

4

Arquitetura e Funcionalidade (Hotel de Ouro Preto, 1938-1939)

“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. [...] a arquitetura enquanto boa arquitetura, é uma arte que se esquivia muitíssimo à técnica pessoal”.
Mario de Andrade, *O artista e o artesão*.¹

“Como se vê, o tal poeta ‘funcional’ estava mal informado, e não tinha mesmo razão”.
Lucio Costa, *Carta a Jack*.²

A primeira oportunidade concreta para que Lucio Costa voltasse a empreender uma ação objetiva em favor da implantação, no Brasil, de uma certa arquitetura moderna e, com ela, uma certa maneira de conceber, construir e sobretudo fruir o mundo das formas arquitetônicas, foi, possivelmente, a construção do Hotel de Ouro Preto, em 1938-39. Como relata Clara Emília Malhano, a construção do hotel fora idealizada pelo governo de Minas Gerais em 1938 com vistas a incrementar o turismo na cidade – a qual, àquela altura, já havia sido alçada à condição de Monumento Nacional. Como era de se esperar, a elaboração do projeto arquitetônico ficou a cargo do recém criado SPHAN, órgão que contava em seus quadros, além de Lucio Costa, com arquitetos do calibre de Oscar Niemeyer e Carlos Leão, entre outros.³

A escolha do projeto de Oscar Niemeyer se dá em meio a uma disputa que, num primeiro momento pelo menos, tem lugar no interior do próprio aparato estatal estado-novista. É em meio a essa disputa que Lucio Costa redige um eloqüente documento – um parecer enviado ao Diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, destinado a orientar seu superior no sentido de desatar o nó em que se tinha transformado a construção do Hotel.⁴ Pelo parecer fica-se sabendo que a opção pelo projeto “moderno” de Oscar Niemeyer (escolhido em detrimento

¹ ANDRADE, Mario. “O artista e o artesão”. In ANDRADE, 1975: 17.

² COSTA, Lucio. Carta a Jack, 14 mai. 1939. Publicada com o título “Arquitetura e funcionalidade” em *Arquitetura*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1939. Apud COSTA, 1976.

³ Cf. MALHANO, 2002: 149. Ouro Preto é declarada monumento nacional em 12 jun. 1933, através do Decreto-Lei n. 22.928. A cidade é tombada pelo SPHAN em 11 abr. de 1938. Ibid., p. 149.

⁴ COSTA, Lucio. *Parecer apresentado a Rodrigo Mello Franco de Andrade sobre o projeto de Oscar Niemeyer para a construção do Hotel de Ouro Preto*. Arquivo do SPHAN, pasta Lucio Costa. Apud MARTINS, 1987: 192-200.

do projeto *neo-colonial* de Carlos Leão) gerara uma “reação instantânea” e “um tanto precipitada” por parte

“daqueles justamente de quem fora lícito, por todos os títulos, esperar-se uma atitude mais acolhedora e compreensiva pelo menos depois do exame refletido da questão – e o apoio moral à iniciativa [...]”.⁵

Quem, exatamente, eram os responsáveis por essa reação, Lucio Costa não chega a dizê-lo. O que fica evidente, no entanto, é que o motivo da discórdia advinha da suposta incapacidade do projeto em questão de se coadunar, digamos, com o “estilo das casas de Ouro Preto”. Era contra essas pessoas – contra aqueles que não compreendiam o significado do projeto de Oscar Niemeyer e que, portanto, preferiam ver erguido na “cidade monumento” um edifício que, de algum modo, reproduzisse o estilo local e se dissolvesse na paisagem –, era contra essas pessoas e suas concepções (de arquitetura, de arte, de urbanismo, mais que de patrimônio) que Lucio Costa produzia seus argumentos no parecer endereçado a Rodrigo Mello Franco de Andrade.

Tais argumentos se dividiam em duas partes. Ou melhor, eram gerados de acordo com dois pontos de vista bastante diversos. De um lado, quem falava era o “arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio de Janeiro” e o “técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar nossa arquitetura antiga”. De outro, tão-somente o amigo.

Do ponto de vista do membro do CIAM como também para o técnico do Patrimônio, cumpria fazer ver ao diretor do SPHAN que qualquer tentativa de reproduzir a arquitetura histórica de Ouro-Preto era um equívoco a ser a todo custo evitado:

“Sei, por experiência própria que a reprodução do estilo das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício. Admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse, excepcionalmente, a adoção de tais processos, teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita e o turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou

⁵ Ibid., p. 199.

então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo ‘neo-colonial’ sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções”.⁶

Desse ponto de vista, o projeto de Oscar Niemeyer era acertado porquanto resolvia “um problema atual” (a construção de um hotel *moderno*, num sítio considerado “histórico”), “da melhor forma possível”, através do emprego de “uma técnica atualíssima” – no caso, a técnica do concreto armado.

Mas não era apenas a esse aspecto de verdade ou de não-artificialidade construtiva que se deviam as qualidades do projeto de Oscar Niemeyer. Para Lucio Costa, se o projeto em questão se mostrava inteiramente conforme ao “verdadeiro espírito das velhas construções”, isso se devia também ao fato de que, como elas, ele era “composto de maneira clara, direta, sem compromissos”:

“De excepcional pureza e de muito equilíbrio plástico, [o projeto] é na verdade, uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior, - e o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura.”.⁷

Nessas perspectivas, a conclusão de Costa era a de que

“Da mesma forma que o bom ventilador e o telefone sobre uma mesa seiscentista ou do s. XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas – só o novo rico procura escondê-los ou fabrica-los especialmente no mesmo estilo para não destoarem do ambiente; da mesma forma que o automóvel de último modelo trafega pelas ladeiras da cidade monumento sem causar dano visual a ninguém, concorrendo mesmo, talvez, para tornar a sensação de ‘passado’ ainda mais viva, assim, também, a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando uns sobre os outros, os rendilhados belíssimos das portadas de São Francisco do Carmo, a casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra do Itacolomy, tudo isto que faz parte desse pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vetustez. E as duas grandes sombras, cuja presença o Manuel sentiu tão bem, avultarão, - lendárias, quase irreais. E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – , porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as suas construções novas, que uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos ‘coloniais’. Quanto aos inúmeros exemplos de fora, Inglaterra e USA – principalmente USA, em que se tem adotado critério oposto, isto é, o de reproduzir em estilo ‘apropriado’ tudo, até mesmo os interruptores de luz elétrica, -

⁶ Ibid., p. 197.

⁷ Ibid., p. 197-8.

eles significam para mim bem pouca coisa. Conheço os ‘grandes artistas’ que orientam essas importantes organizações culturais patrocinadas por senhoras da melhor sociedade, muito ricas e extremamente sensíveis às belezas artísticas da Itália e da Espanha de outros tempos. Lá também as pessoas melhor informadas já não querem saber disso”.⁸

Como se percebe, mesmo falando na qualidade de “técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar nossa arquitetura antiga”, Lucio Costa não se furtava à oportunidade de enfatizar a primazia do aspecto, digamos, artístico da questão sobre aspectos mais diretamente vinculados à agenda do patrimônio histórico: a “sensação de passado”, o “aspecto turístico sentimental”, a preservação, tanto mais pura quanto possível, da “cidade monumento”, no limite, a própria objetificação da história pátria e sua transformação em “documento de identidade da nação” (para lançar mão da *boutade* de Rodrigo Mello Franco de Andrade). Com efeito, para Lucio Costa, o que parecia estar em jogo era, uma vez mais, a possibilidade de realizar “boa arquitetura”, de proporcionar ao passante a experiência imediata do fato plástico construído – experiência que, no caso, só teria a ganhar – por força de um certo “contraste” –, com a introdução, em sítio demasiadamente acidentado e algo confuso, de uma estrutura *clara, pura, leve, nítida*. Tudo isso sem prejuízo da revelação de um pequeno mas vetusto passado, com suas sobras “lendárias, quase irreais”.

Assim como ocorrera no projeto da Cidade Universitária do Brasil, também em Ouro Preto cumpria levar adiante a lição lecorbusieriana do “agir [...] sobre nossos sentidos por meio das formas propostas a nossos olhos e das distâncias impostas à nossa caminhada.”⁹ Como no caso de um projeto criado *ex nihilo*, também a intervenção no sítio “histórico” de Ouro Preto deveria operar respeitando o princípio da “seqüência de impressões das quais não podemos escapar”,¹⁰ e nem mesmo a agenda do patrimônio histórico (com tudo o que lhe fosse subjacente) deveria sobrepor-se a isso – não pelo menos a ponto de compromete-lo.^{11/12}

⁸ Ibid., p. 198-9.

⁹ LE CORBUSIER, 2004: 78.

¹⁰ Ibid., p. 84.

¹¹ Nessas perspectivas, fica *sub-judice* a tese de Bruand de que a caixa d’água de Luis Nunes, edificada no largo da Sé de Olinda, seja uma demonstração de autonomia da chamada “escola de

Ainda assim, na qualidade não mais de delegado do CIAM ou de técnico do SPHAN mas tão-somente de amigo (mas também de estrategista), Lucio Costa estava pronto a admitir que, em vista da reação gerada pelo projeto de Niemeyer, e levando-se em conta a possibilidade do “caso” acabar pondo a perder “todo esse esforço de mais de dois anos [...] comprometendo-se, então, irremediavelmente o seu [de R.M.F.A.] programa de realizações no serviço”, o melhor mesmo era optar por uma variante, por

“uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor ainda – não dizer nada [...], para que Ouro Preto continue à vontade, sozinha lá no seu canto, a reviver a própria história”.¹³

A solução de compromisso (ou, em termos lecorbusierianos, “diplomática”) proposta por Costa – a introdução de uma meia-água de telhas de barro (a qual, repare-se, como no caso de Monlevade, segundo o argumento de Costa, era como que autorizada pela homologia existente entre a “técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e a tradicional do ‘pau-a-pique’”) –, se não chegou a alterar radicalmente o projeto original, parece ter sido suficiente para por fim à grita dos tradicionalistas: aceita a variante, Ouro Preto ganharia seu Grande

Recife” vis-à-vis da “escola carioca”, capitaneada por Lucio Costa. BRUAND, 1981: 77-9. V. Martins, 1987: 182-3.

¹² Radica aí, aliás, o que me parece ser o flagrante equívoco da avaliação de Lia Motta ao imputar a Lucio Costa (num tom algo raivoso, diga-se de passagem), total ou parcialmente, a responsabilidade da consagração, no primeiro SPHAN, de um ideário “deformante e falsificador”. E isso pelo simples fato de que o Lucio Costa do *incidente* Ouro Preto não parece estar tratando, prioritariamente pelo menos, de questões de Patrimônio. Para a autora, a postura de Lucio Costa subsumiria um “ponto de vista modernista [sic] e dogmático” no trato com o patrimônio – ponto de vista segundo o qual a cidade de Ouro Preto teria sido abordada da mesma forma que o projeto de Oscar Niemeyer – “como duas obras de arte”. Curiosamente, a autora não deixa de ter certa razão (ou de, involuntariamente, acercar-se dela); o problema, no entanto, foi dar por suposto que, como funcionário do Patrimônio, Lucio Costa só poderia, na ocorrência, estar ocupando-se da questão (vale dizer, seguindo a agenda, o programa) do Patrimônio. Não estava. Por surpreendente que pareça, para Lucio Costa parecia estar em jogo algo bem mais importante e que se resumia na fórmula lecorbusieriana “arquitetura em tudo, urbanismo em tudo” – algo que também valia para os sítios “históricos”. Cf. MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto – uma história de conceitos e critérios, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, 1987, p. 108-22.

¹³ COSTA, Lucio. Parecer apresentado a Rodrigo Mello Franco de Andrade sobre o projeto de Oscar Niemeyer para a construção do Hotel de Ouro Preto. Arquivo do SPHAN, pasta Lucio Costa. Apud MARTINS, 1987: 199-200.

Hotel, e, para felicidade de uns e de outros, o programa de realizações idealizado por Mello Franco de Andrade seguiu adiante.

Para Lucio Costa (leia-se, do ponto de vista de seu propósito de ver implantada uma nova arquitetura no Brasil), no entanto, aquele desfecho tinha significado e implicações muito mais importantes e abrangentes. Pois, tudo somado, o episódio funcionava como uma demonstração cabal da pertinência e das potencialidades das idéias ensaiadas em Monlevade e francamente defendidas em *Cidade Universitária do Brasil*.

Como vimos, em C.U.B., Lucio Costa havia sustentado não haver incompatibilidade de fundo entre a arquitetura tradicional e a arquitetura moderna. Soluções tradicionais (“soluções ainda comuns entre nós há trinta anos e agora em desuso, banidas inexplicavelmente”; os “bons princípios das velhas construções que nos são familiares”)¹⁴ poderiam, *caso se julgasse necessário ou conveniente*, ser incorporadas a um projeto moderno sem conspurcá-lo. Contudo, frisava, não se tratava absolutamente de “imitar a aparência exterior”. Para que esse aproveitamento se desse “naturalmente”, era necessário respeitar a *linguagem da arquitetura* – não apenas obedecendo à técnica moderna mas operando em termos estritamente projetuais-arquitetônicos, quer dizer, através da organização da planta, da escolha dos materiais, do acabamento, do projeto de paisagismo e, conforme a lição lecorbusieriana, do desenho do espaço urbano.¹⁵

Ora, todo o incidente Ouro-Preto não era senão a demonstração cabal da pertinência, da legalidade e sobretudo da conveniência (presente e sobretudo futura) dessas idéias. Depois do projeto neocolonial de Carlos Leão (descartado por Costa), Oscar Niemeyer havia feito um projeto “excepcional”, “composto de maneira clara, direta, sem compromissos”; um edifício “de excepcional pureza e de muito equilíbrio plástico [...], uma obra de arte”. O projeto, no entanto, não fora bem recebido, e, o que era mais surpreendente, justamente de parte daqueles

¹⁴ COSTA, Lucio et alii. Universidade do Brasil, *PDE*, Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, n. 2, vol. 4, mar. 1937. Apud COSTA, 1962: 75-6; 85.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84-5.

“de quem fora lícito [...] esperar-se uma atitude mais acolhedora e compreensiva”. De toda evidência, essas pessoas não haviam compreendido que, por contraste, o edifício de Niemeyer só poderia valorizar a cidade “histórica” e o “pequeno passado” que, de algum modo, ela subsumia. Fosse como fosse, e mesmo tratando-se de um “caso especial”, a ser porventura tratado “excepcionalmente”, nada justificava a reprodução artificialmente “do estilo das casas de Ouro Preto”. Havia no entanto uma alternativa: a adoção de uma solução de compromisso. Não um solução qualquer, mas uma solução que, de algum modo, aproveitasse o “verdadeiro espírito das velhas construções”, de modo que o projeto, permanecendo estritamente moderno “se ajustasse melhor ao quadro”. Como realizá-lo? Quanto a isso, Lucio Costa não tinha nenhuma dúvida. Uma vez mais, tratava-se de obedecer os preceitos defendidos em C.U.B.: “de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas”; imperativo era respeitar a *linguagem da arquitetura*, de modo que a solução deveria ser buscada “conservando integralmente o *partido* adotado e respeitando a *verdade construtiva atual e os princípios* da boa arquitetura” (os grifos são meus). Se o contexto ou o “quadro”¹⁶ (urbano, institucional, conceitual, ideológico) a que o projeto se deveria ajustar exigia uma solução de compromisso (como provavelmente iria ocorrer em sabe-se lá quantas ocasiões por vir, e não apenas em cidades “históricas” mas por todo o território de um país cada vez mais *patrimonializado*), que isso se desse respeitando-se a *linguagem da arquitetura*.¹⁷ E se a lição já havia sido dada (em teoria e em projeto) no projeto para a Cidade Universitária, ela agora estaria exemplarmente, metonimicamente, pedagogicamente materializada naquela inequívoca, ainda que compromissada, modernidade – na modernidade epitomada naquela horizontal totalmente excêntrica à desordem volumétrica da cidade histórica (uma horizontal no entanto prosaica, brejeira, docemente coberta por uma meia água feita em telhas de barro); numa modernidade capaz de satisfazer “aqueles justamente de quem fora lícito, por todos os títulos, esperar-se uma atitude mais acolhedora” (e Costa tinha agora a

¹⁶ Grifei a palavra “quadro” pois parece me demasiadamente (e propositadamente) ambígua: pode significar o contexto urbano como o contexto intelectual em que o incidente Ouro Preto ocorre.

¹⁷ No caso, dentre todos os aspectos, deve-se ressaltar a manutenção do elemento mais forte do partido do projeto de Oscar Niemeyer, a horizontalidade.

certeza de sua força, da força de suas idéias); na modernidade possível do novo projeto de Niemeyer, quer dizer, de Lucio Costa.¹⁸

A guerra deflagrada pelo incidente Ouro Preto não se encerrava aí, com a adoção de um projeto diplomático, exemplar, pedagógico. Pois ela não restringia a uma disputa com aqueles que julgavam que o projeto em questão deveria, de algum modo, reproduzir o estilo das casas da cidade histórica. Para além da disputa com os defensores do tradicionalismo – com os “novos(s) ricos(s)”, com os “grandes artistas”, com as “senhoras da melhor sociedade, muito ricas e extremamente sensíveis às belezas artísticas da Itália e da Espanha de outros tempos”, com as pessoas *mal informadas* – cumpria enfrentar aqueles que julgavam defender as posições supostamente mais avançadas em matéria de arquitetura.

Assim é que uma segunda batalha aflora por ocasião da publicação de um artigo do cronista “Jack”, em março de 1939. Desde logo, a publicação do artigo de *Jack*, intitulado justamente “Le Corbusier em Ouro Preto” (!), deixa claro como, àquela altura, a polêmica em torno da construção do Hotel de Ouro Preto havia exorbitado a esfera mais ou menos restrita do aparato estatal; estava na imprensa, na imprensa leiga, nas crônicas, nas páginas de mundanidades.

Jack iniciava seu artigo fazendo um breve histórico da preservação de Ouro Preto:

“O presidente Getúlio Vargas pronunciou, em Ouro-preto, um discurso que foi a eloqüente justificação do decreto criado para defender da selvageria dos demolidores e da inconsciência dos construtores ‘a Meca da tradição brasileira’. Além dessa pública demonstração de carinho pelo que nos resta documentando o passado da nacionalidade, o Estado Novo criou uma repartição especializada, incumbindo-a de classificar e de fiscalizar as relíquias históricas do país. Recordando-se do saque lento, mas irremediável, e das deformações arquitetônicas sofridas pelas igrejas históricas da Bahia e de outros

¹⁸ Vale notar que nos anos que se seguiram ao incidente Ouro Preto, Niemeyer repetiu, em pelo menos duas ocasiões (Casa do arquiteto, Rio de Janeiro e Casa em Cataguases, Minas Gerais) a mesma solução adotada no Hotel de Ouro Preto: estrutura de concreto armado encimada por telhado de barro. Uma solução semelhante e igualmente pedagógica é utilizada por Costa no Park Hotel (Nova Friburgo, Rio de Janeiro, 1944).

estados, os brasileiros aplaudiram as medidas defensivas com o entusiasmo de um povo ameaçado de perder para sempre as melhores lembranças da sua marcha através dos tempos”.¹⁹

À luz desse breve relato, o colunista se punha a relatar aquilo que se lhe afigurava como uma verdadeira calamidade:

“Agora, justamente agora, surge como questão a resolver, o caso da construção de um hotel a la Corbusier, de arquitetura funcional estilo 1980, na veneranda Ouro Preto. Como se justifica a não impugnação sumária e agressiva dessa escandalosa proposta? Ouro-Preto é ou não é cidade-monumento? Se construíram no Rio, contra o espírito arquitetônico da cidade, uma gigantesca escola em estilo colonial por que se hesita diante de um projeto que timbra em desprezar a tradição na cidade que é seu mais glorioso refúgio? Os que deram atenção a esse incrível projeto imaginaram alguma vez a presença de um desses esqueletos ‘funcionais’ da Esplanada do Castelo na ‘Piazza della Signoria’ ou na Piazza del Popolo’, para citar dois exemplos de tradicionalismo ao alcance dos colecionadores de cartões postais e de guias turísticos?”²⁰

Dito isso, Jack concluía que “deve haver dedo de ‘igrejinha literária’ nessa história de Ouro Preto: a mesma ‘igrejinha’ influente que descobriu Le Corbusier e a arquitetura funcional e anda intelectualizando vários edifícios públicos em construção”. E, ato contínuo, reproduzia (ou apenas parodiava) o diálogo com um dos membros da igreja em questão – no caso, o “mais moderno dos nossos poetas”:

“Hoje não se pode mais dizer a esse rapazes armados de cimento que um edifício nos pareceu belo sem receber a conveniente orientação:

– Mas não é funcional.

– É, sim. Lá dentro tudo funciona às mil maravilhas. A luz, o espaço, o ar foram admiravelmente aproveitados. Cá fora há beleza.

– Pode ser: mas a fachada não é funcional.

– Mas a fachada deve funcionar para alguma coisa? Nós não temos o homem-aranha, como os Estados Unidos. Ou temos?

– Você não entende desse assunto. Mas se quiser entender veja o edifício do Ministério Tal. Ali a arquitetura está em função exclusiva da finalidade específica do edifício.

– Complicado tudo isto, puxa! Mas eu já vi o Ministério Tal e achei-o igualzinho a muitas casas de apartamentos. Isso prova que, pela arquitetura, o Ministério, querendo, pode alugar apartamentos nos andares vagos.

– Não diga besteiras! Aliás esse negócio de Le Corbusier não é para qualquer um. Você tem de gostar mesmo de Paris, de Londres e de Roma com aqueles casarões anti-funcionais. Nós estamos de olho na vida do nosso tempo, com seus problemas e suas necessidades.

Dito isto, *o mais moderno dos nossos poetas* abandonou-me rancorosamente com uma expressão de desprezo na fachada funcional”.²¹

¹⁹ JACK. Le Corbusier em Ouro Preto, s/ r.: s/ r., s/ r. [março, 1939]

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. Os grifos são meus.

E assim *Jack* concluía seu artigo:

“Vocês viram o retrato do nosso pavilhão em Nova York? Então imaginem um parente daquela obra prima de arquitetura moderna dominando os volumes, as formas, as cores, a pudica, singela poesia de Ouro Preto, relicário da tradição brasileira”.²²

Poucos dias depois da publicação de “Le Corbusier em Ouro Preto”, Jack voltava a tratar do projeto do Hotel de Ouro Preto, em crônica intitulada “Uma lição de arquitetura”. Agora, no entanto, quem falava em defesa da arquitetura moderna já não era “o mais moderno dos nossos poetas”, mas sim Lucio Costa, que, tendo lido o artigo anterior de Jack, enviara ao cronista uma carta-esclarecimento.

Surpreendentemente ou não, e diferentemente do que ocorrera na carta endereçada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, na carta enviada a Jack, Lucio Costa não atacava o cronista e suas posições tradicionalistas sobre a arquitetura das cidades históricas; na verdade, o arquiteto sequer mencionava questões relativas ao patrimônio histórico, ou seja, a construção de um edifício moderno na “cidade monumento” – naquela que Jack considerava (na esteira de uma concepção que, como se vê, àquela altura já havia adquirido uma insuspeita popularidade) a “Meca”, o “relicário da tradição brasileira”. Em jogo, para Lucio Costa, parecia estar algo que ultrapassava em muito esta questão; algo que era exemplificado, não nas idéias de Jack sobre o patrimônio histórico nacional (as quais, muito provavelmente, Costa desprezava), senão na confusão que o cronista fazia entre a arquitetura moderna, ou a arquitetura moderna “à la Le Corbusier”, e a “arquitetura funcional”, conforme descrita pelo “mais moderno de nossos poetas”. Era esta, mais do que qualquer outra, a confusão a ser esclarecida, a “lição” a ser dada.

Nesse sentido, cumpria uma vez mais chamar a atenção para aquilo que, desde a publicação de *Razões da Nova Arquitetura* e de *Cidade Universitária do*

²² Ibid.

Brasil, Lucio Costa vinha destacando, a saber, que, conforme seus próprios argumentos e sobretudo com os ensinamentos de Le Corbusier, na arquitetura, na verdadeira ou simplesmente na “boa arquitetura”, antiga ou moderna, a técnica, a lógica, a funcionalidade não eram senão pré-requisitos para algo que, a uma e outra, obrigatoriamente deveria ultrapassar. E era justamente lançando mão de trechos de *Cidade Universitária do Brasil* e de *Vers une architecture* que Costa argumentava contra as idéias de *Jack*.

Ou melhor, contra as idéias do “mais moderno dos nossos poetas”. Sim, porque bem mais do que as idéias de *Jack*, a polêmica gerada pela crônica em questão se constituía numa extraordinária oportunidade para contestar as teses de quem, como o “poeta funcional” em questão, julgava que a arquitetura moderna se resumia à questão da funcionalidade.

O poeta citado por *Jack* era um personagem fictício? Talvez sim, talvez não. Mas isso, a rigor, pouco importava: a publicação daquela crônica e sobretudo das opiniões daquele personagem eram a ocasião perfeita – ou a “deixa” estrategicamente transformada em ocasião perfeita²³ – para Lucio Costa refutar as idéias de quem julgasse que arquitetura moderna era sinônimo de funcionalidade, vale dizer, de quem subscrevesse o “racionalismo funcionalista” e o “determinismo tecnicista” a que, aliás, se havia reduzido a mentalidade estética do primeiro SPHAN.²⁴ Direta ou indiretamente, deliberada ou acidentalmente, era pois uma ocasião perfeita para refutar as idéias de quem, havia pelo menos uma década, vinha sustentando a tese de que a arquitetura – “cujo nome seria melhor acabar de uma vez e substituir pelo de engenharia” – era, dentre todas as artes, por conta da evidente supressão de qualquer “criação individualista”, “a única que

²³ Quero dizer com isso, bem entendido, que, para Lucio Costa (leia-se, para o funcionário público a serviço do governo central estado-novista) talvez fosse mais fácil enfrentar publicamente o personagem citado ou inventado por *Jack* do que o Mario de Andrade de carne e osso, o qual, na qualidade de decano do modernismo, em tese pelo menos tinha muito mais força e influência do que Costa junto mandarins da ditadura. Sobre o esprit de corps do Patrimônio e a dificuldade tanto de criticar um “nosso companheiro” quanto os “interesses” do SPHAN, ver CAMPOFIORITO, 1997: 11-2.

²⁴ Cf. CAMPOFIORITO, 1997: 13-14.

obriga à obra prima”.²⁵ Alguém que, um ano antes, na aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte da UDF (“O artista e o artesão”) sustentara que

“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. [...] a arquitetura enquanto boa arquitetura, é uma arte que se esquivia muitíssimo à técnica pessoal”.²⁶

Alguém que, além do mais, não havia sequer compreendido as lições contidas em *Precisões* e julgava que “este livro de Le Corbusier é mais feito para afugentar os possíveis adeptos da sensibilidade moderna que pra convencer ninguém”, e que as idéias ali apresentadas “não formam tanto um livro em que a gente aprende urbanismo e concepções modernas de arquitetura”.²⁷

Alguém, finalmente, que, desde o ano anterior (1938), residindo naquela mesma cidade do Rio de Janeiro, transitando por aqueles mesmos gabinetes, dialogando com aqueles mesmos interlocutores – Com Capanema, com Mello Franco de Andrade, com Drummond, com Bandeira –, assinando uma coluna semanal no *Diário de Notícias*²⁸ e, o que era pior, julgando-se um legítimo aliado da arquitetura moderna (como vimos, logo dará início a sua defesa da “escola do Rio” e, nela, da “força de artesanato” da arquitetura de Lucio Costa),²⁹ defendia teses muitas vezes diametralmente opostas às que o Lucio Costa de *Razões* e de *C.U.B.*, com grande esforço, tentava disseminar e que, agora mais do que nunca,

²⁵ Mario de Andrade. *Arquitetura Brasileira I*, *Diário Nacional*, São Paulo, 28 jan. 1928. O versão com a qual trabalhei é uma transcrição datilografada constante do IEB/USP e foi coligida por Eduardo Jardim de Moraes.

²⁶ ANDRADE, Mario. “O artista e o artesão”. In ANDRADE, 1975: 17.

²⁷ ANDRADE, Mario. *Cidades*, s/ r.: s/ r., s/ r. [*Diário Nacional*, São Paulo, 1930 ou 1931, atrib.]. O material em questão foi coligido por Eduardo Jardim de Moraes nos arquivos do IEB/USP, e foi reunido a outras crônicas do mesmo autor publicadas no *Diário Nacional*. A datação é sugerida pela referência ao livro *Precisões* de Le Corbusier, publicado em 1930 e que é o tema de “Cidades”.

²⁸ “De março de 1939 a setembro de 1940, durante o que Moacir Werneck de Castro chama de ‘exílio no Rio’, o escritor assinou semanalmente a coluna ‘Vida literária’ do *Diário de Notícias*, onde trabalhava seu amigo Guilherme Figueiredo. Angustiado com a distância da sua São Paulo, de onde se afastara quando viu interrompido seu trabalho na direção do Departamento de Cultura do Município, refugiou-se no convívio dos amigos e distraiu-se com os compromissos na imprensa. Na realidade era o compromisso consigo mesmo, a prática da missão do crítico”. SACHS, Sonia. “Um crítico no Jornal”. In ANDRADE, 1993 (b), p. X.

²⁹ ANDRADE, 1977.

corriam o risco de ser suplantadas pela teoria funcionalista do “mais moderno dos nossos poetas”.

Contra as idéias desse ou daquele “poeta funcional” que Lucio Costa, uma vez mais, repetia:

“... Mas é preciso não confundir; se, por um lado, arquitetura não é essa coisa suplementar usada para ‘enriquecer’ mais ou menos o edifício, não é tão pouco a simples satisfação de imposições de ordem técnica e funcional. Para que seja verdadeiramente ‘arquitetura’ é preciso que, além de satisfazer rigorosamente – e só assim – a tais imperativos, – uma intenção de outra ordem e mais alta acompanhe ‘pari passu’ o trabalho de criação em todas as suas fases. Não se trata de sobrepor à precisão de uma obra tecnicamente perfeita a dose julgada conveniente de ‘gosto artístico’ – aquela intenção deve estar sempre 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 expressiva da obra total./ Enquanto satisfaz apenas às exigências técnicas e funcionais – não é ainda arquitetura; quando se perde em intenções meramente decorativas – tudo não passa de cenografia; mas quando – popular ou erudita – aquele que a ideou, para e hesita ante a simples escolha de um espaçamento de pilar ou de relação entre a altura e largura de um vão, e se detém na procura obstinada da justa medida entre ‘cheios’ e ‘vazios’, na fixação dos volumes e subordinação deles a uma lei, e se demora atento no jogo dos materiais e seu valor expressivo, – quando tudo isto se vai pouco a pouco somando, obedecendo aos mais severos preceitos técnicos e funcionais, mas, também, àquela intenção superior que seleciona, coordena e orienta em determinado sentido toda essa massa confusa e contraditória de detalhes, transmitindo assim ao conjunto, ritmo, expressão, unidade e clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência; isto sim, é ‘arquitetura’.

Escrevi isto em meio de 37 (Revista da Diretoria de Engenharia), e este pequeno trecho de Le Corbusier é de 1923 (‘Vers une architecture’):

‘On met en oeuvre de la pierre, du bois, du ciment; on en fait des maisons, des palais; c’est de la constructions. L’ingéniosité travaille. Ma Maison est pratique. Merci, comme merci aux ingénieurs des chemins de fer et à la Compagnie des Téléphones. Vou n’avez pás touché mon coeur./ Mais, tout à coup, vous me prenez au coeur, vous me jaite du bien, je sens vos intentions, je suis heureux, je dis: c’est beua. L’art est ici./ Avec des matériaux bruts, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous ‘debordez’, vous avez établi des rapports qui m’ont ému. C’est l’architecture./ L’architecture est au dela des choses utilitaires’”³⁰

E, para que não restasse nenhuma dúvida quanto ao alvo de seu *mis-au-point*, Lucio Costa concluía sua carta afirmando:

“Como se vê, o tal poeta ‘funcional’ estava mal informado e não tinha mesmo razão. Agradecendo-lhe de antemão a publicação deste esclarecimento, aqui estarei ao seu inteiro dispor sempre que deseje quaisquer informações sobre *coisas de meu ofício*”³¹

³⁰ COSTA, Lucio. Carta a Jack. In Jack. Uma lição de arquitetura. S/r.: s/ r., s/ r. [Rio de Janeiro, mai. 1939, atrib.] A carta de Lucio Costa é datada de 14 mai. 1939.

³¹ Ibid. Os grifos são meus.

Como se vê, a “lição de arquitetura” publicada por *Jack* é uma dos mais contundentes, concentrados e oportunos (para não dizer oportunistas...) textos de intervenção de Lucio Costa.³² Isso não é tudo. A ocasião (que, como dissemos, parece ter sido criada, ou pelo menos supervalorizada por Lucio Costa) se prestou ainda a uma série de outros propósitos. Em primeiro lugar, serviu para que, de maneira sub-reptícia, Lucio Costa se desvencilhasse, ou melhor, desvencilhasse a arquitetura moderna que, sob sua tutela, se ia constituindo no Brasil, das idéias e sobretudo da ideologia do modernismo paulista, em especial, das idéias de seu decano, Mario de Andrade.

A par disso, como fica explícito na última frase do texto, Lucio Costa se utilizou da ocasião para chamar a atenção para algo que, de acordo com seu ponto de vista, se constituía num elemento crucial do debate – ou do que deveria ser o debate – sobre arquitetura: a necessidade de uma certa competência, de um conhecimento de ofício para se discutir a matéria em questão. Uma vez mais, não parece ter sido contra Jack que Lucio Costa lançou mão, como argumento de autoridade, desse conhecimento das “coisas do meu ofício”. Bem mais que ao cronista, o argumento parecia dirigido aos homens de letras que, não tendo um conhecimento mínimo das “coisas do meu ofício”, sentiam-se à vontade para criticar este ou aquele projeto, e até mesmo teorizar sobre a arquitetura de um modo geral.

Esta, aliás, não se constituía numa questão secundária. Tratava-se, ao contrário, de livrar a arquitetura (na verdade, todo o universo da arte) do que Antonio Candido chamou de “imperialismo literário” – a longa e recorrente “soberania”, traduzida em “intromissão indevida”, no curso de nossa história

³² Um indício da importância que, naquele momento, Lucio Costa atribuiu a esse pequeno texto é o fato de ele ter sido republicado poucos meses depois, na revista Arquitetura. Por outro lado, creio que sua não inclusão em Registro de uma vivência pode apenas denotar a própria consciência de Costa de que se trata de um texto de intervenção, pensado como instrumento para atuar num momento específico, e cujo valor radicava mais naquilo que lhe era subjacente do que naquilo que substantivamente continha em matéria de arquitetura – algo que, de resto, estava contido no próprio texto de origem em questão – a Memória justificativa do projeto para a Cidade Universitária do Brasil, reproduzida na íntegra em Registro de uma vivência.

cultural (algo que constitui um verdadeiro *topos* da vida cultural brasileira), de uma literatura “onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento”.³³

Nesse sentido, a alegada necessidade de um conhecimento específico das coisas de cada ofício (ou apenas de uma *competência de ofício*) como um pré-requisito para o exercício da crítica arquitetural era uma prova de que, em que pesem os auto-proclamados avanços trazidos pelo movimento modernista (os quais Antônio Candido, de maneira excessivamente simpática, tende a corroborar, *et pour cause*),³⁴ aos olhos de Lucio Costa pelo menos, a arquitetura e a crítica de arquitetura ainda não haviam alcançado um nível mínimo de autonomia. Viviam, isso sim, ambas, à mercê, ainda, dos influxos e sob o mando da literatura. De uma literatura que, impregnada que estava com um “brasileirismo programático”³⁵ (para além da pesquisa da *realidade brasileira* era preciso ajudar a construir a *consciência nacional*), havia balizado sua própria pesquisa estética em elementos extra-artísticos, em dados extrínsecos à linguagem literária, às coisas de *seu* ofício. De uma literatura, finalmente, que, por essa mesma via (e no caso de Mario de Andrade, só por ela), desembarcava, melhor, invadia o domínio da arquitetura para proclamar as virtudes de uma funcionalidade (de uma “atitude estética”

³³ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)”. In CANDIDO, 1967, esp. p. 152-160. Em termos mais especificamente sociológicos, Candido sustenta que “[...], o espírito da burguesia brasileira se desenvolveu sob influxos predominantemente literários, e a sua maneira de interpretar o mundo circundante foi estilizada em termos, não de ciência, filosofia ou técnica, mas de literatura”. *Ibid.*, p. 155.

³⁴ “Hoje, vemos que é necessário chamar Modernismo, no sentido amplo, ao movimento cultural brasileiro de entre as duas guerras, correspondente à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito, coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições, de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro”. CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)”. In CANDIDO, 1967: 157. Repare-se que, a rigor, a interpretação de Candido se distancia da própria avaliação de Mario de Andrade, o qual, em seu balanço do Movimento Modernista, julgava que “o que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. ANDRADE, Mario. O movimento modernista. [1942]. In BERRIEL, 1990: 26.

³⁵ MARTINS, Wilson. Mestre e discípulo, *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 out. 2004, Caderno Prosa e Verso, p. 4.

transformada em panacéia) que a ela, “literatura brasileira”, e apenas a ela poderia interessar.³⁶

Contra a soberania dessa literatura invasora e constrangedora, Lucio Costa só podia mesmo acenar com uma verdadeira petição de princípios, com o apelo a uma urgente “divisão do trabalho intelectual”,³⁷ uma divisão que, não obstante a simpática argumentação de Candido, pelo menos no que se refere à arquitetura, estava longe de se ter consumado em fins da década de 1930.³⁸

Uma vez mais, conquanto servisse para desautorizar toda uma plêiade de literatos por assim dizer *entendidos* em arte e arquitetura, o argumento tinha tudo para parecer diretamente voltado para aquele escritor que, mais do que qualquer um de seus colegas modernistas, insistia em teorizar e pontificar sobre arquitetura; aquele escritor que, não custa lembrar, em suas incursões pelo domínio da arquitetura, sequer fora capaz de perceber diferenças substantivas entre as arquiteturas de Le Corbusier e de Warchavchik.³⁹ Para isto também haveria de servir a “lição” publicada por *Jack*: se a autoridade do “mais modernos dos nossos poetas” valia para assuntos de literatura ou mesmo de Patrimônio (aliás, algo que, de algum modo, Lucio Costa havia reconhecido no texto publicado no primeiro número da Revista do SPHAN),⁴⁰ o mesmo não valia para as questões de arquitetura, para as “coisas do meu ofício”. Para tratar de arquitetura, era necessária a competência de uma crítica que, muito mais do que proclamar a complexidade da obra de Le Corbusier (como fazia o poeta funcional ao afirmar

³⁶ Sobre o programa de uma Literatura Brasileira em sua versão candidiana ver BATISTA, Abel Barros. Formação continuada, Folha de S. Paulo, São Paulo, caderno Mais!, 16 jan. 2005, p. 4-5. V. também ARANTES & ARANTES, 1997.

³⁷ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)”. In CANDIDO, 1967: 157.

³⁸ Também nesse sentido, tem razão Ana Luiza nobre quando afirma ter sido Lucio Costa nosso primeiro crítico de arquitetura: ao advogar por uma crítica autônoma, liberta do imperialismo da literatura, Lucio Costa inaugurava, de fato, uma nova era na crítica de arquitetura brasileira, da qual, por isso mesmo, é ele, Costa, o primeiro agente. Costa estabelece os conceitos, os termos, os elementos, as questões, o vocabulário para uma crítica moderna de arquitetura. Salvo engano, creio que a crítica de Mário Pedrosa surge e se desenvolve no amplo e fértil terreno aberto por Lucio Costa. NOBRE, Ana Luiza. “A falta que nos faz”. http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq002/arq002_02.asp (jun. 2002).

³⁹ ANDRADE, Mario. “O artista e o artesão”. In ANDRADE, 1975.

⁴⁰ COSTA, Lucio. Documentação necessária, Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 1, 1937 [1938]. Apud COSTA, 1962: 86-94.

que “esse negócio de Le Corbusier não é para qualquer um”) ou as necessidades da “vida do nosso tempo, com seus problemas e necessidades”, conhecesse em todos os seus aspectos a matéria da arquitetura: a forma como construção, a forma como produção, a forma como experiência fenomênica. Uma crítica que conhecesse a verdadeira *linguagem da arquitetura*.⁴¹

Por fim, como uma lição “concentrada” e voltada para um público bem mais amplo que o constituído pelos leitores da *Revista da PDF* (definitivamente, a coluna de mundanidades de Jack não era destinada apenas aos membros do métier), lição que, mais do que tudo, destacava o papel da criação individual para a consecussão da verdadeira arquitetura, o texto de Lucio Costa parecia querer chamar a atenção do público brasileiro, talvez mesmo preparar esse público, para uma realidade que, àquela altura, depois dos projetos do Ministério e do Pavilhão de Nova York, ele próprio, Lucio Costa, já havia percebido: que a arquitetura moderna a ser produzida no Brasil teria de contar, para seu próprio bem, com uma individualidade excepcional – com a genialidade de Oscar Niemeyer. Uma realidade que, anos mais tarde, e não obstante (ou mesmo por conta de) tudo que acabaria sendo dito – também por ele próprio! – sobre o aspecto, digamos, genérico do fenômeno “arquitetura moderna brasileira”,⁴² Lucio Costa não se furtou em reconhecer:

“Assim como a morte do Corbusier foi um alívio para todo mundo, o fato de Brasília ter sido construída foi um alívio para todos os arquitetos que finalmente se livraram daquele pesadelo, daquela arquitetura moderna que vinha desde 36 até Brasília. Agora é preciso

⁴¹ Chamo a atenção para o fato de que, numa de suas primeiras críticas sobre arquitetura, citando Geoffrey Scott e Henri Focillon, Mario Pedrosa destacava a incapacidade da crítica para tratar da arquitetura moderna. Em especial, afirmava Pedrosa, essa crítica se mostrava despreparada para compreender os “valores espaciais” da arquitetura moderna, o papel desta para o desenvolvimento de uma “consciência fenomenológica” do espaço, de “tensões espaciais que nos tocam e comovem” – justamente um dos principais aspectos enfatizados (15 anos antes!) por Lucio Costa em *Universidade do Brasil*. PEDROSA, Mario. Espaço e arquitetura, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 out. 1952. Apud PEDROSA, 1981: 251-4.

⁴² A começar, bem entendido, pela avaliação de S. Giedion, que em seu prefácio ao livro de H. Mindlin declarou que “[...] se certas características são particularmente visíveis na obra de certas individualidades excepcionais, elas não estão todavia ausentes do nível médio da produção arquitetônica, algo que não se verifica na maior parte dos países”. GIEDION, S. “Le Brésil et l’architecture contemporaine”. In MINDLIN, 1956, IX. Cf. MARTINS, 1994. Sobre o MESP, Mario Pedrosa declarou: “Além do mais esta obra é uma realização coletiva [...]”. PEDROSA, Mario. A arquitetura moderna no Brasil, *L’Architecture d’aujourd’hui*, Paris, dez. 1953. Apud PEDROSA, 1981: 257.

esclarecer: esta arquitetura que ocorreu desde a época do Ministério se deveu fundamentalmente a Oscar Niemeyer. Sem o Oscar não teria havido esta arquitetura que surpreendeu os países europeus, a América do Norte, Japão, depois de um período de matança, de guerra, de destruição sistemática, bombardeios, bomba atômica. Enquanto isso construiu-se aqui o Ministério da Educação, e o Oscar, convidado pelo Juscelino, fez a Pampulha. Ele surgiu como arquiteto durante a construção do Ministério, onde sua contribuição foi fundamental, e na oportunidade oferecida em Minas, de fazer a Pampulha, ele se revelou uma personalidade fora de série. *O movimento da arquitetura dita brasileira contemporânea, no fundo, é Oscar Niemeyer. O resto era arquitetos que acompanhavam mais ou menos o que ele fazia: o Reidy, esse, aquele outro, todos mais ou menos dentro do esquema, naquela tendência de querer renovar um pouco a arquitetura mais racionalista que havia anteriormente com esse novo elemento que dava uma certa graça, como nenhum dos grandes arquitetos anteriores havia contribuído, com elegância, um certo charme.* Então ficou um receituário que compunha arquitetura. Simultaneamente, toda a mediocridade que o havia acompanhado começou a fazer caricatura daquilo que ele fazia. Não só arquitetos medíocres, mas construtores e engenheiros; foi ficando um maneirismo, querendo imitar, aquele negócio com colunas em V, telhados em duas águas, uma série de coisas foram se repetindo, foram se espalhando pelo país. Isto chocava muito, arquitetos estrangeiros, que vinham à procura de coisas das coisas verdadeiras, antes de ver as obras autênticas, qualificadas, viam tanta coisa imitando, medíocre, e aquilo foi chateando um pouco, desgostando. *Por isso quando o Oscar escreve, fala ‘nós isso, nós aquilo’, ele está falando é dele, a ‘arquitetura brasileira’ é a arquitetura dele, do que ele fez, do que faz, porque é um fato, uma realidade, ele está dizendo a verdade de uma forma como se fosse modesta: ‘nós, a arquitetura brasileira’.*⁴³

*

Com o episódio Ouro Preto, ficava claro que o ingresso no “paraíso do meu comodismo” e a assunção do posto (mas também da *persona*) de funcionário do Patrimônio não significavam que Lucio Costa estivesse disposto a largar mão de sua batalha pela consolidação, no Brasil, de uma certa arquitetura moderna e, com ela, de uma nova maneira de conceber, construir e sobretudo fruir o mundo das formas edificadas. O episódio, aliás, acrescentava uma novo elemento à guerra iniciada (ou reiniciada) depois de 1937: a consciência da necessidade de qualificar o debate arquitetural (ou, o que é mais ou menos a mesma coisa, das vantagens de desqualificar determinados debatedores), explicitada na exigência, por parte de Lucio Costa, de uma competência específica a todos aqueles que viessem a aventurar-se naquele debate.

⁴³ COSTA, Lucio. Lucio Costa (entrevista a Álvaro Hardy, Éolo Maia, José Eduardo Ferolla, Maurício Andrés e Paulo Laender), *Pampulha*, Belo Horizonte, ano 1, n. 1, nov./dez. 1979, p. 16, grifos meus. Agradeço a Jorge Czajkowski pela indicação dessa entrevista.

De resto, o episódio atesta como as batalhas travadas depois de 1937 seguiriam, de fato, a adoção de um novo modelo de atuação. A partir de então, não apenas as ocasiões deveriam ser escolhidas (ou produzidas) estratégica e cautelosamente, como as ações deveriam ser empreendidas com mais sutileza. Travadas muitas vezes no interior do próprio aparato estatal estado-novista (do qual, não se deve esquecer, Lucio Costa era um membro destacado) e contra agentes que, num certo sentido, não deixavam de ser aliados, essas novas batalhas requeriam novas estratégias: golpes surdos, *understatements*, sutis desqualificações, silêncios.