma experiência íntima e autônoma da forma. Afirmavam-no, mais que seu programa de ensino do desenho (um produto de sua concepção de modernidade), seus próprios olhos; seus “olhos entusiastas”³⁶ – olhos que viam as formas “com seu caráter próprio, como se a víssemos pela primeira e pela última vez”;³⁷ que olhavam os objetos do mundo, “as pessoas e as cenas caseiras ou de rua”, “visando não apenas o seu aspecto humano e anedótico, senão também a procura da forma por si mesma, ou seja, desprendida do seu objeto”.³⁸ Olhos que haviam empreendido um “caminho plástico”;³⁹ que inquiriam as “coisas boas de olhar” sem arriscar um veredicto;⁴⁰ que aceitavam a realidade autônoma das “formas significantes”.⁴¹

O próprio da modernidade era, assim, a coexistência de múltiplas subjetividades. A modernidade era a sociedade do utilitarismo estrito (Weber), que condenava as massas a um “individualismo quantitativo”, mas também a possibilidade de cultivo de um “individualismo qualitativo” (Simmel) cujo máximo acabamento tinha lugar na arte;⁴² era a urbanidade da metrópole e o interioridade doméstica; exposição e intimidade (na fórmula de Sophia Telles, “monumentalidade e intimismo”);⁴³ a varanda e a alcova; cidadania e desterro; produção industrial e manualidade; ordem e entropia. Modernizar era uma “abertura para o mundo moderno” na medida e apenas na medida em que se constituía num abrir as portas da existência para um mundo verdadeiramente politeísta (Weber). Era, portanto, uma abertura feita (para bem ou para mal) de

³⁶ LE CORBUSIER, 1996: 193.

³⁷ COSTA, Lucio. Ensino do desenho, Cultura, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, set-dez 1948, p. 56.

³⁸ Ibid., p. 56.

³⁹ Ver a propósito COSTA LIMA, Luiz. “O caminho plástico de Lucio Costa”. In NOBRE, Ana Luiza et alii, 2004.

⁴⁰ COSTA, 1995: 244.

⁴¹ BELL, 1914.

⁴² WAIZBORT, 2000: 496.

⁴³ TELLES, 1989.

limites –muito especialmente de limites aos (benfazejos ou maléficos, utópicos ou escatológicos) aspectos “sociais” da modernidade.⁴⁴

Foi conjuntamente a essa concepção de modernidade que Lucio Costa concebeu sua teoria da arquitetura contemporânea. Por uma parte, era uma teoria universal, que buscava responder (em termos universais) à questão *o que deve ser, por definição, a arquitetura (nomeadamente a forma arquitetônica) no mundo moderno?* A pluralidade de vetores e de subjetividades excluía soluções redutoras. A forma moderna não era uma forma simples nem uma forma fácil. Era uma forma necessariamente problemática. Os vetores internalizantes levantavam questões e demandavam soluções por vezes contrárias às demandas da expansividade. Por justiça, a forma arquitetônica moderna deveria responder também a eles. Se o marco expansivo conduzia a uma *forma-produção* (e aqui, bem entendido, o paradigma é a Bauhaus de Gropius e o ideal de um construtivismo expansivo e proliferante, subsumido numa arquitetura que, voluntariamente, se confunde com o *industrial design* e que, por isso mesmo, deve assumir o controle de um dos principais motores da modernização, a indústria),⁴⁵ o marco introspectivo pedia uma *forma-sensível* capaz de contemplar uma experiência fenomênica autônoma da forma. (De resto, a forma da arquitetura moderna talvez fosse uma *forma-experiência* ainda em outro sentido: mais do que antecipação e controle, o projeto – e a projetística costiana talvez seja o maior testemunho disto – talvez fosse, ele mesmo, um *ensaio*, uma experiência na qual a subjetividade criadora individual, no ato da criação formal – ou seja, no momento em que, através dos instrumentos projetuais, revela as reais possibilidades do mundo moderno, a começar, naturalmente, pelas *possibilidades da técnica* –, não apenas se encontrava consigo mesma como se punha em contato – o mais imediato possível – com as forças da modernização, com a totalidade da vida moderna.)⁴⁶

⁴⁴ Cabe destacar a propósito que, conforme Lucio Costa reiterou em mais de uma ocasião, Brasília não havia sido concebida como uma cidade expansível *ad infinitum*. O que os críticos viam como um defeito era, do ponto de vista de Lucio Costa, uma qualidade.

⁴⁵ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. “Projeto e destino”, *passim*. In ARGAN, 2000.

⁴⁶ Caberia investigar em que medida, em sua projetística, o projeto não é encarado justamente desse modo. Minha própria impressão (é apenas uma hipótese) é a de que, para Costa, na

Mas a formulação de Lucio Costa não era apenas universal ou apriorística; contemplava também o contingente, o circunstancial, o particular, a realidade local, e buscava simultaneamente responder à questão sobre *o que poderia ser a arquitetura moderna (nomeadamente, a forma arquitetônica moderna) no Brasil contemporâneo*. Nisso, precisamente, radicava uma diferença essencial com relação a todos aqueles que, no epicentro da modernidade, se perguntavam, com razão, sobre as condições de possibilidade da arte tradicional num mundo plenamente industrializado.⁴⁷ Era sob este aspecto sobretudo que a “escolha” do modelo lecorbusieriano encontrava suas principais razões de ser: mais do que a simples conjugação de *técnica* e *beleza* descrita por Argan, tratava-se, antes de tudo, de um modelo que, sem embargo da importância dada à noção de “ordem” (ao ideal de beleza ou à beleza ideal), valorizava ao extremo a experiência mundana das formas sensíveis, das “coisas boas de olhar” (Costa), ou seja, de um modelo que valorizava a autonomia de um fato arquitetônico no qual *técnica* e *beleza* se conjugavam para dar lugar a uma experiência “profundamente individual”,⁴⁸ para a “seqüência de impressões das quais não podemos escapar”,⁴⁹ das quais, aprendidas as lições de “Ensino do desenho”, não haveríamos mesmo querer escapar. Para além disso, era um modelo em que, em vez de uma *necessidade*, a *técnica* surgia como uma *possibilidade* – uma possibilidade, repare-se, aberta tanto ao sujeito-da-criação arquitetônica (o projetista), quanto à

experiência da criação/geração da forma arquitetônica engendrada pelo projeto, a subjetividade mais individual e a subjetividade mais coletiva se encontrem, e talvez de uma maneira que nenhuma outra modalidade artística conhecia. Assim como o *ensaio* descrito por Lukács, na projetística de Lucio Costa, o projeto moderno seria, portanto, a experiência através da qual se abria uma porta para a totalidade da vida – para as forças produtivas, as múltiplas instâncias sociais etc. Uma vez mais, a forma que emergia dessa “experiência” só podia ser problemática e a respeito dela poderia ser dito o que Lukács disse sobre a forma do ensaísmo de Simmel: “A empresa heróico-trágica dos grandes impressionistas consiste justamente em que a essa forma – da qual não podem escapar, pois é o único meio possível de sua substancial existência – eles pedem e impõem sempre algo que contradiz sua destinação, ou mesmo a suprime, porque deixando de se fechar, soberana e acabada em si, a forma deixa de ser forma. Uma forma servil, aberta à vida, não poderia existir”. LUKÁCS, G. Pós-fácio – à memória de G. Simmel (1918). In SIMMEL, G. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 203. Ver também. LUKÁCS, G. “A propos de l’essence et de la forme de l’essai: une lettre à Leo Popper”. In LUKÁCS, G. *L’ame et les formes*. S/r: Gallimard, 1974, p. 9-33. Deve-se acrescentar a propósito que este é um tema crucial abordado em “Depoimento de um arquiteto carioca”. Para Costa, com efeito, o tema é um dos mais problemáticos do advento da industrialização..

⁴⁷ Essa, a pergunta que, dentre outros, se faz Simmel. Cf. WAIZBORT, 2000: 393.

⁴⁸ LE CORBUSIER, 2004: 25.

⁴⁹ Ibid., p. 84.

cultura (no sentido de Le Corbusier e de Costa) a que, necessariamente, esta, como toda técnica, estava adstrita. Neste ponto, em especial, o modelo lecorbusieriano adquiria, como vimos, uma qualidade extraordinária aos olhos de Lucio Costa: abria a possibilidade para se pensar a cultura (ou, nos termos de Argan a arquitetura como fato de cultura) a partir da técnica (vale dizer, a partir de uma noção de modernidade em que, de um modo ou de outro, a técnica moderna necessariamente se destacava), e não o contrário.

Era uma diferença crucial. Ela invertia o caminho (e também o programa) traçado a um só tempo pelos movimentos neocolonial e modernista. Ambos haviam pré-estabelecido que a modernidade e suas coisas (a arte moderna, a técnica da arte moderna, a forma da arte moderna, o estilo da arte moderna, e, no limite, o próprio conceito de modernidade) deveriam ser definidas *a partir* de um certo conceito de “cultura” (um conceito de cultura “genuína”, como vimos, fundado na idéia de *identidade* espiritual ou essencial – uma identidade que, na prática, deveria obrigatoriamente caracterizar-se por qualidades como unidade interna e diferença externa, ou seja, como uma diferença com relação às identidades das outras “culturas”). No caso do modernismo, a principal consequência desse modelo fora uma necessária separação entre as necessidades do Velho Mundo e o que Mario de Andrade entendia como sendo as “nossas necessidades”, as necessidades de nossa “cultura” (o mesmo valia para a arquitetura neocolonial, pensada, nos termos de Marianno Filho, em função das “nossas necessidades peculiares”)⁵⁰ Como vimos, tal operação conceitual acabou redundando na exclusão *tout court* da técnica moderna da equação modernista, nomeadamente na equação marioandradina da arquitetura moderna (o correto seria dizer *modernista*) brasileira. Para Mario de Andrade, a crise da arte moderna brasileira era pensada exclusivamente em termos da crise de participação de uma cultura local no concerto das nações cultas. A pesquisa da forma se punha em marcha exclusivamente a partir dessa premissa; de modo que, por incontornavelmente constrangida – e não obstante o veemente protesto, o verdadeiro *rappel-à-l’ordre* empetrado pelo jovem crítico Sérgio Buarque de

⁵⁰ Ver nota 46.

Holanda – a pesquisa da forma (a pesquisa da forma moderna modernista) já nascia ferida de morte. De fato, tão cedo quanto meados da década de 1920, tal pesquisa se viu reduzida a uma obstinada procura pelos meios porventura capazes de tornar “básica” (a terminologia é de Mario de Andrade), no âmbito de uma certa arte moderna *brasileira*, a diversidade (incomodamente percebida como inapreensível) do material nacional.

Do ponto de vista de Lucio Costa tal inversão de fatores só podia mesmo ser vista como uma “revelação”. Ela ia ao encontro de uma formulação (de uma formulação em progresso) que, desde 1924, vinha buscando, em vão, dar conta da questão da *forma* arquitetônica contemporânea (mas também de um estilo arquitetônico contemporâneo) a partir de um conceito de realidade nacional, de uma “nacionalidade que é nossa”, muito semelhante ao conceito de cultura genuína modernista. Desde que voltara de Diamantina, é verdade, havia retirado de seu vocabulário a palavra “alma” (a “alma de um povo”, a “alma de nossos lares”); contudo, ainda em 1929, “vendo aquelas casas, aquelas igreja” – “vestígios tão expressivos de um passado tão nosso” –, o jovem arquiteto enfatizava “o verdadeiro espírito da nossa gente. O espírito que formou essa espécie de nacionalidade que é nossa”.⁵¹ A ênfase cada vez maior na questão da técnica não resolvera, antes complicara a equação da forma arquitetônica no mundo moderno: cada vez mais valorizada e, desde 1928 (“O arranha céu”), abordada também do ponto de vista da produção industrial (leia-se, da crise engendrada pela produção industrial), a técnica moderna pouco ou nada se adequava à nossa realidade “racial” – às discrepâncias existentes 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”.⁵² Pensar a técnica (e com ela a arquitetura da modernidade) a partir do conceito de cultura genuína ia se tornando cada vez mais complicado. A primeira solução encontrada (adotada após o encontro com Warchavchik) era demasiadamente simples: na modernidade, as realidades locais simplesmente não existiam; estavam todas condenadas a desaparecer. Mais do que simples, era uma solução simplória.

⁵¹ COSTA, 1962: 15.

⁵² COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. Apud COSTA, 1976.

Em Le Corbusier, finalmente, Lucio Costa iria encontrar uma formulação que, indo ao encontro de seus próprios questionamentos, abria espaço para pensar o local (a forma local, o estilo local, o monumental local, a cultura local) a partir da técnica, mais especificamente, a partir da técnica moderna, da técnica na modernidade, numa palavra, a partir do próprio conceito de modernidade. De acordo com essa concepção, a técnica moderna era uma possibilidade; um universal que, necessariamente, se manifestava num particular, num local; um típico exemplo de “conjugação oportuna de circunstâncias”⁵³ por meio da qual uma cultura local se definia ou revelava. A lição de Le Corbusier era clara: uma cultura se definia através da técnica: “o fruto de uma civilização amadurece ao termo da realização de todos os meios técnicos [...]”; a “exata expressão das aspirações e das capacidades técnicas de um povo”, sintetizada em seu “sistema de elementos plásticos novos”, era produto de uma “longa batalha técnica”; “eis como se levam as culturas”.⁵⁴ Desde que se concebesse a técnica como uma possibilidade, uma arquitetura legitimamente moderna não apenas poderia mas deveria ser também local. E mais: através dela, uma cultura local encontrava meios para se auto-definir. Pertencer a uma tradição latina era, nesse sentido, apenas um ponto de partida (uma possibilidade...); inscrever-se nela solicitava uma mobilização cultural levada a termo no domínio da técnica – no contexto específico da contemporaneidade, uma mobilização levada a termo no domínio da técnica moderna. Em lugar de se ver obrigado (para pensar o local) a *separar* as “necessidades do velho mundo” e as “nossas necessidades”, abria-se um caminho para *integrar* as possibilidades do mundo moderno e as nossas necessidades. A chave para tanto era a técnica moderna.

Como se vê, mais do que uma simples escolha, a opção por Le Corbusier revelava um encontro⁵⁵ – um encontro a partir do qual Lucio Costa poderia estabelecer, finalmente, uma verdadeira teoria da forma arquitetônica moderna.

⁵³ COSTA, 1962: 125.

⁵⁴ LE CORBUSIER, 2000: 30-2.

⁵⁵ Carlos Martins, por sua vez, destaca a idéia de “afinidades eletivas”. V. MARTINS, Carlos A. F. “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”. In NOBRE et alii, 2004: 71-83.

Era uma teoria essencialmente problemática (ou, por outra, que dava lugar a uma forma necessariamente problemática, polissêmica), mas era muito abrangente. Desde logo, fundamentava-se, se não numa teoria, num conceito mais ou menos definido da modernidade. O mundo moderno era um mundo politeísta e fraturado, aberto a múltiplas subjetividades. A forma moderna deveria responder a esse desenho abrindo-se, em suas diversas instâncias (enquanto projeto de um sujeito criador, enquanto construção/produção, quer dizer, enquanto fato social ou fato de cultura, enquanto fato plástico autônomo, passível de ser imediatamente experimentada por um sujeito-sensível), a essa pluralidade subjetiva. Nesse sentido, era uma teoria caracterizada por um necessário trânsito entre o universal e o particular. A forma arquitetônica moderna era, *em tese*, a conjugação de técnica e beleza. Como essa técnica era concebida não como uma necessidade mas como uma possibilidade, e como essa beleza era concebida não apenas como reprodução de uma “ordem” mas igualmente como a criação de uma individualidade criadora (mas também como *representação* de uma subjetividade sensível), a forma moderna era, no mundo da vida, necessariamente particular e contingente, precária. Como fato de cultura e criação individual (neste caso, como produto de um *projeto* concebido como *poiesis* crítica)⁵⁶ era uma forma que, *de fato*, só podia existir no mundo, enquanto realização – precária – do mundo. Do mundo moderno.

Por fim, cabe ressaltar que, como trabalho de consolidação da arquitetura moderna brasileira, a explicação proposta por Lucio Costa em sua carta depoimento não podia ser mais eficaz. Em primeiro lugar por que, depois do MES e do Pavilhão de Nova Iorque, e mais ainda da Pampulha e de *Brazil Builds*, o sucesso de Oscar Niemeyer tinha mesmo tudo para ser considerado uma realidade incontestável. Em segundo lugar, porque, de um modo ou de outro, esta mesma realidade, quer dizer esse sucesso, não deixava de ser a comprovação, a demonstração cabal de que o modelo escolhido por Lucio Costa era de fato adequado ou mesmo ideal para a arquitetura moderna brasileira (algo que, com tudo que há de crítico, de irônico e de ponderadamente ideológico em seu texto,

⁵⁶ Cf. COSTA LIMA, Luis. “Poesia e experiência estética”. In COSTA LIMA, 2002: 39-54.

Argan não deixa de reconhecer). De sorte que, se era verdade, como admitia Costa, que a arquitetura moderna brasileira *dependia* da obra de Oscar Niemeyer, também era verdade que a obra de Oscar Niemeyer *dependia* da “arquitetura moderna brasileira”, ou do desenho que lhe havia sido dado em ato por Lucio Costa – um desenho que comportava, mais ainda, que solicitava e aguardava o “advento” (ou a “revelação”) de um gênio criativo como Oscar Niemeyer. Mais do que falsa modéstia ou dissimulado auto-elogio, a exaltação por parte de Costa da arquitetura de Niemeyer era sobretudo uma constatação: o reconhecimento de que, para bem ou para mal, a “arquitetura moderna brasileira” se identificava com o *tandem* Costa-Niemeyer.

*

Em grande medida, o *fenômeno* “arquitetura moderna brasileira” se completava aí, com as explicações dadas por Lucio Costa a partir de 1945 e que culminariam no famoso texto de 1951: não apenas seu sucesso era uma realidade como, de acordo ou graças à argumentação de Costa, era uma realidade por assim dizer completa; uma realidade solidamente *fundamentada*, convincentemente *explicada* e cujo sucesso era – para a satisfação geral – plenamente *justificado*.

E sendo assim, nada havia mesmo que nos impedisse de usufruir, de gozar esse sucesso, o surto desse adorável fenômeno chamado “arquitetura moderna brasileira” e a explosão daquele genial artista, verdadeiro herói nacional, Oscar de Almeida Soares, chamado Oscar Niemeyer. A partir de agora, em vez de fazer vista grossa para os excessos ou individualismos de Niemeyer (como fizera Mario de Andrade que, em 1944, comentando o livro *Brazil Builds*, não apenas não fizera uma menção sequer à Pampulha de Niemeyer, como preferira, candidamente, chamar a atenção para a “força de artesanato” da arquitetura de Lucio Costa...),⁵⁷ podíamos, devíamos contemplar, berçar, acariciar, celebrar, nos comover com a obra desse gênio nativo e da sua, quer dizer da nossa arquitetura moderna brasileira. Podíamos mesmo fazer como, pouco antes de morrer, Oswald

⁵⁷ ANDRADE, Mario, *Brazil Builds*, Folha da Manhã, São Paulo, 23 mar. 1944.

de Andrade fizera: sentarmo-nos sob a marquise de um edifício de Niemeyer e, desfrutando da vitória finalmente alcançada, chorar, apenas chorar.⁵⁸

E como fizemos isso! Com a autorização de Lucio Costa (e quase sempre citando-o nominalmente)⁵⁹, como celebramos, *grosso modo* a partir de 1945, a arquitetura moderna brasileira! De todos os azimutes, vinham relatos, testemunhos, exegeses e ensaios que, de um modo ou de outro, expressavam o encantamento dos intelectuais brasileiros com uma arquitetura que, além de plasticamente extraordinária (*genuinamente* ou não), era legitimamente nossa.

Para o romancista José Lins do Rego (1901- 1957), por exemplo, nossa Arquitetura Moderna era tão autêntica que não provinha de outro lugar senão das profundezas do solo pátrio:

“Procurava-se uma solução de cima para baixo, quando a solução deveria provir da terra, das raízes profundas. E aí surge a nova Escola de Arquitetura do Rio de Janeiro.[...] Como a música de Villa Lobos, a força expressiva de um Lucio Costa e um Niemeyer foi uma criação intrinsecamente nossa, algo que brotou de nossa própria vida. O retorno à natureza, e o valor que vai ser dado à paisagem como elemento substancial, salvaram nossos arquitetos do que se poderia considerar formal em Le Corbusier./ [...] No Brasil, o instinto poético conduziria nossos artistas a uma intimidade mais lírica com a natureza. Os novos arquitetos foram buscar o que havia de vivo nas casas antigas, o que havia de funcional em algumas das soluções dos mestres portugueses, e conseguiram corrigir desvios monstruosos, para integrar a pedra, a cal, o cimento, o ferro, a madeira, todos os materiais de construção, na intimidade da paisagem./ Ocorre então uma coisa extraordinária: a caatinga sertaneja, a floresta amazônica, as montanhas de Minas Gerais, os pampas gaúchos, penetram no coração da cidade, sobem até os arranha-céus, e vão ajudar o homem moderno a ser mais humano, a pertencer mais à sua terra, a ser algo mais que uma simples máquina e viver. As casas, os palácios, as igrejas, tornam-se uma extensa aléia da floresta, fruto das raízes que brotam do solo. E, ao invés de agredirem a natureza ao seu redor, compõe com ela uma sinfonia. Homem e casa, homem e floresta, homem e bicho não se enfrentam como inimigos, a se defenderem uns aos outros. As praias e os coqueiros, as montanhas de ipês e quaresmas, as margens dos rios, os morros, todas essas paisagens fornecem aos arquitetos elementos que lhes permitem servir ao

⁵⁸ “No fim de sua vida, em 54, levei-o [Oswald] à 2ª Bienal. Era no Ibirapuera de Niemeyer, da oficialização definitiva da arquitetura e arte moderna que daria Brasília. Estávamos naquela tarde praticamente sós, sob as arrojadas estruturas de concreto e cercados de arte abstrata. Oswald sentia-se como um dos principais autores daquela conquista. Ele chorou. Era como se tivesse vencido uma longa batalha. Sentia-se apoiado e com razão. Era algo que acontecia na sua cidadezinha provinciana, depois de uma vida de trabalho”. ANDRADE, Rudá, Apud CANDIDO, 1970:92

⁵⁹ Dentre outros, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Mário Pedrosa são useiros e vezeiros em citar Lucio Costa em matéria de arquitetura. Freyre, por exemplo, na introdução de Casa Grande & Senzala, trancreve um trecho importante de “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional” (1929). Já em Aventura e rotina (1952), Costa é citado pelo sociólogo nada menos do que 8 vezes.

homem com mais beleza, mais eficácia e até mesmo com mais humanidade. Um brasileiro pode, hoje, dormir no décimo andar de um arranha-céu de portas abertas, o quarto cercado de plantas do sertão. O perfume do campo invade a casa, e ele se sente profundamente ligado ao mundo, mais criatura da terra, mesmo àquela altura. A casa se transforma num poderoso elemento vital. Ela não é mais uma fortaleza contra o meio, mas uma redução poética da natureza. A casa abre as janelas, protege-se da luz, serve-se dos rios, sobe e desce montanhas. E é a casa brasileira que vai buscar na paisagem todos os elementos essenciais para ser original, agradável e bela”.⁶⁰

Menos ecológica e mais sociológica, a avaliação de Gilberto Freyre (1900-1987) demonstrava um entusiasmo ainda maior com a “maior contribuição de nosso país para o desenvolvimento humano nos trópicos”:

“A criatividade brasileira tem suas raízes num sistema familiar que foi, durante quatro séculos, o centro do desenvolvimento brasileiro em um novo tipo de civilização. Esse sistema familiar criou a cozinha brasileira, a música brasileira, a literatura brasileira, a diplomacia e arte política brasileira, a reinterpretação das leis romanas [...] *E também foi esse sistema familiar que lançou as bases da fundação da moderna arquitetura brasileira, talvez a maior contribuição de nosso país para o desenvolvimento humano nos trópicos.* Um sociólogo norte-americano, estudioso das relações entre família e civilização, o prof. Carle C. Zimmerman, escreve que ‘os períodos criadores na Civilização basearam-se no tipo doméstico’. A cultura brasileira, em geral, *e a arquitetura em particular*, como criações de um sistema patriarcal de família peculiar ao Brasil, e como expressões daquilo que pode ser considerado, mais que um sistema de família, um tipo de civilização – parte integrante de um grande complexo, de uma vasta civilização, além de luso-tropical, hispano-tropical – parece confirmar a generalização deste sociólogo e antropólogo”.⁶¹

Depoimento ainda mais expressivo é o do educador Anísio Teixeira, que, em texto intitulado “Um presságio de progresso”, de 1951, não conseguia conter o bem-estar (no limite da euforia) e o otimismo ensejados pela presença dessa arquitetura *redentora*:

“Em meio aos conflitos e contradições brasileiras, nascidos da oposição permanente de forças residuais às veleidades de crescimento e progresso do país, a nova arquitetura brasileira constitui uma exceção, pela amplitude do apoio que vem recebendo e pelo ímpeto e continuidade de suas realizações./ Talvez seja este movimento, hoje, a expressão mais característica do que deveria ser o Brasil, se os vícios de sua formação social e a maldição histórica de haver nascido velho não nos tivessem chumbado os pés às piores formas de parasitismo e de passividade que jamais marcaram uma nacionalidade./ Com efeito, pela sua nova arquitetura, o Brasil vem participando de um espírito de coragem e de saudável aventura, que não anima nenhum outro setor da vida nacional, embora outro não devesse ser o espírito da civilização que se deveria implantar nas amplitude vazias e promissoras deste continente. O amor ao adquirido e ao privilégio – hoje conquistado repentinamente –, um exasperante senso de segurança e um trágico horror ao risco, aliados à coragem puramente passiva de tudo suportar, fazem de nosso país, entretanto, a

⁶⁰ Apud XAVIER, 1987: 302-4.

⁶¹ FREYRE, Gilberto. “A moderna arquitetura brasileira: ‘moura’ e ‘romana’”. In FRYRE, 2002: 256.

mais palpitante contradição. Ao desafio de todo um mundo a conquistar, respondemos não com a debilidade-força da juventude mas com a decrepitude medrosa e cambaleante da velhice, a pedir muletas, apoios, assistência e proteção./ Podíamos ser os mesmos em arquitetura. E o somos, em verdade, em grande parte. Ao lado do Ministério da Educação lá está o Ministério da Fazenda a responder ao ato de risco e de beleza que é o Palácio da Educação com a mesquinha segurança – era assim que os romanos construíram – no Tesouro Nacional. Um pequeno grupo, entretanto, de arquitetos e engenheiros salva o espírito brasileiro, com essa arquitetura moderna que é, antes de tudo, um ato de confiança no país, no gênio de seu povo e no progresso do conhecimento humano./ Todos nós, que sonhamos um estado de entusiasmo para a grande aventura de construir nacionalidade, temos nesse movimento da arquitetura brasileira, uma pequena amostra do que poderíamos ser, se um estado de esclarecimento e de fé se criasse, como se criou entre esses engenheiros, em nossa agricultura, nossa indústria, nosso comércio, nossa educação e nossos serviços públicos e sociais em geral./ [...] Não será, assim, essa arquitetura como um presságio das forças latentes do país? Não será ela um sintoma, um sinal antecipado de que vamos despertar e, um dia, o espírito do arquiteto não dominará apenas as construções ocasionais que lhes entrega o acidentalismo de nossa vida pública e privada mas todo o país e todas as suas atividades, lançadas afinal na grande aventura criadora de um povo entregue à construção voluntariosa e inteligente de seu destino?/ [...] O Brasil precisa, para se realizar, de lirismo – que é capacidade de se esquecer – e de virtude – que é a capacidade de se superar. A sua arquitetura moderna é uma lição magnífica dessas duas atitudes redentoras”.⁶²

Um dos primeiros a perceber o quanto a produção arquitetônica brasileira contemporânea vinha acompanhada de um desbragado sentimento de bem-estar e mesmo de um certo “desfrute do sucesso” por parte de uma “sociedade satisfeita” foi Argan. Foi ele quem, em 1954, possivelmente pela primeira vez, percebeu e destacou este aspecto do “fenômeno” arquitetura moderna brasileira. Em suas palavras

“Para quem sabia que o Brasil é um dos poucos países que possuem uma arquitetura moderna, a exposição realizada na Galeria de Arte Moderna no Valle Giulia, em Roma, não foi uma surpresa: nos Estados Unidos do Brasil a arquitetura moderna praticamente venceu sua batalha e até recebeu o crisma da oficialidade. Se se trata de uma arquitetura original ou, como se diz, de uma escola nacional, é um outro problema que merece ser discutido e não pode ser liquidado afoitamente, considerando-se a produção arquitetônica brasileira como uma florescente colônia da arquitetura européia, com Le Corbusier como vice-rei. Poder-se-ia lembrar que também o barroco brasileiro deriva do barroco espanhol e português, e que basta a profusão do ouro para dar-lhe um acento original. Parece-nos, porém, mais adequado o exemplo da arquitetura romana, que decerto deduz muitas de suas formas da arquitetura grega e todavia distancia-se da sua pura, metafísica proporcionalidade para exprimir ou manifestar, por meio de uma monumentalidade mais grave e maciça, a autoridade e a estabilidade das instituições civis./ Diremos portanto que,

⁶² TEIXEIRA, Anísio. Um presságio de progresso, *Habitat*, São Paulo (4): 2, 1951. Apud XAVIER, 1987: 175-7. Agradeço a Ana Luíza Nobre pela indicação desse texto. Para Anísio Teixeira, ademais, era inclusive forçoso reconhecer que “nenhum outro elemento é tão fundamental, no complexo da situação educacional, depois do professor, como o prédio e suas instalações”. Se recordarmos o parecer emitido pela Comissão constituída para avaliar o projeto da cidade universitária (v. nota 420) veremos como, no espaço de uma década e meia mudou a avaliação sobre o papel da arquitetura para o sucesso do ensino.

se a arquitetura de Le Corbusier se volta para uma *polis* ideal ou uma utópica sociedade do futuro, a arquitetura moderna brasileira surge como expressão positiva e reconfortante de uma sociedade satisfeita com a prosperidade dos seus negócios e consciente da necessidade de adequar o seu próprio modo de vida a uma condição de bem-estar econômico. Quanto à originalidade, realmente não sabemos se os expoentes do movimento artístico brasileiro a propõe como uma condição essencial de valor estético; e tampouco seremos nós a escandalizar-nos com o fato de que o problema da arquitetura seja posto, no Brasil, mais em termos de quantidade que de qualidade. O ‘fenômeno’ da arquitetura moderna tem hoje no Brasil, mais que em qualquer outro país, dimensões imponentes; e este fato, por si só, nos parece deveras importante”.⁶³

A partir da constatação de Argan (mas também de sua tese de que os arquitetos brasileiros haviam escolhido combater no terreno da ‘técnica’ e do ‘belo’ formal’ por terem compreendido que o grande mal a ser evitado era a degradação de valores trazida pela especulação imobiliária; e de que, através dessa escolha, ter-se-ia demonstrado que a arquitetura moderna implicava, pelo menos, uma qualificação democrática da sociedade, além de avanços sociais compatíveis com um capitalismo moderadamente progressista),⁶⁴ a partir disso, poderíamos deduzir que o bem-estar identificado com o fenômeno arquitetura moderna brasileira adviria de uma consciência de adequação: a adequação existente entre o modelo escolhido (a arquitetura de Le Corbusier) e o perfil ou estágio do capitalismo brasileiro, apenas “moderadamente progressista”. Tal bem-estar seria, portanto (levando adiante o argumento de Argan), o bem-estar experimentado pela parcela mais progressista da burguesia brasileira, a qual, bem ou mal, havia promovido uma renovação estética sem comprometer uma cultura humanista que, afinal de contas, era a única admitida como possível, e da qual faziam parte, antes de mais nada, seus próprios valores de beleza. O bem-estar seria portanto o produto da avaliação da vitória sobre os setores mais reacionários da burguesia, os setores que fatalmente poriam em marcha uma especulação imobiliária capaz de aniquilar, junto com a beleza, toda a cultura humanista.

Ainda que se aceite a tese de Argan (ou, se se preferir, a explicação deduzida da tese de Argan), cumpre reconhecer que só parcialmente ela dá conta

⁶³ ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura moderna no Brasil, *Comunità*, Roma, n. 24, 1954, p. 48-52. Apud XAVIER, 2003: 170. Uma vez mais, devo agradecer a Ana Luiza Nobre. Foi ela quem me chamou a atenção para o fato de que, neste texto, Argan estaria destacando justamente o bem-estar contido no fenômeno arquitetura moderna brasileira.

⁶⁴ *Ibid.*, p.173.

do fenômeno que estamos descrevendo. Nem poderia ser diferente. De uma parte, porque não é esse, afinal, o tema ou a questão principal de seu texto (na verdade trata dos limites atuais, quer dizer futuros, dessa arquitetura). De outra, porque, não obstante sua extraordinária intuição (“Quanto à originalidade, realmente não sabemos se os expoentes do movimento artístico brasileiro a propõe como uma condição essencial de valor estético”), Argan não explora os vínculos da arquitetura moderna brasileira, não já com os movimentos do capital ou os valores mais ou menos universais da burguesia, mas com a dialética particular do movimento modernista brasileiro.

Para trilhar esta outra via talvez devêssemos partir da constatação de que, com arquitetura moderna brasileira, o modernismo brasileiro atingiu sua máxima realização – tese defendida pelo crítico Wilson Martins. Nas palavras de Martins,

“Seria pela arquitetura, mas pela arquitetura *moderna*, que se ia realizar a conjunção de arte contemporânea e do nacionalismo em nosso país: mais do que qualquer outra coisa, é à arquitetura que o Modernismo ficou devendo seu triunfo, o espetacular sucesso da ‘arte moderna’ no Brasil. Pode-se mesmo dizer que, de todas as ‘artes modernas’, a arquitetura foi a única a ser aceita, não somente sem reservas mentais e racionalizações eruditas, mas com entusiasmo e abundância de coração”.⁶⁵

Nessas perspectivas, ou seja, em virtude precisamente de um suposto vínculo essencial com o modernismo, particularmente com o nacionalismo modernista e seu projeto de tradicionalização da arte moderna brasileira (espécie de pressuposto básico a que, de um modo ou de outro, as construções teóricas e sobretudo a memória da arquitetura moderna brasileira produzidas por Lucio Costa estariam vinculadas), estaríamos de fato autorizados a associar o bem-estar identificado com o fenômeno arquitetura moderna brasileira como um verdadeiro “desrecale localista” (e por isso mesmo modernista) – tese defendida por Otília B. F. Arantes. De acordo com Otília Arantes,

“Esses alguns dos acasos que teriam feito de Lucio Costa um moderno. Mas já estavam dadas aí as premissas daquilo que, na sua, ou na nossa arquitetura, emendava (sem querer...) no mandamento modernista, em especial como o formulara Mario de Andrade: é necessário ‘tradicionalizar’ o nosso passado, quer dizer, o Brasil. Espécie de antídoto contra a moléstia-de-Nabuco: o mal-estar do exílio na própria terra. Antes de tudo, um

⁶⁵ MARTINS, 1996: 422.

novo modo de referir o passado ao presente, vivê-lo e não revivê-lo – reconstruir o passado vivo ‘pesando em nossos gestos’/. Aqui um dos embriões do que se poderia chamar de *efeito retroativo do processo de formação*, que procura se completar por influxo moderno necessariamente externo e por isso mesmo preponderante, como veremos logo a seguir. Primeira versão do futuro ‘desrecalque localista’ de que falará Antonio Candido. Ou ainda, na linguagem também psicanalítica de outro precursor, Gilberto Freyre, quando em 1926 encarecia por sua vez a necessidade de ‘destabuizar’ o Brasil, destampando-se o país encoberto pela mentirada oficial – uma cura psicanalítica enfim, que removeria todos os álibis do bovarismo nacional./ Avançando o sinal – pois ainda não reconstituímos todas as peças do quebra-cabeça, na origem do referido ‘milagre’ –, também será possível falar em ‘desrecalque’ ou ‘destape’, no mencionado sentido psicanalítico-cultural do termo, no caso da Arquitetura Moderna Brasileira. Desde que tomemos a arquitetura burguesa dos estilos históricos de encomenda como um sintoma neurótico encobridor do país arquitetônico real, é só descascar, tirar o verniz e trazer à luz do dia a sinceridade da estrutura construída”⁶⁶

O desrecalque estaria portanto diretamente vinculado à *construção* de (e coetânea ou subsequência adesão coletiva a) uma narrativa segundo a qual a nossa seria uma arquitetura (e com ela, uma cultura) devidamente *formada*, ou seja, lógica e coerentemente engatada com o seu passado – construção devida, como quer Otília, exclusiva ou primordialmente aos enunciados de Lucio Costa. Segundo Otília,

“Ato contínuo, quer dizer, mais ou menos por volta da segunda metade dos anos 40, seu principal protagonista e formulador transformou-se além do mais em intérprete dessa história exemplar, que também se poderia chamar de história dos brasileiros no seu desejo de ter uma arquitetura coerentemente moderna, na expressão de Antônio Candido, referindo-se às ‘motivações’ na origem da formação da nossa literatura./ Para entender o propósito de Lucio Costa ao se pôr a contar essa história de uma arquitetura que ‘deu certo’, é preciso ter em mente que na verdade retomava um velho problema da nossa crítica, ou seja, a oscilação do local e do mundial em torno de um ponto de equilíbrio buscado por integração progressiva dessa ‘dupla fidelidade’ que aflige todo o cidadão de um país ainda em transe de passagem. Na mesa época (anos 50) Antonio Candido escrevia o livro decisivo a respeito – a ‘Formação da literatura brasileira’. Embora tenha sido o primeiro a explicá-la cabalmente, a idéia de ‘formação’ vinha figurando obsessivamente no centro de vários livros fundadores da nossa tradição crítica, mesmo quando não atende diretamente por esse nome, como no caso de ‘Raízes do Brasil’, de Sérgio Buarque de Holanda./ [...] Nela se concentra o essencial do debate intelectual brasileiro, que sempre girou em torno da questão crucial da passagem, moderna por excelência, da Colônia à Nação – é portanto de formação nacional que se trata, sobre o pano de fundo da sempre presente herança colonial a ser superada. O esquema básico talvez possa ser assim resumido: ‘formação’ é propósito *construtivo* deliberado das elites dirigentes e cultivadas, empenhadas em dotar o país de linhas evolutivas que culminem no funcionamento coerente de um sistema cultural local, tendo por modelo e parâmetro crítico a relativa organicidade da vida cultural européia. Supõe portanto o ideal de concatenação, continuidade, tradição, em contrapartida à ‘barafunda’ de nossa vida mental, em que nada se segue a nada; ou seja, supõe um *sistema* de referências recíprocas por oposição às manifestações avulsas e isoladas. Havendo então formação em

⁶⁶ ARANTES, 2002: 6-7. Uma versão modificada deste texto foi publicada, com o título “Esquema de Lucio Costa”, em NOBRE et alii, 2004: 84-103.

andamento, e não abortos, cedo ou tarde se apresentaria uma espécie de causalidade interna ou linha evolutiva cuja força, advinda da capacidade de por em ‘forma’ o processo local, acabaria por redundar (este o voto de Antonio Candido, ao estudar a formação de nossa literatura) em superação de dependência cultural ”.⁶⁷

Ainda que não seja este o objetivo de Otilia Arantes, creio que seu argumento nos ajuda a compreender uma parcela significativa do fenômeno arquitetura moderna brasileira. Desde logo, porque vincula o aludido “desrecalque” a um dos grandes *desejos* modernistas: o recorrente e irreprimido desejo de um ingresso involuntário, por assim dizer, automático na modernidade (vale dizer, o par antagônico do verdadeiro pavor ante a ameaça de um nacional-construtivismo forçado, um “abrasileiramento forçado” da arte moderna nacional).⁶⁸

Recapitulemos. A questão – sintetizada, como vimos, no debate ensejado pela publicação das *Memórias sentimentais de João Miramar* –, era uma decorrência direta do programa da brasilidade, podendo ser resumido nos

⁶⁷ Ibid., p. 9-10.

⁶⁸ Segundo Adorno, “A arte, através da construção, gostaria desesperadamente de se libertar, pela sua própria força, de sua situação nominalista, do sentimento do contingente, e de atingir a envolvimento do obrigatório, o universal. Para isso precisa daquela redução dos elementos que, em seguida, ameaça despotencializá-la e degenerar no triunfo sobre o não existente. [...] a construção restringe criticamente a subjetividade estética, da mesma maneira que as correntes construtivistas – menciona-se Mondrian – constituíam originalmente a antítese das tendências expressionistas. Pois, para que a síntese da construção tenha êxito, ela deve, apesar de toda a aversão, ser escolhida entre os elementos que em si mesmos jamais obedecem puramente ao que lhes é imposto. A construção rejeita, com toda a razão, o orgânico como ilusório. O sujeito, na sua generalidade quase-lógica, é o funcionário deste ato, enquanto a sua manifestação é neutra no resultado. Uma das mais profundas intuições da estética hegeliana consiste em ter reconhecido, muito antes de todo construtivismo, esta relação verdadeiramente dialética e em ter procurado o êxito subjetivo da obra de arte onde o sujeito nela desaparece. É mediante tal esvanecimento, não através do conluio com a realidade, que a obra de arte irrompe, se alguma vez o faz, na razão simplesmente subjetiva. É a utopia da construção; a sua falibilidade é ter necessariamente um pendor para aniquilar o integrado e suspender o processo no qual unicamente ele [o integrado] tem a sua vida. A perda da tensão da arte construtiva é hoje não só produto da fraqueza subjetiva, mas provém da idéia de construção. [...] A obra de arte puramente construída, integralmente objetiva, desde Adolf Loos, inimigo jurado de toda coisa simplesmente artesanal, mudar-se-ia, em virtude de sua mimese de formas funcionais, em algo puramente decorativo; a finalidade sem objetivo torna-se ironia. Até agora, apenas conseguiu preservar-nos disso a introdução polêmica do sujeito na razão subjetiva, a superioridade de sua manifestação sobre aquilo em que ele desejaria negar-se. Unicamente na resolução dessa contradição, não no seu polimento, pode a arte ainda preservar-se”. ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 73. Sobre o tema ver também CAMPOS, Haroldo. O underground automático de Hélio Oiticica, *Folha de S. Paulo*, 23 ago. 2003. Ver ainda ALLOWAY, Lawrence. “Systemic painting”. In BATTCOCK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press, 2000. “Marcel Duchamp reduced the creative act to choice and we may consider this its irreducible personal requirement”. (p. 55-6)

seguintes termos: se o que se procurava era o estabelecimento de uma arte moderna nacional, mais do que isso, de uma arte moderna nacional “genuína”, e que, por isso mesmo, de algum modo, *representasse* a identidade da nação (ou, o que é mais ou menos a mesma coisa, que apresentasse uma nação dotada de identidade) – então tudo o que essa arte *não* poderia ser é pessoal, individual, particular; expressão da imaginação, do capricho ou do arbítrio – mas também da vontade ou do voluntarismo – deste ou daquele artista. Em termos marioandradinos, se havia um pré-requisito para esta arte moderna genuinamente brasileira, tal pré-requisito era não apenas lograr “fazer coincidir a realidade individual com a realidade nacional”, mas igualmente fazer com que tal “coincidência” se *normalizasse* de maneira espontânea ou “inconsciente”.⁶⁹ De sorte que, se havia algo a ser elogiado nas Memórias, este algo era o fato de que, em seus supostos *erros* idiomáticos, “não se sabe mais o que é voluntário e o que nasceu da inadvertência”.⁷⁰

Tratava-se, bem entendido, de uma aporia; na prática, de um beco-sem-saída para o qual aquela “panacéia de construtivismo” fatalmente conduziria o modernismo; um equívoco que, com toda a admiração devida aos pioneiros do modernismo (sobretudo, a Mario de Andrade), o cadete Sérgio Buarque de Holanda sentia-se na obrigação de denunciar:

“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”.⁷¹

A alternativa havia sido proposta por Oswald de Andrade. A solução viria com a adoção de uma “via intuitiva”, ou de um princípio de “assimilação espontânea”.⁷² A problemática da brasilidade se resolveria na selvageria (mas

⁶⁹ “[...] a [generalização da consciência artística nacional [...]] levou toda a gente quase pro trabalho de fazer coincidir a realidade individual com a entidade nacional. Esta coincidência quando estiver normalizada e inconsciente em nós dará pros artistas brasileiros a mais justa, a mais fecunda e nobre libertação”. ANDRADE, Mario. *Arquitetura colonial* – IV. *Diário Nacional*, São Paulo, 26 ago. 1928. Apud BATISTA et alii, 1972: 29-20.

⁷⁰ ANDRADE, Mario, *Oswaldo de Andrade*. Apud BATISTA et alii, 1972: 222.

⁷¹ Sérgio Buarque de HOLANDA, “O lado oposto e outros lados”. In HOLANDA, 1996 (I): 225-6.

⁷² NUNES, 1979.

também na pureza, na espontaneidade...) daquele que, sem nenhum mal-estar, deglute e regenera o material alheio.⁷³ Uma solução, aliás, duplamente eficaz: não apenas apta a dar conta da questão da relação com o material popular por parte de um grupo restrito de intelectuais, como igualmente capaz de resolver o problema da importação cultural – problema que, como bom atavismo,⁷⁴ permanecia, afligindo modernistas e não modernistas.

A alternativa era refutada por Mario. A simples “raiva contra a sabença”⁷⁵ era uma falsa solução; não resolvia absolutamente o problema do *abrasileiramento forçado* de nossa arte. Resultava, sem esforço, em expressivismos e personalismos. Impunha-se, ao contrário, a adoção de uma “via analítica” e, quando do ato de criação – quer dizer, quando do reprocessamento estético do material nacional –, a adoção de uma “atitude estética”, identificada, como vimos, com uma obstinada obediência às “necessidades do material”. O problema, naturalmente, era por isso em prática. Uma opção talvez fosse o plágio, e, com ele, o esvaziamento da própria noção de autoria. O resultado era *Macunaíma*. *Macunaíma* não era obra sua. Seu autor era 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 nacional, *tira, ajunta, vê, registra*. Não era ele próprio 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”.⁷⁶

Mas *Macunaíma* era, na própria visão de seu autor, uma obra “fracassada”, e a verdade é que, no que concerne especificamente ao projeto de “escrever brasileiro” (e mais ainda ao projeto de produzir um romance escrito em brasileiro) talvez toda a literatura modernista não passasse mesmo de um grande fracasso:

⁷³ Cf. SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In BORNHEIM et alii, 1987: 100.

⁷⁴ Cf. CANDIDO, 1967.

⁷⁵ ANDRADE, Mario. *Pau Brasil sans pareil*, Paris, 1925. Apud BATISTA et alii, 1972.

⁷⁶ ANDRADE, Mario. A Raimundo Moraes, *Diário Nacional*, 20 set. 1931. Apud ANDRADE, 1976: 435.

dera num beco-sem-saída⁷⁷ – no beco sem saída de que, em certa medida, a passagem do ‘projeto estético’ dos anos 20 ao ‘projeto ideológico’ dos anos 30’,⁷⁸ não deixava de ser também, mais que uma alternativa, uma tentativa de desvio.

Havia contudo um outro desvio à vista. Ele não requeria canibalismo, não solicitava plágio, não supunha ideologias, e era um verdadeiro modelo de utilização “involuntária” do material nacional.

Havia um outro desvio à vista e esse desvio conduzia à arquitetura, mais especificamente à arquitetura moderna brasileira. Através da arquitetura havíamos, finalmente conseguido – que achado extraordinário!⁷⁹ – ser “modernos sem querer”. E isso, quem o afirmava era, uma vez mais, Lucio Costa.

Embora não constasse nem da carta a Gustavo Capanema, de 1945, nem tampouco da carta-depoimento publicada em 1948,⁸⁰ e mesmo contrariando aspectos enfatizados nos textos teóricos da década de 1930 (muito especialmente o caráter individual da criação arquitetônica, destacado em C.U.B.), o mote da modernidade involuntária de fato constava do “Depoimento de um arquiteto

⁷⁷ De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, 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.

⁷⁸ Cf. LAFETÁ, 2000; MARTINS, Wilson. “Da política literária à literatura política”. In MARTINS, 2002(b): 139 e seg.

⁷⁹ Naturalmente, no terreno em que ora nos movemos, qual seja, o das representações simbólicas, falar em *fundamento concreto* não faz qualquer sentido.

⁸⁰ A não ser que se considere como “involuntário” o “milagre” da revelação em Oscar Niemeyer, depois do Aleijadinho, de um “gênio nacional” etc.

carioca” de 1951. Nele, Lucio Costa destacava uma das principais características do “núcleo purista” constituído à sua própria volta, para o “estudo apaixonado [...] da doutrina e obra de Le Corbusier”. Nas palavras de Costa,

“As atitudes a priori do modernismo oficial, cujo rígido protocolo ignoravam, jamais os seduziu. *Tornaram-se modernos sem querer*, preocupados apenas em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente faculta”.⁸¹

Naturalmente, essa não era nem a única nem a principal explicação proposta por Lucio Costa para o sucesso da arquitetura moderna brasileira. Aqui, uma vez mais, o destaque era dado à presença da personalidade eleita de Oscar Niemeyer, crucial para a consumação do fenômeno arquitetura moderna brasileira. Contudo, com relação às explicações anteriores, o Depoimento de 1951 trazia inflexões importantes. Nas palavras de Costa,

“[...] o êxito integral do empreendimento [o projeto do MES] só foi assegurado devido à circunstância de estar incluída entre os seus legítimos autores a personalidade que se revelaria a seguir decisiva na formulação objetiva, pelo exemplo e alcance da própria obra, do rumo novo a ser trilhado pela arquitetura brasileira contemporânea./ Pois se o sentido geral dos acontecimentos é, de fato, determinado por fatores de ordem vária cuja atuação convergente assume, num determinado momento, aspecto de inelutabilidade, ocorre ponderar que na falta eventual da personalidade capaz de captar as possibilidades latentes, a oportunidade pode perder-se e o rumo da ação irremediavelmente alterar-se, devido ao fracasso no momento decisivo da primeira prova./ A personalidade de Oscar Niemeyer Soares Filho, arquiteto de formação e mentalidade genuinamente cariocas – conquanto, já agora, internacionalmente consagrado – soube estar presente na ocasião oportuna e desempenhar integralmente o papel que as circunstâncias propícias lhe reservavam e que avultou, a seguir, com as obras longínquas da Pampulha. Desse momento em diante o rumo diferente se impôs e nova era estava assegurada./ Assim como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em circunstâncias muito semelhantes, nas Minas Gerais do século XVIII, ele é a chave do enigma que intriga a quantos se detém na admiração dessa obra esplêndida e numerosa devida a tantos arquitetos diferentes, desde o impecável veterano Affonso Eduardo Reidy e dos admiráveis irmãos Roberto, de sangue sempre renovado, ao civilizado arquiteto Mindlin, transferido para aqui de São Paulo e às surpreendentes realizações de todos os demais, tanto da velha guarda, quanto da nova geração e até dos últimos conscritos. Obra cuja divulgação, em primeira mão, é avidamente disputada pelas revistas estrangeiras de arquitetura, e que se enriqueceu pela contribuição paisagística do pintor Roberto Burle Marx [...]/ Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria, tal como também o fora na arte da Idade Média e do Renascimento, a arquitetura brasileira de agora, com então as européias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e a técnica do tempo, através de determinadas individualidades do gênio artístico nativo. Conquanto se

⁸¹ COSTA, Lucio. “Depoimento de um arquiteto carioca”. Apud COSTA, 1962: 193. Grifos meus.

antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio, porque foi conscientemente concebida com tal propósito./ Não se trata de procura arbitrária da originalidade pro si mesma, ou da preocupação alvar de soluções ‘audaciosas’ – o que seria o avesso da arte –, mas do legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvendar o mundo formal ainda não revelado”.⁸²

Como se vê, de par com a tese do ingresso “sem querer” na modernidade, o “Depoimento” se distinguia dos anteriores por promover uma clara generalização da “arquitetura brasileira de agora” – já agora percebida como bem mais que um simples “surto”. Tal generalização se traduzia (i) na inequívoca ênfase dada ao aspecto de “manifestação de caráter local” de uma arquitetura que não apenas renovava determinados recursos “de nossa tradição” mas da qual se podia mesmo dizer tratar-se da “personalidade nacional” que, “através de determinadas individualidades do gênio artístico nativo”, se expressa por meio dos materiais e da técnica do tempo; e, sobretudo, (ii) na generalização da responsabilidade pela realização de uma arquitetura que, sem embargo de seu débito para com Niemeyer (cuja presença *individual* continuava todavia sendo considerada crucial), era, já agora, “devida a tantos arquitetos diferentes”, a diversas “individualidades”.

A partir de tais evidências, talvez pudéssemos concluir que, seja por oportunismo, seja por convicção, seja por simples entusiasmo com o extraordinário sucesso da arquitetura moderna brasileira, o Lucio Costa de “Depoimento de um arquiteto carioca” estivesse deixando para trás aspectos até então tidos como fundamentais na formulação da arquitetura moderna brasileira e sucumbindo por fim ao programa e aos fundamentos da brasilidade modernista. Moderna “sem querer”; diversa “do conjunto geral da produção contemporânea” e, ainda que “devida a tantos arquitetos diferentes, dotada de unidade; manifestação da “personalidade nacional”, além de renovadora de “nossa tradição” – a arquitetura moderna brasileira descrita por Lucio Costa em 1951, de fato, não podia parecer mais modernista.

⁸² Ibid., p. 196-8.

Esta, no entanto, seria uma leitura demasiadamente modernista da arquitetura moderna brasileira *versão* Lucio Costa. Em primeiro lugar por que a mesma passagem destaca é, a contrapelo de um suposto “aspecto de inelutabilidade”, o fato de a “arquitetura brasileira de agora” ser, antes de tudo, o produto contingente de um “momento decisivo”; o produto de “possibilidades latentes”, de “possibilidades virtuais”, numa palavra, de uma “oportunidade” que, não fosse a presença da “personalidade” de Oscar Niemeyer, muito provavelmente ter-se-ia perdido, talvez para sempre. Como manifestação local, a arquitetura brasileira era de fato a expressão da personalidade nacional, mas uma expressão contingente, oportuna, atualizada (leia-se, transformada de virtual em real) apenas na medida em que determinadas individualidades lançavam mão dos materiais e sobretudo da técnica do tempo – a técnica moderna.

De resto (e por isso mesmo), em que pese a menção feita a um suposto ingresso “sem querer” na modernidade; a tese de que “ela se ajusta e integra facilmente ao meio”; a refutação da “procura arbitrária da originalidade” ou de “soluções audaciosas”, – em que pese tudo isso, o propósito dessa arquitetura não era, como jamais o fora, apenas nem sobretudo construir a nacionalidade, e menos ainda promover (para falar em termos marioandradinos) uma “inconsciente” coincidência entre “realidade individual” e “entidade nacional”. Seu propósito “consciente” era outro e não tinha nada que ver com o nacional-construtivismo modernista. Como arte, seu legítimo e máximo propósito era, “atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica”, inovar; “com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores”,

“[...] desvendar o mundo formal ainda não revelado”.⁸³

Para os modernistas, no entanto, nem o aspecto contingente, nem o *formalismo*, nem o protagonismo atribuído à individualidade de Oscar Niemeyer (na entrevista a *Pampulha*, lembremos, chegaria ao ponto de afirmar: “O movimento da arquitetura dita brasileira contemporânea, no fundo, é Oscar Niemeyer. [...] Por isso quando o Oscar escreve, fala ‘nós isso, nós aquilo’, ele

⁸³ Ibid., p. 196-8.

está falando é dele, a ‘arquitetura brasileira’ é a arquitetura dele, do que ele fez, do que faz, porque é um fato, uma realidade, ele está dizendo a verdade de uma forma como se fosse modesta: ‘nós, a arquitetura brasileira’”),⁸⁴ nada disso parecia ser tão importante quanto a *brasilidade espontânea* supostamente realizada pela “arquitetura moderna brasileira”. Justificadamente, para a maioria deles, era esta e não aquelas a qualidade a ser destacada (e festejada), e isso mesmo quando se queria demonstrar o quanto essa arquitetura... *divergia* do modernismo!

Era este o argumento, por exemplo, do crítico Mario Pedrosa, que, em 1953, apoiando-se quase que exclusivamente no “Depoimento” de Costa, afirmava:

“Mas o ‘modernismo’ na arquitetura foi muito diferente do modernismo literário. A questão não era descobrir ou redescobrir o país. Este sempre estivera lá, presente com sua ecologia, seu clima, seu solo, seus materiais, sua natureza e tudo o que nele há de inelutável. Sem primitivismo como entre os literatos e os músicos e sem nacionalismo ideológico como entre os escritores políticos, a realidade geográfica e física é, para um arquiteto, alguma coisa de absoluto e primordial. Para os demais, é, de certa forma, uma matéria de escolha ou de interpretação”.⁸⁵

Como se percebe, por mais crítica que, à primeira vista, pudesse parecer ao modernismo – ao primitivismo dos literatos e dos músicos, ao nacionalismo ideológico dos escritores políticos – a avaliação de Mario Pedrosa, na verdade, não deixava de ser modernista. Pois o que se valorizava aqui não era

⁸⁴ “O movimento da arquitetura dita brasileira contemporânea, no fundo, é Oscar Niemeyer. O resto era arquitetos que acompanhavam mais ou menos o que ele fazia: o Reidy, esse, aquele outro, todos mais ou menos dentro do esquema, [...] Então ficou um receituário que compunha arquitetura. Simultaneamente, toda a mediocridade que o havia acompanhado começou a fazer caricatura daquilo que ele fazia. Não só arquitetos medíocres, mas construtores e engenheiros; foi ficando um maneirismo, querendo imitar, aquele negócio com colunas em V, telhados em duas águas, uma série de coisas foram se repetindo, foram se espalhando pelo país. Isto chocava muito, arquitetos estrangeiros, que vinham à procura de coisas das coisas verdadeiras, antes de ver as obras autênticas, qualificadas, viam tanta coisa imitando, medíocre, e aquilo foi chateando um pouco, desgostando./ Por isso quando o Oscar escreve, fala ‘nós isso, nós aquilo’, ele está falando é dele, a ‘arquitetura brasileira’ é a arquitetura dele, do que ele fez, do que faz, porque é um fato, uma realidade, ele está dizendo a verdade de uma forma como se fosse modesta: ‘nós, a arquitetura brasileira’”. COSTA, Lucio. Lucio Costa (entrevista a Álvaro Hardy, Éolo Maia, José Eduardo Ferolla, Maurício Andrés e Paulo Laender), Pampulha, Belo Horizonte, ano 1, n. 1, nov./dez. 1979, p. 16.

⁸⁵ PEDROSA, Mario. A arquitetura moderna no Brasil, L’architecture d’aujourd’hui, Paris, dez. 1953. Apud PEDROSA, 1981: 256.

absolutamente uma diferença de fundo, de programa, senão tão-somente o fato de que a qualidade da arquitetura moderna brasileira (quer dizer, sua especificidade, sua brasilidade), em vez de produto de uma “interpretação” ou de uma “escolha” deliberada (e eventualmente arbitrária), era algo “inelutável” e “primordial”, algo que se realizava, não por obra da vontade ou do tirocínio desse ou daquele intelectual, senão uma decorrência *natural* da ecologia, do clima, dos materiais “e tudo o que há nele [no Brasil] de inelutável”. Quase dez anos depois, e apesar de Costa (apesar de tudo o que ele havia formulado em ato em favor do caráter autônomo e emancipador das formas construídas e, posteriormente, de uma memória explicativa que enfatizava o “advento” do gênio individual Oscar Niemeyer); quase dez anos depois, mas também graças ao próprio Lucio Costa (graças a tudo que havia de indefinido e poroso em suas formulações, com destaque, além do mote da modernidade “sem querer”, para o tom aparentemente essencialista daquele Depoimento de 1951) – quase dez anos depois, a “bestialidade” com a qual, por longos anos, Mario de Andrade havia sonhado⁸⁶ parecia finalmente ter sido alcançada. Era isso o que sustentavam modernistas por assim dizer históricos como José Lins do Rego e Gilberto Freyre. Era isso o que sustentava, com todas as letras, a novíssima crítica de Mario Pedrosa. Era isso portanto o que estavam autorizados a crer todos aqueles que, conscientemente ou não (como no caso de Mario Pedrosa)⁸⁷, julgavam (e sentiam) a “arquitetura moderna brasileira” a partir de um dos principais *topoi* modernistas.

Nessas perspectivas, mais até do que a superação do “trauma do moderno” identificado por Ronaldo Brito – trauma causado pelo conteudismo com que o programa da brasilidade havia atulhado uma pintura que se queria moderna mas que por isso mesmo só conseguia ser modernista⁸⁸ –, o bem-estar proporcionado pela “arquitetura moderna brasileira” era uma expiação; a purgação de um mal-estar e de uma má-consciência que jamais abandonaram os modernistas.

⁸⁶ ANDRADE, 1944.

⁸⁷ Ainda que Pedrosa não aceitasse essa evidência. Segundo Ítalo Campofiorito, “em 1959, num Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, em Brasília, [Mário Pedrosa] reclamou de o citarem mal: ‘Eu não disse condenados ao *modernismo*, palavra que odeio, disse que somos condenados ao *moderno*’”. CAMPOFIORITO, 1997: 10.

⁸⁸ CF. BRITO, 1983.

Um mal-estar e uma má-consciência intrínsecos a um movimento que, querendo-se genuinamente nacional e espontaneamente popular, nunca deixou de depender da vontade – do voluntarismo, do paternalismo, do discricionarismo, do autoritarismo e do poder plenipotenciário de uma meia dúzia de intelectuais bem intencionados (e que, apesar de tudo isso, em literatura pelo menos, claramente não fora capaz de criar um estilo nacional).⁸⁹

O mal estar de quem, como Drummond, percebendo-se no *Brejo das almas* (1934) e não sabendo mais o que fazer com o fardo insuportável daquela demanda por descobrir o Brasil, enfasiado, conjurava:

*Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?*⁹⁰

O mal-estar de quem, como Mario de Andrade, desde a invenção da brasilidade, não fizera senão ansiar por uma “libertação” que, como ele próprio reconhecia, só seria alcançada no dia em que a “coincidência” entre a “realidade individual” e a “entidade nacional” se tornasse “normalizada e inconsciente” (uma libertação que, no entanto, não importava o que ele fizesse ou tentasse, teimava em não vir.)⁹¹

A má-consciência de quem, “Abancado à escrivaninha em São Paulo/ Na minha casa da rua Lopes chaves”, sonhando em ser brasileiro como aquele

⁸⁹ Cf. CANDIDO, 1967: 144. De resto, vale lembrar que, mesmo querendo-se modernizador, o modernismo jamais conseguiu superar sua literatice atávica– a “intromissão indevida” da literatura sobre as outras artes. Nisso, aliás, discordo da tese de (v. CANDIDO, 1967: 155-7)

⁹⁰ ANDRADE, 2001: 40.

⁹¹ O mal-estar com o programa da brasilidade era manifesto em carta enviada a Manuel Bandeira: “Já temos nacionalismo demais e tão besta! Vão julgar meu livro [Clã do Jaboti] nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha, que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro ‘et pour cause’ desde Paulicéia onde eu falava que escrevia brasileiro e inventava as falas de Minha Loucura e da Juvenilidades Auriverdes”. ANDRADE, Mario. Carta a Manuel Bandeira, 1927. Apud MARTINS, 2002(b): 164.

“homem lá no Norte” – “pálido, magro, de cabelo escorrendo nos olhos”⁹² – findaria vitimado pela consciência de que todos os seus feitos “derivaram de uma ilusão vasta” e de que toda a sua obra não passava de uma “antiquada ausência de realidade”.⁹³

Verdadeiramente *redentora* (como a qualificava Anísio Teixeira), essa “arquitetura moderna brasileira” foi por isso mesmo o paraíso terrestre da cristandade modernista; o *locus* onde as aporias, o mal-estar e sobretudo a má-consciência advindas de um certo projeto de modernização e de um certo conceito de modernidade *automaticamente* se extinguíam.

E no entanto, a tese de que a arquitetura moderna brasileira seria a expressão do triunfo, quiçá a máxima realização do nacionalismo modernista é insuficiente para dar conta do fenômeno em questão. Pois, tanto quanto *realização*, a arquitetura moderna brasileira é a *desrealização* do modernismo, o marco de uma superação engendrada pela própria dialética do modernismo, vale dizer, pelas forças antagônicas que, conquanto represadas, de algum modo, se mantiveram vivas nos subterrâneos do rio modernista e que agora, com o fim do Estado Novo, a morte de Mario de Andrade e mais uma infinidade de eventos (dentre os quais se destacava o florescimento da arquitetura de Costa e Niemeyer) estavam prontas a refluir.⁹⁴

Nessas perspectivas, o bem-estar gerado por essa arquitetura seria a expressão, não de um desrecale modernista, senão de um desrecale essencialmente *anti-modernista*. Quer dizer, um desrecale das forças que, por duas décadas, o nacionalismo tinha sido capaz de neutralizar; de tudo aquilo que, como denunciava Sérgio Buarque de Holanda (já em 1926), por conta daquela “panacéia de construtivismo” e da decisão de “impor uma hierarquia, uma ordem,

⁹² ANDRADE, Mario. “Descobrimento” (“Dois poemas acreanos”). In ANDRADE, 1993: 203. Originalmente publicado em *Clan do Jaboti*, 1927.

⁹³ ANDRADE, Mario. “O movimento modernista”, [1942]. Sobre o auto-flagelo imposto por Mario de Andrade, cf. MORAES, Eduardo Jardim de. *A morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, no prelo.

⁹⁴ Sobre a dialética do modernismo, ver MARTINS, 2002(b): 177-8.

uma experiência” (“pedimos um aumento de nosso império e eles nos oferecem uma amputação”),⁹⁵ havia sido desvalorizado, reprimido, combatido, censurado, recalcado, estrangulado, amputado – com destaque, bem-entendido, para “expressivismos”, “personalismos” e tudo quanto, aos olhos do decano Mario de Andrade, pudesse ser qualificado como “dicção eminentemente artística e personalíssima”,⁹⁶ e que portanto era danoso ao nobilíssimo projeto de construção da nação. Um desrecalque, acima de tudo, de “preocupações formais e técnicas”, da “nostalgia de antigas e perdidas disciplinas”, do desejo de “construir um mundo pessoal, que libertasse de realidades cada vez mais ásperas e prosaicas”,⁹⁷ numa palavra, de uma vontade de forma, de experimentação formal, de formalismo que, berçada desde 1922 pelo menos, finalmente irrompia, para encarnar no espírito de uma geração que, em presença da forma concreta da arquitetura moderna brasileira não se purgava de nada, não se compungia de nada, não se redimia de nada, apenas repetia

[...]

Azul... Azul...

Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco

Concha...

*e cavalo-marinho.*⁹⁸

⁹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O lado oposto e outros lados”. Apud HOLANDA, 1996(I): 225-6.

⁹⁶ ANDRADE, Mario. “Oswaldo de Andrade”. In BATISTA et alii, 1972: 221.

⁹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 mai. 1950. Apud HOLANDA, 1996 (II): 207-11.

⁹⁸ MORAES, Vinicius. “Azul e Branco (poema em louvor do edifício do Ministério da Educação”. In MORAES, 1992: 135-8. Publicado originalmente em *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 out. 1944. (Cf. LISSOVSKY & SÁ, 1996: 203)