

3 Técnica e Lírica (1931-1937)

“Eu direi: técnica, e os senhores reagirão: lírica. Prometo-lhes um poema deslumbrante; o poema das arquiteturas da era moderna”.
Le Corbusier, *Precisões*.¹

“Uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construção [...]”.
Lucio Costa, *Vila Monlevade*.²

3.1 Mario de Andrade e a *bestialidade* da arquitetura (1938-1944)³

No final do capítulo anterior ressaltamos o caráter nuclear e seminal de “O artista e o artesão”, destacando, em especial, a extraordinária importância que, aqui, Mario de Andrade atribui à arquitetura. Antes de iniciarmos a análise desse texto, é preciso todavia chamar a atenção para o fato de que, mais do que um marco para textos teóricos posteriores,⁴ “O artista e o artesão” deve ser visto como uma conclusão, como o *aboutissement* de uma reflexão iniciada na década de 20 – reflexão essa, como vimos, motivada em grande parte pelo problema do “fazer brasileiro”. Como era de se esperar, tal reflexão se estende por toda a década de 30. Ela não está presente apenas nas publicações, mas atravessa toda a correspondência marioandradina desta década,⁵ de maneira mais acabada, está presente em “Cultura Musical”, discurso de Paraninfo da turma de 1935 do Conservatório de Música de São Paulo, do qual Mario de Andrade era professor. Está igualmente presente na carta enviada a Gustavo Capanema em abril desse mesmo ano de 1935, na qual o autor de *Macunaíma* dá a conhecer ao ministro sua proposta para o curso de artes da Universidade do Distrito Federal, para o qual viera de ser convidado a lecionar.⁶ Nessas e noutras ocasiões, mais do que qualquer outra coisa, o que parece estar em jogo para Mario de Andrade é ainda a

¹ LE CORBUSIER, 2004: 49.

² Apud COSTA, 1962: 44-5.

³ Desde logo, quero deixar claro o quanto esta seção em especial é devedora da argumentação de Eduardo Jardim de MORAES em *Limites do moderno – o pensamento estético de Mario de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, especialmente o cap. 3 – “a atitude estética”, no qual o autor trata inclusive da relação Mario de Andrade-Lucio Costa

⁴ MORAES, 1999: 24-5.

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 26. O capítulo 1 deste livro é uma análise compreensiva do desenvolvimento da reflexão estética de Mario de Andrade até o momento em que redige “O Artista e o artesão”.

⁶ *Ibid.*, p. 41-4.

ameaça da gratuidade formal, do expressivismo e do individualismo – maiores obstáculos para o mais que desejado “fazer brasileiro”, para a constituição de um estilo genuinamente nacional. Nessas e noutras ocasiões, a solução para tal ameaça segue sempre sendo a contenção formal, a obediência às exigências da matéria.⁷ Como se vê, mais do que núcleo e marco, do que síntese e baliza, *O artista e o artesão* é a conclusão, a definição de um caminho iniciado uma década e meia antes. Vejamos aonde ele conduz.

*

“O artista e o artesão” é o título que Mario de Andrade deu à aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, proferida em 1938. Embora presente, a questão do ensino das artes plásticas é mais um pretexto do que o tema central da conferência. Em jogo, sobretudo, está a definição do próprio fazer artístico e o papel desempenhado pela técnica nesse “artefazer”.

Como ocorre com muitos dos textos teóricos de Mario de Andrade, *O artista e o artesão* é, a um só tempo, um texto crítico e apologético. A argumentação, por crítica que se pretenda, tem como objetivo não apenas demonstrar uma tese; deve servir de base para um plano de ação – plano esse que não se restringe à questão do ensino mas que quer contemplar todo o sistema de produção artística nacional.

A tese a ser demonstrada é a de que “nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato”. A exortação subjacente, a de que “todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão”, e isso na medida em que fugir do artesanato e das “exigências do material”, “será sempre prejudicial para a obra de arte”, e porquanto “o artesanato é imprescindível para que exista um artista verdadeiro”.⁸ Em síntese,

⁷ Ibid., cap. 1.

⁸ ANDRADE, Mario. “O artista e o artesão”. In ANDRADE, 1975: 11-2.

“Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão”.⁹

Centrada na questão dos “processos de movimentar o material”, a argumentação marioandradina se desenvolve, portanto, em torno de uma questão central – a técnica artística –, e se constrói em duas linhas distintas conquanto coordenadas.

A primeira linha argumentativa é, por assim dizer, estrutural ou ontológica. Com ela Mario procura estabelecer uma teoria da arte ou, mais especificamente, da produção artística do ponto de vista da técnica – da “técnica de arte” ou da “técnica de fazer obras de arte”. O autor principia afirmando que artesanato e técnica não são sinônimos. O artesanato seria uma parte da técnica – “a parte da técnica que se pode ensinar”. Nesse sentido, constitui a parte *objetiva* da técnica. A outra parte, *subjetiva*, por ele chamada de “técnica pessoal”, estaria vinculada à “verdade interior do artista”, aos “segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo”, à “expressão individual”. Esta parte da técnica seria “o que chamamos a técnica de Rembrandt, de Fra Angelico ou de Renoir [...]”.¹⁰

A ontologia proposta não para aí. Segundo Mario de Andrade, a técnica, na verdade, seria composta por três “manifestações ou etapas” (irá falar também em “regiões”). A primeira delas seria justamente o artesanato, única etapa “verdadeiramente pedagógica” (porquanto “ensinável”), identificada com o “aprendizado do material”.¹¹ A segunda manifestação ou etapa seria a “virtuosidade”. Ela diz respeito ao “conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte – enfim, o conhecimento da técnica tradicional”, numa palavra, à evolução histórica das técnicas. Para o autor, a virtuosidade seria “ensinável e muito útil”, mas não imprescindível como o artesanato. Na verdade, chega a apresentar perigos, podendo alimentar os vícios do virtuose, aquele que “se

⁹ Ibid., p. 12.

¹⁰ Ibid., p. 13-4.

¹¹ Ibid., p. 14.

compraz em meros malabarismos de habilidades pessoais, entregue a sensualidade do aplauso ignaro”.¹² A terceira e última região da técnica seria a “solução pessoal do artista”, parte integrante de seu “talento”. Nas palavras de Mario de Andrade, “É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo imprescindível e inensinável”.¹³

Feito isso, Mario de Andrade dá início a uma segunda linha argumentativa – a histórica, ou seja, a fundada em argumentos “de ordem histórica”.¹⁴ Por meio dela o autor pretende comprovar sua tese central também através daquilo “que podemos verificar historicamente”.¹⁵

O primeiro exemplo histórico citado é o Egito. O objetivo é “caracterizar e explicar o aspecto de impersonalidade da arte egípcia”. Segundo Mario, a principal característica da arte egípcia não era a busca da beleza, senão a procura do perdurável. E foi assim, ou seja, sendo produzida em conformidade a um “princípio de utilidade” e no âmbito de um sistema produtivo onde predominavam regras admitidas como “necessárias” e onde o temperamento pessoal do indivíduo só se manifestava por “detalhes de fatura quase imperceptíveis”, foi assim que essa arte logrou alcançar “esse caráter de uniformidade que nos assombra”. Numa palavra, o que a arte egípcia tinha de mais característico – e, para Mario, de mais admirável –, e isso sobretudo em razão de se ter conformado ao “princípio de utilidade” (no caso, a utilidade religiosa), era o fato de ter prescindido da “técnica individual”.

Com o passar do tempo, no entanto, as coisas foram se modificando. Em lugar da conformidade mais ou menos generalizada ao “princípio de utilidade”, “vários elementos foram se desenvolvendo aos poucos no fenômeno da criação artística, foram, por assim dizer, se tornando mais conscientes do artista”. Dentre eles, dois em especial chamavam a atenção de Mario de Andrade, a beleza e o

¹² Ibid., p. 14-5.

¹³ Ibid., p. 15.

¹⁴ Ibid., p. 19.

¹⁵ Ibid., p. 22.

individualismo – a beleza “como elemento intrínseco à arte, [...] o individualismo como elemento intrínseco do artista”.¹⁶ E assim, o que fora conscientemente procurado mas desigualmente aplicado por gregos e romanos, egípcios e assírios, mas também por polinésios e “negros do Benin”, o que era apenas “um meio de encantação”, acabou se transformando numa finalidade em si mesma.

O ponto de inflexão, de verdadeira viragem nesse processo, Mario não hesita em localizá-lo no Renascimento. Segundo o autor,

“[...] só mesmo com o Renascimento, já na era cristã, é que a beleza principiou se impondo como finalidade, nas artes plásticas. Desde então, e cada vez mais, ela se tornou o objeto de pesquisa para o artista, e, por uma conversão natural de conceito, a beleza, pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por excelência, pra não dizer por exclusividade”.¹⁷

Tornando-se uma finalidade em si mesma, alçada à condição de tema central da criação artística, a beleza se tornara experimental, materialista e “quase exclusivamente técnica”.

Novamente, os exemplos históricos são chamados a corroborar o argumento. Tendo existido na escultura egípcia como na grega, a beleza jamais fora um fim em si. E isso pelo simples fato de que, em ambos os casos, tratava-se de uma produção artística norteadas por *princípios de utilidade*. Guiada pelo propósito de duração material, a escultura egípcia havia sido produzida com uma atenção especial às “exigências da pedra”. Quanto à estatuária grega, tendo como meta a consubstanciação, em pedra, de “protótipos” sociais, havia sido criada com vistas a transpor a realidade “a uma idealidade superior, de ordem utilitária e de função social unitarista, unionista, unanimista”. Em ambos casos, mais do que um ideal de beleza, o que se buscava alcançar era “uma beleza ideal”. Em ambos casos, portanto, estaríamos nas antípodas da situação surgida com o Renascimento, quando “a beleza se desidealiza, a beleza se materializa, se torna

¹⁶ Ibid., p. 19.

¹⁷ Ibid., p. 20.

objeto de uma pesquisa de caráter objetivo, ao mesmo tempo que o indivíduo se acentua”.¹⁸

Para Mario de Andrade, a tendência iniciada com o Renascimento só fizera progredir desde então. Do Renascimento aos nossos dias, afirmava, o que se via era “uma como que materialização geral da pesquisa artística, em que o homem, como atitude, menos que erguer-se até a divindade, busca participar da natureza desta mesma divindade”.¹⁹

No que concerne à técnica, tema central da argumentação marioandradina, tal tendência era vista como literalmente trágica. Segundo a autor

“[...] com essa pesquisa experimental da beleza e com esse individualismo, que se impuseram na arte desde o Renascimento, a técnica pessoal tomou importância não só de grande primazia, como de verdadeira fatalidade”.

Como se percebe, nessa afirmação se entrelaçam as duas linhas argumentativas de *O artista e o artesão* – a ontológica e a histórica. Ela é crucial; e é crucial porque, pressupondo-se, como faz Mario, que a técnica artística pode ser dividida em duas categoria distintas (uma, coletiva, outra pessoal), e desde logo subentendo-se que um desequilíbrio na relação entre essas duas categorias só poderia ser prejudicial à arte (mesmo que não o seja para o artista), só se poderia mesmo concluir que a absoluta primazia alcançada pela “técnica pessoal” desde o Renascimento, sendo uma fatalidade, só pode ser vista como uma tragédia. Donde a sombria conclusão:

“É verdadeiramente dramático, é sobre todos trágico o aspecto da arte contemporânea, sob este ponto de vista”.

A tragédia da arte contemporânea radicava pois no aspecto técnico, mais precisamente no âmbito da “técnica pessoal”, a qual, com a materialização da beleza, havia alcançado uma primazia descabida e danosa para a arte. Dar conta, superar essa situação dramática impunha portanto resolver a questão da técnica na

¹⁸ Ibid., p. 21-2.

¹⁹ Ibid., p. 24.

arte contemporânea, sobretudo no que tange à técnica pessoal. Apenas rejeitar ou abolir – interditar a técnica pessoal não era entretanto a solução. Sendo ela, como queria Mario de Andrade, “imprescindível” à arte, extingui-la implicaria, necessariamente, extinguir à própria arte.

Havia, outrossim, outra razão para rejeitar a abolição da técnica pessoal (com ela, conclui-se a ontologia marioandradina da técnica). Para Mario de Andrade,

“A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo e da sua atitude em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é um fruto de relação entre um espírito e o material. E si, psicologicamente, podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas que se sujeite, que se escravize às mais desabridas liberdades, a matéria por seu lado, isto é, a pedra, o óleo, o lápis, o som, a palavra, o gesto, a tela, o pincel, o camartelo, a voz, etc., etc., tem suas leis, porventura flexíveis mas certas, tem suas exigências naturais que condicionam o espírito. A ‘técnica’, no sentido que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura”.²⁰

Assim como sua origem, a solução para a tragédia da arte contemporânea estava na técnica. Mas na técnica entendida como uma “relação” – uma relação entre artista e matéria, entre o espírito e a pedra. Uma relação entre liberdade e condicionamento, vaidade e disciplina, desmesura e obediência. Em si mesma, conforme concebida por Mario de Andrade, a técnica era essencialmente boa, benfazeja. Compreendida como uma “relação”, era mesmo redentora, pois trazia consigo a possibilidade de redenção da arte contemporânea. Donde a conclusão:

“O caoticismo, a desorientação de grande parte das artes contemporâneas não deriva da variabilidade maravilhosa da técnica pessoal; deriva, sim, a meu ver, em muitos artistas, da ausência de uma atitude... mais ou menos filosófica”.

A solução da tragédia da arte contemporânea dependia, pois, tão-somente da adoção de uma atitude, uma atitude “artística” e “severa”, uma “atitude estética” capaz de libertar todo e qualquer artista que, em razão de uma “desmedida inflação e imposição do eu”, tenha se tornado “um brinquedo de suas

²⁰ Ibid., p. 25.

próprias liberdades”, um escravo “da determinação contemporânea de que é preciso pesquisar”.²¹

Para tanto, para alcançar essa atitude estética, não era preciso muito. Bastava seguir, quase que naturalmente, o caminho indicado... pela própria técnica. À condição, bem entendido, que esta fosse compreendida como aquela relação onde o espírito criador se encontra e relaciona com uma matéria que, por força de suas próprias leis, *limita e disciplina, condiciona e normaliza, restringe e impõe*. Numa palavra, bastava seguir com atenção aquilo que, desde 1924, conforme estabelecido na crítica às *Memórias sentimentais de João Miramar*, Mario de Andrade pregava: obedecer as necessidades ou exigências do material. Só isso e isso apenas seria capaz de reconduzir o artista àquele estágio de “mero artesão que teve no Egito e mesmo na Idade Média”, àquela condição de “obediência ao artesanato, que já não me parecem existir na maioria dos contemporâneos”.²²

Não era todavia apenas no território da História, no Egito e na Idade Média, que os bons exemplos deveriam ser buscados. Havia no mundo contemporâneo uma manifestação artística cuja técnica de criação/produção refletia a adoção de uma verdadeira atitude estética – a arquitetura.

O argumento (que Mario já vinha desenvolvendo desde a década de 1920)²³ era simples:

“A arquitetura é de tal forma regida pelo princípio de utilidade, de tal forma ela é condicionada às exigências da engenharia e à prática da vida, que um dos problemas bem discutidos e mais nebulosos da estética é resolver si a arquitetura é realmente uma das belas-artes, ou si entra para o conjunto das artes aplicadas. Ora, a arquitetura enquanto boa arquitetura, é uma arte que se esquia muitíssimo à técnica pessoal”.²⁴

Assim, complementa o autor,

²¹ Ibid., p. 32.

²² Ibid., p. 30-1.

²³ Ver, por exemplo, “Arquitetura colonial – III”, de 1928. Cf. MORAES, 1999.

²⁴ ANDRADE, Mario. “O artista e o artesão”. In ANDRADE, 1975: 17.

“Si vemos, por exemplo, o arquiteto Garnier ter um gesto genial de técnica individual resolvendo o problema do teatro, dividindo o edifício em três corpos funcionais distintos, o foyer, a sala de assistência e o palco, logo esta solução se tradicionaliza, é numerosamente usada, e de beleza se transforma em verdade, todos podendo se utilizar dela sem acusação de plágio. Os teatros municipais do Rio e de São Paulo repetem a solução da Ópera de Paris, sem que, por isso, Pereira Passos e Ramos de Azevedo possam ser acusados de plagiários. Na verdade se poderia afirmar, embora um pouco tiranicamente, que, em arquitetura a criação de uma técnica pessoal bem acusada só serve para criar obras extravagantes. É o caso da Torre Eiffel, em Paris, que os senhores conhecem por certo, uma extravagância arrojada, muito própria de exposição universal. É também o caso, muito menos defensável ainda (pois não se trata de uma experiência comprovatória de uma técnica), do arquiteto catalão Antònio Galdí, criador nosso contemporâneo da escola de Barcelona. Não nego a seriedade, a honestidade deste artista, mas, por mais que o respeite, sou obrigado a ver na sua obra de arquitetura menos arquitetura que o desapoderado espírito separatista da Catalunha. A sua igreja da Sagrada Família, em Barcelona, é bem mais que um pesadelo sentimental e pouco menos que um horror artístico”.²⁵

Na arquitetura, na “arquitetura enquanto boa arquitetura”, a “técnica pessoal” – não é que ela não existisse, apenas era sempre limitada, e isso em razão de ser a arquitetura um fazer artístico intrinsecamente condicionado a um “princípio de utilidade”, mais precisamente a um “princípio de utilidade funcional”.

Para Mario de Andrade, era isso o que explicava ser “muito mais difícil ou mesmo impossível a um leigo distinguir uma moradia arquitetada por Le Corbusier, de outra inventada por Flávio de Carvalho”. Devidas exclusivamente a diferenças de “temperamento pessoal”, as distinções entre uma e outra arquiteturas se manifestavam tão-somente nuns poucos “detalhes” ou “pormenores pessoais de fatura, da mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar”.²⁶

Com este último julgamento, explicita-se quão problemática era, na argumentação marioandradina, a definição do papel de uma suposta “técnica pessoal” no âmbito da técnica ou do processo de geração da forma arquitetônica. Afinal, quem quer que, àquela altura (1938), se debruçasse sobre obras tão diversas quanto as de Le Corbusier e Flávio de Carvalho poderia concluir muita

²⁵ Ibid., p. 17-8.

²⁶ Ibid., p. 18-9.

coisa, exceto que as diferenças entre ambas se restringiam a “pormenores pessoais de fatura”, a divergências de “temperamento pessoal”.

Ao que tudo indica, as razões da confusão não radicavam no desconhecimento de uma e outra obras. Mario, afinal, conhecia ambas. De Le Corbusier, aliás, não conhecia apenas as publicações.²⁷ Havia assistido às duas conferências feitas pelo arquiteto francês no Rio em 1929, tendo publicado artigos entusiasmados sobre o tema.

As razões da confusão tampouco pareciam originar-se numa eventual inabilidade ou mesmo na incapacidade crítica para lidar com um tipo de manifestação para a qual, afinal de contas, o escritor não estava particularmente aparelhado. A confusão tinha origem, isso sim, na fundamentação, na verdade, no enviesamento de sua análise (ou por outra, no que estava por detrás desse enviesamento; naquilo que, de acordo com o poeta modernista, parecia estar em jogo quando se tratava de discutir o processo de criação artística). O compromisso quase que exclusivo e em todo caso obsessivo com o “fazer brasileiro”, com essa “panacéia de construtivismo”, com a necessidade de construir um “estilo normal, estilo que permite seguimento, seqüência”, que “se tradicionaliza”, que contém a ameaça do regionalismo (“o espírito separatista da Catalunha”...), não haveria de ser, afinal de contas, sem conseqüências. A razão de ser da arte sendo uma só, o ser da arte só poderia mesmo ser esta coisa simples, esta coisa simplória subsumida na concepção marioandradino de arquitetura.

²⁷ Deve-se levar em conta, naturalmente, a parte da produção de Le Corbusier já publicada na data conferência de Mario de Andrade (1938). Tal produção, todavia, já era, àquela altura, tanto extensa quanto notória, e isso sobretudo depois da publicação do primeiro volume das obras completas de Le Corbusier (1929). O próprio Le Corbusier reconhece isso quando, em 1930, após sua passagem por São Paulo e Rio, citando nominalmente Paulo Prado, afirma que “No Brasil, como na Argentina, aliás, *L'Esprit Nouveau*, nossa revista de 1920, precipitou desejos”. LE CORBUSIER. 2004: 29. Mario de Andrade contudo não assistiu as conferências do Rio, em 1936 (Cf. Manuel BANDEIRA, carta a Mario de Andrade de 3 out. 1936. In: CORRESPONDÊNCIA 2000: 624-5). Por outro lado, Mario de Andrade teve contato com o francês em 1929, tendo inclusive escrito dois artigos a respeito: (i) Mario de ANDRADE. Táxi: Le Corbusier, *Diário Nacional*, São Paulo, 21 nov. 1929. Apud ANDRADE, 1976: 161-2; (ii) A estadia de Le Corbusier no Rio de Janeiro, *Movimento Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 12, dez. 1929, p. 6-8. Apud BATISTA et alii 1972: 34-7.

Num dos artigos publicados após as conferências de Le Corbusier, em 1929, Mario de Andrade fizera um resumo do conteúdo das palestras. Em suas paráfrases, o poeta repetira muitas das *boutades* do mestre francês. Em alguns trechos, chagara mesmo a incorporar o tom heróico das exortações lecorbusierianas. Estava, não há dúvida, sob o impacto do contato direto com “a figura genial de Le Corbusier”, e dava mesmo a impressão de endossar, sem mais, o conjunto de suas idéias, sobretudo aquelas referentes à técnica; idéias como a de que

“[...] o lirismo decorre da realidade das coisas. Tudo vem do aparelhamento moderno. O cimento nos permite as colunas. A casa se coloca no ar, longe do solo; o jardim passa sobre ela e está em cima, no teto. A arquitetura hoje é função da equipagem moderna”,²⁸

ou a de que

“[...] a casa é nova, inteiramente, porque a técnica moderna nos permite renovar tudo”.²⁹

Tratava-se todavia de uma impressão falsa. Mario de Andrade jamais endossou esse tipo de idéia. Comprovava-o a conferência de 1938. Nela como nos demais textos que escreve até o final de sua vida, não há vestígios desse tipo de concepção a respeito da técnica. *Et pour cause*: de acordo com sua própria ontologia, a “técnica” jamais poderia ser considerada como algo que *promove* uma mudança, que “*permite* renovar tudo”. Ao contrário, a seus olhos a técnica era sempre uma *resultante* – o “fruto” ou resultado do encontro entre espírito e matéria, entre o ímpeto ou a índole criativa de um sujeito repleto de veleidades, e uma matéria cujas características essenciais, expressas na forma de leis, eram em tudo imutáveis. A definição dessa mesma técnica era portanto inteiramente dependente de uma atitude pessoal – no melhor dos casos, de uma atitude “severa” e “artística”, de uma “atitude estética” de um artista sobre cujos ombros por isso mesmo se assentava nada menos que o destino da arte contemporânea, neste caso, de uma arte contemporânea sã.

²⁸ A estadia de Le Corbusier no Rio de Janeiro, Movimento Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 12, dez. 1929, p. 6-8. Apud BATISTA et alii, 1972: 34-7.

²⁹ Ibid.

Na verdade, de acordo com a ontologia que propunha – ontologia segundo a qual a técnica era concebida como um fenômeno “universal”³⁰ e transhistórico –, a própria idéia de “técnica moderna” (crucial na argumentação lecorbusieriana) sequer poderia ser concebida. Mario de Andrade de fato não a concebe. Em suas distinções e classificações, as mudanças históricas só se refletem na mudança de atitude dos artistas – atitude que passa de um estágio de inconsciência ao estágio de plena consciência e conseqüente busca da beleza (algo que, aos olhos de Mario, resulta numa desmesurada inflação do individualismo e portanto num descaminho para a arte).

Quanto às transformações técnicas, ao progresso ou evolução histórica dos meios ou condições de operar sobre a matéria, aos “processos de movimentar o material”, quanto à modernização, isso sequer é mencionado. Algo que se reflete na absoluta e em tudo constringedora desconsideração por parte do autor de *O artista e o artesão* daquela que, não apenas para Le Corbusier mas para todos aqueles que, de alguma maneira tentavam compreendê-la, era reconhecida como a força motora, a verdadeira pedra angular da arquitetura e da arte contemporâneas: a revolução técnica ensejada pela Revolução Industrial.

Vem certamente daí, dessa concepção muito particular e demasiadamente estreita do que seja a técnica artística, em particular a técnica em arquitetura, a dificuldade que Mario de Andrade sempre teve em compreender e conceber a arquitetura moderna. Uma espécie de corolário dessa incompreensão é “Brazil Builds”, crônica publicada na *Folha da Manhã*, em março de 1944 (a menos de um ano portanto de sua morte).³¹ Motivado pela exposição promovida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, no ano anterior, e pela publicação, na mesma ocasião, de um catálogo fartamente ilustrado com o melhor da produção arquitetônica brasileira, o texto de Mario de Andrade é antes de tudo uma

³⁰ ANDRADE, Mario. “O artista e o artesão”. In ANDRADE, 1975: 25.

³¹ Id. *Brazil Builds*, *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 mar. 1944. Apud UNIVERSIDADE de Brasília, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Mestrado em Planejamento Urbano, 1977. [Mimeo]

exaltação das inequívocas virtudes da nossa arquitetura moderna – de acordo com sua avaliação, “tão boa como [a dos] mais avançados países do mundo”. A ocasião, no entanto, se constitui em nova oportunidade para Mario desenvolver suas idéias sobre arquitetura. Uma vez mais, a idéia central é a da, digamos, *inevitabilidade* da forma arquitetônica.³² Nesta, a exemplo do que ocorre com as formas da natureza, a forma seria uma “fatalidade”. Daí a sua... “bestialidade”!

“A arquitetura não é uma forma, nem mesmo tomada esta palavra no sentido mais restrito e elevado de expressão estética voluntária do homem. Pelo contrário, ela resulta a forma com a mesma... bestialidade, desculpem, inocente com que um morro, uma árvore, um riacho resultaram as formas que ficaram”.³³

Nesse sentido, as formas na arquitetura seriam “resultantes de leis da natureza, ou, mais restritamente, leis humanas”.

É a partir dessa definição que Mario trata da questão da decoração em arquitetura – questão, como se sabe, crucial para a definição da arquitetura moderna.³⁴ A argumentação se desenvolve por puro silogismo:

“[...] se a arquitetura é mandada por leis humanas tanto sociais como individuais do homem, disso resulta uma forma, que a gente decora em seguida. Pouco importa a

³² Cf. MORAES, 1999, p. 77. Em “Arquitetura brasileira I”, tratando dos projetos dos novos edifícios da Faculdade de Medicina, Mario de Andrade afirma: “Ora, a lógica que determinou a criação dos edifícios de nossa Faculdade de Medicina obrigou os inventores do projeto a criarem coisa excelente. De fato a arquitetura cujo nome seria melhor acabar de uma vez e substituir pelo de engenharia, único que quer dizer alguma coisa, a arquitetura é das artes a única que obriga à obra prima. ‘Obra prima à força’ parece ser a lei da engenharia. Porque se nas outras artes a parte de invenção entra em primeira linha e é o argumento decisivo que justifica todas as orientações, até as mais péssimas, na arquitetura que é discutivelmente uma arte, a dedução, a lógica são muito mais importantes que a invenção. Até seria melhor a gente falar que em arquitetura não existe invenção. Porque aquela mesma parte de criação individualista que vai ajuntar os aposentos de um edifício em volumes arquitetônicos, está sujeita a necessidades e leis de dedução a que o engenheiro não pode fugir. A não ser que faça poesia ruim em vez de engenharia legítima”. ANDRADE, Mario. *Arquitetura brasileira I*, Diário Nacional, São Paulo, 28 jan. 1928. Usei aqui transcrição constante do acervo do IEB/USP, material coligido e a mim gentilmente cedido por Eduardo Jardim de Moraes.

³³ ANDRADE, Mario. *Brazil Builds*, Folha da Manhã, São Paulo, 23 mar. 1944. Apud UNIVERSIDADE de Brasília, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Mestrado em Planejamento Urbano, 1977. [Mimeo]

³⁴ A questão, tratada por Adolf Loos em “Ornamento e delito” e amplamente abordada por Le Corbusier, sobretudo em L’Art décoratif d’aujourd’hui (LE CORBUSIER, 1996), constitui um dos núcleos das formulações do pensamento estético dos teóricos ingleses do século XIX, como John Ruskin e William Morris. Ver KRUF, 1994, “England in the nineteenth century”.

concomitância e até mesmo o apriorismo de tal elemento decorativo, ele é sempre ‘em seguida’. Ele é mesmo um elemento ajuntado a posteriori”.³⁵

Assim, a boa arquitetura seria aquela que lograsse alcançar uma certa “funcionalidade humana”. Assim, e só assim, a arquitetura seria capaz de responder a uma parte essencial da condição humana – a necessidade da beleza. Com efeito, para Mario de Andrade, em arquitetura, tal necessidade da beleza se traduzia numa “necessidade decorativa”, a ser alcançada através do emprego do “valor decorativo da paisagem”, do “valor decorativo do mármore”, da “necessidade decorativa implícita nos mil e um elementos, não da máquina de fazer tecidos, mas da máquina de morar”. Como, na prática – ou seja, no âmbito do projeto arquitetônico ou mesmo no processo de construção – o arquiteto deveria proceder na lida com esses mil e um elementos, isso era algo que não ficava claro. A essa altura, como se percebe, as noções, categorias e teses haviam se tornado de tal modo vagas e abstrusas que perdiam qualquer potencial operativo. Mario, no entanto, tinha um exemplo a citar: a obra de um arquiteto “ainda inigualado até hoje” – Lucio Costa.

A escolha era justificada nos seguintes termos:

“Eu digo inigualado, porque si outros arquitetos da escola do Rio, já tiveram a ocasião de obter resultados arquitetônicos mais deslumbrantes que Lucio Costa, este continua uma força de artesanato, uma força de princípio, de razão e principalmente de equilíbrio, de não-experimentalismo esbanjador de tempo e dinheiro que eu reputo propriedade básica da arquitetura”.

Na arquitetura de Lucio Costa, na sua técnica de conceber a forma arquitetônica, Mario encontrava algo que, desde 1924, pelo menos, vinha perseguindo, e que, no texto de 1938, havia estabelecido como meta primordial para a arte e a arquitetura contemporâneas: o reencontro com o artesanato. Isso se dera por conta de uma “força de princípio”, de uma “razão” e de um “equilíbrio”, da sua opção por um “não-experimentalismo esbanjador de tempo e dinheiro”. Com Lucio Costa, a arquitetura recuperava, em benefício próprio, o “princípio de utilidade”, reencontrando-se por assim dizer ontologicamente consigo mesmo. E

³⁵ ANDRADE, Mario. *Brazil Builds*, Folha da Manhã, São Paulo, 23 mar. 1944. Apud UNIVERSIDADE DE Brasília, 1977.

isso (a esse respeito Mario não parecia ter dúvidas) graças à adoção de uma certa atitude, de uma verdadeira “atitude estética”.

É pouco provável que Mario de Andrade tivesse alguma razão em seu julgamento sobre os supostos atributos da arquitetura de Lucio Costa. Em todo caso, sua capacidade de avaliação e compreensão da arquitetura produzida pelo que chama de “escola do Rio” era em tudo precária. Não por acaso, a crônica “Brazil Builds” sequer faz menção à obra que, àquela altura, já se afigurava como o carro chefe não apenas da escola carioca, mas de uma “arquitetura moderna brasileira” em plena constituição. Refiro-me, bem entendido, à obra de Oscar Niemeyer; a projetos como o Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York (1939, projeto que teve a colaboração de Costa); aos magistras edifícios da Pampulha, de cuja existência aliás o mundo tomava conhecimento, em primeira mão, através do catálogo que Mario tinha em mãos ao escrever a crônica *Brazil Builds*.³⁶

A obra de Oscar Niemeyer (e não apenas a dele), no entanto, não cabia no pensamento estético de Mario de Andrade. Não cabia em suas ontologias e classificações, não se adequava a seus conceitos e teses. Nela sobrava justamente aquilo que faltava à teoria estética do poeta paulista – a técnica moderna. Para dar conta dessa obra seria preciso, uma vez mais, que entrasse em cena, como grande protagonista da arquitetura carioca e brasileira, mais que o arquiteto, mais que o comentador, mais que o crítico, o teórico Lucio Costa.

³⁶ Vale notar a propósito que dentre os arquitetos incluídos no catálogo da exposição, Oscar Niemeyer era aquele com maior número de projetos apresentados – nada menos do que dez projetos, mais que o dobro que qualquer um dos outros arquitetos presentes. Ver sobre a exposição e o catálogo, QUEZADO-DECKER, 2001.

3.2

Lucio Costa: *Por uma arquitetura... brasileira (1931-1937)*

3.2.1

“Chômage” (1932-1935)

Os anos que seguem à destituição de Lucio Costa da direção da Escola de Belas Artes foram, na descrição do próprio arquiteto, anos de “chômage”.³⁷ Em texto redigido para *Registro de uma vivência*, Costa descreveu assim esse período:

“Os anos que antecederam a construção da sede do antigo ministério da Educação e Saúde – 32, 33, 34, 35 – foram anos de penúria. Eu só era procurado por pessoas desejosas de morar em casas de ‘estilo’, estilos ingleses – elisabethano ou Tudor – franceses – dos Luises ao basco e normando –, e ainda ‘missões’ ou ‘colonial’, – contrafações que, depois do meu batismo contemporâneo, já não conseguia perpetrar”.³⁸

Os “quatro anos de chômage”³⁹ não foram todavia apenas anos de penúria, muito menos de total inatividade. Desde logo, a atividade projetual de Lucio Costa (primeiro na sociedade com Warchavchik, depois em parceria com Carlos Leão)⁴⁰ jamais cessou de todo nesse período⁴¹ e 1932, sobretudo, seria um ano de

³⁷ A palavra “chômage” (desemprego, em francês) é a que certamente mais foi utilizada por Costa para descrever o período que vai de meados de 1931 até o final de 1935, início de 1936. Cf. COSTA, 1995: 83 e *passim*.

³⁸ COSTA, Lucio. “Eva?”. In COSTA, 1995: 81.

³⁹ COSTA, Lucio. “Ministério” [manuscrito, datado de 31 abr. 1987]. Apud COSTA, 1995: 121.

⁴⁰ Segundo Lucio Costa, a sociedade com Warchavchik se estende de 1931 a 1933 – ano em que se inicia a parceria com Carlos Leão, finda por sua vez em 1936. Cf. COSTA, Lucio. “Autobiografia” [manuscrito, datado de 2 set. 1987]. Apud XAVIER, 1987: 333-4. Também segundo Costa (1995: 80), Carlos Leão – que Costa conheceu em 1931 – colaborou na firma.

⁴¹ Olhando a produção dessa época, no entanto, é possível reconhecer a existência do descompasso entre arquiteto e clientela descrito por Lucio Costa. Em 1933, por exemplo, a atividade projetual do arquiteto se resume a uma única casa “moderna”, não construída (residência Cesário Coelho Duarte, Cf. SILVA, 1992: 409). Em 1934, das sete residências projetadas por Costa, pelo menos três são de casas “modernas” finalmente não construídas (Residências Alvaro Osório, Ronan Borges e Genival Londres. Cf. SILVA, 1992: 410-2). Já em 1935, a prática projetual (da qual, repare-se, pela primeira vez desde 1922, não consta nenhum projeto de residência) se resume a dois projetos igualmente não construídos – o edifício de escritórios para o Clube de Engenharia (elaborado em parceria com Carlos Leão, Cf. SILVA, 1992: 412) e a proposta para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, elaborada no âmbito do concurso público que acabou premiando a proposta *art-déco* de Archimedes Memória. Não surpreende portanto que uma das mais importantes parcelas da produção projetual de Lucio Costa nesse período se constitua das chamadas “casas sem dono” – nome que Lucio Costa deu à série de “residências avulsas” (COSTA, Lucio. “À guisa de sumário”. In COSTA, 1995: 17/83 e *passim*) que projetou para hipotéticos lotes urbanos de 12 x 36 m. Cabe ressaltar todavia que dois dos principais levantamentos da obra construída de Lucio Costa (SILVA, 1992 e XAVIER, 1976) muitas vezes não coincidem. Resta por ser feito um levantamento mais rigoroso da prática projetual costiana, o

importantes realizações, com destaque para as construções da Vila operária da Gambôa e da Casa Schwarz em Copacabana, ambos projetos nascidos da parceria com Warchavchik, iniciada no ano anterior.⁴²

Mas os anos de *chômage* foram especialmente produtivos no que respeita à reflexão teórica. Com efeito, conforme frisou o próprio Lucio Costa, essa foi acima de tudo uma fase de “disponibilidade e estudo”,⁴³ que se constituiu por isso mesmo numa oportunidade extraordinária para o arquiteto levar adiante e aprofundar a reflexão iniciada na década anterior. Como vimos no capítulo anterior, desde o início dessa década, Lucio Costa vinha desenvolvendo, de maneira mais ou menos sistemática, uma reflexão sobre a forma e estilo arquitetônicos, procurando em especial definir as razões-de-ser de um estilo que estivesse em conformidade não apenas com o seu tempo mas também com a realidade nacional. Desde então, com maior ou menor ênfase, o arquiteto destacara o papel crucial da técnica para a definição desse estilo – de um estilo que lograsse ser o que, segundo o vocabulário que empregava, um legítimo “monumento de arquitetura” nacional. Em 1928, tratando do arranha-céu, chagara mesmo a conceder à técnica moderna um inusitado protagonismo. Até 1930-31, no entanto, esse questionamento estivera de um modo ou de outro condicionado por um nacionalismo vago e essencialista (comum às agendas neocolonial e modernista); um nacionalismo baseado por isso mesmo na identificação entre o “espírito geral de nossa arquitetura” e o “espírito geral de nossa gente”, de nosso “povo”, de nossa “raça”. Até esse momento, tudo o que Lucio Costa conseguira fazer fora, todas as contas feitas, alternar – e não conciliar – (de acordo com a ocasião, programa, tema em questão etc) duas ordens de postulados supostamente irreconciliáveis: de um lado, a irrefreável ênfase na técnica moderna, de outro, o compromisso com uma certa identidade nacional.

qual deverá separar as datas de elaboração e execução das obras em questão, algo que nem SILVA, 1992 nem XAVIER, 1976 fizeram.

⁴² Nas legendas que acompanham esses projetos, Lucio Costa afirma que ambos projetos são de sua (e só sua) autoria, apenas a construção ficando a cargo da firma Warchavchik e Lucio Costa. Cf. COSTA, 1995: 74, 75 e 77.

⁴³ COSTA, Lucio. “À guisa de sumário”. In COSTA, 1995: 17.

Com a crise da direção da Escola e o ruidoso rompimento com José Marianno Filho (e tendo já a seu lado o arquiteto Gregori Warchavchik) esse padrão se rompe: Lucio Costa passa a advogar por uma arquitetura contemporânea eminentemente internacional – a arquitetura “simplesmente contemporânea” que, em conformidade com o espírito de seu tempo e graças aos “extraordinários aperfeiçoamentos da técnica”, só poderia mesmo caminhar no sentido da desnacionalização, da simplificação, da uniformização e da standardização.⁴⁴ Com o *chômage*, no entanto, a heróica e otimista, a incondicional adesão ao internacional-estandardismo será objeto de uma importante revisão e para isso irá contribuir, de maneira decisiva, um acontecimento crucial: o encontro com a obra e sobretudo as idéias de Le Corbusier.

Como narra Lucio Costa, embora já tivesse notícia dos feitos do arquiteto francês (em 1929, rememora, tendo chegado atrasado e encontrando o auditório lotado, Costa desistira sem hesitar de assistir à conferência carioca do *Corbu*),⁴⁵ a “revelação” da obra e sobretudo das idéias do mestre francês só iria ocorrer depois da saída da Escola, durante os anos de *chômage*:

“[...] tomei conhecimento da existência de Le Corbusier somente em 1927, acidentalmente, e só estudei a fundo a sua densa mensagem, escrita e construída, durante os quatro anos de ‘chômage’, depois que larguei a direção da Escola, – esse encontro – essa revelação – me deixou, como que, em ‘estado de graça’”.⁴⁶

O “estado de graça” era plenamente justificado: como veremos adiante, as idéias de Le Corbusier tinham, de fato, tudo para ser recebidas por Lucio Costa como uma verdadeira “revelação”, e isso antes de mais nada porquanto representavam a oportunidade de ultrapassar (por força de um instrumental teórico

⁴⁴ COSTA, Lucio. “Uma escola viva de Belas Artes”. Apud XAVIER, 1987: 50.

⁴⁵ COSTA, Lucio. “Presença de Le Corbusier” (entrevista a Jorge Czaicowski, Maria Cristina Burlamaqui e Ronaldo Brito). In COSTA, 1995: 144. Em outros depoimentos Costa afirmaria: “Conhecia vagamente [Le Corbuseir]. Era tão ignorante que, na volta da Europa [1926] de navio, brincávamos de forca a bordo, aquele jogo que a pessoa põe uma letra e você tem que adivinhar a palavra toda. A primeira letra era “L”, de Le Corbusier. Eu estava tão alheio que fui enforcado”. COSTA, Lucio. S/ Título (entrevista a Mario César de Carvalho), *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1995. Publicado em COSTA, 1995, separata; “Quando fui convidado para diretor da escola, nem sabia direito quem era o Corbusier; sabia que era um arquiteto deste movimento moderno, um negócio fora da minha cogitação”. COSTA, 1979: 15

⁴⁶ COSTA, Lucio. “Ministério”. Apud COSTA, 1995: 121. Cf. também COSTA, 1995: 17; 83; 135; 149.

inteiramente novo e sofisticado) o internacional-estandardismo que Lucio acabara abraçando (em parte por conta própria, em parte por conta do encontro com as idéias de Warchavchik, em parte ainda por conta do clima da “guerra santa” travada contra Marianno Filho durante a crise da direção da Escola).

Não que as idéias de Le Corbusier tenham por assim dizer trabalhado sozinhas sobre o conceituar costiano desses anos. Em primeiro lugar, não devemos esquecer que, quando as encontra, Lucio Costa já havia percebido (Cf. “O arranha céu...”) que o papel da técnica para a definição de uma forma e de um eventual estilo contemporâneos deveria, obrigatoriamente, ser pensado também do ponto de vista da crise que afetava o mundo contemporâneo como um todo, ou seja, de um processo inexorável de modernização que, mudando o mundo, mudava também a arquitetura. Além disso, se há algo a ser destacado nos anos de *chômage* é terem sido eles anos de coexistência, de sobreposição de experiências e idéias muitas vezes divergentes. Nesse sentido, os anos de *chômage* são também anos de dúvidas e incertezas; de experiências e ensaios, e de muita disponibilidade. O que em 1930-31 parecia claro e evidente (a começar pela idéia da inevitabilidade de uma arquitetura que “não pode deixar de” acompanhar o espírito do tempo e de adequar-se aos “extraordinários aperfeiçoamentos da técnica”)⁴⁷ a partir de agora e pelos próximos quatro anos afigurar-se-á complexo e contraditório, o otimismo de não faz muito tempo amiúde dando lugar ao pessimismo e ao desânimo.

*

A primeira manifestação de que Lucio Costa se encaminhava – ou de estava pronto para tanto – para uma revisão das posições assumidas em 1931 (ou, por outra, de que desconfiava da adequação ou da viabilidade dessas posições), aparece em 1932, em texto não por acaso intitulado “Constatação”.⁴⁸ Aqui,

⁴⁷ COSTA, Lucio. “Uma escola viva de Belas Artes”. Apud XAVIER, 1987.

⁴⁸ COSTA, Lucio. “Constatação”. In COSTA, 1995: 82. A datação do texto é de Costa, que no entanto não refere o contexto da publicação original, se é que foi de fato publicado.

diferentemente do que ocorrera no ano anterior, o otimismo dá lugar ao desânimo de quem diz conhecer de perto a dura realidade de um Brasil pobre e atrasado:

“Morei no interior, nesse interior desproporcionado do nosso país. E vi fazendas e sítios. Vi de perto o homem do campo no seu trabalho de enxada. Acompanhei-o légua e meia até o cercado onde mora por favor; entrei na casa onde ele vive: chão de terra batida, paredes de taipa, telha vã; conheci a família dele: a mulher, os filhos – aquela porção de filhos de olhar espantado. Assisti a janta, vi o que eles comem. À noite, senti o vento soprar pelas frestas, a umidade subir do chão e vi como dorme, todos juntos. Sei, no fim do mês, quanto ele ‘ganha’./ Morei nos subúrbios da cidade, nos quartos sublocados e nas favelas onde o operário vive. Segui-o, muito cedo, na caminhada à estação; no trem apinhado, no ‘caradura’; presenciei à chamada, ao reinício do trabalho interrompido da véspera. Vi como ele como, sentado na calçada da fábrica ou encostado aos andaimes, o almoço requentado. Depois, à tarde, ainda o ‘caradura’, o trem apinhado, a caminhada e por fim, de novo, o quarto sublocado ou, lá me cima, a favela. É o que se convencionou chamar o ‘dia de oito horas’. Trabalha a vida toda – ganha apenas para sobreviver./ Morei nas casas de cômodo da cidade. Conheci costureirinhas que almoçam média com pão, sonham com meias de seda, e se suicidam, por amor, em Paquetá. “Crime ou suicídio?” – perguntam os jornais. É tudo que elas ganham./ Como se vê nada mudou, salvo o bonde de segunda classe, e o quarto sublocado, – continuam a sonhar, mais já não se matam mais por amor, em parte alguma”.⁴⁹

Como se vê, do otimismo de 1931 não restava mais nada. (E pensar que nessa ocasião Costa afirmara que “As diferentes classes tendem a uma aproximação cada vez mais marcada. Quase todo o mundo toma banho, a roupa do rico difere da do pobre pela qualidade e acabamento, não em suas linhas essenciais”!...).⁵⁰ Da crença nos “extraordinários aperfeiçoamentos da técnica”, aptos a remover “inúmeros obstáculos”,⁵¹ só restava a constatação de que, na verdade, “nada mudou”.

Acaso mudaria? Talvez não, afinal,

“Não existe excesso de produção, apenas o número dos que estão em condições de adquirir o necessário ao conforto material é mínimo. E este desequilíbrio mostra, de modo expressivo, como a realidade industrial a que chegamos está em completo desacordo com a realidade social em que vivemos. De fato, se a indústria pode fabricar em quantidade e qualidade sempre crescentes, por que não o fazer? Se a lavoura está aparelhada a produzir com fartura a preços menores, por que impedi-la? De quem é a culpa: da capacidade realizadora do homem, que pode, e não faz – ou do regime econômico, que se compraz e não quer?”⁵²

⁴⁹ COSTA, Lucio. “Constatação”. In COSTA, 1995: 82.

⁵⁰ COSTA, Lucio. Uma escola viva de Belas Artes, *O Jornal*, 31 jul. 1931. Apud XAVIER, 1987: 49-50.

⁵¹ *Ibid.*, p. 50.

⁵² COSTA, Lucio. “Constatação”. In COSTA, 1995: 82.

Diante da nossa triste “realidade industrial”, a perplexidade e a revolta de Costa eram incontidas; urgia por em prática uma política econômica porventura capaz de reverter o estado de coisas descrito e que passava pela ampliação do mercado interno nacional. Era preciso lutar por isso.

A batalha de Lucio Costa não era todavia exatamente essa. Ou, pelo menos, não haveria de ser travada (jamais o fora até então) no campo do debate econômico ou sócio-econômico. De fato, ainda que fosse crescente – e, doravante, o será cada vez mais – a ênfase dada por Lucio Costa a esta dimensão específica da realidade (a dimensão sócio-econômica), a sua reflexão e a sua luta – seus experimentos e ensaios, suas formulações e enunciações, suas diversas modalidades de ação – diziam respeito não a uma “realidade social” mais ou menos genérica, senão à “realidade social”... da *forma*, mais precisamente à realidade social da forma arquitetônica ou da forma construída. A tendência vinha se consolidando desde 1924; desde então, como vimos, o arquiteto vinha caminhando no sentido de definir a identidade da arquitetura nacional em termos mais específicos, nomeadamente em termos do fazer arquitetônico, do construir, e não mais em função de um suposto espírito nacional (o espírito de uma “raça”, de um “povo”, de uma “gente”). Era nesse sentido que as ações e a reflexões costianas voltavam-se cada vez mais para uma dimensão ou esfera específica da “realidade social”, qual seja, a realidade da construção civil nacional – da técnica ou das técnicas construtivas, dos materiais de construção e da mão de obra disponíveis ou apenas desejáveis ao Brasil, em acordo ou desacordo – urgia descobri-lo – com a “realidade industrial a que chegamos”.

Era este, aliás, o limite dos exercícios formais levados a termo através do mais notório dos experimentos costianos dos anos de *chômage*: as “casas sem dono”.⁵³ Não lidando obrigatoriamente com a realidade da construção civil nacional, com os constrangimentos impostos pelo *construir*, senão com questões de linguagem, tais experimentos não deixavam de ser em certa medida exercícios

⁵³ Três das casas sem dono (segundo SILVA, 1992: 407, Lucio Costa teria projetado ao todo seis casas sem dono) foram publicadas em COSTA, 1995: 84-9.

“estilísticos”, oportunidades mais ou menos inconseqüentes (ainda que proveitosas para o arquiteto) de familiarização com o léxico e com a sintaxe de uma arquitetura *moderna*.

Nesse sentido, a primeira grande oportunidade para que, através da prática projetual, Lucio Costa verificasse a pertinência dos pontos de vista defendidos em 1931 só iria mesmo acontecer em 1934, quando da concepção do ante-projeto para a Vila Monlevade (Sabará, MG), elaborado no âmbito de concurso público promovido pela Companhia Belgo-Mineira.

Diferentemente das “casas sem dono”, Monlevade era uma situação real, realíssima. Não apenas se tratava de uma situação concreta, com terreno, programa de necessidades, previsão orçamentária etc, como se tratava de uma situação infinitamente mais complexa que as residências unifamiliares que haviam feito a reputação do jovem Lucio Costa. Por conta de sua escala (uma vila operária que, além das residências funcionais, previa a construção de escola, igreja, clube, cinema, armazém e cinema), o projeto colocava (ademais da questão paisagística ou topológica) de maneira infinitamente mais crítica algumas das questões que, desde 1924, vinham mobilizando a atenção de Costa.

Mencionando, já à saída, a acentuada aclividade do terreno, Lucio Costa inicia a justificação de seu projeto afirmando que a solução adotada havia procurado atender aos seguintes pontos:

- “1o. – Evitar os inconvenientes, difíceis sempre de remediar, dos delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário aquele delineamento que se apresentasse como mais elásticos, tornando assim fácil a sua adaptação conveniente às particularidades topográficas locais;
- 2o. – Reduzir ao mínimo estritamente necessário as despesas com movimentos de terra que, supérfluo se torna frisar, tanto poderiam encarecer o custo global da obra;
- 3o. Prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere, muito a propósito o programa”.⁵⁴

⁵⁴ COSTA, Lucio. Vila Monlevade (memória descritiva do ante projeto apresentado por ocasião do concurso promovido pela Cia Siderúrgica Belgo-Mineira), Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, Rio de Janeiro, vol. III, n. 3, mai. 1936. Apud COSTA, 1962: 42-55.

Para Costa, tais requisitos seriam suficientes para aconselhar, “de maneira inequívoca”,

“[...] a adoção do sistema construtivo há cerca de vinte anos preconizado por Le Corbusier e P. Jeanneret, e já hoje por assim dizer incorporado como um dos princípios fundamentais da Arquitetura moderna – os pilotis: ‘não se estará mais à frente ou atrás da casa, mas sob a casa’”.⁵⁵

Para o autor, a adoção desse “sistema construtivo” – o pilotis – se justificaria na medida em que:

- “a) dispensa, para a implantação da obra, movimentos de terra – seja qual for a atividade local;
- b) reduz de 90% a abertura de cavas e respectivas fundações;
- c) permite o emprego, acima da laje – livre, portanto, de qualquer umidade – de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, como, por exemplo sem nenhum dos inconvenientes que sempre o condenaram – aquele que todo o Brasil rural conhece: o barro-armado (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira aparelhada, além da indispensável caiação); uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construir, quicá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da cobertura, aliviada pelos pés-direitos da própria estrutura das paredes internas;
- d) tornar fácil manter para todas as casas – em razão dos poucos pontos de contato com o terreno – orientação vantajosa uniforme;
- e) restituir ao inquilino – protegido do sol e da chuva – toda a área ocupada pela construção, assim transformada em espaço útil, o mais agradável talvez para trabalhos caseiros, recreio, repouso etc., importando essa aquisição, efetivamente, numa sensível valorização locativa do imóvel”.⁵⁶

De todos os motivos listados por Lucio Costa, um em especial merece a nossa atenção – aquele que vincula o emprego de um sistema construtivo moderno, o pilotis (uma técnica moderna) ao aproveitamento de um “primitivo processo de construir”. Ele constitui o ponto crucial do projeto de Lucio Costa para *Monlevade*. É ele que, mais até do que o próprio emprego do pilotis, revela, no raciocínio do arquiteto, a presença, mais do que isso, o aproveitamento criativo e produtivo das idéias daquele que, sem dúvida alguma, é, aqui, a grande referência de Lucio Costa: Le Corbusier – muito provavelmente, o Le Corbusier

⁵⁵ Ibid., p. 43.

⁵⁶ Ibid., p. 43-45.

de *Oeuvre Complète de 1910 – 1929*, primeiro volume de sua Obra Completa, publicado em 1929.⁵⁷

Vários indícios nos levam a crer que tenha sido este o Le Corbusier aproveitado por Lucio Costa para a elaboração do projeto da Vila Monlevade.⁵⁸ Em primeiro lugar, embora Le Corbusier já tivesse, àquela altura (1934), publicado seus mais importantes livros teóricos (*Vers une architecture*, 1923; *Urbanisme*, 1925 e *L'art décoratif d'aujourd'hui*, 1925 – além de *Précisions sur un état présent de l'architecture e de l'urbanisme*, 1930), o volume I de sua Obra Completa se destacava por ser o primeiro catálogo compreensivo (além de fartamente ilustrado) da obra lecorbusieriana, o que fazia dele, bem mais do que os títulos precedentes, o primeiro grande volume de divulgação dessa obra. Para um neófito como Lucio Costa, o livro tinha portanto a vantagem de trazer, de par com os projetos, sínteses ou excertos dos escritos anteriores de Le Corbusier. Lá estavam, por exemplo, passagens importantes de *Vers une architecture* e *Urbanisme*; do primeiro, trazia os “trois rappels a MM. les architectes” e um trecho importante concernente aos “tracés régulateurs”;⁵⁹ do segundo, reproduzia as “Définitions du sentiment moderne”, além de duas imagens comparando Chicago ao “lotissement à ‘redents’” projetado pelo autor.⁶⁰

Além disso, fora *Oeuvre Complète de 1910 – 1929* a publicação que trouxera a público, pela primeira em sua versão sintética-sistemática (assinada por Le Corbusier e Pierre Jeanneret, p. 128),⁶¹ a única parte da obra corbusieriana voluntariamente citada por Costa na memória justificativa de *Monlevade*: os “5

⁵⁷ LE ORBUSEIR & JEANNERET, Pierre. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – oeuvre complète de 1910 – 1929*. Zurich: Les Éditions d'Architecture Erlenbach, 1946. O exemplar com que trabalhei, adquirido num sebo carioca e tirado em quarta edição (publicada pelo mesmo editor em 1946), pertenceu a Paulo Tedin Barreto, colega de Lucio Costa no SPHAN.

⁵⁸ Sobre os vínculos existentes entre o projeto de Monlevade e a obra de Le Corbusier, ver BRUAND, 1981; ESPALLARGAS-GIMENEZ, 1984; MARTINS, 1987; ALIATA, Fernando & SHMIDT, Claudia. Outras referências - Lucio Costa, el episodio Monlevade y Augusto Perret, *BLOCK*, Buenos Aires, n. 4, dez. 1999, p. 54-61.

⁵⁹ LE CORBUSIER & JEANNERET, 1946: 33 e 68, respectivamente.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁶¹ Sobre as diversas versões dos 5 Pontos, ver OECHSLIN, 1987: 92-5.

points d'une architecture nouvelle" – dos quais, como se sabe, *o pilotis* é o primeiro.⁶²

Finalmente, do ponto de vista de Lucio Costa (ou seja, *vis-à-vis* da reflexão iniciada havia agora uma década), *Oeuvre Complète de 1910-1929* tinha ainda uma outra vantagem marcante sobre os seminais livros de 1923 e 1925: já trazia – antes mesmo de *Precisões*⁶³ – um Le Corbusier por assim dizer mais *adoçado*; um Le Corbusier menos aferrado ao “estado de espírito da série” e em todo caso já menos crente nas infinitas possibilidades de uma indústria outrora vista como “possante como uma força natural”.⁶⁴ Um Le Corbusier portanto mais apto a ser aproveitado por alguém que, como Lucio Costa, já havia *constatado* os limites da técnica moderna num país atrasado como o Brasil.

Ao que tudo indica foi portanto guiado pelas mãos deste Le Corbusier específico que o arquiteto brasileiro se aproximou dos projetos do mestre, sobretudo daquele que, de toda evidência, é a principal referência do projeto de Monlevade: as Casas Domino (1914).

De fato, se tivesse tido contato com as Casas Dom-ino através de *Vers une architecture* (ou de *Urbanisme*), Costa teria ouvido Le Corbusier exclamar: “Le

⁶² Note-se que, para além do fato de ser o mais sistemático dos textos lecorbusierianos (fato aliás que não pode deixar de ser visto como vantajoso para alguém que, como Costa, estava em vias de se familiarizar com as idéias do mestre) os *5 pontos* eram uma espécie de conclusão teórica, a “cristalização de uma experiência” acumulada. Nas palavras de Werner Oechslin, “Les ‘5 Points d’une architecture nouvelle’ constituent, au sein de la riche littérature de Le Corbusier, le seul texte qui fasse système”. Para este autor, ademais, o texto resume “as experiências e reflexões que remontam às Casas Dom-ino e às construções do início dos anos vinte [...]”. OECHSLIN, 1987: 92. Quanto à frase de Le Corbusier citada por Costa em Monlevade, traduzida na versão de 1962 (no original: “On ne se trouva plus devant ou derrière la maison, mais sous la maison”. COSTA, Lucio. Ante-projeto para a Villa de Monlevade – memorial descritivo, *PDF*, Rio de Janeiro, vol. III, n. III, mai. 1936, p. 115.) embora apareça em outros textos de Le Corbusier (em *Précisions*, por exemplo, Le Corbusier escreve: “Mostro com satisfação este pilotis [...] eliminando assim todo conceito de ‘frente’ e ‘fundo’ da construção”. (LE CORBUSIER, 2004: 58), é quase idêntica a um dos pontos que, em *Obra Completa 1910-1929*, servem para caracterizar os pilotis: “(e) Il n’y a plus de devant de Maison, ni de derrière de Maison; la Maison est au-dessus!”. LE CORBUSIER & JEANNERET, 1946: 132.

⁶³ Carlos Martins reconhece no acordo entre técnica e lírica uma das especificidades de *Precisões* (1930) vis-à-vis das obras de 1923 e 1925. Creio que tal especificidade está manifesta também em *Oeuvre Complète de 1920-1929*. V. MARTINS, 1998.

⁶⁴ LE CORBUSIER, 1995: 189.

but: la maison en série”. Teria ouvido-o exaltar acima de tudo o “estado de espírito da série”; da “casa-utensílio” que se compra “como o Ford que comprei para mim”. Teria ouvido o arquiteto francês descrevê-las em termos do “valor moral” próprio ao “princípio da casa em série”, ao mesmo tempo em que, entusiasmado, listava “Tous ces éléments [“Fenêtres en série, portes en série, placards en série”] qui sont à fournir par la grande industrie”. E, de sobra, ainda teria ouvido o mestre condenar as “soluções bastardas” (surgidas com o uso “improvisado” dos “novos materiais”), além de execrar o “r-e-g-i-o-n-a-l-i-s-m-e! Ouf!” – esta “fatale flûte de Pan!”.⁶⁵

Em *Oeuvre Complète 1910-1929*, no entanto, Lucio Costa podia encontrar na descrição dessas mesmas Casas Dom-ino bem mais do mais do que a heróica apologia da série, do standard e da industrialização. Podia encontrar, sobretudo, a inequívoca defesa de “un système de structure – ossature – *complètement indépendant* des fonctions du plan de la maison”⁶⁶ – a partir de agora, senão o único, talvez o principal achado das Casas Dom-ino.

Em termos práticos, essa independência entre estrutura e demais elementos constituintes da edificação significava sobretudo que, uma vez montada (Le Corbusier a havia concebido inicialmente para ser montada a partir de elementos “standard”), só restava “instalar uma habitação *no interior* dessas ossaturas”.⁶⁷ E era exatamente nesse ponto que se explicitavam as sutis mas nem por isso pouco significativas diferenças de ênfase entre *Oeuvre Complète 1910-1929* e os textos de 1923 e 1925: em primeiro lugar, a defesa da idéia de que essa *instalação* deveria ser feita lançando-se mão de “tudo aquilo que *pode* ser fabricado na fábrica em série” (grifo meu). Em segundo, a defesa da idéia de que as paredes externas e das divisórias internas a serem construídas uma vez concluída a instalação desses elementos fabricados,

⁶⁵ Ibid., cap. “Maisons en série”, p. 185-224, esp. p. 187, 192 e 193. O mesmo vale para Urbanismo, seção “Sobre a série”, na qual aparece a Casa Dom-ino: “estrutura padrão para execução em grande série”. Como em *Vers une architecture*, aqui também Le Corbusier se refere à Casa Dom-ino enfatizando sempre serialidade, standardização, taylorização, padronização, industrialização do canteiro de obras etc. LE CORBUSIER, 2000: 214-7.

⁶⁶ LE CORBUSEIR & JEANNERET, 1946: 23, grifo meu.

⁶⁷ Ibid., p. 23, grifo meu.

“[...] pouvaient être en *n’importe quels matériaux et tout particulièrement en matériaux de mauvais choix*, tels que pierre calcinées par les incendies, ou des agglomérés faits avec les déchets de ruines de la guerre, etc. etc...”⁶⁸

Assim sendo, argumentava Le Corbusier, não havia razão para qualquer tipo de “inquietude técnica” com relação ao sistema Dom-ino, muito pelo contrário. Pensadas como resposta aos sinistros impostos pela Guerra (ou seja, levando deliberadamente em conta as condições em que se encontravam os territórios devastados) e, por isso mesmo, considerando, para sua execução, sistemas construtivos, materiais e níveis de qualificação de mão-de-obra os mais heterogêneos, as Casas Dom-ino eram o maior exemplo de que um sistema construtivo moderno (ou seja, de que a técnica moderna) podia adequar-se a todo tipo de situação – servindo ademais (e por isso mesmo) como demonstração inequívoca de que “La technique *permettait* de manifester un sentiment neuf de l’esthétique architecturale”.⁶⁹

Lição semelhante Lucio Costa podia encontrar em outro projeto publicado em *Oeuvre Complète 1910-1929* (neste caso, repare-se, um projeto que não fora publicado nem em *Vers une architecture* nem em *Urbanisme*, e que o fora apenas sumariamente em *Précisions*)⁷⁰ – justamente o projeto que, nas palavras de Le Corbusier, havia representado, quinze anos depois, a primeira oportunidade de “aplicar integralmente os princípios da casa ‘Dom-ino’”:⁷¹ as Casas Loucheur (1929).⁷²

Aqui, como quinze anos antes, a questão central era a construção de casas em série e as vantagens apresentadas pela estandardização. E aqui, tanto quanto na *nova* apresentação das Casas Dom-ino, cabia chamar a atenção para a compatibilidade entre a técnica moderna e as incontornáveis “circunstâncias” do universo da construção civil francesa:

⁶⁸ Ibid., p. 24, grifo meu.

⁶⁹ Ibid., p. 26, grifo meu.

⁷⁰ LE CORBUSIER. 2004: 100-3.

⁷¹ LE CORBUSEIR & JEANNERET, 1946: 23.

⁷² Ibid., p. 198-200.

“Question d’économie générale: le marché français du bâtiment est formé pour moitié des grands chantiers où peuvent se réaliser l’industrialization et la taylorization par des machines et par l’organisation du chantier./ L’autre moitié est formée par les innombrables ‘dispersés’, petits propriétaires disposant d’un terrain et que *les circonstances actuelles* mettent dans l’*impossibilité* absolue de réaliser la construction d’une maison dans le conditions de technicité suffisante, de confort et de bon marche./ Par ailleur, la sidérurgie souffre actuellement d’une manque de vente considerable par suite de la suppression des marches de guerre. La conceptions de la ‘maison à sec’ vient proposer la solution: construire dans les ateliers de constructions métallique, les maisons-à-sec par éléments combinables juxtaposables, d’un poids minimum, transportables facilement sur wagons. La maison quitte l’usine sur wagon, ave tous sés éléments, y compris l’équipement intérieure, accompagnée de son équipe de monteurs. Le monteur dresse la maison en quelques jours, sur place./ *Toutefois, l’expérience de Pessac a conduit à un petit stratagème de diplomatie opportune*: il est prévu la construction d’un mur d’appui de la maison ou d’un mur mitoyen entre deux maisons, en maçonnerie de moellons, de briques ou d’agglomérés, *matériaux du pays, réalisé par le maçon du pays*. Et ainsi, *le noir complot de l’intrepeneur local* sera déjoué et l’*alliance utile* sera scellé. [...] Voici donc en 1929 la réalisations de la Maison ‘Dom-ino’ imaginée em 1914”.⁷³

Uma vez mais, cumpria chamar a atenção para o fato de que a técnica moderna não era incompatível com os constrangimentos da vida – da vida como ela era e como, por algum tempo ainda, continuaria sendo. Tais constrangimentos podiam advir de um situação de guerra (como em 1914), ou do “negro complot do empreendedor local”. O fato é que eles existiam e “a experiência de Pessac” estava lá para comprová-lo.⁷⁴ O importante todavia era, agora mais do que nunca, selar a “aliança útil” – a aliança entre a força avassaladora do novo com a irrefreável resistência do arcaico; a aliança entre as *possibilidades* implícitas na industrialização com a aquilo que as “circunstâncias atuais tornavam absolutamente impossível de realizar”; entre a “maison [que] quite l’usine sur wagon” e os elementos realizados com os “matériaux du pays, [...] par le maçon du pays”.⁷⁵

Para o Lucio Costa de Monlevade, era esta, não restava dúvida, a maior lição a ser tirada de Le Corbusier. Em lugar da crença cega nos *imperativos da*

⁷³ Ibid., p. 199.

⁷⁴ Sobre a experiência de Pessac ver Ibid., p. 78-84.

⁷⁵ Em *Vers une architecture*, comentando a Primeira Lei Loucheur (construção, entre 1921 e 1930, de 500.000 habitações), Le Corbusier propunha uma solução radical: “Pour réaliser le programme Loucheur, il faut donc transformer totalement les usages en honneur chez MM. les architectes, tamiser le passé et tous ses souvenirs à travers les mailles de la raison, poser le problème comme se le sont posé les ingénieurs de l’aviation et construire en série des machines à habiter”. LE CORBUSIER. 1995: 100.

técnica – da inabalável certeza, tão bem expressa em *Vers une architecture*, de que

“Dans les vingt années à venir, l’industrie *aura* groupé les matériaux fixes, semblables à ceux de la métallurgie; la technique *aura* porté bien au delà de ce que nous connaissons le chauffage, l’éclairage et les modes de structure rationnelle. Les chantiers *ne seront* plus des éclosions sporadiques où tous les problèmes se compliquent en s’entassant; l’organisation financière et sociale *réalisera*, avec des méthodes concertées et puissantes, le problème de l’habitation, et les chantiers *seront* immenses, gérés et exploités comme des administrations. Les lotissements urbains et suburbains *seront* vastes et orthogonaux et non plus désespérément biscornus; ils *permettront* l’emploi de l’élément de série et l’industrialization du chantier. L’on *cessera* peut-être enfin de construire ‘sur mesures’. *L’évolution sociale fatale aura* transformé les rapports entre locataires et propriétaires, *aura* modifié les conceptions de l’habitation et les villes *seront* ordonnées au lieu d’être chaotique. La maison *ne sera* plus cette chose épaisse et qui prétend défier les siècles et qui est objet opulent par quoi se manifeste la richesse; elle *sera* un outil comme l’auto devient un outil. La maison *ne sera* plus une entité archaïque, lourdement enracinée dans le sol par de profondes fondations, bâtie de ‘dur’ et à la dévotion de laquelle s’est instaure depuis si longtemps le culte de la famille, de la race, etc.”⁷⁶

– em lugar disso, em lugar da crença cega nos *imperativos* ou na *fatalidade da técnica* (na passagem acima, repare-se, o tempo verbal utilizado por Le Corbusier é sempre o futuro do indicativo, o autor referindo-se sempre a um futuro que *fatalmente virá*, a uma realidade que *fatalmente será*), sobressaía agora a resignada (*expérience oblige...*) mas também doce apologia das *possibilidades da técnica*, a cândida exortação do “exprimer avec lyrisme les possibilites d’une nouvelle technique”.⁷⁷ De uma técnica que, dentre outras coisas, podia conviver com realidades as mais discrepantes, melhor, *que tornava possível*, que possibilitava o convívio de realidades as mais discrepantes; que podia adequar-se a situações tão diversas quanto a devastação da guerra, a presença indesejável de empreendedores locais, a qualquer tipo de circunstância.⁷⁸

E foi esta, mais que qualquer outra – mais que o emprego do pilotis como meio de “restituir ao inquilino [...] toda a área ocupada pela construção” (uma

⁷⁶ LE CORBUSIER, 1995, cap. “Maisons en série”, p. 193.

⁷⁷ LE CORBUSEIR & JEANNERET, 1946: 59.

⁷⁸ As diferenças entre esses dois Le Corbusier também foram tratadas por COMAS, 1987: 25. Diferentemente de Martins (v. nota 288 acima), Comas fala de um Corbu pós-1936, enfatizando a importância (para Costa) do encontro ocorrido com o francês nessa ocasião. Isso me parece equivocado. Não creio haver dúvida de que o grande encontro de Costa com Le Corbusier ocorreu durante o *chômage*. Esta é a tese defendida por Carlos Martins (MARTINS, 1998), para quem, de resto, no âmbito desse encontro, a obra crucial teria sido Precisões.

paráfrase de “À quoi bon enfoncer une maison dans la terre, si l’on peut, au contraire, l’élever au dessus de terre et *regagner ainsi complètement le terrain même de la Maison ?*”) ⁷⁹; mais do que a reprodução de tipologias, formas arquitetônicas ou sugestões de uso ⁸⁰ –, foi esta a lição que o Lucio Costa de Vila Monlevade retirou do Le Corbusier: a certeza de que a técnica moderna significava, acima de tudo, a abertura de universo repleto de novas *possibilidades*. Um universo no qual as questões e sobretudo as aporias consolidadas ao longo de uma década de reflexão poderiam, haveriam de ser re-equacionadas. Um universo no qual Costa poderia vislumbrar algo que até então não considerara (algo que no entanto era a pré-condição para a definição de uma arquitetura brasileira e moderna): a conciliação do irrefreável desejo (ou a tarefa auto-imposta, a obrigação) de incorporar os novos sistemas e materiais de construção (a técnica moderna) com a precaríssima “realidade social” da construção civil nacional (encarnadas, na ocorrência, nas precárias disponibilidades construtivas – de materiais de construção, de sistemas construtivos, de qualificação de mão-de-obra, de organização de canteiro do projeto em questão).

As possibilidades da técnica moderna – eis a “revelação” a que Lucio Costa iria referir-se por toda a vida. A técnica moderna não era um desfecho, uma conclusão (sobretudo formal), era um caminho – infinitos caminhos. Caminhos possíveis, caminhos prováveis, caminhos imprevistos. Caminhos a serem trilhados, ensaiados, experimentados. Caminhos que levavam... a *Monlevade*; a isto que é *Monlevade*: o ensaio de um caminho, o primeiro experimento num novo universo de possibilidades, a primeira tentativa real de fazer conviver o moderno e

⁷⁹ LE CORBUSEIR & JEANNERET, Pierre. “Maison Citrohan”. In LE CORBUSEIR & JEANNERET, Pierre 1946: 45. Grifo meu.

⁸⁰ No que respeita a tipologia e as soluções formais, destacam-se a opção pela casa geminada de dois pavimentos sobre pilotis e o uso do *pesado* e expressivo muro de pedra como parede meeira. No que diz respeito às sugestões de uso, por parte dos futuros moradores, dos espaços projetados, vale notar que, num dos mais expressivos desenhos do projeto de *Monlevade* (no qual se vê uma mulher lavando a roupa no pilotis de sua casa, tendo a seu lado um homem recostado a um pilar, as mãos deste enlaçadas por detrás da cabeça, e uma criança que brinca no chão) pode-se ver a que nível as sugestões de Le Corbusier puderam ser reproduzidas por Lucio Costa: numa das legendas que acompanham as ilustrações das Casas Loucheur, Le Corbusier descreve os pilotis das casas afirmando que “Ainsi, sous la maison désormais salubre, un magnifique espace abrité pour travaillé, se reposer, [...], *faire la lessive en plein air*, [...]”. Ibid., p. 199, grifo meu.

o arcaico, a técnica mais moderna e o fazer mais primitivo, o pilotis de concreto armado e a parede de pau-a-pique.

A *solução* de Costa era tosca? Talvez. Le Corbusier falara de “instalar uma habitação *no interior*” (grifo meu) das ossaturas de concreto armado, e a solução de Costa propunha a construção “acima da laje” de uma edificação independente da “subestrutura”. Em termos da *forma* (se se quiser, da *forma compositiva*), isso resultava uma edificação no mínimo inusitada – uma casinha brejeira como que pousada sobre uma moderna estrutura de concreto armado. O aspecto geral, acima de tudo, resultava canhestro. Parecia comprometida, sobretudo, uma das qualidades (também uma das vantagens) fundamentais apontadas por Le Corbusier: a unidade.⁸¹ A solução, uma vez mais, sugeria um desacordo, uma separação – e não uma integração - entre duas entidades independentes, dotadas, cada uma, de uma existência própria: a técnica moderna e a realidade local.⁸² Se o

⁸¹ LE CORBUSIER, “Les maisons Dom-ino”. In LE CORBUSEIR & JEANNERET, 1946: 26. Em Le Corbusier, portanto, os arcaísmos, as idiossincrasias eram por assim dizer controladas e superadas – subjugadas – pela realidade preponderante da estrutura de concreto armado. No caso de Lucio Costa ocorria uma divisão por assim dizer horizontal da realidade da edificação. No primeiro caso, tem-se unidade, ainda que esta seja problemática; no segundo, uma separação de realidades. No caso de Le Corbusier, de resto, a conjugação não conspurcava uma forma e uma espacialidade essencialmente modernas, o que não ocorria no caso de Costa, a modernidade espacial e formal ficando restrita ao pavimento térreo.

⁸² Discordo, portanto, ao menos parcialmente, da interpretação de Luís Espallargas Gimenez quando este afirma que “Nem a função, nem a técnica, nem a sociedade, tripé do movimento moderno, visitam espontaneamente a cultura. Lucio Costa deve sentir este drama com as operações de adaptação que se vê obrigado a fazer em Monlevade, para conciliar seu fascínio pelo novo com seu respeito pelo tradicional. As Maisons Loucheur sofrem todas as transformações necessárias e dolorosas para ajustar o sistema DOM-INO à nossa realidade e o resultado é a modernidade possível e o testemunho da confusão entre cultura nacional e cultura arquitetônica: barro e taquara sobre pilotis de concreto”. ESPALLARGAS- GIMENES, 1984: 90. O que me parece mais problemático na interpretação de Espallargas é o fato de desconsiderar que o que Lucio Costa parece estar fazendo em Monlevade é, mais do que um simples (e doloroso) trabalho de adaptação ou ajuste de entidades pré-definidas (como que naturalizadas pelo autor), definir criativamente o que eram, ou podiam ser, no âmbito da “realidade social” que vê diante de si e que interpreta, “função”, “técnica”, “sociedade”, “modernidade”, muito especialmente “técnica moderna”. A propósito, a própria idéia de “confusão entre cultura nacional e cultura arquitetônica” defendida por Espallargas sugere que uma e outra coisa apenas... *existem*, e não que podem ser interpretadas e redefinidas pelos agentes históricos em contextos específicos (concepção mais ou menos próxima da noção defendida pelo crítico Roberto Schwarz de “idéia fora de lugar”). De resto, chamo a atenção para o fato de que, conforme procurei demonstrar no Cap. 1, não me parece que o raciocínio de Costa opere ou pelo menos siga sempre operando com uma noção tão genérica e imprecisa de cultura (e neocolonial e modernista). Por fim, julgo ser pouco operativo falar em “função”, “técnica” e “sociedade” em termos de um “movimento moderno” mais ou menos monolítico. Compare-se desde logo o hipostasiante conceito de técnica moderna de um Walter Gropius com o lirismo da técnica moderna de Le Corbusier (ou de um segundo corbu) e ficará evidente que as diferenças no interior desse “movimento moderno” não são poucas nem

que Lucio Costa buscava era um estilo, e se esse estilo devia ter como qualidade fundamental, como pré-requisito, a unidade formal, então, deste ponto de vista, Monlevade era um projeto malogrado.

Como ensaio, no entanto, Monlevade era muito mais que uma solução, do que uma conclusão formal, do que uma *forma* definida, resolvida, fechada – numa palavra, do que um *ante-projeto de arquitetura*. Era a experimentação de um modo de ser e de fazer; um modo de conceber e construir, de imaginar e realizar a forma (e, quem sabe, o estilo) arquitetônica moderna. E, sob este aspecto, era bem mais interessante e promissor que o próprio ante-projeto apresentado.

Não que o ante-projeto de Costa não se aferrasse a seus achados formais, ao aspecto geral proposto. A par de sua inequívoca orientação racionalizante,⁸³ manifesta sobretudo na exaltação de suas vantagens econômicas e, digamos, logísticas (as quais, aliás, aos olhos de Lucio Costa justificavam plenamente o emprego de um sistema construtivo tão avançado – conquanto custoso – quanto o concreto armado),⁸⁴ e da defesa de um certo modo de viver (identificado a princípios como “sossego”, “aconchego”, tranquilidade, intimidade e isolamento),⁸⁵ a proposta costiana preocupava-se, e muito, com a *feição* de cada

esporádicas. Estou todavia plenamente de acordo com o autor quando ele fala de uma “modernidade possível”, porventura adequada à “nossa realidade”. É exatamente isso o que Lucio Costa procura fazer em Monlevade: definir o que, afinal de contas, pode ser esta realidade. É preciso ressaltar por fim que, assim como o *sistema* Dom-ino é por definição “puro”, o *projeto* das casas Loucheur são, por definição, “impuras”, *et pour cause*.

⁸³ A par da preocupação com a preservação da beleza do lugar (preocupação que, como menciona Lucio Costa, já era preconizada pelo edital do concurso), os dois outros requisitos listados pelo arquiteto no início de sua justificação (de um modo ou de outro, repare-se, igualmente relacionados à questão da ocupação do território) se pautavam por uma inequívoca orientação racionalizante. Trata-se de “evitar os inconvenientes, difíceis sempre de remediar, dos delineamentos rígidos ou pouco maleáveis”, ou seja, trata-se de *facilitar* “a adaptação conveniente às particularidades topográficas locais” (racionalização da ocupação). E trata-se também de “reduzir [...] as despesas com movimentos de terra” (racionalização dos gastos).

⁸⁴ “Tais vantagens: economia nos movimentos de terra, economia nas fundações, economia na construção das paredes, tantos externas como divisórias, economia na armação da cobertura, melhor orientação, aumento do valor locativo e, ainda, de quebra, a economia de uma porta – a da cozinha – compensam de sobra o pequeno aumento inicial de despesa [...]”, decorrente do uso do concreto armado. COSTA, Lucio. “Vila Monlevade”. Apud COSTA: 1962: 46.

⁸⁵ Ibid., p. 46-7; 54-5.

edifício e com o aspecto geral do conjunto. Como fazia questão de frisar o arquiteto,

“Embora atribuindo a cada edifício *o caráter próprio à sua finalidade*, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele ar de família a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos”.⁸⁶

Como se vê, não apenas as formas apresentadas eram importantes, como os conceitos subjacentes de forma e estilo, aqui como outrora (recorde-se desde logo a justificação do arquiteto do projeto para a Embaixada da Argentina, em 1928, cf. cap. 1), permaneciam fortemente marcados pelo mesmo ideário *Beaux Arts* no qual, como vimos, o arquiteto havia sido formado: conceber uma forma era raciocinar em termos de caráter e estilo; o “caráter” de um edifício deveria estar em conformidade com sua “finalidade”. Os “estilos” se caracterizavam (ou seja, retiravam seu *caráter*) pela “unidade”, pelo “ar de família” de suas manifestações visíveis. Princípio semelhante deveria valer para o “aspecto” do conjunto ou da paisagem, a ser definido por um

“plano completo que não se limitasse às ruas e praças, mas incluísse nos seus cuidados os próprios jardins das casas, contribuindo assim para a harmonia do conjunto”.

Nesse sentido, era ainda recomendável para a “melhoria do aspecto” que

“As ruas pedidas deveriam conservar, tanto quanto possível, aquela feição desprezível peculiar às estradas – fazendo-se, em vez de calçadas, simples caminhos de placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de gramas [...]: atualização das velhas capistranas”.⁸⁷

Contudo, não era apenas da conservação e ou da atualização desta ou daquela “feição peculiar”, ou seja, do aspecto visível ou reconhecível da forma (ligado portanto a uma certa cultura visual ou imagética) que Lucio Costa lançava mão em *Monlevade*. Simultaneamente, o arquiteto buscava insistentemente incorporar a seu projeto um outro aspecto fundamental da *cultura* local: o *fazer* local, a tradição construtiva ou técnica, os materiais, sistemas construtivos e

⁸⁶ Ibid., p. 48.

⁸⁷ Ibid., p. 52-4.

habilidades específicas da mão de obra local – numa palavra, a “realidade social” da construção civil local.

Nessas perspectivas, uma recomendação como a de que, por exemplo,

“Excluídas as venezianas, todos os demais caixilhos destinados à ventilação, seriam tratados à maneira das janelas de rótula, tão comum nas antigas casas da região.”⁸⁸

– recomendação que poderia ser entendida exclusivamente como uma inequívoca defesa da força de um determinado elemento arquitetônico enquanto signo visual, capaz por isso mesmo de transmitir um conteúdo ligado a uma suposta (e vaga) cultura regional ou mesmo nacional – significava também a preocupação em incorporar a um “sistema construtivo” tão moderno quanto o pilotis uma “maneira” local de fazer. Essa preocupação é talvez o traço mais marcante de *Monlevade*. Ela está em toda parte. Na sugestão de que “o concreto-armado em todos os prédios – inclusive nos mais importantes” seja objeto de “simples caiação”; que o forro da escola e das casas seja feito em “taquara convenientemente esticada sob barroteamento de 1” x 3” [...] tendo, para o remate com a parede, à guisa de mata-junta, uma simples ripa de 0,01m x 0,004m”; que o madeiramento do salão de festas (“todo caiado de branco”) tivesse “acabamento apenas de óleo fervido”; que o mobiliário das casas, “composto de peças de grande simplicidade de execução”, não fosse mais do que um simples “trabalho de carpinteiro”.⁸⁹

Uma vez mais, o *fazer* – os sistemas e materiais, os modos de construção, a técnica – voltava a protagonizar a concepção costiana de forma arquitetônica. Mas agora isso acontecia de uma maneira inteiramente nova. Desde 1924, o arquiteto vinha enfatizando a interdependência de forma arquitetônica e técnica construtiva, ou apenas de arquitetura e construção. Simultaneamente, vinha dando cada vez mais atenção à técnica moderna – não apenas às novas tecnologias, à tecnologia do aço e sobretudo do concreto armado, mas também à técnica como

⁸⁸ Ibid., p. 50.

⁸⁹ Ibid., passim.

manifestação do processo da modernização. Tal interesse, no entanto, se mostrava pouco ou nada compatível com aquilo que, por toda a década de 20, colocava-se para Costa como um pressuposto fundamental para a definição de uma arquitetura brasileira contemporânea (da forma e do estilo brasileiro contemporâneos): a sintonia desta com o “espírito geral de nossa arquitetura”, identificado por sua vez com as especificidades raciais ou culturais brasileiras – em suas palavras, com “o espírito geral de nossa gente”. Era essa incompatibilidade o que acabava travando, na origem, a realização (sobretudo conceitual) de uma arquitetura que fosse moderna e nacional. De uma parte porque, de acordo com a concepção de forma e de estilo segundo a qual Costa havia sido formado (a concepção do sistema *beux arts*, a concepção de Choisy e seu racionalismo estrutural), um estilo era algo que deveria necessariamente se caracterizar por uma unidade morfológica, desde logo manifesta em sua “feição”. Uma feição por isso mesmo característica e reconhecível, expressão da identidade de uma época, de uma civilização, de um povo. (De acordo com a definição do modernista desgarrado Monteiro Lobato: “Estilo é a forma peculiar das coisas. É um modo de ser inconfundível. É a fisionomia. É o rosto”.)⁹⁰ De outra parte, a mera visualização da identidade do povo em questão se mostrava demasiadamente problemática, de sorte que, diante da evidente disparidade existente entre “esse meia dúzia que se veste na *rue de la Paix*” (e que fazia projetos de arquitetura...) e “essa multidão anônima que toma trens da central e Leopoldina” (e que, é de se supor, constituía o elemento central da “realidade social” da construção civil nacional), ou bem se abria mão do compromisso com a técnica moderna (por absolutamente estranha a essa multidão), ou bem se abria mão do ideal de fazer um “monumento de arquitetura” nacional. E é exatamente isto o que faz Lucio Costa por toda a década de 1920. Julgando estar diante de uma incompatibilidade essencial, ora abre mão da vontade de incorporar a técnica moderna, ora abre mão do imperativo de definir um estilo, um “monumento de arquitetura” nacional. Num primeiro momento, até 1929, tudo o que Costa consegue imaginar é uma separação (de acordo com a ocasião, o programa, a tipologia) entre a técnica moderna e a realidade nacional: o que parece ser uma necessidade inadiável para os arranha-céus (a incorporação da

⁹⁰ MONTEIRO LOBATO. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1917. Apud LEMOS, 1994: 152.

técnica moderna) sequer é mencionado na arquitetura doméstica abordada em *O Aleijadinho e a arquitetura tradicional*. Num segundo momento, identificado com a crise da direção da Escola (1930-31), a ênfase passe a ser colocada, toda, na técnica moderna, e a consequência disso é, *obrigatoriamente*, o abandono, sem mais, da questão da *monumentalidade*, do propósito de definição de uma arquitetura que deveria ser um “monumento nacional”. A justificação implícita (por otimismo ou mero oportunismo): a técnica moderna é uma força avassaladora, uma realidade que, aqui como alhures, cedo ou tarde (mais cedo do que tarde) instalar-se-á em escala planetária, de modo que à arquitetura brasileira não resta senão aceitar esse destino inelutável e... deixar de existir! (Como se vê, portanto, a mudança de perspectiva é apenas parcial: uma vez mais, não há conciliação entre a técnica moderna e a realidade nacional, apenas esta, por força das circunstâncias, estava condenada a desaparecer, o que implicava o florescimento, aqui, como que naturalmente, de uma arquitetura internacional, de um *international style*).

Com o chômage, ou seja, a partir da “Constatação” de 1932 de que “nada mudou” e, sobretudo, do encontro com a obra seminal de Le Corbusier, esse padrão, pela primeira vez, se altera. Pode e deve haver compatibilidade, integração, acordo entre a técnica moderna e a *realidade* nacional. Tal integração poderia, deveria ocorrer através do fazer (e não através de uma transposição/adaptação/aproveitamento meramente formal, vocabular, sintática, imagética etc), e isso não obstante a evidente falta de unidade da “realidade social” da construção civil nacional. Quem o autorizava? A própria técnica moderna! A crise advinda da revolução técnica moderna era uma crise *double face*: tanto quanto um problema, a técnica moderna era uma solução.⁹¹ A lição havia sido dada por Le Corbusier: a técnica moderna não exclui o precário, o arcaico. E essa era apenas uma das implicações da técnica, quer dizer, da lírica moderna. Como afirmara Le Corbusier, “ao fim da vereda da lógica” (a vereda que a técnica-lírica moderna abria no grande sertão da razão, no estéril sertão do

⁹¹ Tratando dos problemas da cidade moderna Le Corbusier afirmaria: “causa, o maquinismo; efeito desastroso, o maquinismo; novas bases do urbanismo, o maquinismo; milagre da solução: o maquinismo”. LE CORBUSIER, 2004: 186.

racionalismo estrutural, no sufocante sertão do essencialismo neocolonial e modernista), jazia, antes de mais nada, esta grande revelação: “o arquiteto dispões de novos termos”.⁹² Esta, precisamente, a “revelação” prontamente assimilada e destacada por Lucio Costa em *Monlevade*: “uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de *tornar possível* – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construir [...]”, o “barro-armado”.⁹³

Era pois uma revelação acima de tudo porquanto abria um caminho inteiramente novo para se pensar a relação entre forma e realidade nacional; entre forma e “realidade social” da construção civil; entre forma e cultura (noutras palavras, para se pensar o estilo *adequado* a uma determinada realidade nacional ou, nos termos de Lucio Costa, a forma que lograsse ser um legítimo “monumento de arquitetura”).⁹⁴ Era um caminho diverso do trilhado por neocolonialistas e modernistas, e literalmente inverso ao trilhado por Mario de Andrade. Este pensara a forma e o estilo a partir de uma noção pré-estabelecida de cultura – uma noção de cultura nacional segundo a qual esta era entendida como manifestação de uma espécie de núcleo de autenticidade, presente sobretudo no universo do popular, mais precisamente, do folclore. Não era uma noção qualquer de cultura, senão uma noção muito próxima do conceito de “cultura genuína” definido pelo antropólogo norte-americano Edward Sapir. Segundo Sapir, uma cultura genuína era aquela que enfatizava “the spiritual possessions of the group rather than of the individual” e que acentuava “selected factors out of the vast whole of the ethnologist’s stream of culture as intrinsic more valuable, more characteristic, more significant in a spiritual sense than the rest”. Mais do que isso, uma cultura genuína era aquela que “aims to embrace in a single term those general attitudes,

⁹² “Parece-me que chego ao fim da vereda da lógica e toquei num princípio essencial: o arquiteto dispões de novos termos”. Ibid., p. 65.

⁹³ Como destaca Werner Oechslin a respeito do significado dos 5 Pontos, aqui “sistematicamente a tecnologia é apresentada como o elemento que faz deslanchar a nova arquitetura”. OECHSLIN, 1987: 94.

⁹⁴ COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro [1928]. Apud COSTA, 1976.

views of life, and especific manifestations of civilization [⁹⁵] that give a particular people its distinctive place in the world”.⁹⁶

Em vista disso, acrescenta Sapir, é que, no âmbito de uma cultura genuína, “Empahasis is put not so much on what is done and believed by a people as on how what is done and believed *functions* in the whole life of that people, on what significance it has for them”.⁹⁷ (Particularidade que, desde logo, explicaria o fato de que, no âmbito de uma cultura genuína a arte tenderia necessariamente a ser concebida de modo *funcional*, ou seja, do ponto de vista da *função* que desempenha para a subsistência da unidade, para a coesão do grupo em questão. De modo que, como afirma Sapir, no contexto de uma cultura genuína, “Art for art’s sake may be a psychological fact [...]; it is not a cultural fact”.⁹⁸)

Não por acaso, afirma Sapir, o conceito de cultura genuína tenderia a aflorar particularmente

“[...] in connection with problems of nationality, with attempts to find embodied in the character and civilization of a given people some particular excellence, some distinguishing force, that is strikingly its own. Culture thus becomes nearly synonymous with the ‘spirit’ or ‘genius’ of a people, yet not altogether, for whereas these loosely used terms refer rather to a psychological, or pseudo-psychological, background of national civilization, culture includes with this background a series of concrete manifestations which are believed to be peculiarly symptomatic of it. Culture, then, may be briefly defined as civilization in so far as it embodies the national genius”.⁹⁹

Uma cultura genuína suporia, portanto, um vínculo primordial entre “espírito” nacional e “civilização” nacional (leia-se, os elementos de uma civilização, sobretudo suas *manifestações* artísticas, mas também as instituições

⁹⁵ Não se deve todavia entender aqui a palavra civilização nos termos da tradicional oposição civilização x cultura. O termo deve ser entendido aqui no sentido de Sapir (ou, em suas palavras, no sentido do etnólogo ou do historiador da cultura), ou seja, não apenas como sinônimo de uma *cultura* mais ou menos universal, produto do progresso ou do Esclarecimento, mas como a soma dos elementos socialmente herdados, materiais ou espirituais, vale dizer, como aquilo que define “um mundo social caracterizado por uma complexa trama de hábitos, costume e atitudes tradicionalmente conservados”, tais como um método de caça, uma crença indígena em determinados poderes medicinais, o drama trágico dos habitantes da Atenas de Péricles, o dinamismo elétrico do industrialismo moderno. Cf. SAPIR, 1985: 308-9.

⁹⁶ SAPIR, 1985: 311.

⁹⁷ Ibid. Grifo meu.

⁹⁸ Cf. Ibid., p. 319.

⁹⁹ Ibid., p. 311.

políticas, a organização burocrática etc); seria portanto aquela que, de algum modo, identificaria “a fôrma cultural [cultural molde]” impressa nos elementos de uma civilização ao “espírito” dessa mesma cultura. Vínculo primordial também no sentido de *solidariedade orgânica*, porquanto, nas palavras de Sapir,

“A genuine culture cannot be defined as a sum of abstractly desirable ends, as a mechanism. It must be looked upon as a sturdy plant growth, each remotest leaf and twig of which is organically fed by the sap at the core. And this growth is not here meant as a metaphor for the group only; it is meant to apply as well to the individual. A culture that does not build itself out of the central interests and desires of its bearers, that works from general ends to the individual. Is an external culture. The word ‘external’, which is so often instinctively chosen to describe such a culture, is well chose. The genuine culture is internal, it works from individual to ends”.¹⁰⁰

Concebida como sendo *a priori* “inerentemente harmoniosa, balanceada, auto-suficiente”, a cultura genuína, ainda que válida para “qualquer tipo ou estágio de civilização” (traço que a diferenciaria de uma cultura “espúria”, mais afeita a “conditions of general enlightenment”), era todavia mais facilmente concebível “on a lower level of civilization”. Um nível de civilização subsumido em sociedades “primitivas” ou “arcaicas” cuja unidade supostamente harmoniosa e cheia de vitalidade a maioria dos etnólogos modernos não podia ver senão com grande interesse, e que nacionalistas (leia-se, culturalistas *genuínos*) como Mario de Andrade, como um verdadeiro ideal a ser alcançado.

Como se vê, era precisamente a partir dessa noção de cultura que Mario de Andrade concebia uma arte/forma moderna genuinamente brasileira. Uma arte/forma moderna que se pretendesse em continuidade (que fosse organicamente solidária) com esta “cultura” (pré-requisito definido desde meados da década de 1920 por Mario de Andrade em particular e pelo modernismo em geral), vale dizer, uma arte moderna que lograsse gerar um estilo genuinamente nacional, um “estilo normal, estilo que permite seguimento, seqüência”,¹⁰¹ coerentemente, só poderia ser alcançada através da lida com o núcleo de autenticidade dessa cultura – o material popular, folclórico. Pior: através da estrita obediência a esse material. Era o que Mario de Andrade chamava de “atitude estética”. O modelo para este

¹⁰⁰ Ibid., p. 316.

¹⁰¹ ANDRADE, Mario. Carta a Manuel Bandeira, 20 abr. 1942. Apud CORRESPONDÊNCIA, 2000: 661.

tipo de procedimento era o artesanato. No artesanato, o fazer artístico constituía-se numa verdadeira “atitude estética”. Naturalmente, restava responder como essa “atitude estética” atualizar-se-ia no mundo industrializado. Para essa questão, no entanto, Mario de Andrade não tinha resposta; era como se a industrialização simplesmente não existisse.

Embora partisse do mesmo problema (ou do mesmo desejo – o desejo de definir uma arte/arquitetura moderna “brasileira”; uma arte/arquitetura moderna que fosse portanto um legítimo “monumento de arquitetura”) e lidando sempre com a mesma constelação de questões em que se destacavam *forma, técnica, cultura* e *estilo* nacional, Lucio Costa (a partir da revelação da concepção lecorbusieriana de técnica e seu papel para a definição da forma moderna) podia agora vislumbrar um caminho inverso. A partir de uma investigação sobre a forma arquitetônica e sobre o papel da técnica moderna para a constituição dessa mesma forma (investigação iniciada em meados da década de 20), podia chegar a uma nova noção de forma ou estilo nacional. Um estilo surgia de modo natural e mesmo imprevisível quando, através do uso da técnica moderna, alcançava-se uma solução adequada (na verdade, oportuna), não à entidade mais ou menos genérica denominada “cultura” (a cultura genuína nacional), mas à realidade nacional presente no universo da construção civil, com seus fazeres, materiais, necessidades, disponibilidades, potencialidades e também influxos do inexorável processo da modernização. Um estilo nacional surgiria, pois, do processamento de elementos locais (se se quiser, de uma cultura local), mas apenas na medida em que estes se revelassem adequados ou em conformidade, não com necessidades ou imposições, mas com o campo de possibilidades aberto pela técnica moderna, com a lírica implícita na técnica moderna, com as veredas que cada realidade local (cada “cultura”) era capaz de abrir numa abstrata e ideal, numa virtual Técnica Moderna. Descartar ou ignorar a técnica moderna não pois era apenas um anacronismo; implicava abrir mão das infinitas potencialidades que essa mesma técnica moderna trazia consigo.¹⁰² (Para além disso, na medida em que a

¹⁰² Poucos meses depois de Monlevade, Costa iria afirmar: “Dos tempos mais remotos até o século XIX, a arte de construir – por mais diversos que possam ter sido os seus processos, e embora passando das formas mais rudimentares às mais requintadas – serviu-se invariavelmente dos

“cultura”, não sendo ela concebida nos termos essencialistas da cultura “genuína”, era, ela também, por definição, uma entidade por assim dizer aberta, um campo de possibilidades, algo em todo caso bem pouco igual a si mesmo, então o encontro com a técnica moderna não deixava de ser uma oportunidade, não de re-presentar, mas de desvelar, de revelar essa cultura – uma cultura que assim, e só assim, através, de oportunidades ou eventos, definia-se, embora, por isso mesmo, apenas provisoriamente.)

No limite, portanto, não era mais de uma “cultura” entendida como entidade genérica e globalizante, dotada de unidade e coesão e caracterizada por uma certa identidade ou um certo caráter, o fator que conferia ao projeto de Monlevade sua especificidade local. Sua forma, é verdade, estava atrelada a uma certa “cultura”, mas essa não era a mesma “cultura” capaz de definir, por exemplo, a forma literária ou a forma musical nacional. A cultura que atuava na definição de uma arquitetura como a de Monlevade era, no limite, tão-somente uma cultura tectônica. E se uma “cultura” era compartimentada e fragmentária (de acordo com a especificidade do meio em questão), a própria noção de forma ou estilo nacional era igualmente menos abrangente. A uma forma ou estilo nacional não era pois necessário representar a identidade de uma genuína “cultura nacional”, apenas adequar-se ao aspecto *cultural* específico a que, por definição, estava vinculado. (Ocioso dizer, nesse sentido, que a técnica ou o modo de operar os elementos dessa “cultura” eram pois específicos ao meio em questão – ao construir, ao escrever, ao esculpir etc, aspecto que, uma vez mais, colocava Costa nas antípodas do pensamento estético de Mario de Andrade, para quem a “atitude estética” era um modelo válido para todo e qualquer fazer artístico – para a literatura tanto quanto para a arquitetura, para a música tanto quanto para a pintura ou a escultura).

mesmos elementos repetindo, com regularidade de pêndulo, os mesmos gestos: o canteiro que lavra a sua pedra, o oleiro que molda o seu tijolo, o pedreiro que – um a um – convenientemente os empilha. As corporações e famílias transmitiam – de pai a filho – os segredos e minúcias da técnica, sempre circunscrita às possibilidades do material empregado e à habilidades manual do artífice – por mais alado que possa ter sido o engenho./ A máquina – com a grande indústria – veio, porém, perturbar a cadência desse ritmo imemorial, tornando a princípio possível, já agora impondo sem rodeios, o alargamento do círculo fictício em que – como bons perus, cheios de dignidade – ainda hoje nos julgamos prisioneiros”. COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, PDF, Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 4.

Mais do que a definição de uma nova noção de cultura (algo que Lucio Costa não faz), o que a inversão operada por Lucio Costa implicava era mesmo a possibilidade de uma nova maneira de conceber o estilo nacional. Ainda que Costa não tratasse explicitamente dessa questão em seu texto, de um modo ou de outro ela estava colocada em *Monlevade*. E estava colocada em novos termos – nos termos de uma nova *monumentalidade*. De modo que, se fosse possível falar num “estilo moderno”, ele deveria ser mais, bem mais do que um conjunto de formas características, a serem combinadas de acordo com uma sintaxe determinada e que resultassem reconhecíveis de antemão. Poderia ser algo universal e particular, moderno e arcaico, imprevisto e híbrido. Poderia se manifestar (melhor seria dizer, “revelar”, “desvelar”) em projetos tão diversos quanto a Villa Savoye, as Casas Loucheur e... as casinhas operárias da Vila Monlevade.

Uma vez mais, pode-se questionar a potencialidade das soluções formais do projeto da *Vila Monlevade*, e imaginar a que desdobramentos teria porventura dado lugar, uma vez executado, “aquele charme um tanto desajeitado, peculiar às festanças da roça” com que Costa ingenuamente descrevia o salão de festas ornamentado da Vila Monlevade. Uma vez mais, no entanto, enquanto ensaio, *Monlevade* era um verdadeiro sucesso: era o primeiro passo de uma caminho que poderia conduzir, não a um ou dois projetos bem sucedidos, mais à teoria que servisse de norte a toda uma produção. Uma teoria que, de alguma forma, desse conta da razão, melhor dizendo, das *razões da nova arquitetura*.

3.2.3 “Razões da Nova Arquitetura” (1935-1936)

Passado pouco mais de um ano da apresentação da proposta para a Vila de Monlevade, em janeiro de 1936, Lucio Costa publica na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal/PDF* não mais um exemplo de arquitetura *moderna*, mas texto em que procura, de maneira abrangente e peremptória, fazer ver ao público brasileiro as “Razões da nova arquitetura”.

As condições de produção de “Razões...” são, ainda hoje, desconhecidas, ou pelo menos incertas. Na “Autobiografia” que prepara especialmente para o livro *Depoimento de uma geração* – coletânea de textos publicada por Alberto Xavier em 1987 – Lucio Costa escreve: “Em 35 fui professor de pós-graduação na Universidade do Distrito Federal de Anísio Teixeira (‘Razões da nova arquitetura’)”¹⁰³ – dando portanto a entender que o texto teria sido produzido nesse contexto específico. A informação é, em certa medida, confirmada em *Registro de uma vivência*, onde o arquiteto refere-se a “Razões” como sendo o “programa para um curso de pós-graduação do Instituto de Artes dirigido por Celso Kelly na antiga Universidade do Distrito Federal, criada por Anísio Teixeira com a participação ainda de Mario de Andrade, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Portinari, Celso Antonio e outros”.¹⁰⁴ Contudo, a mera leitura do texto é suficiente para que se questione, em primeiro lugar, a afirmação de que se trata de um “programa de curso”: o trabalho – um texto razoavelmente extenso, de redação corrida – não faz nenhuma menção a atividades didáticas, conteúdo de disciplinas, seriação etc. Além disso, salvo engano não há registro conhecido da efetiva atividade de Lucio Costa como professor da UDF, e pelo menos um dos alunos do referido curso, a engenheira Carmen Portinho, afirmou em depoimento pessoal¹⁰⁵ jamais ter tido uma aula sequer com Lucio Costa no curso de pós-graduação em urbanismo da UDF. De toda evidência, o que de fato ocorreu foi que, tendo sido convidado por Celso Kelly a lecionar no Instituto de Artes da UDF, Lucio Costa não chegou jamais a exercer a atividade de professor.

Se foi isso ou não o que de fato ocorreu, o certo é que “Razões” foi produzido (ou pelo menos concluído) e entregue para publicação em 1935 – um ano especialmente importante para Lucio Costa e para a arquitetura brasileira. Embora seja considerado por Costa como um ano de “chômage” (o último), mais

¹⁰³ COSTA, Lucio. “Autobiografia” [2 set. 1987, atrib.] In XAVIER, 1987: 331-4.

¹⁰⁴ COSTA, 1995: 108, cabeçalho.

¹⁰⁵ A afirmação foi feita em presença do autor e de Ana Luiza Nobre. Sobre Carmen Portinho e o curso de urbanismo da UDF, ver NOBRE, 1999, esp. Cap. “A engenharia do Rio”, p. 23-8.

do que qualquer um dos anos anteriores, 1935 é um ano de grande atividade para o arquiteto. Sua atenção e seus esforços se dividem entre dois importantes acontecimentos: o lançamento do concurso de projetos para a construção do novo edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) e a própria criação da Universidade do Distrito Federal. Os dois eventos ocorrem quase que simultaneamente: em 4 de abril é criada, através de decreto municipal, a UDF;¹⁰⁶ em 23 de abril é publicado no *Diário Oficial* o edital do Concurso do MES.¹⁰⁷

A simultaneidade não para aí. Ao longo de todo aquele movimentado ano de 1935, o concurso do MES e a organização da UDF iriam se desenvolver como que paralelamente, sobretudo do ponto de vista daqueles que, como Lucio Costa, encontravam-se envolvidos com ambos projetos.

Na UDF, tão logo o decreto municipal é publicado, inicia-se a fase de convites e nomeações; em abril mesmo, Mario de Andrade é convidado pelo Ministro Gustavo Capanema para conceber o curso de artes;¹⁰⁸ pouco depois, Cândido Portinari é nomeado professor de pintura.¹⁰⁹ É provável que o convite a Lucio Costa tenha ocorrido mais ou menos a essa altura. Simultaneamente, um cronograma é fixado: em 22 de junho são abertas as inscrições para o vestibular; o ano letivo tem início em julho e deve estender-se até março do ano seguinte (1936). Contudo, a tentativa de golpe de estado por parte dos comunistas, ocorrida em novembro de 1935, acaba alterando o planejamento ideado pelos fundadores da UDF: com a intervenção do Governo Central no Distrito Federal, Anísio Teixeira, grande idealizador da Universidade, é afastado da Secretaria de Educação e diversos professores decidem deixar a Universidade. Uma das conseqüências é a substituição de Celso Kelly por Cornélio de Oliveira Penna na direção do Instituto de Artes.¹¹⁰

¹⁰⁶ Cf. PAIM, 1981: 78.

¹⁰⁷ Cf. LISSOVSKY & SÁ, 1996: 2-6.

¹⁰⁸ Cf. ANDRADE, Mario. Carta a Gustavo Capanema de 30 abr. 1935. Apud SCHWARTZMAN et alii, 2000: 376-80. Cf. MORAES, 1999: 41-5.

¹⁰⁹ Cf. BANDEIRA, Manuel. Carta a Mário de Andrade, jun. 1935. Apud CORRESPONDÊNCIA, 2000: 617.

¹¹⁰ Cf. PAIM, 1981: 80.

Paralelamente a isso, também o desenvolvimento do concurso de projetos para o edifício do Ministério da Educação ia tomando um rumo algo inesperado. Em 18 de maio, um abaixo-assinado é entregue ao ministro da Educação e Saúde solicitando que a data da entrega das propostas, definida pelo edital para o dia 31 de maio, fosse adiada para o dia 30 de junho.¹¹¹ Assinam o requerimento 47 “arquitetos engenheiros”, dentre eles, Lucio Costa.¹¹² O ministro defere parcialmente o pedido, e as propostas acabam sendo entregues no dia 15 de junho. Entretanto, o grande imprevisto só iria ocorrer três meses e meio depois da divulgação dos resultados, ocorrida a 1 de outubro. Não satisfeito com o resultado do concurso, Capanema toma uma decisão radical: paga os prêmios devidos aos classificados mas decide não executar o projeto vencedor. Em vez disso, convida Lucio Costa a elaborar um novo projeto.

Toda essa cronologia nos interessa apenas na medida em que ajuda a esclarecer o contexto em que “Razões da nova arquitetura” é produzido e dado a publicar – contexto esse essencial para que se compreenda o significado desse texto. Pois, ainda que não se possa precisar o momento exato em que Capanema fez o convite para Costa elaborar um novo projeto para a nova sede do MES (segundo Lucio Costa, o convite teria ocorrido em setembro de 1935),¹¹³ nem tampouco a data exata em que Costa deixa o posto de professor da UDF (se é que o assumiu algum dia),¹¹⁴ o envolvimento simultâneo de Lucio Costa, durante todo o ano de 1935, com esses dois cursos de eventos – cursos de eventos de cujo

¹¹¹ Cf. LISSOVSKY & SÁ: 4/7.

¹¹² Só foram entregues 34 trabalhos. Cf. LISSOVSKY & SÁ, 1996: 27, nota 24.

¹¹³ Cf. COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier, 26 JAN. 1936. In SANTOS et alii, 1987: 142. Embora a data oficial da rejeição do projeto vencedor (Arquimedes Memória) seja 11 de fevereiro de 1936 (data do ofício em que Capanema solicita autorização de Getúlio Vargas para a contratação de Costa e colaboradores), a existência de carta-proposta de Lucio Costa datada de 8 de janeiro de 1936, endereçada ao Ministério da Educação e Saúde, atesta que Lucio Costa já havia sido contato por Capanema bem antes da data oficial da recusa daquele projeto. Cf. LISSOVSKY & SÁ: 25/57.

¹¹⁴ É interessante notar que nos dois depoimentos citados Costa especifica a que UDF especificamente teria feito parte. No primeiro, de 1987, afirma que “Em 35 fui professor de pós-graduação na Universidade do Distrito Federal *de Anísio Teixeira [...]*” (grifo meu) – o que pode significar que deixou a Universidade quando do afastamento do pedagogo baiano (novembro de 1935). Algo semelhante pode ser inferido do segundo depoimento, de 1995, quando Costa afirma tratar-se o texto de “programa para um curso de pós-graduação do Instituto de Artes *dirigido por Celso Kelly na antiga Universidade do Distrito Federal, criada por Anísio Teixeira com a participação ainda de Mario de Andrade, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Portinari, Celso Antonio e outros*”. (Grifos meus)

desfecho, ressaltar-se, dependia, de um lado, a oportunidade de ver implementado no Brasil um *moderno* método de ensino artístico e, de outro, a oportunidade não menos extraordinária de ver construído, em plena capital federal e para abrigar a sede de um ministério tão importante quanto o do educação e saúde,¹¹⁵ um edifício concebido segundo os ditames da “nova arquitetura” – nos autoriza a supor que, ao redigir “Razões da nova arquitetura”, Lucio Costa tivesse intenções bem outras que a simples elaboração de um programa de curso, voltado portanto ao universo mais ou menos restrito das salas de aula e do debate pedagógico. Mais justo é supor (e, como veremos a seguir, a leitura do texto apenas corrobora esta hipótese) que, ao redigir e sobretudo ao publicar “Razões”, Lucio Costa tivesse plena consciência não apenas da crucialidade do momento em questão, mas também de que, com seu ato (cujo significado, portanto, é também o de tentar confirmar sua autoridade em matéria de arquitetura contemporânea), possivelmente estava marcando um ponto importante no jogo ou na “guerra santa”¹¹⁶ em que, afinal de contas, eram decididos os rumos do ensino superior das artes plásticas e, mais especialmente, da produção arquitetônica brasileira. Um jogo que se decidia naquele exato momento e entre aqueles exatos atores. Entre, de um lado, os partidários de um *moderno* ensino superior de artes e de arquitetura, e de outro, os integrantes daquela “irremovível” “burocracia didática” de que falava Mario de Andrade.¹¹⁷ Entre, aqueles que, como Lucio Costa, desde de inícios da década trabalhavam em favor da implantação no Brasil do que julgavam ser a legítima “nova arquitetura”, e aqueles que, como Arquimedes Memória (sempre ele! – em 1931, o substituto de Lucio Costa na direção da ENBA, agora, o vencedor do concurso do MES), permaneciam, insistentemente, inviabilizando oportunidades que, Lucio Costa o sabia, eram de fato imperdíveis.¹¹⁸

¹¹⁵ Cf. CANDIDO, 1987.

¹¹⁶ COSTA, 1995: 108, cabeçalho.

¹¹⁷ ANDRADE, Mario. Carta a Gustavo Capanema de 30 abr. 1935. Apud SCHWARTZMAN et alii, 2000: 376.

¹¹⁸ Se, de parte de Lucio Costa, tratou -se de uma escolha bem-pesada, sua opção pela batalha do Ministério em detrimento da batalha da UDF demonstra a consciência de que a primeira era, como ficou provado, a boa batalha. Quanto à segunda, além de ser mais abrangente, envolvendo a questão do ensino de uma maneira geral, tinha ainda o complicador de envolver a polêmica entre os partidários do ensino laico e os defensores do ensino religioso; entre as forças católicas, que

Bem entendido, o significado de “Razões da Nova arquitetura” não se restringe a isso, ou seja, a este seu aspecto de enunciação produzida com vistas a intervir e alterar uma determinada situação (aspecto que, no entanto, é suficiente para explicar, por exemplo, o formato pouco usual desse suposto “programa”; o tom ora raivoso, ora jocoso, sempre mordaz e, algumas vezes, desavergonhadamente escarnekedor que caracteriza o texto;¹¹⁹ o fato dele ter sido entregue para publicação no momento mesmo em que se decidia o desfecho do imbróglgio armado em torno do concurso do MES; o fato de querer-se destinado a um público minimamente diversificado¹²⁰). Comparativamente à sua produção textual anterior, o texto apresenta especificidades importantes, fundamentais para que se compreenda os rumos que iam tomando as formulações costianas naquele último ano de chômage (ou, se se quiser, naquele primeiro ano de uma segunda “guerra santa”). Desde logo, diferentemente dos textos anteriormente publicados, “Razões” se destaca na medida em que se constitui na primeira tentativa de estabelecimento por parte de Lucio Costa de uma verdadeira “teoria” da arquitetura – uma teoria, como dissemos, que desse conta da arquitetura contemporânea de maneira abrangente e definitiva.

viam no projeto educacional laico da UDF uma manifestação da ideologia comunista, tida então como grande ameaça. Cf. SCHWARTZMAN et alii, 2000, passim.

¹¹⁹ Um exemplo: “[...] causa pena; chega mesmo a comover o cuidado, a prudência pudica, os prodígios de engenho empregados para preservar no triste contato da realidade – a suposta reputação da donzela arquitetura. Um verdadeiro reduto de batalhadores apaixonados e destemerosos se formou em torno à cidadela sagrada, e, penacho ao vento, pretende defender, contra a sanha bárbara da nova técnica, a pureza sem mácula da deusa inatingível”. COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, PDF, Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 5. Vale notar que, quando, em 1995, republica “Razões da nova arquitetura”, Lucio Costa promove um significativo *adoçamento* de seu texto (não sinalizado aliás aos leitores de Registro de uma vivência). Um bom exemplo disso é a substituição da palavra “imbecilidade” por “incompreensão” no trecho em que descreve o estado atual do debate sobre a arquitetura (p. 3 da publicação original). Não se trata da única incidência desse tipo de operação. Além disso, Lucio Costa procede, na nova versão, ao expurgo de uma extensa passagem sobre a pintura e a escultura contemporâneas, neste caso, ao que parece, mais em função da evidente defasagem vis-à-vis da sofisticada argumentação geral do texto.

¹²⁰ Pelo que se percebe, o texto parece mesmo destinado a “[...] arquitetos, engenheiros, construtores e o público geral [...]”. COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, PDF, Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 7. Por outro lado, trata-se de uma revista, se não de uma única “categoria” profissional, de um certo *métier* – o *métier* da construção civil. O que, uma vez mais, parece indicar o quanto a argumentação de Costa conduzia à uma especificação de campo, de esfera, e não mais de uma discussão a ser tratada por literatos que desconheciam o fazer em questão. Agradeço a Ana Luiza Nobre por chamar minha atenção sobre este aspecto.

Tal teoria se apóia em dois pontos fundamentais. O primeiro ponto – espécie de pressuposto básico da idéias ali apresentadas – é a idéia de que a “evolução” ou as transformações por que passa a arquitetura ao longo do tempo ocorrem por assim dizer de modo cíclico e sistêmico, num processo em que períodos de equilíbrio são sempre sucedidos por períodos de desequilíbrio e crise, e assim por diante. Nas palavras de Lucio Costa

“Na evolução da arquitetura, ou seja – nas transformações sucessivas por que tem passado a sociedade, os períodos de transição se têm feito notar pela incapacidade dos contemporâneos no julgar do vulto e alcance da nova realidade, cuja marcha pretendem, sistematicamente deter. A cena é, então, invariavelmente, a mesma: gastas as energias que mantinham o equilíbrio anterior, rompida a unidade, uma fase imprecisa e mais ou menos longa sucede, até que, sob a atuação de forças convergentes, a perda coesão se restitui e novo equilíbrio se estabelece. Nessa fase de adaptação a luz tonteia e cega os contemporâneos – há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo – iconoclastas e iconoltras se degladiam. Mas, apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisito, desconhecido sabor – resultando daí, formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim”.¹²¹

Aos olhos de Lucio Costa, o momento em que escrevia era justamente um desses momentos de passagem:

“Estamos vivendo, precisamente, um desses períodos de transição, cuja importância, porém, ultrapassa – pelas possibilidades de ordem social que encerra – a de todos aqueles que o precederam. As transformações se processam tão profundas e radicais que a própria aventura humanística do renascimento, sem embargo do seu extraordinário alcance, talvez venha a parecer, diante delas, um simples jogo pueril de intelectuais requintados/ A cegueira é ainda, porém, tão completa, os argumentos ‘pró’ e ‘contra’ forma emaranhado tão caprichoso, que se afigura a muitos impossível surgir, de tantas forças contrárias, resultante apreciável; julgando outros simplesmente – pois não perde a linha o pessimismo – o ano mil da arquitetura”.¹²²

¹²¹ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, [PDF](#), Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 3. Seguindo uma regra que vale para toda esta Tese (exceção feita às idiossincrasias ortográficas e gramaticais do texto marioandrino), optamos pela atualização ortográfica do texto. Foi mantida entretanto a pontuação original.

¹²² *Ibid.*, p. 3.

A súmula desse primeiro ponto da teoria costiana surge com a afirmação de que

“Assim tem sido, e ainda será enquanto não atingirmos – se  que atingiremos – a um grau de evolução que nos permita uma ascensão normal e contínua – substituindo-se (para desespero dos bons quixotes) o ‘elevador’ aos penosos arrancos da ‘escada’”.¹²³

Para Lucio Costa, bastava olhar a produção contemporânea para que se percebesse quão mergulhado o momento atual estava nessa crise sem precedentes:

“As construções atuais refletem, fielmente em sua grande maioria, essa completa falta de rumo, de raízes”.

Este no entanto era apenas um dos aspectos da situação contemporânea; e isso pela simples razão de que ao lado dessa “pseudo-arquitetura” – “cujo único interesse  documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos” – existir,

“[...] já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda  espera da sociedade  qual, logicamente, deve pertencer”.¹²⁴

O segundo ponto fundamental da teoria proposta em *Razões* radicava precisamente aí – mais do que na premissa de que a arquitetura de um determinado período deveria estar em conformidade com a *sua* sociedade, na idéia de que o necessário acordo entre arquitetura e sociedade (ou, nos termos costianos, o necessário *pertencimento* da primeira  segunda) deveria obrigatoriamente pautar-se pela técnica – no caso, pela “nova técnica construtiva”; por uma técnica que aos olhos do autor “já [estava] perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada [...]”.

Nessas perspectivas, a crise da arquitetura contemporânea advinha de um descompasso historicamente localizado. De fato, argumentava o arquiteto,

¹²³ Ibid., p. 4. Vale notar que uma perspectiva semelhante pode ser encontrada em LE CORBUSIER, 2000: 34 e seg.

¹²⁴ Ibid., p. 3.

“Desde fins do século XVIII e durante todo o século passado as experiências e conquistas, nos dois terrenos [técnica e sociedade], se vêm somando paralelamente, – apenas, a natural reação dos formidáveis interesses adquiridos entrou, de certo modo, a marcha uniforme dessa evolução comum: daí esse mal-estar, esse desacordo, essa falta de sincronização que, por momentos, se observa, e faz lembrar as primeiras tentativas do cinema sonoro – quando a boca já falando, o som ainda corria atrás”.¹²⁵

Do lado da técnica, essas “experiências e conquistas” vinculavam-se, bem entendido, a um grande evento: a revolução industrial do século XIX e o advento da máquina – acontecimento que havia perturbado um processo que se arrastava desde tempos imemoriais:

“Desde os tempos primitivos vem a sociedade sofrendo modificações sucessivas e periódicas, numa permanente adaptação das regras do seu jogo às novas circunstâncias e condições de vida. Essa série de ajustamentos, todas essas arrumações sociais mais ou menos vistosas, tiveram, porém, a marcá-las um traço comum: esforço muscular e trabalho manual. Esta constante em que se baseou toda a economia até o século passado, também limitou as possibilidades da arquitetura [...]./ Dos tempos mais remotos até o século XIX, a arte de construir – por mais diversos que possam ter sido os seus processos, e embora passando das formas mais rudimentares às mais requintadas – serviu-se invariavelmente dos mesmos elementos, repetindo com regularidade de pêndulo, os mesmos gestos: o canteiro que lavra a sua pedra, o oleiro que molda o seu tijolo, o pedreiro que – um a um – convenientemente os empilha. As corporações e famílias transmitiam – de pai a filho – os segredos e minúcias da técnica, sempre circunscrita às possibilidades do material empregado e à habilidade do artífice – por mais alado que possa ter sido o engenheiro./ A máquina – com a grande indústria – veio, porém, perturbar a cadência desse ritmo imemorável, tornando a princípio possível, já agora impondo, sem rodeios, o alargamento do círculo fictício em que – como bons perus, cheios de dignidade – ainda hoje nos julgamos emprisoados. Assim a crise da arquitetura contemporânea – como a que se observa em outros terrenos – é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina”.¹²⁶

Em vista da dimensão desse evento histórico (evento responsável por uma crise sem precedentes), não deveria surpreender, sustentava Costa, que a arquitetura dessa nova realidade (ou dessa nova “sociedade”) resultasse bastante diversa das arquiteturas tradicionais. Em suas palavras

“É, pois, natural que, resultando de premissa tão diversas, ela [a arquitetura contemporânea] seja diferente, quanto ao sentido e à forma de todas aquelas que a precederam [...]”.¹²⁷

¹²⁵ Ibid., p. 3.

¹²⁶ Ibid., p. 4.

¹²⁷ Ibid., p. 4.

Isso não implicava, contudo, que a nova arquitetura devesse deixar “de se guiar – *naquilo que elas* [as arquitetura que a precederam] *têm de permanente – pelos mesmos princípios* e pelas mesmas *leis*” (grifos meus). Pois de acordo com a teoria proposta, ao analisar-se “os inúmeros e admiráveis exemplos” (p. 4) que a história nos havia legado, seria fácil perceber que a arquitetura deve estar “além da simples beleza que resulta de um problema tecnicamente resolvido”, isto não sendo senão “a base em que se tem de firmar – invariavelmente como ponto de partida”. (p. 5)

Vê-se por aí que o fator histórico (a Revolução Industrial, o advento da máquina etc) era apenas *um* dos argumentos que fundamentavam o segundo ponto da teoria costiana. E mais: que, na verdade, a conformidade entre arquitetura e técnica (a técnica de uma sociedade) deveria ser entendida como uma mera pré-condição para a realização da arquitetura – pelo menos de uma arquitetura que estivesse à altura das grandes arquiteturas do passado. Quanto a isto não deveria haver qualquer dúvida: “a arquitetura está além; a técnica [...] é o ponto de partida”.¹²⁸

O fundamental, nesse sentido, era que o público compreendesse que, assim como ocorrera outrora, as novas realidades técnica e social não apenas podiam mas deveriam *naturalmente* dar lugar a uma nova estética – uma estética em conformidade com os novos meios técnicos.

Este, aliás, precisamente o equívoco daquelas “classificações apressadas e estanques” que pretendiam ver na “metamorfose” da forma arquitetônica contemporânea, “irremediável conflito entre passado e futuro” (equívoco em tudo semelhante, de resto, ao daqueles que, por preconceito ou simples ignorância, atribuíam, “por força do hábito, aos processos de construção até então necessariamente empregados, qualidades permanentes e todo um formulário – verdadeiro dogma – a que a tradição outorgou foros de eternidade”. P. 4). Para

¹²⁸ Ibid., p. 7.

estes, Lucio Costa lançava mão de um argumento bastante simples e supostamente irrefutável:

“Se ainda não é fácil, porém, a espíritos menos avisados, apreender, na arquitetura, o verdadeiro sentido dessa transformação a que não poderemos fugir, - a evolução dos meios de transporte, impelida pela mesma causa, mostra toda a sua significação, de maneira clara e sem sofismas, nos resultados surpreendentes a que chegou – muito embora já nada disso nos espante, tão familiarizados estamos com essa forma corriqueira de milagre./ Convém, todavia, insistir – não pelo fato em si, cuja importância é – evidentemente – relativa, mas pelo extraordinário alcance humano que encerra. Desde o dia memorável em que o homem conseguiu domar a primeira besta, até o dia – igualmente memorável – em que se conseguiu locomover com a simples ajuda do próprio engenho, a arquitetura dos carros e barcos embora variasse, passando da mais tosca e incômoda à mais elegante e confortável – conservou-se subordinada ao argumento de possibilidades limitadas – embora convincente – do chicote e aos favores incertos da brisa. No entanto, em menos de cem anos de trabalho, a máquina nos trouxe as primeiras tentativas, ainda presas à idéia secular do animal e da vela, aos espécimes atuais, - já completamente libertos de qualquer saudosismo, e aos quais a nossa vista prontamente se habitua e identifica [...] O nosso interesse – como arquitetos – pela lição dos meios de transporte, a teimosa insistência com que nos voltamos para esse exemplo, é porque trata de criações, onde a nova técnica, encarando de frente o problema, e sem qualquer espécie de compromissos, - disse a sua palavra desconhecida, desempenhando-se da tarefa com simplicidade, clareza, elegância e economia”.¹²⁹

A exaltação de uma “lição dos meios de transporte” não era exatamente um argumento original. Como, aliás, não era original boa parte das idéias contidas em “Razões da nova arquitetura”. Na origem de quase tudo quanto era dito ali, estava, com pouquíssimas alterações, o raciocínio do único “gênio” (p. 7) no panorama arquitetural contemporâneo, Le Corbusier, já não mais apenas o Le Corbusier de *Oeuvre Complète 1910-1929*, mas o Le Corbusier da trilogia de meados da década de 20 (*Vers une architecture, Urbanisme e L’art décoratif daujourd’hui*) e da grande síntese de 1930 (*Precisões*).¹³⁰

O apelo para que os *olhos que não vêem* se rendessem à evidência de que, tanto quanto a “arquitetura de carros e barcos”, a estética de uma nova arquitetura deveria, em benefício próprio, estar em conformidade com os novos meios técnicos, por exemplo, vinha sendo lançado por Le Corbusier desde 1920 em *L’Esprit Nouveau*, e acabara dando lugar a um dos capítulos de maior impacto de

¹²⁹ Ibid., p. 4-5.

¹³⁰ Na carta que escreve a Le Corbusier em junho de 1936, criticando justamente aqueles que se limitaram a ler “algumas frases aqui e acolá”, o próprio Costa admite ter feito “a volta completa em torno de Le Corbusier”. COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier, 26 jun. 1936. Apud SANTOS et alii, 1987: 141: 2.

Vers une architecture (1923), intitulado justamente “Des yeux qui ne voient pas”. Fora aqui, na seção consagrada aos *paquebots*, que Le Corbusier lançara o argumentos de que o advento da civilização maquinista deveria naturalmente dar lugar a uma nova estética:

“Nul ne nie aujourd’hui l’esthétique qui se dégage des créations de l’industrie moderne. De plus en plus, les constructions, les machines s’établissent avec des proportions, des jeux de volumes et de matières tels que beaucoup d’entre elles sont de véritables oeuvres d’art, car elles comportent le nombre, c’est-à-dire l’ordre”.¹³¹

A partir dessa constatação é que Le Corbusier afirmava: “Notre époque fixe chaque jour son style. Il est là, sous nos yeux. Des yeux qui ne voient pas”.¹³² E era igualmente a partir dela que o mestre lançava um veemente, conquanto cândido, apelo:

“Dans le douloureux enfantement de cette époque qui se forme, s’affirme un besoin d’harmonie./ Que les yeux voient: cette harmonie est là, fonction du labeur régi par l’économie et conditionné para la fatalité de la physique. Cette harmonie a des raisons; elle n’est point l’effet des caprices mais celui d’une construction logique et cohérente avec le monde ambiant. Dans la transpositions hardie des travaux humains, la nature est presente, et d’autant plus rigoureusement que le problème était difficile. Les créations de la technique machiniste sont des organismes tendent à la pureté et subissant les mêmes règles évolutives que les objets de la nature qui suscitent notre admiration. L’harmonie esta dans les ouvrages qui sortent de l’atelier ou de l’usine. Ce n’est pas de l’art, ce n’est pas la Sixtine, ni l’Erechthéion; ce sont le oeuvres quotidiennes de tout un univers qui travaille avec conscience, intelligence, précision, avec imagination, hardiesse et rigueur. Si l’on oublie un instant qu’un paquebot est un outil de transport et qu’on le regarde avec des yeux neufs, on se sentira en face d’une manifestation importante de témérité, de discipline, d’harmonie, de beauté et rigueur./ Un architecte sérieux qui regarde en architecte (créateur d’organismes) trouvera dans un paquebot la libération des servitudes séculaires maudites./ Il préférera, au respect paresseux des traditions, le respect des forces de la nature; à la petitesse des conceptions mediocres, la majesté des solutions découlante d’un problème bien posé et requises par ce siècle de grand effort qui vient de faire un pas de géant. La maison des terriens est l’expression d’un monde perimé à petits dimensions. Le paquebot est la première étape dans la réalisation d’un monde organisé selon l’esprit nouveau”.¹³³

Implícita nessa passagem estava um outro pressuposto lecorbusieriano fundamental – pressuposto esse igualmente crucial na argumentação de “Razões da nova arquitetura”, a saber, o de que a arquitetura se divide, conforme Costa, em “duas partes independentes”:

¹³¹ LE CORBUSIER, 1995: 69.

¹³² Ibid., p. 78.

¹³³ Ibid., p. 80.

“uma permanente e acima de quaisquer considerações de ordem técnica; outra motivada por imposições desta última, juntamente com as do meio social e físico. Quanto à primeira, prende-se a nova arquitetura às que já passaram – indissolivelmente; e nenhum contato com elas tem, quanto à segunda, porquanto, variam completamente as razões que lhe davam sentido, e o próprio fator físico – último traço de união que ainda persistia com ares de irredutível – já hoje, a técnica de condicionamento do ar neutraliza, e, num futuro muito próximo – anulará por completo”.¹³⁴

Tal idéia, crucial na teoria lecorbusieriana, fora desenvolvida especialmente em *Urbanisme* – livro publicado em 1925 por ocasião da *Exposition Internationale des Arts décoratifs*, em Paris. Foi nesse livro, num capítulo intitulado justamente “Perenidade”, que Le Corbusier procurou elucidar o que, no âmbito de seu renhido racionalismo, poderia eventualmente parecer – para lançar mão da expressão de Alan Colquhoun – um *paradoxo da razão*.¹³⁵ Mais do que simplesmente aprofundar a distinção entre engenharia e arquitetura, proposta em *Vers une architecture*, em *Urbanismo* Le Corbusier procurava definir o quanto de arte e o quanto de cálculo, o quanto de criação individual e o quanto de solução industriosa e anônima, o quanto de paixão e o quanto de razão, existia nas grandes obras de arquitetura de ontem e de hoje. Tratava-se, a seus olhos, de uma questão crucial, na medida em que, surpreendentemente ou não,

“[...] os grandes trabalhos industriais não reclamam grandes homens. São executados como se enche o tonel sob a chuva, gota a gota, e aqueles que os realizam são grandes como gotas e não como torrentes. Entretanto a obra é magistral, revolucionária como a torrente; a torrente está fora dos indivíduos que se esforçam pela obra. As obras industriais da época que nos comovem tão fortemente hoje são feitas por pessoas plácidas, modestas, com pensamentos limitados, positivos, engenheiros que fazem adições em papel pautado, que representam as potências da natureza por *Alfa* e por *Beta*, retorcendo-as em equações, que movem placidamente o cursor da régua de cálculo e nela lêem os números banais e da mais fatal determinação, que vão nos levar, a nós que temos um poeta em nós, aos confins do entusiasmo, e nos emocionar. Isso é verídico, controlado todos os dias, incontestável. É muito decepcionante”.¹³⁶

Para elucidar essa questão, para responder a essa decepcionante constatação, era preciso, segundo Le Corbusier, “diferenciar o produto da razão e

¹³⁴ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, [PDF](#), Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 4. Como era de se esperar (cf. a seguir) a parte final da passagem foi alterada na versão publicada em 1995: em lugar de “anulará” Lucio Costa preferiu imprimir “poderá anular”, *et pour cause*.

¹³⁵ Cf. COLQUHOUN, Alan. “Arquitectura e ingeniería: Le Corbusier y la paradoja de la razón”. In COLQUHOUN, 1991: 119-54.

¹³⁶ LE CORBUSIER, 2000: 41-2

o produto da paixão”. Em sua visão, a paixão seria “aquilo que nos impele a movimentos que não são os da razão [...]; é o potencial sentimental que afinal de contas decide a existência dos homens e da emoção definitiva das coisas”. Assim, uma diferença básicas entre paixão e razão seria o fato de que, diferentemente da razão – “uma contabilidade aberta para o infinito na qual os itens sucessivos se adicionam”, de modo que “os indivíduos morrem e a adição continua” –, a paixão humana seria “constante desde que o homem é homem [...] sua amplitude é limitada por um alto e por um baixo que se nos afiguram constantes através das idades. É este o instrumento de medição que julga a perenidade das obras humanas”. Em síntese, afirmava Le Corbusier,

“O trabalho da razão adiciona-se sem cessar, a sua curva é ascensional; ele cria o instrumental; é o que chamamos de progresso. Os sentimentos da paixão são constantes: são baixos ou elevados entre duas cotas que os milênios não mudaram”.¹³⁷

É a partir dessa distinção básica que Le Corbusier lança a hipótese de que

“as grandes obras emotivas, obras de arte, nascem da integração bem-sucedida da paixão e do conhecimento”.¹³⁸

Para o autor de *Urbanismo*, de fato, era este o fator distintivo entre as obras do conhecimento – trabalho do engenheiro – e as obras da paixão – trabalho do poeta. Este último era aquele e só aquele que, “para além dos fins utilitários, escruta o imperecível: o *homem*”; aquele que “julga e discerne a perenidade das obras, pois está nas antípodas das adições e segue a curva ondulada das paixões”:

“O engenheiro é uma pérola, está claro; mas no colar, só vê e só conhece as duas pérolas suas *vizinhas*, estreita investigação que vai da causa imediatamente anterior, ao efeito imediatamente resultante. Aí está o bom engenheiro, um ser fixo. O poeta vê o colar inteiro: vê os indivíduos com a razão e a paixão deles; atrás deles encontra a *entidade homem*./ Tal entidade é suscetível de perfeição; teoricamente não há razão para que não se torne sublime./ Esse divino, esse imperecível, manifestou-se muitas vezes e deixou marcos nos quais reconhecemos ainda o Deus desejado: imagens dos deuses negros, imagens dos deuses egípcios, os Partenons, as grandes músicas.../ Eis o que conta, o que perdura”.¹³⁹

¹³⁷ Ibid., p. 42-3.

¹³⁸ Ibid., p. 43.

¹³⁹ Ibid., p. 44.

Restava, no entanto, responder se a “grande revolução” técnica ocorrida no século XIX – “primeira nos anais da humanidade e que abalou nosso equilíbrio”; revolução que nos havia munido “de um instrumental fabuloso, tão poderoso, tão brilhante, que perturba a ordem de nossas admirações” –, se tal revolução haveria de comprometer esse padrão imemorial:

“Muitos acontecimentos magníficos nos assaltam em muito pouco tempo: as bases de nossos juízos vacila; propenderíamos para uma inversão de valores que bem poderia transformar-se em nossa derrisão. Eis-nos em expectativa: razão? Paixão?”¹⁴⁰

Muitos, com efeito, voltando-se para a realidade contemporânea, julgavam ter encontrado a resposta. Que faziam eles?

“Arrancam o homem de sua obra, endeusando o número. É a idade do aço e o aço brilhante fascina. Decreta-se a beleza da máquina como sendo a nova codificação de perenidade. *Eis onde caminhamos para o erro*”.¹⁴¹

Quanto a isso, quanto ao fato de essa hipótese se tratar de um erro crasso, Le Corbusier não tinha dúvida alguma. O que era justificado nos seguintes termos:

“Se pudéssemos admitir que o belo mecânico fosse de *pura razão*, a questão por certo poderia ser dirimida claramente: a obra mecânica seria perecível. Qualquer obra mecânica seria mais bela do que a que a precedeu, seria eclipsada pela futura. Assim beleza efêmera, logo caída no ridículo. Ora, na prática, não acontece isso; a paixão intervém em pleno rigor do cálculo. Um engenheiro calcula a seção de uma viga; o exame dos esforços a que ela se submete lhe fornece o momento de flexão, o momento de resistência e enfim o momento de inércia. Mas o momento de inércia é um produto no qual, como ele quiser, entram em jogo a altura e a largura da viga. Ele *escolhe então uma altura* que amiúde tem como única razão lhe agradar; e a largura decorre dela. Intervenção do indivíduo, de um gosto de um sentimento, de uma paixão: a viga é pesada ou esbelta. Estenda o mesmo fato a obras mais vastas, você constatará a intervenção da paixão. Assim, de duas máquinas com mesmo rendimento, você dirá que uma é mais bela. Reconhecerá, pela estética que têm, a máquina francesa, a alemã, a americana. A máquina se põe a viver, tem rosto e alma, seu fator de decadência diminui ao mesmo tempo que o problema se estende para além do cálculo puro e simples. Então é possível inscrever nela a idade que o tempo lhe conceder. A locomotiva espumante, garanhão agressivo que suscitava o lirismo precipitado de Huysmans, não é mais do que ferrugem no ferro-velho sem valor [...]; mas o aqueduto romano perdurou, o Coliseu (circo) é ainda respeitosamente preservado, a ponde de Gard permaneceu”.¹⁴²

¹⁴⁰ Ibid., p. 45.

¹⁴¹ Ibid., p. 45-6. Grifo meu.

¹⁴² Ibid., p. 46-7.

Significava isso que os engenheiros deveriam transformar-se em homens de paixão, de sentimento, de escolha? Absolutamente, não. Isso seria uma erro fatal, um “perigo agudo”, pois, nesse caso, “o instrumental não mais se desenvolveria”. Um engenheiro, julgava Le Corbusier, “deve permanecer um ponto fixo, um homem de cálculos, e a moral que lhe cabe é permanecer na razão”. A paixão que existe em seu trabalho não é nem jamais deveria tornar-se uma paixão individual; deveria continuar sendo uma “paixão geral”; um “fenômeno coletivo”; a expressão do “estado de alma de uma época”; a “plataforma elevada por todos acima dos labores tacanhos, estilo de uma época”. Sobre este “tablado elevado” é que, hoje como outrora, trabalhavam os “indivíduos geniais”, erguendo “as obras imperecíveis, imagens dos Deuses, ou Partenons”; erguendo a arquitetura “que é tudo o que está para além do cálculo”.¹⁴³

De *Urbanismo* (mais até do que de *Vers une architecture*) Lucio Costa haveria de reter esta tese primordial: se a nova arquitetura não poderia estar *aquém* da técnica moderna, por outro lado ela deveria obrigatória e constantemente estar *além* dessa mesma técnica moderna. À arquitetura não poderia faltar sobretudo um elemento primordial: a “ordem”. Era através da “ordem” que o homem entrava em harmonia com o universo, de modo que a história da civilização não era senão uma “marcha para a ordem”:

“O homem, produto do universo, integra, em seu ponto de vista, o universo; ele procede de suas leis, acreditou lê-las; formulou-as e erigiu-as num sistema coerente, estado de conhecimento racional a partir do qual pode agir, inventar, produzir. Esse conhecimento não o deixa em contradição com o universo, deixa-o de acordo; portanto ele tem razão de agir assim, não poderia fazer de outra maneira”.¹⁴⁴

O pressuposto de que a arquitetura se divide em duas partes, perfeitamente incorporado, se manifesta de maneira evidente na ambivalência da argumentação contida em “Razões da nova arquitetura”: de uma lado, a ênfase inequívoca na técnica moderna (aspecto *perceível* da forma arquitetônica); de outro, a relativização dessa mesma técnica moderna em benefício dos atributos *perenes* da

¹⁴³ Ibid., p. 47-50.

¹⁴⁴ Ibid., p. 16; 19.

forma arquitetônica. De um lado, a apologia entusiasmada das “possibilidades dos atuais processos construtivos”, a heróica defesa das “possibilidades do material e da prodigiosa técnica”, a otimista exortação – “especialmente no que diz respeito ao nosso país, onde tudo ainda está, praticamente por fazer” – para “que [a técnica moderna] venha e se alastre, despertando com a sua aspereza e vibração este nosso jeito desencantado e lerdo”¹⁴⁵ (*razão* por que a nova arquitetura deveria necessariamente passar por uma “revisão dos valores plásticos tradicionais”, o que, para Lucio Costa, significava a adoção dos princípios como... a “ossatura independente”; a “liberdade de planta” e de fachada; o “pano de vidro”; o “ar condicionado” – *et pour cause*).¹⁴⁶ De outro lado, a defesa intransigente de princípios (de “valores plásticos”) como: “cadência uniforme”, “nitidez” de linhas, “limpidez” de “volumes de pura geometria”, “disciplina”, “*retenue*” própria das “grandes arquiteturas”, “eternas leis de beleza” (p. 6); “rebatimento primário em torno de um eixo”, “harmonia de composição, sempre controlada pelos traçados reguladores, esquecidos dos acadêmicos e tão do agrado dos velhos mestres” (p. 7); “ordenação, ritmo, simetria”; “compostura” e “dignidade plástica” (p. 9).¹⁴⁷ De princípios portanto que, de um modo ou de outro, diziam respeito à noção (e ao pressuposto) de ordem.

E era justamente este segundo aspecto (o aspecto *perene* da arquitetura) que explicava e justificava um dos traços fundamentais da nova arquitetura descrita por Lucio Costa – sua “internacionalização”. Uma internacionalização que, surpreendentemente ou não, já não era mais justificada – como Lucio Costa o fizera em “Uma escola viva de belas artes” (1931) – em razão das “extraordinárias facilidades de informações e comunicações rápidas”, nem tampouco dos “extraordinários aperfeiçoamentos da técnica de construir”.¹⁴⁸ Para o Lucio Costa de “Razões da nova arquitetura”, a internacionalização, na verdade, era tão antiga... quanto a expedição de Carlos VIII à Itália, na primavera de 1494 – numa época em que “ainda havia índios nas nossas praias virgens do suor português”!

¹⁴⁵ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, PDE, Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 5

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ COSTA, Lucio. “Uma escola viva de belas artes”. Apud XAVIER, 1987: 49-50.

Ou seja, a internacionalização da arquitetura não era apenas ou necessariamente uma consequência do *novo*, do progresso, do avanço técnico, do concreto armado etc; era, ao contrário, a persistência de um padrão *antigo*, de uma tradição que havia penetrado “todos os recantos do mundo ocidental”. Uma tradição que, culminando no classicismo do século XVIII, se manifestava “de Berlim a Washington, de Paris a Londres e Buenos Aires”; uma “tradição latina” de que faziam parte, igualmente, “as colônias americanas de Portugal e Espanha” e que, portanto, era também legitimamente nossa. Assim, sustentava Costa, “o internacionalismo da nova arquitetura nada tem de excepcional [...]. É, mesmo, neste ponto – rigorosamente tradicional”.¹⁴⁹

A nova arquitetura nada teria portanto de judaico, ou de germânico, ou de eslavo (como queriam os nacionalistas mais renhidos, os que nela viam uma verdadeira ameaça à nacionalidade).¹⁵⁰

“Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza e objetividade nada têm do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no ‘quatrocento’, para logo depois afundar sob os artificios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado rigor. E aqueles que, num futuro talvez não tão remoto como o nosso comodismo de privilegiados deseja, tiverem a ventura – ou o tédio – de viver dentro da nova ordem conquistada, estranharão, por certo, que se tenha pretendido opor criações de origem idêntica e negar valor plástico a tão claras afirmações de uma verdade comum./ Porque, se as formas variam – o espírito, ainda é o mesmo e permanecem, fundamentais, as mesmas leis”.¹⁵¹

O exame de *Urbanismo*, uma vez mais, nos ajuda a entender os termos da formulação costiana. Pois foi aqui, mais do que qualquer outra obra da década de

¹⁴⁹ Repare-se que, na medida em que se tratava, no caso, de produzir uma teoria geral e abrangente da arquitetura, a argumentação e o vocabulário de “Razões”, não por acaso, substituiu – *a priori* – a demasiadamente particular preocupação com a “realidade nacional” pela noção mais universal de “sociedade”. Se essa característica refletia um pré-requisito colocado para quem, como Costa de “Razões”, pretendia propor uma teoria geral da arquitetura, o argumento da “internacionalização” surgia, por sua vez, mais como uma justificação histórica do caráter, digamos, cosmopolita da nova arquitetura. Uma justificação em todo caso mais próxima do universalismo da teoria em questão que o particularismo das formulações que enfatizassem o aspecto particular de arquitetura nacionais.

¹⁵⁰ Uma constante na “guerra santa” da implantação da arquitetura moderna no Brasil eram as acusações, lançadas pelos “adversários”, de que a arquitetura moderna um produto do judaísmo. Ver ANDRADE, Carlos Drummond de. “O ministro que quebrou a rotina”, *Módulo*, Rio de Janeiro, (40): 21: 22, set. 1975. Apud XAVIER, 1987: 126-30.

¹⁵¹ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, [PDF](#), Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 9.

1930, que Le Corbusier desenvolveu a tese segundo a qual a arquitetura moderna filiava-se à arquitetura grega e latina, senão vejamos.

Como vimos anteriormente, o aspecto *perene* da arquitetura deitava raízes em princípios e leis identificados sobretudo com a noção de *ordem* – uma ordem que, manifestando-se na “matemática sensível” da geometria, poderia ser alcançada – no duplo sentido de gerada e percebida – lançando-se mão sobretudo dos “traçados reguladores”. Traço característico da arquitetura grega, a ordem era, para Le Corbusier, uma necessidade, uma verdadeira “obrigação” – uma “garantia contra o arbitrário”; o caminho certo para a realização da “satisfação do espírito”.¹⁵² Nesse sentido, a ordem, conforme descrita em *Vers une architecture*, era acima de tudo a manifestação/comprovação de uma razão universal, comum a homem e natureza:

“L’architecture est la première manifestation de l’homme créant son univers, le créant à l’image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. [...] Un déterminisme souverain éclaire à nos yeux les créations naturelle et nous donne la sécurité d’une chose équilibrée et raisonnablement, d’une chose infiniment module, évolutive, variée et unitaire”.¹⁵³

Em *Urbanismo* no entanto explicitava-se no discurso de Le Corbusier uma outra faceta da razão. A razão era algo que *também* existia no história; que, em certa medida, se sujeitava à especificidades de tempo e lugar, e que, portanto, se manifestava numa “cultura”.

Não se lidava aqui, todavia, com um conceito qualquer de cultura. Para o Le Corbusier de *Urbanismo*, “cultura” não era uma entidade abstrata; era algo definido em função das características específicas e do desenvolvimento de *seus* “meios técnicos”:

“O fruto de uma civilização amadurece ao termo da realização de todos os meios técnicos; os meios técnicos são a lenta soma de um esforço construtor da razão; de zero, subiu-se até X, passando com fracasso e sucesso por 1, 2, 3, 4, etc.; é o próprio capital de uma sociedade, acumulado, e que constitui desde então o alimento de um espírito assim determinado e que pretende brilhar, classificar-se no quadro de honra das épocas da terra.

¹⁵² LE CORBUSIER. “Les tracés régulateurs”. In LE CORBUSIER, 1995: 52-64.

¹⁵³ Ibid., p. 56.

Trata-se então desse sentimento das coisas enraizado em profundas bases adquiridas a que se deu o nome de cultura. Em certas horas, a acuidade desse sentimento é tanta, sua decantação é tão completa, seu cristal tão puro, que basta uma palavra para projetar luzes: cultura grega, cultura latina, cultura ocidental”.¹⁵⁴

A razão não era portanto (ou pelo menos não era *apenas*) algo fixo, imutável, anistórico, conforme manifestada na ordem e passível de ser percebida pela sensibilidade, por assim dizer, pela razão sensível do homem. Como técnica, como “realização” dos “meios técnicos” de uma civilização, a razão era um “esforço construtor”. Um esforço construtor que se desenvolvia e amadurecia, que decantava e se acumulava, que assim (e só assim) se enraizava em “bases adquiridas” e que, por isso mesmo, demandava “séculos de esforços”.¹⁵⁵

O exemplo disso era justamente o nascimento, a partir da “cultura grega”, de uma “cultura latina”:

“[...] para começar, os hirsutos carpinteiros de carroças no Norte que quiseram copiar o antigo partiram, como pobres ingênuos, daquilo que viam, mas não do que sabiam. Partiram do Panteão que lhes parecia bonito, e suas cópias miseráveis desabaram; não conheciam o cimento romano; não tinham os meios, as ferramentas. [...] Então sensatamente plantou-se a semente do ‘saber’ e os séculos trouxeram sua contribuição para os outros. Criaram-se os meios técnicos, conquistaram-se as ferramentas, e com essa sadia disciplina o pensamento acrescentou suas conclusões aos trabalhos da razão. Nasceu um pensamento virgem e puro, lícito e autêntico. Em 1300 fez-se a primeira catedral!”¹⁵⁶

O florescimento de uma “cultura” latina (e com ela de uma arquitetura latina) estava portanto *também* diretamente vinculado a uma “batalha técnica” “sensatamente” travada ao longo de muitos séculos – uma batalha na qual, à medida em que se aproximava de uma nova “solução técnica” (ou seja, à medida que a semente do saber ia frutificando em pensamento, em ciência; à medida em que se iam criando “os meios técnicos”, conquistando-se as “ferramentas”), iam sendo abandonados “os elementos plásticos emprestados, copiados e de tradição”, e sendo introduzido “todo um sistema de elementos plásticos novos, exata expressão das aspirações e das capacidades estéticas de um *povo* que nada mais

¹⁵⁴ Id., 2000: 30.

¹⁵⁵ Ibid. Como se percebe, trata-se de um conceito mais estritamente antropológico de cultura. Cf. SAPIR, 1985.

¹⁵⁶ LE CORBUSIER, 2000: 30-31.

tem em comum com os romanos”.¹⁵⁷ (Repare-se que, na passagem, a idéia de povo não se refere a noções como “raça” ou “espírito” e sim a um grupo dotado de uma certa “cultura” – mais precisamente, de uma cultura tectônica.)

Em suma, o que Le Corbusier sustentava em *Urbanismo* era que a Razão tinha duas faces (ou, o que é mais ou menos o mesmo, que a Razão se manifestava de duas formas distintas): de um lado, havia uma razão anistórica, uma razão por assim dizer absoluta, que se manifestava na *ordem* e que era perceptível à *razão sensível*; de outro, havia uma razão histórica – uma razão *cultural* e relativa; uma razão que se realizava – que só se realizava na História e que era portanto passível de *soma, amadurecimento, acúmulo, decantação, evolução*.

Era a partir dessa ontologia que Le Corbusier afirmava que a “cultura” (e com ela uma determinada arquitetura) “se manifesta por uma tomada de consciência dos meios de que dispomos, por uma escolha, uma classificação, por uma evolução”.¹⁵⁸ *escolha e classificação*, antes de tudo, dos “meios provocadores de[...] sentimentos” ou da razão sensível, os quais, bem entendido, não podiam ser outros senão aqueles vinculados à *ordem*: “equilíbrio”, “medida”, “proporção” etc; os meios do “classicismo” e não do “barbarismo”; aqueles e só aqueles capazes de “elevar-nos acima da desordem e mediante o domínio de nós mesmos proporcionar o espetáculo do equilíbrio”;¹⁵⁹ *evolução*, na ocorrência, dos “meios técnicos”, dos instrumentos necessários à execução dessa mesma ordem.

Era igualmente a partir dessa ontologia que o francês sustentava que

“Os momentos de apogeu [de uma cultura] ocorrem no instante em que todos os meios foram provocados, em que os instrumentos aperfeiçoados asseguram a execução perfeita de iniciativas sensatas”.¹⁶⁰

E era nessas perspectivas que Le Corbusier falava de uma “cultura moderna”. Uma cultura moderna que, de uma parte, “sensatamente”, havia

¹⁵⁷ Ibid., p. 31. Grifo meu.

¹⁵⁸ Ibid., p. 33.

¹⁵⁹ Ibid., p. 35.

¹⁶⁰ Ibid., p. 34.

tomado consciência (ou que deveria fazê-lo) dos “meios provocadores dos sentimentos” (a “ordem” etc). Uma cultura moderna que, de outra parte – ao cabo de séculos de “esforço construtor da razão” – tinha a seu dispor um “instrumental completamente novo, formidável, revolucionário e que revolucionou a sociedade”. Uma cultura moderna que era portanto a manifestação inequívoca de um “espírito de construção e de síntese guiado por uma concepção clara”. (p. 37)

A contemporaneidade era nesse sentido o limiar de um novo “apogeu” cultural:

“Felizes, *dispondo de meios mais eficazes do que nunca*, somos impelidos imperativamente por um sistema moderno./ [...] Vemos pulular pelo mundo potências enormes, industriais, sociais; percebemos, saídas do tumulto, aspirações ordenadas e lógicas e *as sentimos coincidir com os meios de realização que possuímos*”.¹⁶¹

Aos ouvidos de Lucio Costa, a teoria das *duas razões* da arquitetura só podia mesmo soar como a mais doce das músicas. Em primeiro lugar, ela se adequava perfeitamente a uma “cultura” (a nossa) que, enquadrando-se na categoria das ex-“colônias americanas de Portugal e Espanha”, se filiava legitimamente à tradição latina – “às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos” (Costa).

Além disso, em tese pelo menos, o extraordinário instrumental técnico contemporâneo descrito por Le Corbusier não parecia ser, aos olhos do autor de “Razões”, algo inteiramente distante de sua realidade. Com efeito, seja porque se tratava, aqui, de enunciar uma *teoria* (no limite universal), seja em razão de uma eventual reconsideração do estado dos meios técnicos nacionais, o fato é que, em “Razões da nova arquitetura” (diferentemente do que se explicitava na “Constatação” de 1932 e do que se poderia inferir das soluções de compromisso propostas no projeto para a Vila de Monlevade), a nova técnica era – potencialmente pelo menos – uma realidade também brasileira. E se ela não estava amplamente disseminada no Brasil, isso se devia muito provavelmente à uma

¹⁶¹ Ibid., p. 36-7. Grifo meu.

incompreensão geral. Donde a alegação (tão cândida quanto a que Le Corbusier vinha lançando desde 1920) de que

“É preciso, antes do mais, que, todos – arquitetos, engenheiros, construtores e o público em geral – compreendam as vantagens, possibilidade e beleza própria, que a nova técnica permite, para que então a indústria se interesse, e nos forneça – economicamente – os materiais leves e à prova de ruído que a realidade necessita. Não podemos esperar que ela tome a si todos os riscos da iniciativa – empenhando-se em produzir aquilo que os únicos interessados ainda não lhe reclamam./ Além do ar condicionado, que já é uma realidade, e o complemento lógico da arquitetura moderna [¹⁶²] [...] é imprescindível que a indústria se apodere da construção, produzindo, convenientemente apurados, todos os elementos de que ela carece, para podermos chegar àquele grau de perfeição de que as carrocerias de automóvel são amostra animadora”.¹⁶³

A favor da teoria lecorbusieriana das *duas razões* havia ainda o fato de que o conceito de cultura que a fundamentava, se não se igualava integralmente, em muitos aspectos coincidia com algumas das principais formulações costianas elaboradas a partir de meados da década de 1920, as quais, como vimos, refletiam uma preocupação em associar realidade ou identidade nacional e técnica construtiva (no sentido de que um eventual estilo nacional deveria corresponder à “realidade social” da construção civil nacional, a dificuldade residindo justamente no fato de ser esta última visivelmente por demais heterogênea). Em certa medida, a teoria das duas razões ia ao encontro da noção de cultura implícita em *Monlevade* (já debitária das idéias de Le Corbusier) – noção que, como vimos, surgia como via de acesso para uma nova maneira de conceber um eventual estilo local.

Como se vê, a teoria lecorbusieriana das *duas razões* tinha tudo para se constituir num grande trunfo aos olhos de quem, simultaneamente, buscava estabelecer as razões de uma arquitetura moderna e brasileira. Pois, sem embargo de seu internacionalismo, ela deixava uma brecha para que se interpretasse a “cultura moderna” (e a arquitetura moderna) como sendo própria não apenas a uma única época, mas também ao povo ou aos povos cuja “evolução” (ou disponibilidade) técnica eventualmente não se equiparasse à das nações

¹⁶² Sobretudo em *Precisões* Le Corbusier sustenta a importância do ar condicionado para a arquitetura moderna. Ver LE CORBUSIER, 2004, passim.

¹⁶³ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, *PDF*, Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 7.

industrialmente mais avançadas. Era exatamente isso, aliás, o que se podia interpretar da passagem de *Urbanismo* em que Le Corbusier demonstrava como ocorriam os processos assimilação ou de *elevação* cultural.

“Eis como se elevam as culturas; a partir do esforço pessoal; ingestão, digestão. Quando se digeriu, adquiriu-se um sentimento das coisas. E tal sentimento é nutrido daquilo que se digeriu. Não se faz pilhagem quando se trata de obras do espírito./ Extravasante, passando por cima das vontades, *moldado pelas capacidades características dos povos*, o sentimento é uma realização e torna-se imperativo, ele comanda, ele conduz; fixa a atitude a profundidade das coisas./ Parte-se do Panteão; mas não, artifício! Chega-se à catedral. Cultura antiga, Idade Média”.¹⁶⁴

Noutras palavras, se a elevação cultural se dava a partir de um “esforço pessoal”, e se, nesse esforço, entravam em jogo, como fatores determinantes, os elementos ingeridos e digeridos, por outro lado, não deixavam de valer, com fatores igualmente determinantes, as “capacidades características dos povos”.
 Onde a tese de que

“Não se faz pilhagem do patrimônio de ninguém [...] não se bebe avidamente a cultura nos manuais ou nas pilhagens das cidades; ela nos obriga a séculos de esforços”.¹⁶⁵

Vê-se por aí que essa, digamos, vantagem-extra da teoria lecorbusieriana era na verdade duas: de um lado, deixava espaço para a coexistência de diferentes culturas ou temporalidades nem por isso menos modernas (em termos lecorbusierianos, a coexistência de diferentes percursos da razão) – para a coexistência de culturas que, mesmo tendo partido de uma origem comum, em função de suas características próprias (com destaque para suas diferentes disponibilidades técnicas), haviam trilhado percursos e portanto produzido resultados desiguais. De outro lado, sustentava em termos bastante convincentes que o problema da importação cultural não deveria necessariamente gerar mal-estar por parte de quem, em conformidade em suas “capacidades características”, ingere e digere *originalmente* (porque a custa de esforços obrigatórios) elementos de uma cultura alheia.

¹⁶⁴ LE CORBUSIER, 2000: 32-3. Grifo meu.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

Pode-se imaginar desde já o quanto essa última vantagem poderia pesar na aceitação das idéias defendidas por Lucio Costa em “Razões da Nova arquitetura”. A serem considerados os termos em que o debate modernista vinha sendo desenvolvido desde meados da década de 1920 (um debate que, num determinado momento, chegou a julgar ter encontrado na noção de *antropofagia* a solução para o problema da importação cultural), é de se imaginar que um argumento como esse devesse desempenhar um papel crucial na aceitação das razões propostas por Lucio Costa.

Em 1935, no entanto, esse não parecia ser um argumento especialmente importante para Lucio Costa. Afinal, mesmo tendo tido, de toda evidência, contato direto, através de *Urbanismo*, com a tese da “ingestão, digestão” cultural, o argumento sequer é mencionado em “Razões da nova arquitetura”. A verdade é que, aqui, a idéia de uma arquitetura brasileira, de uma arquitetura brasileira definida como uma diferença *nacional* literalmente desaparece, sombreada por uma teoria geral da arquitetura contemporânea.¹⁶⁶ Se essa arquitetura pode ser chamada de tradicional é apenas por ser legitimamente herdeira de uma tradição latina, mediterrânea. Esta a sua legítima identidade.

3.2.4

Segunda “Guerra Santa”: M.E.S e C.U.B. (1935-1937)

A publicação de *Razões da nova arquitetura*, em janeiro de 1936, não haveria de ser o único ato de Lucio Costa em favor da implantação, no Brasil, de uma arquitetura moderna em conformidade com o ideário lecorbusieriano. A par dessa ação, digamos, argumentativa, uma outra, mais ativa – e possivelmente mais efetiva –, deveria ser empreendida. Tal ação, aliás, já estava em curso: desde setembro de 1935 (momento em que é convocado por Gustavo Capanema), Lucio Costa capitaneava os trabalhos de elaboração de um novo projeto para o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde. Mas isso ainda era pouco e em maio de

¹⁶⁶ Ao contrário, o traço característico da nova arquitetura era a *uniformidade*. Cf. COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, PDF, Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 7. O argumento se assemelha muito ao proposto pro Le Corbusier em LE CORBUSIER, 1995: 106-9. Para Le Corbusier, aliás, eram insustentáveis os argumentos daqueles que defendiam o folclore em plena era maquinista. Ver LE CORBUSIER, 1996: 36-7 e passim.

1936, quando uma primeira versão do projeto¹⁶⁷ do ministério já estava pronto,¹⁶⁸ e em meio à acirrada disputa armada em torno da escolha do projeto arquitetônico para a Cidade Universitária do Brasil (C.U.B.) a ser construída na capital federal, Lucio Costa vislumbra a possibilidade da vinda de Le Corbusier ao Brasil.

Em carta enviada a Le Corbusier, datada de 26 de junho de 1936 (momento em que, nas palavras de Costa, a vinda do arquiteto francês já estava “certa”), Lucio Costa deixava claro quão “providencial” poderia ser a visita do mestre moderno a um país em que

“um número *muito restrito* compreende – se não em sua pureza total – ao menos parcialmente sua obra; a grande maioria – sem compreender nada do sentido profundamente realista de que ela se imbuí, da sua atualidade e do seu papel futuro (realização de um equilíbrio social novo, que se impõe) – a desconhece”.¹⁶⁹

Com efeito, nas palavras de Lucio Costa, diferentemente do que ele próprio havia compreendido (a saber, que “é melhor não saber nada de Le Corbusier do que pretender conhecê-lo em ‘fragmentos’; trata-se de uma coisa total, um bloco límpido; é necessário que se faça uma volta completa em torno dele para que se possa medir sua imponente grandeza”),¹⁷⁰ no Brasil a grande maioria apenas “conhece seu nome, leu algumas frases aqui e acolá”. Donde a conclusão de que as sementes plantadas pelo mestre francês – forçoso era

¹⁶⁷ Naturalmente, o uso da palavra “projeto”, conforme aqui empregada, é problemático. Em todo caso, ao falar de *projeto* estamos deliberadamente nos referindo sobretudo ao arranjo compositivo dos elementos volumétricos que perfazem a composição arquitetônica, além do tratamento dado às suas respectivas superfícies (vidro, alvenaria, brise-soleil etc) e a disposição as plantas baixas. Trata-se, como se vê, de uma acepção que deve muito à própria maneira de *projetar* de Le Corbusier (e, logo, de Oscar Niemeyer). Vale notar, a propósito, que no famoso – e jamais resolvido – caso da disputa da autoria do projeto do MESP, uma das armas empregadas por Lucio Costa contra Le Corbusier radicava justamente nessa questão semântica: segundo Costa, Le Corbusier não era autor do projeto do edifício; era tão-somente autor do “risco inicial” a partir do qual a equipe brasileira havia, ela sim, feito o “projeto” do MESP. Ver COSTA, 1995: 139-41. Nesse sentido, aliás, um dos maiores legados de Le Corbusier à arquitetura brasileira foi ter transmitido aos jovens arquitetos brasileiros uma nova maneira de projetar; uma maneira de projetar bastante diversa da empregada antes de sua visita; uma maneira de projetar que, além disso, por anos a fio permaneceu sendo a única maneira de conceber a forma arquitetônica.

¹⁶⁸ Cf. COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Le Corbusier: os riscos brasileiros de 1936. In TSIOMIS, 1998: 26.

¹⁶⁹ COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier, 26 jun. 1936. Apud SANTOS et alii, 1987: 141.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 142.

reconhecê-lo – “ainda não germinaram”. O que melhor do que o contato direto com o mestre para reverter esse quadro?

Na carta, a par de um breve histórico de suas (de Lucio Costa) tentativas pregressas no sentido de renovar a arquitetura local, Costa especificava quais eram os propósitos específicos da visita (visita essa que, como o missivista sugeria, devia-se à sua única iniciativa):

“[...] há mais ou menos um mês, o Ministro [Gustavo Capanema] cria uma comissão de cinco arquitetos para elaborar as plantas da Cidade Universitária, baseadas no programa quase concluído e para o terreno escolhido; sempre com a idéia de convidar [o arquiteto italiano Marcelo] Piacentini como consultor. Fazendo parte da comissão, aproveitei para voltar à carga, e, desta vez, com um resultado; o Ministro autorizava-nos a entrar em contato extra-oficial com você para saber em que condições você poderia vir ao Rio para um ciclo de conferências, para dar seu ponto de vista sobre o projeto do ministério – cujas cópias lhe estou enviando – e indicações de ordem geral, particularmente sobre a maneira pela qual, segundo seus princípios, deve ser conduzido o projeto da Cidade Universitária. Foi então que o Sr. Monteiro de Carvalho, com muita simpatia e máxima boa vontade, colocou-se do nosso lado. Devemos a ele o sucesso das negociações. O resto você já conhece em detalhes – mesmo a ameaça de um fracasso e, finalmente, a autorização de sua ‘majestade o Presidente’”¹⁷¹

Pelo que se depreende da carta, muito mais do que opinar sobre o projeto do Ministério (que, na avaliação de Costa, já podia ser dado como concluído, podendo, inclusive, ser visto, quer dizer mal visto, por Le Corbusier como sendo “por demais influenciado por seus próprios trabalhos”), para Lucio Costa a vinda de Le Corbusier poderia ser especialmente “providencial” *vis-à-vis* do projeto da Cidade Universitária. Mostrando-se especialmente interessado neste projeto, Costa chegava mesmo a aventar a possibilidade (por ele próprio ideada) de que o projeto viesse a ser executado – com “pilotis e viadutos [...] completamente à vontade”, “com uma potencialidade lírica digna de você” e em sintonia com os “seus projetos de urbanização” – sobre as águas... da Lagoa Rodrigo de Freitas!¹⁷²

¹⁷¹ Ibid., p. 143. Marcelo Piacentini é o autor do projeto da Cidade Universitária de Roma. Entre maio e junho de 1935 têm lugar as negociações para a vinda do italiano ao Rio. Em julho, é constituído o plano da Cidade Universitária. Neste mesmo mês, o CREA protesta contra a contratação de um profissional estrangeiro. Segue-se a isso a criação de uma comissão de arquitetos e engenheiros brasileiros para colaborar com o italiano. Integram-na Ângelo Bruhns, Lucio Costa, Firmino Saldanha, Paulo Fragoso. O italiano chega ao Rio em 13 de agosto, e retorna à Itália em 24 do mesmo mês. Cf. SCHWARTZMAN et alii, 2000: 114-22.

¹⁷² Tal hipótese vai ao encontro da tese, defendida por SCHWARTZMAN et alii de que “[...] o principal projeto arquitetônico do Ministério da Educação não foi, como parece hoje, o do Palácio da Cultura, e sim o da Cidade Universitária, obra que jamais chegou a se iniciar em sua gestão”.

Com a vinda de Le Corbusier, no entanto, as expectativas de Lucio Costa seriam de algum modo alteradas, embora não exatamente para pior: de um modo ou de outro, todos os propósitos descritos na carta a Le Corbusier haviam sido cumpridos durante a estadia do francês.¹⁷³ Ou melhor, superados: além das seis conferências,¹⁷⁴ Le Corbusier não se limitara a “dar seu ponto de vista” e “orientações de ordem geral” sobre os projetos do MES e da C.U.B.; como era de se esperar, fizera, ele próprio, ambos projetos,¹⁷⁵ deixando-os por assim dizer prontos quando de seu retorno à Paris.

De parte de Lucio Costa, portanto, 1936 só podia mesmo ser visto como um ano auspicioso. E isso não obstante o fato de que, como Costa relatava em nova carta a Le Corbusier, datada de 31 de dezembro de 1936 (passados portanto cinco meses da partida do arquiteto francês), “as coisas se encontram quase no mesmo pé em que você as deixou”.¹⁷⁶ De fato, num certo sentido, as coisas não haviam mesmo se alterado. Ou melhor, haviam piorado: os pareceristas convocados por Capanema haviam “demolido” o projeto de Le Corbusier para a Cidade Universitária, e quanto ao projeto para o MES, o Ministro se mantinha irredutível quanto à mudança de terreno sugerida pelo arquiteto francês.

Algo no entanto havia mudado, e – pelo menos do ponto de Lucio Costa – havia mudado para melhor. A consequência imediata era isto que, de uma maneira mal disfarçada, em meio a elogios e justificações (as duas últimas frases da carta: “Faço o possível para lhe ser útil. Se, na sua opinião, nem sempre sou bem sucedido, tenha a gentileza de me desculpar”), Lucio Costa comunicava a Le Corbusier: primeiro, que, depois de sua partida, haviam apresentado a

SCHWARTZMAN et alii, 2000: 114. Discordo todavia da idéia de que o projeto do MESP tenha sido um prêmio de consolação para Lucio Costa e cia. E isso pelo simples fato de que a definição da autoria do projeto do MESP se deu antes da definição da autoria do projeto da CUB.

¹⁷³ Le Corbusier chega ao Rio em 13 de julho de 1936, a bordo de um Zepelim; parte no dia 15 de agosto. Seu projeto para a Cidade Universitária do Brasil é rejeitado oficialmente em 14 de ago. de 1936.

¹⁷⁴ 31 de julho, 5, 7, 10, 12 e 14 de agosto. Ver a propósito TSIOMIS, 1998.

¹⁷⁵ Sobre o significado da palavra projeto, cf. nota 392.

¹⁷⁶ COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier, 31 dez. 1936. Apud SANTOS et alii, 1987: 178.

Capanema¹⁷⁷ o “*nosso* anteprojeto [para a C.U.B.] que, em conseqüência do *seu*, adotava no entanto partido por assim dizer oposto”; segundo, que, não obstante “toda a excepcional beleza de *seu* edifício [MES]”, “[*nós*] propusemos então a ele [Capanema] uma nova solução” (os grifos são todos meus).¹⁷⁸ Numa palavra, os

¹⁷⁷ A apresentação ocorreu no dia 21 de outubro de 1936.

¹⁷⁸ COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier, 31 dez. 1936. Apud SANTOS et alii, 1987: 179. Grifos meus. Nessas perspectivas, parece injusta a reprimenda que, anos mais tarde, Lucio Costa faria a Le Corbusier, afirmando que este estaria interessado apenas nos honorários supostamente devidos a ele pelos trabalhos desenvolvidos no Brasil durante sua estada de 1936 (COSTA, Lucio. “Carta a Le Corbusier de 27 nov. 1949”. Transcrita em SANTOS et alii., 1987: 199-200). De toda a evidência, não era absolutamente de honorários que se tratava a queixa de Le Corbusier, senão de algum tipo de compensação pela verdadeira usurpação, não apenas de suas idéias, mas também de seus *projetos* (a palavra “projeto” deve ser entendida aqui num sentido amplo, sobretudo como (i) concepção de um edifício; (ii) oportunidade de realizar/executar essa mesma concepção; (iii) contrato, com direito a honorários e crédito de autoria). A correspondência dos personagens envolvidos nos ajuda a esclarecer um pouco mais a questão. Em primeiro lugar, parece-me sintomática a frase de Lucio Costa afirmando que “[Le Corbusier] partiu para a Rue de Sèvres *na ilusão* de que tudo iria para a frente” (COSTA, Lucio. Carta a Gregori Warchavchik, 20 out. 1936. Publicada em FERRAZ, 1965: 242). De parte de Le Corbusier, duas cartas são bastante eloqüentes. Na primeira, endereçada a Affonso E. Reidy, Le Corbusier afirma sobre os projetos recentes do arquiteto brasileiro: “Estas obras são a cópia por demais exata de minhas próprias obras e mereciam tornar-se mais leves, através de uma colaboração útil entre os mais velhos e os caçulas”. (LE CORBUSIER. Carta a Affonso E. Reidy, 13 jun. 1949. Publicada em SANTOS et alii, 1987: 196). Em outra carta, endereçada a Pietro Maria Bardi, Le Corbusier afirma: “Diz você que ‘minha excursão ao Brasil’ onde comecei o grande edifício do Ministério da Educação Nacional abrirá caminhos para novas possibilidades...”./ Em 1936, desenhei eu mesmo, e fiz desenhar por uma equipe charmosa e devotada do Rio, os planos do Ministério da Educação Nacional, planos inteiramente revolucionários no Rio como, aliás, nas três Américas. Em 1939 (‘Arquitetura e urbanismo’ No. 4, julho-agosto de 1939) este grupo brasileiro publica ainda uma vez um grande artigo com meus próprios desenhos relativos ao Ministério, gritando, alto e bom som, que este edifício seria um belo edifício porque fora Le Corbusier que se ocupara dele./ 1939, a Guerra... silêncio. 1945, fica-se sabendo na Europa que o Ministério está construído./ Lucio Costa e Niemeyer escrevem-me, cada um, uma carta simpática por ocasião da Liberação. Silêncio total do lado oficial (Embaixada do Brasil, Ministério da Educação Nacional, Governo, que me havia convidado em 1936)./ Anos 1946/48, tento fazer compreender aos brasileiros que encontro, morando em Paris ou de passagem por aqui, minha grande surpresa em ter sido deixado oficialmente na inteira ignorância da construção do edifício. Em 1948, peço ao Embaixador do Brasil em Paris (Aquele que precedeu o Sr. Martins) uma audiência. Reitero-lhe meu espanto. Resposta: ‘1936-47=11 anos’; está prescrito, anulado, é inútil continuar a conversa./ 1948 ou 1949 (?), a Embaixada do Brasil patrocina uma exposição brasileira de arquitetura moderna no grande anfiteatro da Escola de Belas Artes em Paris. Não sou convidado pela Embaixada, mas pela Ordem dos Arquitetos Franceses (que está longe de compartilhar minhas idéias). A exposição comporta trabalhos de Niemeyer e Reidy, toda uma série de trabalhos marcados pela minha influência: pilotis, brise-soleil, fachadas de vidro, andar corrido, cidade verde etc./ O conferencista, que explica diante das autoridades convidadas as fotografias expostas (este conferencista é professor brasileiro da nova geração, vindo especialmente do Rio) anuncia ser esta a arquitetura brasileira e a invenção própria do Brasil. E eu, presente ao lado dele, divertindo-me loucamente em ver uma tão fulminante nacionalização do meu pensamento. Digo ao conferencista: ‘fiquei prodigiosamente interessado no que o sr. disse’, palavras que toma por cumprimento./ O Ministério está construído. Não recebi um único centavo de honorários por isto, nem da parte dos arquitetos, nem da parte do governo brasileiro./ Em 1936, fiz igualmente o projeto da Cidade Universitária do Brasil no Rio de Janeiro. Desde então, nos meus encontros com brasileiros, venho sugerindo que o Brasil poderia ficar quites comigo encarregando-me de continuar como consultor, ao lado de uma missão brasileira, na realização dos projetos desta cidade universitária. Jamais obtive resposta”. Dito isso,

dois projetos confiados a Le Corbusier haviam sido por assim dizer encampados (em certa medida, usurpados) por Costa e equipe.

Algo havia mudado e esse algo era que, surpreendentemente ou não, após o curto contato com o mestre, Lucio Costa julgava que os arquitetos brasileiros – os de sua própria equipe, pelo menos, e muito especialmente o jovem Oscar Niemeyer (“ele está fazendo coisas lindas no momento – sua visita abriu novos horizontes para ele”) – não mais dependiam – não obrigatoriamente pelo menos – nem de sua participação direta nem tampouco de sua supervisão.

Tudo isso era confirmado na terceira carta endereçada por Lucio Costa a Le Corbusier, datada de 3 de julho de 1937 (momento, portanto, em que o novo projeto brasileiro para o MES já estava pronto). Uma vez mais, Lucio Costa buscava colocar o arquiteto francês a par dos acontecimentos. As novidades vinham sobretudo do projeto do MES:

“[...] reconhecida a impossibilidade de construí-lo no magnífico terreno que você escolheu [...] e reconhecido, por outro lado, que a ‘múmia’¹⁷⁹ já estava bem morta – fizemos um novo projeto diretamente inspirado em *seus estudos*. Oscar, que após a sua partida, tornou-se a estrela do grupo, é o principal responsável por ele e aguarda emocionado sem dúvida – como todos nós, de resto – o OK de Jeová. Estamos enviando também o belo projeto que ele fez com Reis para o Instituto Nacional de Puericultura: o que você acha dele?”¹⁸⁰

Le Corbusier faz um pedido inusitado a Bardi: “Peço-lhe, como uma questão de honra, o favor de me prestar um serviço, vale dizer, pregar embaixo da foto do arranha-céu do Rio de Janeiro, que faz parte da minha exposição, o texto desta carta da letra A até a letra B [exatamente o trecho que transcrevia acima]. Conto com você nisto, como um gesto de lealdade e amizade”. (LE CORBUSIER. Carta a Pietro Maria Bardi, Paris, 18 out. 1949. Publicado em SANTOS et alii, 1987: 198-9. Tradução modificada por mim). Ignoro se Bardi atendeu ou não o pedido de Le Corbusier. A verdade no entanto é que, em certa medida, o Brasil jamais ficou “quites” com Le Corbusier, e a carta de Lucio Costa a Le Corbusier (tornada pública por seu autor sem que este reproduzisse os reclamos de Le Corbusier) desviando a querela para termos meramente fiduciários foi mais um gesto estratégico no sentido de promover uma “fulminante nacionalização” do pensamento e dos projetos de Le Corbusier.

¹⁷⁹ “A múmia” era como Le Corbusier se referia ao projeto da equipe brasileira para o MES, produzido antes da chegada do francês.

¹⁸⁰ COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier, 3 jul. 1937, grifos meus. Apud SANTOS et alii, 1987: 180. Grifei “estudos” pois julgo que o emprego dessa denominação não deixa de ser uma maneira de rebaixar o status – ao menos no que concerne à questão da autoria e do copyright – dos trabalhos deixados por Le Corbusier. Repare-se que na carta de 31 de dez. de 1937 Costa se referia ao projeto de Le Corbusier para o MEC como sendo “seu edifício” – denominação que dá a ele uma *realidade* bem maior do que seus “estudos”.

De parte de um Lucio Costa particularmente entusiasmando (e algo cínico), portanto, um balanço da visita de Le Corbusier ao Brasil só podia mesmo ser este:

“sua visita foi portanto muito *útil* para nós e esperamos que ela também lhe tenha servido em alguma coisa”.¹⁸¹

Utilíssima, de fato. Num espaço de menos de dois anos Lucio Costa havia visto uma guerra praticamente perdida transformar-se numa bela promessa de vitória. Não uma vitória qualquer, encarnada na construção de um ou dois edifícios *modernos*. Uma vitória infinitamente mais contundente e promissora, e que, não por acaso, se refletia naquele mal-disfarçado sentimento de força, de potência, de *poder*. Sim, podíamos! “Fizemos um novo projeto”. Ele era “diretamente inspirado nos seus estudos”, mas – detalhe crucial – fora feito sem que fosse necessária a intervenção direta de “Jeová”. Era mesmo “vantajoso” com relação ao projeto do mestre.¹⁸² “Fizemos um novo projeto”, e Lucio Costa estava lá para atestar (quem, melhor do que ele, para fazê-lo?)¹⁸³ que as suas *razões* eram precisamente as mesmas *razões* definidas por Le Corbusier, pela obra completa de Le Corbusier. “Fizemos um novo projeto” – e nada nos impediria de fazer outros. E, além disso, tínhamos ainda a “estrela” Oscar Niemeyer...

Havíamos feito o projeto do Ministério, Oscar Niemeyer estava fazendo todas aquelas “coisas lindas”, restava fazer a Cidade Universitária. Afinal, em que pese todo o imbróglgio armado em torno deste projeto,¹⁸⁴ seu desfecho permanecia

¹⁸¹ COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier, 3 jul. 1937. Apud SANTOS et alii 1987: 180. Grifo meu.

¹⁸² COSTA, Lucio. Carta a Gustavo Capanema, 5 jan. 1937. Apud LISSOVSKY & SÁ, 1996: 130-1.

¹⁸³ Na carta que acompanha o envio do projeto ao ministro, Costa escreve: “é-nos ainda grato *consignar* o aproveitamento nesta variante dos conselhos e da experiência que nos deixou Le Corbusier”. COSTA, Lucio. Carta a Gustavo Capanema, 5 jan. 1937. Apud LISSOVSKY & SÁ, 1996: 131. Grifo meu.

¹⁸⁴ Segundo SCHWARTZMAN et alii, 2000, originalmente, tanto a elaboração da construção física quanto a elaboração dos planos de cursos, institutos etc. deveria ficar a carga da mesma comissão constituída por Gustavo Capanema a 22 de julho de 1935. Ela era formada por: Raul Leitão da Cunha, reitor da Univ. do Rio de Janeiro; Rocha Vaz, da Fac. de Medicina; Filadelfo de Azevedo, da Fac. de Direito; Inácio de Azevedo do Amaral e Carneiro Felipe, das Escolas de Química e Politécnica; Flexa Ribeiro, da ENBA; Antônio de Sá Pereira, do Instituto Nacional de

indefinido, e decorridos mais de oito meses desde a apresentação, em 21 de outubro de 1936, do projeto elaborado pela equipe brasileira liderada por Lucio Costa¹⁸⁵ (feito, segundo o eufemismo de Costa, “em consequência” do projeto de Le Corbusier), até aquele mês de julho de 1937 nenhum parecer oficial da comissão especial designada para avaliar o novo projeto havia sido publicado.¹⁸⁶ Urgia pois continuar trabalhando em prol de sua realização.

E era justamente isso o que Lucio Costa vinha fazendo quando buscava fazer ver à opinião pública (mas também aos responsáveis por sua eventual aprovação) os prejuízos inestimáveis que certamente decorreriam da opção, porventura iminente, por um projeto *errado* para a Cidade Universitária do Brasil. Fora com esse propósito, desde logo, que o arquiteto fizera publicar na *PDF*, em março de 1937, não apenas o ante-projeto da equipe brasileira para a C.U.B. (acompanhado da extensa memória explicativa) como também um texto introdutório intitulado precisamente “Uma questão de oportunidade”.¹⁸⁷

À primeira vista, o alvo das críticas de “Uma questão de oportunidade” eram todos aqueles que, de um modo ou de outro, têm

“combatido os primeiros passos que o governo julgou oportuno dever tomar a fim de dar início, finalmente, à criação de um verdadeiro organismo universitário, dotado das instalações materiais apropriadas ao seu funcionamento normal”,¹⁸⁸

Música; Lourenço Filho, da área de educação; Roquete Pinto e Jônatas Serrano; e Ernesto de Souza Campos, tendo mais tarde sendo incluídos os nomes de Plínio Catanhede e Paulo Eduardo Nunes Pires. Uma vez constituída a Comissão do Plano da Cidade Universitária, constitui-se uma comissão para cuidar especificamente do projeto arquitetônico. Esta é formada por Ernesto de Souza Campos, Lourenço Filho, Jônatas Serrano e Inácio M. de Azevedo Amaral; é ela que instala o “escritório do plano da universidade”. Cf. SCHWARZMAN et alii, 2000: 114. Quanto ao imbróglio, o próprio Capanema chegara a admitir, em carta a Getúlio Vargas, que a recusa do projeto havia criado uma situação embaraçosa, em vista de se tratar de projeto dos cinco melhores arquitetos brasileiros. *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁵ Arquitetos Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Firmino Saldanha, José de Souza Reis, Jorge M. Moreira e Ângelo Bruhns.

¹⁸⁶ A comissão especial era constituída por Leitão da Cunha, Azevedo Amaral, Rocha Vaz, Luís Catanhede, Paulo Nunes Pires e Ernesto de Souza Campos. Cf. SCHWARZMAN et alii, 2000: 119.

¹⁸⁷ COSTA, Lucio. Uma questão de oportunidade, *PDF*, Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, n. 2, vol. 4, março de 1937. Apud COSTA, 1962: 63-6.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 63-6.

e mais especialmente, “aqueles que mais tenazmente se insurgem contra a iniciativa governamental”. Todavia, não era muito difícil perceber que o alvo do texto de Lucio Costa era também... o próprio governo. Um governo que, “se o é realmente”, “não há de errar”; um governo que, *se o fosse realmente*, não haveria de repetir o equívoco cometido no caso da construção “dos novos ministérios” – quando, “por falta de plano” e de “ação coordenadora”, e, sobretudo, por conta de uma “timidez, que não ousa encarar de frente os problemas, preferindo resolvê-los por partes, desarticuladamente”, havia deixado escapar uma “excepcional oportunidade para reunir tais construções em um mesmo local, formando-se assim um importante centro administrativo”. Assim, a previsão de Lucio Costa (quase uma ameaça – a ameaça de quem parece pressentir a oportunidade que se lhe escapava por entre os dedos) era a de que, assim como no caso dos ministérios, quando “uma oportunidade verdadeiramente única se perdeu”,

“O mesmo sucederá com a Universidade do Brasil se o Ministro da Educação não conseguir manter até o fim a mesma lucidez, a mesma paciência, a mesma coragem: as construções se farão de qualquer jeito, espalhadas pelos quatro cantos da cidade – Escolas de Direito, de Engenharia, de Arquitetura, de Filosofia, Ciências e Letras, Hospital de Clínicas, tudo... *e ninguém dará pela coisa*; apenas, ainda aqui, a oportunidade terá sido perdida”.¹⁸⁹

Pela passagem percebe-se que, ademais do inequívoco apelo à autoridade (mais uma lição retirada dos escritos de Le Corbusier),¹⁹⁰ havia algo no argumento de Lucio Costa que o distanciava já não apenas dos que eram contra a execução da Cidade Universitária do Brasil, a saber, o pressuposto de que as “instalações materiais”, a “forma concreta”, o “projeto de conjunto”, numa palavra, a arquitetura da Cidade Universitária era algo de somenos importância para a

¹⁸⁹ Ibid., p. 65. Grifo meu

¹⁹⁰ Na primeira carta de Lucio Costa a Le Corbusier, o primeiro escreve “O ministro estava, então, prestes a ordenar também as primeiras providências em vista da construção da ‘Cidade Universitária’ [...] e, após participar-me o convite que fizera a Piacentini, perguntou o que achava disso. ‘É lamentável’, respondi. Expliquei-lhe, então à situação atual da arquitetura face às novas técnicas, as possibilidades de ordem plásticas decorrentes, o impasse motivado pelo ‘status social’ e seu apelo à autoridade [...]”. Tal apelo à autoridade podia ser encontrado, por exemplo, em Precisões, onde Le Corbusier afirmava que “bastaria que uma autoridade – um homem – suficientemente lírica acionasse a máquina, promulgasse uma lei, uma regulamentação, uma doutrina, para que o mundo moderno começasse a sair do enegrecimento de suas mãos e de seu semblante marcado por trabalhos pesados, para que ficasse sorridente, poderoso, contente, crente [...]”. LE CORBUSIER, 2004: 30. O apelo à autoridade é destacado por CAMPOFIORITO, 1997: 15.

realização da Universidade do Brasil. Para Costa, ao contrário, era algo crucial, de modo que a verdadeira oportunidade perdida ocorreria caso, uma vez mais, ao se optar por “unidades espalhadas pelo quatro cantos da cidade”, *ninguém desse pela coisa*. E era justamente abordando essa questão que Lucio Costa concluía seu texto:

“Costuma-se fazer outra crítica – esta em parte legítima: o que forma uma universidade não são os edifícios, mais ou menos próximos – é a qualidade do professor e do aluno; que adiantarão novos edifícios se as figuras que os vão mobiliar continuarão as mesmas...”¹⁹¹

A estes, no entanto, Lucio Costa respondia categoricamente:

“[...] a melhora não se dá porque as deficiências de instalação e a sua dispersão não estimulam o estudo, a conveniência, a troca, a pesquisa... e não se alteram tais condições porque os ‘usagers’ tudo fazem por merecê-las.../ Isto vem provar que o estado das coisas está a reclamar ação conjunta, atacando-se o mal no seu tríplice aspecto, simultaneamente: 1o.) Criando-se novos locais com instalações perfeitas que proporcionem a professores e alunos, conforto, sossego, bem-estar – com facilidades de estudo, consulta, pesquisa; 2o.) recorrendo-se sempre que necessário ao contrato de professores estrangeiros ; 3o.) usando-se de maior rigor na admissão e promoção e de maior largueza no conferir bolsas de viagem”¹⁹²

Nessas perspectivas, ainda que não se assumisse explicitamente direcionado contra a comissão incumbida de avaliar o projeto brasileiro para a cidade universitária – nem tampouco a favor deste projeto específico (em detrimento de outros projetos, no caso, o de Piacentini)¹⁹³, a argumentação de Costa marcava um inequívoco distanciamento dos pontos de vista até então assumidos pelos principais membros dessa mesma comissão,¹⁹⁴ os quais, de uma parte, quando da rejeição do projeto de Le Corbusier, haviam se mostrado francamente contrários à centralização, à “distribuição promíscua” das diversas unidades universitárias prevista no projeto do arquiteto francês, e que, de outra parte, nessa mesma ocasião haviam explicitado, sem rodeios, a avaliação que

¹⁹¹ COSTA, Lucio. “Uma questão de oportunidade”. Apud COSTA, 1962: 65.

¹⁹² Ibid., p. 65-6.

¹⁹³ Sobre Marcelo Piacentini ver nota 396 acima.

¹⁹⁴ Note-se que, ainda que contivesse novos membros, esta nova comissão era sempre comandada pelos mesmos algozes do projeto de Le Corbusier, Ernesto de Souza Campos e Azevedo do Amaral. Os demais membros eram Leitão da Cunha, Rocha Vaz, Luís Catanhede, Paulo E. Nunes Pires. Cf. SCHWARTZMAN et alii, 2000: 119.

faziam sobre o papel a ser desempenhado pela arquitetura na *realização* do “organismo universitário”:

“[...] já por diversas vezes salientamos que o problema de composição do organismo universitário é de ordem educativa. As questões de arquitetura estão em plano inferior e principalmente no que diz respeito aos de doutrina arquitetônica”.¹⁹⁵

Ainda assim, a hora não era para enfrentamentos abertos. Ao contrário, a hora era de negociação e convencimento. Nada mais estratégico portanto do que iniciar a memória justificativa do ante-projeto para a Cidade Universitária (publicado na mesma edição de PDF, em março de 1937) deixando bem claro que

“Baseia-se o presente anteprojeto no programa elaborado pela Comissão de Professores e minuciosamente exposto pelos Senhores Professores Ignácio M. de Azevedo do Amaral e Ernesto de Souza Campos”.¹⁹⁶

Igualmente estratégica era a opção por uma argumentação que, em toda a primeira parte do texto, não se pretendia mais do que uma exposição clara e objetiva de um “sistema” lógico – ou seja, de um sistema em que as soluções arquitetônicas propostas não pareciam ser mais do que meras “resultante[s]” “logicamente” deduzidas de (ou *impostas* por) questões bem colocadas, e que, portanto (não carecendo jamais de boas “razões”), racionalmente, pelo menos, não poderiam ser refutadas.¹⁹⁷

O modelo de argumentação lógica não se restringia a aspectos como disposição geral do conjunto (“partido geral”), orientação solar dos edifícios, sistemas de acesso e circulação etc. Ao contrário, era empregado para quase todas as soluções propostas – soluções como “padronização das escolas”, “sistema uniforme de estrutura”, “elasticidade da planta”.

Nesse passo, cumpria esclarecer que

¹⁹⁵ Parecer ao projeto de Le Corbusier emitido pelo escritório técnico dirigido por Ernesto de Souza Campos e Azevedo do Amaral. Apud SCHWARTZMAN et alii, 2000: 118.

¹⁹⁶ COSTA, Lucio et alii. Universidade do Brasil [memória descritiva], PDF, Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, n. 2, vol. 4, mar. 1937. Apud COSTA, 1962: 67-85.

¹⁹⁷ Ibid., passim.

“O anteprojeto preconiza, de um modo geral, a adoção de uma arquitetura consuetudinária com os sistemas atuais de construção. Torna-se, portanto, necessário esclarecer este ponto, uma vez que a respeito ainda perdura certa confusão”.¹⁹⁸

Assim, por exemplo, a opção por edifícios “naturalmente abertos ao rés-do-chão”,¹⁹⁹ a par de suas vantagens de ordem, digamos, utilitária, não devia ser vista senão como uma conseqüência lógica do advento das novas técnicas construtivas. As razões disso eram simples:

“As construções apoiavam-se tradicionalmente sobre paredes; paredes estas indispensáveis – condição primeira da existência mesma do prédio. Como, porém, o rés-do-chão apresentasse inconvenientes, foi o piso útil transferido para certa altura, surgindo assim, *logicamente*, os chamados porões, mais ou menos habitáveis – aproveitamento *racional* desses grandes espaços obrigatoriamente fechados (a segurança do prédio *impunha* poucas aberturas) entre o terreno e o pavimento. Mas como eram grandes demais para simples depósitos, neles se foram, a pouco e pouco, entulhando serviços e utilidades merecedores de melhor destino. O exemplo, recente e bem conhecido, da Escola de Belas Artes é típico. Amplas escadas conduzem ao 1o. pavimento, pois, como sempre, não havia qualquer vantagem na permanência ao rés-do-chão; por toda a área construída estende-se assim o imenso porão. E como existe, nele se foram gradualmente instalando serviços e mais serviços; ateliers de restauração, de modelagem até mesmo aulas de desenho – não que tais dependências devessem por qualquer particularidade situar-se ali, muito pelo contrário, mas, simplesmente, porque existindo por uma espécie de *fatalidade construtiva* o tal porão – forçoso tornou-se aproveitá-lo./ As construções *atualmente*, porém, quando com mais de dois pavimentos – e isto tanto no Rio como em toda a parte – apóiam-se não sobre paredes mas sobre pilares regularmente espaçados. Não mais se impõe, portanto, esse fechamento sistemático do rés-do-chão – esse rés-do-chão que se precisava fechado em *razão* de segurança, muito embora dele se procurasse sempre fugir, remediando de qualquer jeito. Basta fechar doravante o espaço necessário àqueles serviços que, por sua natureza, reclamam tal situação (na Escola de Engenharia, por exemplo, várias seções o exigem). Não se trata de suspender a construção; ela *já é* suspensa – mas, tão somente, de vedar apenas o indispensável”.²⁰⁰

Por mais óbvio – e lógico – que tudo isso parecesse, urgia, uma vez mais, explicá-lo. E Por que? Pelo simples fato de que

“A grande maioria, no entanto, ainda não tomou conhecimento dessa *realidade* e continua às cegas, tapando obstinadamente com muros de frontal, revestidos de placas de mármore ou granito, com dois ou três centímetros de espessura, esses espaços livres. Por que? Porque é o embasamento, e o embasamento precisa dar uma impressão de robustez. Aquilo que os artistas faziam a contra gosto, mas honestamente, por não terem outro remédio – faz-se agora para fingir. Nunca se viu, em toda a história da Arquitetura, semelhante aberração. E aqueles que se insurgem contra este estado de coisas positivamente anormal, são olhados com estranheza. Quando estranhável é o exigir-se do arquiteto de hoje explicações pela extravagância de deixar o edifício apoiado sobre os seus próprios apoios naturais – tão estranhável, em verdade, como reclamar-se dos

¹⁹⁸ Ibid., p. 73.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid., p. 73-4. Grifos meus.

arquitetos de ontem satisfações por terem ousado apoiar os edifícios deles sobre as próprias paredes”.²⁰¹

Em síntese, concluía Lucio Costa,

“A *razão* fundamental [...] do emprego do pilotis está no próprio sistema construtivo *corrente* e no desejo de uma arquitetura conforme – como no passado com esse mesmo sistema construtivo”.²⁰²

O longo trecho, acima transcrito, serve para demonstrar que o texto “Universidade do Brasil” é bem mais que a simples “memória descritiva” de um projeto arquitetônico. Na verdade, trata-se de um verdadeiro complemento a “Razões da nova arquitetura”, texto publicado, como vimos, pouco mais de um ano antes (janeiro de 1936) na mesma *PDF*. Como fazia nesse texto, em “Universidade do Brasil” Lucio Costa procurava obstinadamente demonstrar as *razões da nova arquitetura*; como nele, buscava deixar claro que sua “razão fundamental” (uma delas) advinha da necessidade de adequação aos “sistemas atuais de construção”. Contudo, no que concerne à argumentação (mais justo seria falar de estratégia argumentativa), o novo texto apresentava uma grande diferença com relação ao anterior, e essa diferença era um inequívoco esforço para deixar claro que, mais que uma doutrina ou uma estética por assim dizer *a priori*, a nova arquitetura não era senão, mais até do que uma consequência lógica, a consagração de uma “realidade”... já existente, visível, “corrente”. Ou alguém poderia negar que “as construções atualmente [...] quando com mais de dois pavimentos – e isto tanto no Rio como em toda a parte – apóiam-se não sobre paredes mas sobre pilares regularmente espaçados”? (Os grifos são meus.)

Passado pouco mais de um ano da publicação de “Razões” Lucio Costa parecia ter compreendido que a repetição das boutades e aforismos lecorbusierianos (“máquina de morar”, “espírito novo”, “civilização maquinista” etc) talvez não fosse o meio de convencimento mais eficaz num contexto em que – Costa agora o sabia – “a grande maioria [...], ainda não tomou conhecimento dessa realidade”; da realidade *tout court*. Um contexto em que a grande maioria

²⁰¹ Ibid., p. 74-5. Grifos meus.

²⁰² Ibid., p. 75. Grifos meus.

seguia sempre “às cegas” (com *olhos que não vêem*), projetando e julgando (esteticamente) movida por preconceitos como o da “fatalidade construtiva” segundo a qual o pavimento térreo deveria obrigatoriamente ser murado e revestido de pedra pelo simples fato de que... “é o embasamento, e o embasamento precisa dar uma impressão de robustez”. Um contexto em que, afinal de contas, intelectuais como Azevedo do Amaral e Souza Campos descartavam projetos como o de Le Corbusier para Cidade Universitária em virtude de se tratarem, supostamente, de uma mera “doutrina arquitetônica”²⁰³ inadequada.

Em vista de tudo isso, talvez fosse mesmo mais apropriado não ficar repetindo (como fizera em “Razões”) que a arquitetura contemporânea era um produto da “crise” gerada pelo “advento da máquina”.²⁰⁴ Nem tampouco sair enumerando, um a um, os princípios da arquitetura lecorbusieriana.²⁰⁵ Não que eles não estivessem lá; estavam, naturalmente – pilotis, estrutura independente, planta livre, terraço jardim. Contudo, num contexto como aquele, mais seguro era começar empregando eufemismos como edifícios “naturalmente abertos ao rés-do-chão” (p. 73) para, só em seguida, após o “CQD” na argumentação lógica, falar em “pilotis” (p. 75). Mais seguro falar em “elasticidade de planta” (p. 72) do que em “liberdade de planta”.²⁰⁶ Mais seguro tratar de um “sistema uniforme de estrutura” (p. 77) do que de uma “ossatura independente”.²⁰⁷ Mais seguro, finalmente, destacar que “não se trata de suspender a construção; ela *já é* suspensa – mas *tão somente* de vedar apenas o indispensável”, do que parafrasear achados lecorbusierianos como o de que “Il n’y a plus de devant de maison, ni de derrière de maison; la maison est au-dessus!”²⁰⁸ (como, não custa lembrar, Costa havia feito na memória de Vila Monlevade, e em francês! – “on se trouvera plus devant ou derrière la maison, mais sous la maison”).²⁰⁹

²⁰³ Apud SCHWRTZMAN et alii, 2000: 118.

²⁰⁴ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, PDE, Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 4.

²⁰⁵ Cf. Ibid., p. 6.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid. O grifo é meu.

²⁰⁸ LE CORBUSIER & JEANNERET, 1946: 132.

²⁰⁹ COSTA, Lucio. Ante-projecto para a Villa de Monlevade - memorial descritivo, PDE, Rio de Janeiro, vol. III, n. III, mai. 1936, p. 115.

Ainda assim, *Universidade do Brasil* não se restringia a reproduzir, de modo mais apropriado ou diplomático, as idéias apresentadas em “Razões” (nem tampouco a enfatizar a “realidade” da construção civil nacional). Mais que uma variante, o texto era um complemento teórico a “Razões” e trazia importantes novidades com relação ao antecessor.

Em primeiro lugar, em *Universidade do Brasil* Lucio Costa deixava claro que, ao menos parcialmente, havia reconsiderado a idéia, defendida em “Razões”, de que

“De todas as artes é, todavia, a arquitetura – em razão do sentido eminentemente utilitário e social que ela tem – a única que, mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir – senão de forma muito particular – impulsos individualísticos. Personalidade, em tal matéria, se não é propriamente um defeito, deixa, em todo caso, de ser uma recomendação. Preenchidas as exigências de ordem social, técnica e plástica a que, necessariamente, se tem de cingir, as oportunidades de evasão se apresentam bastante restritas [...]”²¹⁰

Em *Universidade do Brasil*, no entanto, o tema era abordado de um ponto de vista diametralmente oposto.

Com efeito, enquanto “expressão plástica”, ou seja, enquanto algo que ultrapassa “a simples satisfação de imposições de ordem técnica e funcional”, a arquitetura era o produto de uma intenção,

“[...] aquela intenção [que] deve estar presente desde o início, selecionando, nos menores detalhes, entre duas e três soluções possíveis e tecnicamente exatas, aquela que não desafine – antes pelo contrário – melhor contribua, com a sua parcela mínima, para a intensidade da obra total”;²¹¹

– aquela intenção que, ao fim e ao cabo, não pertencia senão a “aquele que a ideou”; aquele que, no processo de criação,

“[...] para e hesita, ante a simples escolha de um espaçamento de pilar ou da relação entre a altura e a largura de um vão, e se detém na procura obstinada da justa medida entre

²¹⁰ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, PDF, Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 5.

²¹¹ COSTA, Lucio et alii. *Universidade do Brasil*. Apud COSTA, 1962: 79-80.

cheios e vazios, na fixação dos volumes e subordinação deles a uma lei, e se demora atento ao jogo dos materiais e seu valor expressivo – quando tudo isso se vai pouco a pouco somando, obedecendo aos mais severos preceitos técnicos e funcionais, mas, também, àquela intenção superior que seleciona, coordena, orienta, em determinado sentido toda essa massa confusa e contraditória de detalhes, transmitindo assim ao conjunto, ritmo, expressão, unidade, clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência [...]”²¹².

Enquanto expressão plástica e arquitetura era, pois, produto da intenção... de um indivíduo! E era em vista disso que cumpria admitir que

“[...] não se pode fazer o arquiteto – como não se fazem o músico e o poeta – mas, simplesmente, educá-lo, e o motivo, ainda, por que tantas obras importantes – dia a dia elas têm início em todo o país – não têm, nem terão jamais, maior significação. O que é tanto mais de lastimar quanto mais perfeitas elas se apresentem sob os demais aspectos. Faltou ao responsável o necessário fôlego, aquela força criadora que se adivinham não em determinados pontos da obra, mas distribuída uniformemente em todas as suas partes – aquilo, enfim, que só o arquiteto pode, consciente ou inconscientemente, transmitir. E quando dizemos arquiteto não nos referimos ao diplomado – mas àquele que nasceu assim”²¹³.

Mais do que a repetição do argumento encontrado em *Urbanismo* e exposto em “Razões...” (arquitetura não se iguala a engenharia etc), a ênfase no aspecto pessoal e individual da criação arquitetural endossava um preceito (também apresentado em *Urbanismo*)²¹⁴ desenvolvido muito particularmente em *Precisões*, livro publicado por Le Corbusier em 1930. Fora aqui, mais do que na trilogia que o precede, o arquiteto francês deixara claro que:

“[...] a própria obra, a criação espiritual que a arquitetura pode encarnar tão vigorosamente, jamais será outra coisa que não o produto de um homem, assim como a escrita é o produto de uma mão, de um coração ou de um espírito. A responsabilidade total continua a caber a cada um de nós. Nas horas de decisão, nas reviravoltas perigosas, surge o indivíduo, mais fortemente do que nunca./ O indivíduo de hoje nutre-se do trabalho do mundo./ [...] A arquitetura amplia a idéia, pois a arquitetura é um acontecimento inegável que surge em determinado instante da criação, no qual o espírito, preocupado em assegurar a solidez da obra, em apaziguar os desejos do conforto, encontra-se animado por uma intenção mais elevada que a de simplesmente servir e tende a manifestar as potências líricas que nos anima e nos dão alegria”²¹⁵.

²¹² Ibid., p. 80.

²¹³ Ibid., p. 80-1.

²¹⁴ LE CORBUSIER, 2000: 46-7.

²¹⁵ LE CORBUSIER, 2004: 214. Os grifos são do autor. O ponto é destacado por Alan COLQUHOUN em “A importância de Le Corbusier”. In COLQUHOUN, 2004: 159.

Essa, contudo, não foi a única lição retirada de *Precisões*. Nesse livro Lucio Costa encontrou ainda a idéia – ausente em “Razões” e determinante no projeto da Cidade Universitária – de que a arquitetura deveria ser uma seqüência de “impressões”.²¹⁶ Para Le Corbusier, com efeito – e muito especialmente para o Le Corbusier de *Precisões* –, tudo somado, a arquitetura não era outra coisa senão

“Agir [...] sobre nossos sentidos por meio das formas propostas a nossos olhos e das distâncias impostas à nossa caminhada. Comover, por meio do jogo das percepções a que somos sensíveis e das quais não podemos nos desvencilhar. Espaços, distâncias e formas, espaços interiores e formas interiores, caminhadas interiores e formas exteriores, espaços exteriores – quantidades, pesos, distâncias, atmosfera, é com isso que agimos. São estes os acontecimentos que estão em causa./ A partir disto confundo solidariamente, num único conceito, arquitetura e urbanismo. Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo”.²¹⁷

“Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo”: do ponto de vista de uma fenomenologia da arquitetura – da fenomenologia lecorbusieriana da “sensação arquitetônica” ou, para falar com Carlos Martins, de sua “fenomenologia da percepção arquitetural”²¹⁸ (fundada no ideal de uma experiência da forma por parte de um ser sensível, mais especificamente, no ideal de uma experiência dos fatos plásticos propostos a nossos olhos, das distâncias impostos à nossa caminhada; de uma experiência baseada na percepção de “relações comoventes”; de um “belo” feito de “objetos realistas”, de objetos “cujas relações nos elevam muito”)²¹⁹ –, do ponto de vista dessa fenomenologia da arquitetura, arquitetura e

²¹⁶ Tal idéia já está presente em *Vers une architecture* (LE CORBUSIER, 1995) mas é em *Precisões* (le corbusier, 2004) que ela ganha um desenvolvimento mais consistente.

²¹⁷ LE CORBUSIER, 2004: 78.

²¹⁸ Segundo Carlos Martins, *Precisões* seria um momento de consolidação doutrinária de Le Corbusier em relação a 4 pontos específicos, dentre os quais estaria “o intento de sistematização de uma sintaxe da sensação arquitetônica, paralela ao esforço teórico do purismo, que revela a tendência de Le Corbusier no sentido de uma espécie de fenomenologia da percepção arquitetural”. MARTINS, 1998: 78.

²¹⁹ Talvez mais do que em qualquer livro da década de 20, é em *Arte decorativa* que Le Corbusier desenvolve sua fenomenologia das “relações comoventes” próprias ao mundo da vida. Sobre a fenomenologia lecorbusieriana deve-se salientar, outrossim, que combina dois gêneros diferentes de “experiência”. De um lado está o tipo de experiência que acabamos de descrever – experiência essencialmente mundana, proporcionada pela percepção sensível (sobretudo visual) das relações entre objetos (na verdade, entre superfícies) sob a luz; experiência associada portanto a sensações tais como surpresa, descoberta, e que é capaz de proporcionar bem-estar. De outro lado há a experiência (na verdade, a *consciência*) proporcionada pelo *reconhecimento*, por parte do mesmo ser sensível, da “ordem”; de uma ordem que não é senão a manifestação sensível das leis que regem natureza e homem; da ordem manifesta nas formas harmoniosas da geometria platônica; de uma ordem por isso mesmo capaz de dar lugar a um outro tipo de prazer estético – o prazer (próprio portanto a uma consciência racional; uma consciência que percebe *porque* raciocina) de sentir-se em harmonia com a natureza (na verdade, o cosmos) e suas leis. Neste caso, como se

urbanismo não eram senão uma seqüência de sensações arquitetônicas, de “impressões arquitetônicas decisivas”:

“Luz sobre formas, intensidade luminosa específica, volumes sucessivos, atuam sobre o nosso ser sensível, provocam sensações físicas, fisiológicas, que os sábios registraram, descreveram, classificaram, especificaram. Esta horizontal ou esta vertical, esta linha com dentes de serra, brutalmente quebrada, ou esta ondulação preguiçosa, esta forma fechada e cêntrica do círculo ou do quadrado, atuam profundamente sobre nós, qualificam nossas criações e determinam nossas sensações. Ritmo, diversidade ou monotonia, coerência ou incoerência, surpresa encantadora ou decepcionante, o alegre gozo da luz ou o frio da escuridão, quietude do quarto iluminado ou angústia do quarto repleto de zonas sombrias, entusiasmo ou depressão, aí está o resultado destas coisas que acabo de desenhar, que

percebe, estamos lidando com uma *mimesis* de extração clássica, neoplatônica, onde o sujeito da experiência estética se encontra e reencontra com um “espírito” comum a homem e natureza/cosmos. Este tipo de experiência é descrito em Vers une architecture: “L’architecture est la première manifestations de l’homme créant son univers, le créant à l’image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. Les lois de la pesanteur, de statique, de dynamique s’impose par la réduction à l’absurde: tenir ou s’écrouler./ Un déterminisme souverain éclaire à nos yeux les créations naturelles et nous donne la sécurité d’une chose équilibrée et raisonnablement faite, d’une chose infiniment module, évolutive, variée et uniforme./ Le lois physiques primordiales ont simples et peu nombreuses. Le lois morales sont simples et peu nombreuses./ [...] Le Grec, l’Égyptien, Michel-Ange, ou Blondel employaient les tracés régulateurs pour la correction de leurs ouvrages et la satisfaction de leur sens artiste et de leur pensée mathématique. [...] Un trace régulateur ets une assurance contre l’arbitraire: c’est l’opérations de verification qui approuve tout travail crée dans l’ardeur, la preuve par beuf de l’écolier, le C.Q.F.D. du mathématicien./ Le trace régulateur est une satisfaction d’ordre spirituel qui conduit à recherche de rapports ingénieux et de rapport harmonieux. Il confère à l’oeuvre l’eurithmie./ *Le trace régulateurs apporte cette mathématique sensible donnat la perception bienfaisante de l’ordre.* Le choix d’un trace régulateur fixe la géométrie fondamentale de l’ouvrage; il determine donc l’une des impressions fondamentales”. LE CORBUSIER, 1995: 56-7, grifos meus. Mais adiante, no mesmo livro, Le Corbusier descreve a o tipo de sensação a que dá lugar a consciência da harmonia: “Ce qui distingue un beau visage, c’est la qualité des traits et une valeur toute particulière des rapports qui les unissent. Le type du visage appartient à tout individu: nez, bouche, front, etc., ainsi qu’une proportion moyenne entre ces éléments. Il y a des millions de visages construits sur ces types essentiels; pourtant tous sont différents: variation de qualité des traits et variations des rapports qui les unissent. On dit qu’un visage est beau lorsque la précision du modelage et la dispositions des traits révèlent des proportions qu’on sent harmonieuses – parce qu’elles provoquent au fond de nous, par dela de nos sens, une résonance, sorte de table d’harmonie qui se met à vibrer. Trace d’absolue indéfinissable préexistant au fond de notre être./ Cette table d’harmonie qui vibre en nous est notre critérium de l’harmonie. Ce doit être cet axe sur lequel l’homme est organisé, en accord parfait avec la nature et, probablement, l’univers, cet axe d’organisation qui doit être le même que celui sur lequel s’a alignent tous les phénomènes ou tous les objets de la nature; cet axe nous conduit à supposer une unité de gestion dans l’univers, à admettre une volonté unique à l’origine. Les lois de la physique seraient consécutives à cet axe, et si nous reconnaissons (et aimons) la science et ses oeuvres, c’est que les unes et l’autre nous l’aissent admettre qu’elles sont prescrites par cette volonté première. Si les résultats du calcul nous paraissent satisfaisants et harmonieux, c’est qu’ils viennent de l’axe. Si, par le calcul, l’avion prend l’aspect d’un Poisson, d’un objet de la nature, c’est qu’i retrouve l’axe. [...] De là, une définition possible de l’harmonie: moment de concordance avec l’axe qui est en l’homme, dons avec les lois de l’univers – retour à l’ordre général. Ceci donneraient une explication des causes de satisfaction à la vue de certains objets, satisfactions qui rallie à chaque instant une unanimité effective./ Si l’on s’arrête devant le Parthenon, c’est qu’à sa vue la corde interne sonne; l’axe est touché”. LE CORBUSIER, 1995: 165-71. grifos do autor.

afetam nossa sensibilidade por meio de uma *seqüência de impressões* das quais não podemos escapar”.²²⁰

Todas as contas feitas – e sem embargo da qualidade individual de cada um dos edifícios projetados – o projeto da Cidade Universitária não era senão isto: uma ordenada e variegada “seqüência de impressões das quais não podemos escapar” (o “não podemos escapar” revelando, desde logo, por seu caráter impositivo ou compulsório, a crença na autonomia da forma, melhor dizendo, da experiência da forma). Em seqüência: (1) primeiro, “a grande praça, ao fundo da qual será então erguido o pórtico de grandes proporções e singeleza, marcado apenas por uma figura de caráter monumental”. Em seguida, uma vez vencido o pórtico, (2) “a grande praça onde sobressaem o edifício da Reitoria e Biblioteca, e o grande auditório de Le Corbusier e P. Jeanneret e de onde se avista “no último plano a horizontal das primeiras escolas. A *impressão* de serenidade e grandeza que se tem revela, ainda aqui, a presença da arquitetura”. Depois disso, então, (3) o percurso ensejado pelo “grande passeio central ladeado pelas escolas” – espaço “tratado de várias maneiras, no intuito de enriquecer o percurso com *impressões* sempre renovadas”. A seguir, depois da subida do (4) grande viaduto sobre a linha férrea, (5) “a quinta e penúltima *impressão*”, proporcionada pelo mesmo passeio, cuja parte central, no entanto, é agora tratada “de forma *imprevista*” – através do plantio de renques de palmeiras imperiais, “afastadas 8 metros umas das outras – afastamento que elas têm na Rua Paissandu”. Por fim, (6) ao final do percurso,

“[...] a massa imponente do Hospital: última *impressão* que se vinha anunciando desde o pórtico e aos poucos impondo, com a insistência sempre mais forte de um motivo musical, a sua presença sempre mais nítida – até se revelar inteiramente ao se vencerem as últimas palmeiras do passeio central, como o próprio fecho de toda a composição”.²²¹

Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo. A arquitetura era – também – a seqüência de formas que agiam sobre um corpo sensível num tempo sensível (o tempo do mundo cotidiano, do mundo da vida), produzindo presença. Era seqüência de surpresas encantadoras, de “relações comoventes”.²²² Assim, e assim sobretudo, era bem-estar, alegria, felicidade. Forma-uso, forma-construção,

²²⁰ LE CORBUSIER, 2004: 83-4. Grifos meus.

²²¹ COSTA, Lucio. Universidade do Brasil. Apud COSTA, 1962: 81-4. Os grifos são meus.

²²² LE CORBUSIER, 1996: 190.

forma-produção – todas essas formas eram determinantes para a definição de uma arquitetura contemporânea. Como *fenômeno*, no entanto, uma arquitetura verdadeiramente contemporânea deveria ser atual também neste sentido: sua forma era uma forma que se realizava na consciência em construção de um ser sensível; que emergia do “conhecimento experimental” (Argan)²²³ de “olhos entusiastas” (Le Corbusier) no espaço-tempo de distâncias caminhadas.

A terceira novidade de *Universidade do Brasil* (na verdade, a recuperação em teoria – ou seja, como um princípio de legalidade mais ou menos genérica – de um dos aspectos mais importantes do projeto da Vila Monlevade), novidade em certa medida vinculada à anterior, era, por assim dizer, as brechas que, diferentemente do que ocorria com “Razões da nova arquitetura”, agora podiam ser entrevistas por entre os argumentos *modernizantes* de Lucio Costa.

Com efeito, diferentemente do texto de 1936 – no qual, como vimos, ressaltava-se o quanto o advento da técnica industrial, não obstante a conservação de princípios anistóricos (a “ordem” etc), era algo que concorria para o surgimento de uma *nova* estética, uma estética cujo traço principal era por isso mesmo a uniformidade característica dos produtos (vale dizer, das formas) produzidos pela máquina,²²⁴ – em *Universidade do Brasil* a técnica era (como no caso de Monlevade) algo que, por conta de suas conseqüências “imprevistas”, podia

²²³ Fica claro, aqui, o vínculo entre esse ideal de experiência da forma construída no espaço e a pesquisa do espaço “experimental” cubista. Sobre o espaço lecorbusieriano, afirma Argan: “sua concepção de espaço contínuo, inseparável das coisas que circunda, atravessa e penetra, sendo também por elas penetrado, de fato deriva do Cubismo. Não é abstração nem formalismo; a construção ideal do espaço torna-se a construção material do edifício. A casa como volume erigido sobre pilares (*pilotis*), de maneira que se possa circundar debaixo dela, sem que o movimento da cidade seja interrompido pelos blocos maciços das construções, nem canalizados para os canículos sufocantes das ruas; a cidade que entra nas vias internas dos edifícios com seu reduzido tráfego de lojas e serviços para a vida cotidiana; os apartamentos não estratificados, e sim encaixados uns nos outros em múltiplos níveis; os jardins nas sacadas, a natureza que entra na construção: eis outras idéias que passaram de Le Corbusier para a construção civil corrente, mas que tinham sido deduzidas pelo arquiteto a partir da concepção cubista do espaço contínuo, plástico, praticável, de diversas direções e dimensões”. ARGAN, 1992: 266. Sobre cubismo, análise e experimentação e sua relação com a fenomenologia husserliana, ver ARGAN, 1995: 61 e segs.

²²⁴ Cf. COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, [PDF](#), Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 7. Recorde-se ainda as palavras de Costa a respeito da “parte” da arquitetura contemporânea que dependia da técnica: “o próprio fator físico – último traço de união que persistia [entre a arquitetura contemporânea e as arquiteturas do passado] com ares de irredutível – já hoje, a técnica do condicionamento de ar neutraliza, e, num futuro muito próximo – anulará por completo”. COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, [PDF](#), Rio de Janeiro, n. 1, vol. 3, jan. 1936, p. 4.

igualmente ensinar, o aproveitamento de soluções por assim dizer tradicionais. Algo, aliás, que Costa, fazia questão de destacar:

“Esta é uma das interessantes particularidades do projeto: aproveitar, em determinados casos, soluções ainda comuns entre nós há trinta anos e agora em desuso, banidas inexplicavelmente – como essas varandas empregadas aqui para a circulação de massa”,²²⁵

– soluções como os “pátios tradicionais”, de aspecto tão atraente (p. 73) ou ainda como os belos renques de palmeiras imperiais da rua Paissandu (p. 84).

Tal aproveitamento de “soluções ainda comuns entre nós há trinta anos e agora em desuso”, não significava contudo que, no caso, se houvesse copiado (sobretudo em termos de “aparência”) algum modelo, muito pelo contrário. Que isto ficasse bem claro:

“[...] não procuramos imitar a aparência exterior das universidades americanas, vestidas a Tudor, ao jeito das missões ou à florentina – ridículo contra o qual a nova geração em boa hora reage; nem tampouco as universidades européias, instituições seculares que se foram completando com o tempo e, quando modernas – enfáticas como a de Roma, ou desarticuladas, como a de Madrid, não nos podiam servir de modelo; *obedece o projeto à técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional – poderá no entanto adquirir, naturalmente, graças às particularidades da planta, como as galerias abertas, os pátios, etc, à escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento – muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaïsse, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente etc, e graças, finalmente, ao emprego de vegetação apropriada – um caráter local inconfundível cuja simplicidade, derramada e despretensiosa, muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares*”.²²⁶

O projeto da cidade universitária *obedecia à técnica contemporânea* e, ainda assim, nada impedia que não pudesse *adquirir* (caso isso fosse oportuno, ou conveniente, ou necessário) um “caráter local inconfundível”. Tal *caráter local*, identificado com uma certa *simplicidade derramada e despretensiosa*, não se resumia todavia à mera *aparência exterior*, à aposição de um *vestido* à construção; originava-se, outrossim, naturalmente – *graças às particularidades da planta, como as galerias abertas, os pátios, etc, à escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento – muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de*

²²⁵ COSTA, Lucio et alii. Universidade do Brasil. Apud COSTA, 1962: 75-6.

²²⁶ Ibid., p. 84-5.

gnaisse, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente etc, e graças, finalmente, ao emprego de vegetação apropriada – do aproveitamento dos bons princípios das velhas construções que nos são familiares.

O projeto da Cidade Universitária era um projeto contemporâneo e ainda assim *poderia* adquirir – por meio da planta, dos materiais e do acabamentos e do paisagismo – um caráter local que, de algum modo, o aproximava das velhas construções que nos são familiares. Entre uma coisa e outra não havia, a princípio, qualquer contradição. Isso, aliás, não entrava absolutamente em contradição com a teoria moderna de Le Corbusier; ao contrário, estava inteiramente de acordo com a idéia de técnica vista como “possibilitadora”, mas também com o conceito de cultura em construção (como se vê, de fato a teoria lecorbusieriana das duas razões e o conceito de cultura que a fundamentava constituía, sim, um verdadeiro trunfo para alguém que, tanto quanto definir uma teoria geral da arquitetura contemporânea, buscava estabelecer as razões de uma eventual arquitetura moderna *brasileira*): se uma cultura era fruto de um trabalho secular, era natural que, a “lenta soma de um esforço construtor da razão” (Le Corbusier),²²⁷ aproveitasse, incorporasse, re-processasse, atualizasse, através dos meios disponíveis (leia-se, da técnica moderna),²²⁸ “os bons princípios das velhas construções que nos são familiares” (bons princípios que, por isso mesmo, davam lugar, não apenas a uma tradição tectônica, mas também a uma tradição de formas, de espaços, de uso de materiais, de soluções familiares eventualmente identificadas a um certo caráter local, a um caráter local historicamente adquirido). Isso, bem entendido, desde que se respeitasse a *linguagem da arquitetura*.

Sim, porque, para Lucio Costa, aceitar a possibilidade de que seu projeto viesse a adquirir um “caráter local” não significava que isso pudesse ou devesse ocorrer em detrimento ou à margem da *linguagem da arquitetura*, muito pelo contrário. Só desse modo, aliás, o aproveitamento dos bons princípios das velhas

²²⁷ LE CORBUSIER, 2000: 30.

²²⁸ Ibid., p. 36-7.

construções podia ser considerado “natural”. Nem apenas pré-determinação técnica, nem tampouco imposição ideológica, o aproveitamento dos bons princípios do passado só se justificava se fosse respeitada a *linguagem da arquitetura*.

Era este, aliás, um dos pontos cruciais (e diferenciais) de seu argumento: ao falar de um caráter local adquirido “naturalmente”, Lucio Costa deixava claro que tal aquisição não deveria ser nem automática, nem arbitrária, e nem tampouco *ideologicamente* orientada (seu passado neocolonial estava próximo o suficiente para que pudesse esquecer quão “falso” e por assim dizer anti-arquitetônico era este caminho). Se ela viesse ou tivesse que ocorrer, que isto se desse em conformidade com as razões da forma arquitetônica – uma forma cuja razão-de-ser radicava, mais do que em imperativos de ordem “cultural”, no pressuposto da experiência autônoma do fenômeno arquitetônico. De um fenômeno feito de “impressões das quais não podemos escapar”; de impressões percebidas por um ser sensível à espacialidade gerada pela “planta”,²²⁹ às qualidades (táteis mas também mnemônicas) transmitidas pelos diversos “materiais”, à atmosfera ou ambiência provocada pela “vegetação”.

Tudo isso ficava explícito quando, ao tratar da grande praça que antecedia o pórtico de entrada da Cidade Universitária, Lucio Costa descrevia as características do objeto a ser ali colocado:

“Torna-se necessário criar ali uma grande praça, ao fundo da qual será então erguido o pórtico de grandes proporções e singeleza, marcado apenas por uma figura de caráter monumental. Já nos foi perguntado que significa tal figura. Pode significar qualquer coisa – desde todo o Brasil até ‘um homem’, simplesmente – é-nos completamente indiferente, e se entramos nestes detalhes é porque ilustram as considerações acima expostas: o que nos interessa como arquitetos é que naquele ponto – precisamente naquele ponto e não em outro qualquer – exista determinado volume marcando a entrada; e como o pórtico é, em razão mesma de sua função, leve e vazado, impõe-se que tal volume seja denso, coeso, compacto. É esta a linguagem da arquitetura – aquela figura não está ali apenas para enfeitar, como um simples objeto, mas porque não se pode dela prescindir”.²³⁰

²²⁹ “Le plan porte en lui l’essence de la sensation”. LE CORBUSIER & JEANNERTE, 1946: 33.

²³⁰ COSTA, Universidade do Brasil. Apud COSTA, 1962: 82. Grifos meus.

Esta era a *linguagem da arquitetura* e seu significado não tinha nada que ver com elementos extrínsecos a ela, sobretudo com idéias – ou ideologias – que, por este ou aquele motivo, deveriam ser representadas. Na ocorrência, por exemplo, o significado do acontecimento ou fenômeno arquitetônico mencionado radicava na percepção por parte do fruidor do contraste mantido entre um volume denso, coeso e compacto, e um elemento leve e vazado. Quanto ao resto, ou seja, se o objeto em questão deveria representar “todo o Brasil” ou apenas “um homem” – eis algo que a nós, “como arquitetos”, absolutamente não deveria interessar, que a nós outros, arquitetos, deveria ser “completamente indiferente”. A nós, como arquitetos, só deveria interessar conhecer e dominar a linguagem da arquitetura; e se o caso fosse de reaproveitar as soluções tradicionais, que delas se retirasse, não a imagem, a “aparência exterior” (“ridículo contra o qual a nova geração em boa hora reage”), mas aqueles atributos, aqueles princípios que, hoje como ontem, eram capazes de nos comover – aquelas qualidades que, porventura amparados pela memória do corpo sensível e individual, despertados pela imaginação criadora de um indivíduo e revigorados pelo advento das novas técnicas, hoje como ontem, faziam da arquitetura uma fonte inesgotável de prazer e bem-estar; de alegria e felicidade.

Com Cidade Universitária do Brasil, Lucio Costa concluía o desenho de uma arquitetura moderna que não tinha uma mas inúmeras razões de ser; uma arquitetura moderna que, conforme o vaticínio de José Marianno Filho, ao fim e ao cabo tinha mesmo “carradas de razões”. A arquitetura moderna era um produto da técnica moderna, mas de uma técnica moderna entendida como possibilidade e não como necessidade, fatalidade. Era portanto, produto de uma *cultura*, mas de uma cultura definida também em termos de suas características, disponibilidades, possibilidades técnicas. Uma cultura que, além da técnica, tinha toda uma tradição de formas, de espaços, de materiais, de soluções passíveis de serem aproveitadas. A arquitetura moderna (na verdade, toda arquitetura de verdade) era também (e sobretudo) um fenômeno a ser percebido por um corpo sensível, por olhos e pernas que a construíam no tempo e no espaço do mundo, sob a luz, enquanto

duração. Seu significado corpóreo era pura experiência, consciência em construção. Tudo isso era a “linguagem da arquitetura”.

A arquitetura moderna era por isso mesmo desvelamento, abertura (era *experiência* também nesse sentido); revelava múltiplas subjetividades Revelava uma cultura (se se quiser, a subjetividade própria ao pertencer a uma cultura): na arquitetura – na arquitetura enquanto fazer, enquanto criar –, por meio da técnica, uma cultura se definia, se encontrava consigo mesmo; através das possibilidades da técnica (subsumidas no projeto arquitetônico, em projetos como Monlevade, como Cidade Universitária), o passado de uma cultura (não apenas seus sistemas construtivos, mas igualmente seus usos e costumes, e parte de sua memória), descobria-se vivo ou morto, revalidável ou condenado ao museu. A arquitetura moderna revelava o sujeito do espaço do mundo cotidiano moderno, do espaço da cidade (o trágico herói da modernidade): na arquitetura moderna, o ser sensível se revelava a si mesmo (palavras de Le Corbusier: “Você será, após a pintura com tinta esmalte de suas paredes, dono de você. E quererá ser exato; ser justo, pensar claramente”);²³¹ através da visão, na experiência do fato plástico claro, exato, justo, o sujeito moderno se reconhecia e reconhecia sua própria existência corpórea.

*

Com a publicação da *Memória Descritiva do Ante Projeto para a Cidade Universitária* Lucio Costa procurava demonstrar que, além de lógica e racional, de inteiramente sintonizada com os sistemas construtivos correntes e em linha direta com uma cultura mediterrânea que também era nossa, a nova arquitetura tinha ainda a vantagem de poder, “naturalmente” – não obstante uma irrestrita obediência à linguagem da arquitetura –, incorporar soluções tradicionais, e assim adquirir um caráter local inconfundível.

²³¹ LE CORBUSIER, 1996: 191.

O que Lucio Costa não sabia é que todo esse esforço de convencimento (mas também de formulação) fora em vão: desde 12 março de 1937 (ou seja, no mesmo mês em que a *PDF* publicava os dois textos de intervenção de Lucio Costa sobre a Cidade Universitária), o parecer recusando o projeto brasileiro da Cidade Universitária já havia sido aceito pela Comissão Geral do Plano da Cidade Universitária, e com a anuência do ministro Capanema.²³²

O entusiasmo e a esperança de que o projeto da Cidade Universitária poderia vir a ser aprovado (o que, em certa medida, só poderia significar que a Guerra Santa travada em favor da implantação da nova arquitetura estava sendo ganha) – sentimentos tão visíveis na carta escrita para Le Corbusier em 3 de julho de 1937 – eram portanto, pelo menos parcialmente, infundados. Uma batalha havia sido ganha, é verdade: a pedra fundamental do MES havia sido lançada em 24 de abril daquele ano e poder-se-ia dizer que a construção avançava bem. Mas a outra batalha, a batalha crucial da Cidade Universitária havia sido perdida. E Lucio Costa sequer havia sido informado.

Quando, finalmente, em setembro de 1937, a rejeição do projeto é tornada pública, a reação de Lucio Costa é de pura revolta. Um depoimento publicado anos mais tarde, em *Registro de uma vivência*, dá bem a medida do tamanho dessa revolta:

“Tal como a anterior, de Le Corbusier, a [nossa] proposta foi sumariamente recusada pelos professores Inácio de Amaral e Ernesto de Souza Campos. Lembro que, na volta para casa, estacionei a ‘Lancia’ no Jardim Botânico e, com o sol a pino, fiquei a caminhar pelas alamedas dando assim vazão à minha revolta e ao meu desencanto”.²³³

A carta que envia a Capanema em setembro de 1937, tão logo tem notícia da recusa do projeto, é igualmente eloqüente:

“Agora que tudo já parece bem arrumado, venho lhe dizer o quanto dói ver uma idéia alta e pura como essa da criação da Cidade Universitária tomar corpo e se desenvolver assim desse jeito./ Quando, há dias, tomei conhecimento do relatório e verifiquei que tudo não passava de pura mistificação – quis exigir um inquérito, protestar, gritar contra tamanha

²³² Cf. SCHWARTZMAN et alii, 2000: 119.

²³³ COSTA, 1995: 189, grifo meu.

injustiça e má fé. Logo compreendi, porém, a inutilidade de qualquer reação e que, quando muito, iria servir mais uma vez de divertimento à maldade dos ‘medalhões’./ Não veja, portanto, Dr. Capanema, neste meu alheamento, a aceitação das críticas que o relatório contém, nem a intenção, em outras circunstâncias louvável, de querer evitar embaraços à sua ação, mas tão somente a certeza – desesperado como me sentia – de que tudo seria em vão./ E o mais triste é que enquanto se perseverar, durante anos e anos, na construção da coisa *errada*, estará dormindo em qualquer prateleira de arquivo a solução ‘verdadeira’ – a coisa *certa*”.²³⁴

A revolta de Costa tem como primeira consequência seu pedido de afastamento da equipe responsável pelo projeto do edifício do MES. O pedido de afastamento é feito através de duas cartas, ambas datadas de 21 de setembro de 1937, uma endereçada ao Ministro da Educação, outra a seu chefe de Gabinete. A Carlos Drummond de Andrade, escreve Costa:

“Carlos,/ Sinto-me cansado. Deixo temporariamente com o Reidy, o Niemeyer, o Moreira e o Leão, a tarefa do ministério. Esta resolução não se prende ao caso da Universidade, que terá servido, quando muito, para me deixar mais à vontade, pois antes me teria sentido um pouco com jeito de desertor – agora não. Tanto é assim que não desistirei, ainda que se deva prolongar este meu impedimento, da parte que me cabe nos honorários. Cansado e incapaz de atenção continuada, a minha presença, longe de ajudar, só tem servido para entrar o bom andamento dos trabalhos. Você compreende, Carlos, devo tanto a você e ao Capanema que não interromperia de forma alguma o serviço, sem motivo sério para o fazer. Aliás, o projeto pouca coisa tem de meu, é muito mais dos meus amigos: continuará em boas mãos”.²³⁵

A Capanema, escreve, em tom seco:

“Dr. Capanema, Por motivo de saúde, interrompo temporariamente, a minha colaboração nos trabalhos da construção do edifício desse ministério. O serviço prossegue com os arquitetos Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira e Carlos Leão, autores do projeto no qual venho colaborando há mais de dois anos./ Não se prendendo este meu afastamento a qualquer outro motivo, quero agradecer ao senhor, mais uma vez, as atenções que sem sempre me dispensou”.²³⁶

O que era revolta, o que era vontade de protestar, de gritar, de abrir um inquérito, em poucos dias ia se transformando em desânimo, em cansaço, em falta de vontade, em sentimento de incapacidade. E logo, tudo isso se transformaria mesmo num alheamento calmo e sereno, no abandono melancólico e distendido que dava o tom a uma nova carta a Le Corbusier, datada de 24 de outubro de

²³⁴ COSTA, Lucio. Carta a Gustavo Capanema, set. 1937. Apud SCHWARTZMAN et. Alii, 2000: 372. Os itálicos são do autor, o sublinhado é meu.

²³⁵ Apud LISSOVSKY & SÁ, 1996: 151. Um dado curioso é a omissão do nome de Ernani Vasconcelos.

²³⁶ Apud Ibid., p. 151

1937. A grande novidade a relatar ao mestre era o afastamento auto-imposto da tarefa do Ministério. A obra avançava bem, mas ele mesmo precisava de descanso. Quanto ao “caso” da Universidade, como era de se esperar, as notícias não eram nada boas:

“Morpurgo, um arquiteto italiano enviado por Piacentini (!) parece que está estudando o assunto; Capanema, desta vez, colocou Leão no trabalho, mas como Campos e Amaral continuam com o mesmo prestígio e com o apoio de todas as congregações, penso que será difícil fazer sair daí alguma coisa de ‘apresentável’. Continuaremos a esperar, todavia”.²³⁷

Outra novidade, além das realizações recentes de Oscar, Reidy e Moreira, era o encontro com Charles Ofaire, o “bate-papo” travado sobre o futuro da civilização maquinista. Diferentemente de Ofaire, o brasileiro mantinha de pé seu otimismo; acreditava sempre que “um novo equilíbrio será estabelecido”. Quando? A considerar o final da carta, não tão cedo:

“Mas deixemos entre as nuvens essas belas regiões da utopia e tentemos considerar este 1937 caótico e angustiado, cego de desconfiança, ódio e medo – o melhor dos mundos possíveis; e este querido Brasil, transformado do dia para a noite em uma espécie de Klu-Klux-Kan ‘caótico- fascista’, onde a polícia joga na cadeia aqueles que têm a audácia de pensar livremente – o paraíso de meu ‘comodismo’”.²³⁸

O panorama não podia ser mais sombrio. A Europa havia sido tomada pela “reação fascista”, pela “estranha loucura do nacionalismo”, e o Brasil era aquilo mesmo que, a duas semanas do Golpe de 10 de novembro, Lucio Costa descrevia – um lugar nada seguro para aqueles que ousavam pensar livremente. Uma guerra, muitas guerras sobrevinham à Guerra Santa da arquitetura. Que fazer senão “esperar”, senão mergulhar, resignada e melancolicamente, “no paraíso do meu comodismo”? Ele estava a dois passos dali (Lucio Costa o pressentia?), nas repartições, nos gabinetes, nas centenas de postos de trabalho que o Estado Novo se apressou em oferecer a todos ou quase todos os intelectuais da cultura (e que os intelectuais da cultura, seja por afinidade, seja por comodismo, se apressaram em preencher, movidos pela boa causa da construção nacional).²³⁹ Além disso, tudo

²³⁷ COSTA, Lucio. Carta a Le Corbusier, 24 out. 1937. Apud SANTOS et alii, 1987: 184-5.

²³⁸ Ibid., p. 185.

²³⁹ Ver sobre o tema MICELI, 1979.

somado, no momento da interrupção o saldo não era de todo ruim: das três principais batalhas empreendidas, duas (vinda de Le Corbusier e edifício do Ministério) haviam sido vencidas por Lucio Costa e companhia, e apenas uma (a Cidade Universitária) havia sido ganha (pelo menos era o que se supunha)²⁴⁰ pelos “medalhões”.²⁴¹

Por motivos de força maior, a Guerra Santa tinha de ser interrompida e, enquanto ela não se reiniciasse (se é que se iria reiniciar), nada mais reconfortante do que se ocupar da boa causa do Patrimônio – uma causa, aliás, que, desde a primeira viagem à Diamantina, em 1924, havia sensibilizado Lucio Costa; que portanto sempre fora sua. Uma causa aliás que – a serem consideradas as teses sustentadas sobretudo em *Universidade do Brasil* (o aproveitamento de soluções tradicionais etc) – não apenas se conciliava senão que se adequava à boa causa da arquitetura moderna. Quando, em dezembro daquele mesmo ano de 1937, na qualidade de funcionário do recém criado SPHAN, Lucio Costa parte em direção às Ruínas dos Sete Povos das Missões, mais do que descanso, o que o aguarda é a promessa de um inusitado *paraíso de comodismo*.

Para Lucio Costa, entretanto, tal “comodismo” não significou apenas conforto, facilidade, segurança. Paraíso às avessas, a “comodidade” pós-1937 parece ter implicado também um certo abandono da crença numa *utopia sem regiões*; a aceitação resignada e por vezes cínica de uma realidade fragmentada, complexa, contraditória;²⁴² Este mundo não era mais o lugar para uma guerra só (por mais “santa” que ela pudesse parecer). A partir de agora, o que certamente

²⁴⁰ Na verdade, também esta batalha haveria de ser ganha por Lucio Costa: em junho de 1944, após mais alguns anos de descaminhos, o Governo decide transferir a Cidade Universitária para Vila Valqueire; em maio de 1945, nova transferência, agora para a ilha do Fundão. Os início das obras só ocorreria alguns anos mais tarde, mas a esta altura não havia mais polêmica com relação ao projeto a ser escolhido: ficaria a cargo de Jorge Machado Moreira – um dos principais expoentes do grupo de Lucio Costa.

²⁴¹ COSTA, Lucio. Carta a Gustavo Capanema, set. 1937. Apud SCHWARTZMAN et. Alii, 2000: 372.

²⁴² Chamo a atenção para o fato – salvo engano desconsiderado pelo historiografia – de que a suposta “confusão” do material que compõe Registro de uma vivência na verdade separa de maneira clara os elementos diretamente vinculados ao Patrimônio. Eis aí um dado que deverá necessariamente ser considerado por quem quer que decida abordar analiticamente essa obra.

haveria seriam batalhas isoladas, a serem travadas em ocasiões e contextos específicos e estratégicos, e que deveriam ter lugar paralelamente à normalidade da vida burocrática. Batalhas que reclamavam, não mais a presença de um Jeová, mas a atuação pontual de um “maquisard”, de um verdadeiro “franco-atirador”.²⁴³

Nas seções seguintes, iremos nos ocupar de duas dessas batalhas ou episódios cruciais.²⁴⁴ São eles a escolha do projeto arquitetônico para o Hotel de Ouro Preto (1938-39) e a definição do programa oficial de ensino de desenho, levada a termo no âmbito da reforma do ensino secundário promovida por Gustavo Capanema a partir de 1942. Em ambos os casos, o papel de Lucio Costa será de verdadeiro protagonismo (ainda que, em um dos casos, o desfecho não lhe seja absolutamente favorável). Ambos eventos constituem ocasiões extraordinárias para apanhar as formulações costianas em seu momento específico de enunciação, quer dizer, atuando segundo intenções deliberadas, contra agentes e idéias definidos e com vistas a modificar uma determinada realidade de modo a instituir um novo estado de coisas (estado de coisas que, bem mais do que a implantação de uma nova arquitetura, se identifica, como veremos, com uma nova maneira de conceber, construir e fruir o mundo das formas, sobretudo das formas edificadas).²⁴⁵ Por surpreendente que pareça, a luta agora já não será contra (ou

²⁴³ COSTA, Lucio. Sou um franco atirador em urbanismo (entrevista), *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1982.

²⁴⁴ Poderiam ser considerados eventos igualmente importantes, dentre outros, a elaboração do projeto do pavilhão brasileiro para Feira de Nova York (1938-9); a resposta às críticas feitas por Max Bill à arquitetura brasileira, em 1953.

²⁴⁵ Ocasão em certa medida análoga às mencionada é a do projeto do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, em 1938. Aqui como nas duas situações a serem analisadas a seguir, a ênfase dos dois textos que Lucio Costa publica a propósito do edifício assinado por Oscar Niemeyer e por ele próprio não recai sobre uma eventual capacidade do mesmo de representar o Brasil ou a identidade nacional (qualidade por via de regra tida como pré-requisitos de edifícios dessa natureza). Ainda que faça menção ao fato de que o projeto, de algum modo, represente uma ligação com “o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira”, em ambos os textos, Lucio Costa destaca acima de tudo a capacidade do projeto de expressar a “arte contemporânea”; os “princípios permanentes da boa arquitetura”, os quais, para além dos imperativos de ordem técnica e funcional, eram guiados “pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão”. Como no caso do projeto da Cidade Universitária do Brasil, a ênfase é posta no dado fenomênico, ou seja, na maneira como o edifício será percebido pelo “transeunte”, isso sobretudo levando-se em conta a presença do pavilhão fronteiro, com o qual, obrigatoriamente, o edifício brasileiro, como fato plástico leve e vazado, deveria contrastar. COSTA, Lucio. Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 3, 5 jun. 1939, p. 471-80 (Apud COSTA, 1962: 95-6); COSTA, Lucio. O pavilhão do Brasil na feira mundial de Nova Iorque [texto constante do Catálogo do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque]. Apud COSTA, 1976.

apenas contra) os “medalhões”, os “mistificadores”, os acadêmicos, os reacionários; será também contra... os modernistas – mais precisamente contra aquele modernismo que tão bem servia ao nacional-constructivismo estado-novista – contra o “nacionalismo pragmático”²⁴⁶ de todos aqueles que, como no caso do decano Mario de Andrade, mantendo-se sempre aferrados àquela “panacéia de constructivismo”, só conseguiam vislumbrar uma arte moderna legitimamente nossa em termos de uma brasilidade “genuína” (Sapir), e uma arquitetura moderna que, conforme a descrição apresentada em *O artista e o artesão*, fosse mera funcionalidade, exemplo acabado da mais pura “bestialidade”.

Segunda Parte
ADEUS MODERNISMO
(1938-1951)

²⁴⁶ Mario de Andrade. Apud SANTIAGO, 2002: 91.