

PLÁSTICA E ANONIMATO: MODERNIDADE E TRADIÇÃO EM LUCIO

Costa e Mário de Andrade

GUILHERME WISNIK

RESUMO

Há uma analogia entre o antiindividualismo uniforme e estandarizado da arquitetura moderna e o caráter anônimo e coletivo da arte popular. Tal percepção, formulada por Mário de Andrade em 1928, serve de base para a equação “modernidade-patrimônio” montada por Lucio Costa a partir do final dos anos 1930. Porém, o reconhecimento posterior da “legitimidade da intenção plástica”, por parte de Lucio Costa, afastará progressivamente as leituras de ambos acerca do papel da arte na sociedade, e, a reboque, o sentido que dão ao processo de formação cultural brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: *Mário de Andrade; Lucio Costa; arquitetura moderna.*

SUMMARY

There is an analogy between the uniform and patterned antiindividualism of modern architecture and the anonymous and collective character of popular art. This perception, stated by Mário de Andrade in 1928, can be seen as a guideline for the equation “modernity-patrimony” conceived by Lucio Costa by the end of the 30’s. However, the latter acknowledgement of the “legitimacy of the plastic intention”, by Costa, will gradually set apart their conception regarding the role of art in society, and, as a consequence, the meaning they attribute to the process of Brazilian cultural formation.

KEYWORDS: *Mário de Andrade; Lucio Costa; modern architecture.*

[1] Adaptação de um capítulo da dissertação de mestrado *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*, defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), em 2004, sob orientação de Nicolau Sevcenko.

A ARQUITETURA MODERNA SE CONFUNDE COM A ESSÊNCIA DO FOLCLORE

Figuras de destaque na política do patrimônio histórico no Brasil, Mário de Andrade e Lucio Costa foram pensadores que se fizeram importantes porta-vozes da modernidade cultural, embora estivessem ideológica e sentimentalmente muito ligados a um certo tradicionalismo, que essa mesma modernidade abafava. Como elo comum, podemos dizer que ambos elegeram as manifestações culturais populares, coletivas, rurais e anônimas como base para a criação de uma cultura moderna erudita no país. Porém com significativas diferenças de percurso, a indicar os caminhos distintos trilhados pela arquitetura e pela literatura modernas no Brasil a partir de uma matriz comum.

Lucio Costa tornou-se moderno após oito anos de intensa atividade profissional como arquiteto acadêmico, momento em que, inclusive, chegou a se tornar uma das figuras mais importantes do movimento neocolonial no Rio de Janeiro. Mário de Andrade, ao contrário, voltou-se para o estudo da cultura popular brasileira depois de ter passado por uma fase inicial de afirmação programática da linguagem moderna, que teve como cenário o ambiente urbano e industrial de São Paulo. É após uma viagem a Minas que o poeta atina progressivamente para o tesouro disperso na cultura artesanal e folclórica do interior do Brasil. Quando em 1928 escreve *Macunaíma* e *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário se propõe a utilizar o enorme reservatório folclórico brasileiro como base de uma nova cultura letrada, e assim evitar que essa riqueza precíval se perca sob o impacto de uma modernização niveladora.

Tal preocupação é muito próxima à do arquiteto moderno Lucio Costa, empenhado numa síntese produtiva no Brasil entre modernidade e vernáculo. Nos dois casos, essa possibilidade de pesquisa e levantamento de um acervo cultural disperso aliada à construção moderna do país só se faz possível, de fato, com o aparelho de Estado, constituindo uma política de patrimônio. Sintomaticamente, a reconstrução moderna dessa cultura anônima e rural, para Mário de Andrade e Lucio Costa, se fará numa perspectiva de clara contraposição ao mundo da mercadoria e da clientela privada burguesa, dominada pelo aviltante mau gosto da macaqueação estrangeira.

Outro dado que também une os dois pensadores é a relação que ambos tiveram com determinadas viagens formadoras, que funcionaram para desvelar-lhes novas realidades. Tais rituais de investigações e descobertas têm curiosamente, nos dois casos, origens coincidentes: viagens epifânicas a Minas Gerais, ocorridas em 1924. No caso de Lucio, numa viagem de estudos a Diamantina ainda como estudante, financiada por José Mariano Filho, patrono do movimento neocolonial no Rio de Janeiro. No caso de Mário, na referida viagem de “descoberta do Brasil”. Mário, em seguida, prolongaria esse roteiro de descobertas em expedições de estudo pela Amazônia (1927) e pelo Nordeste do país (1928-29), enquanto Lucio cumpriria seu percurso de mergulho nas tradições luso-brasileiras com as viagens de exploração e documentação para o povoado das Missões (1937) e para as províncias portuguesas (1948 e 1952).

Mário de Andrade, em atitude semelhante a Lucio Costa, desconfia inicialmente do chamado “futurismo” arquitetônico. Em relação ao neocolonial afirma, em uma seqüência de artigos escritos em 1928: “Por mais que certas idéias e tendências modernas se tenham incrustado na minha cabeça, não acho isso um mal não”². E, mais à frente, diz: “Meu espírito a esse respeito anda numa barafunda tamanha”. O

[2] Andrade, Mário de. “Arquitetura colonial”. *Arte em Revista*, n. 4, 1980, p.12.

poeta é, desde já, claramente contrário à importação artificiosa e anti-nacional representada pelo ecletismo, que qualifica de uma “pastichação atrasadona, pueril, sentimental”. Sua dúvida, no entanto, em relação à arquitetura moderna, vem do fato de esta, “que chamam por aí de ‘futurista’”, não ter conseguido ainda, àquela altura, em sua opinião, “adquirir cunho nacional em terra nenhuma”.

Amplamente atualizado e informado acerca do andamento vanguardista da arquitetura internacional, Mário refere-se com desenvoltura ao despontar do racionalismo arquitetônico na Bélgica e na Holanda, bem como na Áustria, o que confirma o fato de o poeta brasileiro abordar o assunto com pertinência. Estudioso assíduo e entusiasmado da revista *L'Esprit Nouveau*, editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant, Mário está também inicialmente ligado aos estudos da cultura tradicional luso-brasileira, encontrando no engenheiro português Ricardo Severo uma baliza importante. Isso tudo indica que as reservas iniciais de Mário para com o modernismo arquitetônico não provinham de um desconhecimento provinciano, mas de incompatibilidades conscientemente detectadas.

Lucio Costa estava a essa altura mais “alienado” em relação ao que chamou de “premente realidade”. Em artigo também de 1928, ele se refere à arquitetura moderna como algo muito “arriscado”, que poderia significar um “gosto do momento, questão de moda”, e soar no futuro como um modismo “ridículo, extravagante, intolerável”, como já era o “art-nouveau” a seus olhos naquele momento³. Em seguida, em 1929, o arquiteto brasileiro confessa não ter prestado atenção às conferências de Le Corbusier no Rio de Janeiro, por displicência em relação aos acontecimentos que se precipitavam. Em suas palavras:

eu era inteiramente alienado nessa época, mas fiz questão de ir lá. Cheguei um pouco atrasado e a sala estava toda tomada. As portas do salão da Escola estavam cheias de gente e eu o vi falando. Fiquei um pouco depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade⁴.

De modo bastante contrastante em relação a Mário, Oswald de Andrade adere entusiástica e imediatamente ao “futurismo” arquitetônico de São Paulo. Sua defesa da pertinência histórica dessa arquitetura, que prolongava o movimento estético iniciado em 1922, é enfática. Em suas palavras: “A casa de Warchavchik encerra um ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa”⁵. A divergência entre Mário e Oswald em relação à adesão a esse maquinismo frio e internacionalista se traduz em uma acalorada polêmica entre os dois poetas, travada em artigos de jornal publicados em 1930. Nessa discussão, Oswald rebate violentamente

[3] Costa, Lucio. “O palácio da embaixada argentina”. In: Martins, Carlos A. F. *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa (1924-52)*. São Paulo: dissertação de mestrado, Departamento de História, FFLCH-USP, 1987, p. 141.

[4] Idem. “Presença de Le Corbusier”. In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 144.

[5] Andrade, Oswald de. “A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações”. *Arte em Revista*, n. 4, 1980, p. 10.

um artigo em que Mário afirmara que, se fosse proprietário da “casa modernista” de Gregori Warchavchik, a teria mobiliado com uma cadeira Luís XV, pois esta, sendo um objeto de arte, e não uma cadeira no sentido funcional mais estrito, “pode decorar a nossa vida”⁶. Vê-se nitidamente, em sua posição, um esforço algo inglório em conciliar modernidade e tradição com uma justaposição entre elas — atitude semelhante à de Lucio Costa, como veremos.

Oswald, ao contrário, considera o “futurismo” de São Paulo uma renovação inelutável e saneadora, e adere à renovação franca de um ambiente vanguardista formado por arquitetos estrangeiros muito ligados à Bauhaus e à formação italiana, como Rino Levi, Bernard Rudofsky, Jacques Pilon e o próprio Warchavchik. Por isso compreende o fato de que a construção do espaço moderno supõe o desenho de seu mobiliário, e que, portanto, separá-los significa uma contradição dos termos. Nesse contexto é que ataca Mário, qualificando-o como “o pior crítico do mundo”, e condenando sua recaída caduca no “velho critério da arte desinteressada”. Segundo Oswald:

Mário, como muito fingido por aí, ignora perfeitamente que depois de Freud e da antropofagia, nada mais é desinteressado. E se ele põe mesmo uma cadeira Luiz XV na sua casa modernista, deve ser por qualquer malícia escondida?

Outro aspecto importante e complementar na discordância entre os dois poetas modernistas refere-se à questão autoral na arquitetura. Para Mário, a arquitetura é uma arte eminentemente coletiva, antiindividual e anti-autoral, característica que a distingue das outras artes. Em sua opinião, “ninguém lembra de perguntar quem fez a sublime abside de São Pedro e é quase uma dissonância de erudição dizer-se em público os nomes dos arquitetos dos palácios florentinos”. Por isso destaca o pioneirismo de Warchavchik no caso brasileiro, mas espera pelo momento em que essa arquitetura deixará de ser exceção na cidade, ganhando uma uniformidade genérica. Assim, nas palavras de Mário, o arquiteto ítalo-russo “ficará sempre honradíssimo em nossa história arquitetônica, está claro, mas isso é refinamento. Pro mundo e pra nossa sensação, as casas de Warchavchik serão apenas casas... de ninguém: Arquitetura”⁸.

Retrucando mais uma vez, Oswald dispara: “Mário aí confunde o valor técnico de Warchavchik, que um ou outro bom construtor também poderá garantir para as suas encomendas — com a personalidade de Warchavchik que é para mim de alta poesia”⁹.

Podemos reter, por enquanto, dessa elucidativa discussão, a formulação de alguns dilemas fundantes para o modernismo no Brasil, tais como: a) haverá diferença entre a arquitetura e as outras artes?;

[6] Andrade, Mário de. “Exposição duma casa modernista”. *Arte em Revista*, n. 4, 1980, p. 8.

[7] Andrade, Oswald de. Op. cit., p. 10.

[8] Andrade, Mário de. “Exposição duma casa modernista”, op. cit., p. 8.

[9] Andrade, Oswald de. Op. cit., p. 10.

b) será a arquitetura moderna a expressão anônima de uma criação coletiva, ou ela carrega a marca da personalidade do autor?; c) devemos considerar a arquitetura uma arte empenhada ou desinteressada?

A visão de Lucio Costa está muito mais afinada à concepção de Mário de Andrade, traço que aparece nitidamente na sua valorização da noção de “estilo” — entendido como reiteração empírica de um saber construtivo, e portanto modo de consolidação e decantação de uma cultura coletiva criada de baixo para cima. Por isso, no célebre texto-manifesto “Razões da nova arquitetura” (1934), que escreveu em defesa do ideário moderno, Lucio Costa ressalta:

É ridículo acusar-se de monótona a nova arquitetura simplesmente porque vem repetindo, durante alguns anos, umas tantas formas que lhe são peculiares — quando os gregos levaram algumas centenas trabalhando, invariavelmente, no mesmo padrão, até chegarem às obras-primas da acrópole de Atenas. Os estilos se formam e apuram à custa dessa repetição que perdura enquanto se mantêm as razões profundas que lhe deram origem¹⁰.

[10] Costa, “Razões da nova arquitetura”. In: *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 144.

As observações de Costa, no entanto, não se resumem a esse diagnóstico. Completando seu raciocínio ele demonstra como, por trás da chocante ausência de ornamentação aparentemente conjuntural da nova arquitetura — relativa a seu aspecto industrial —, há um fundo tradicional que ele caracteriza belamente como um “ar de família”. Em suas palavras:

É nessa uniformidade que se esconde, com efeito, a sua grande força e beleza: casas de moradia, palácios, fábricas, apesar das diferenças e particularidades de cada um, têm entre si certo ar de parentesco, de família, que — conquanto possa aborrecer àquele gosto (quase mania) de variedade a que nos acostumou o ecletismo diletante do século passado — é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor, a maior prova de já não estarmos mais diante de experiências caprichosas e inconsistentes como aquelas que precederam, porém, de um todo orgânico, subordinado a uma disciplina, um ritmo — diante de um verdadeiro estilo enfim, no melhor sentido da palavra¹¹.

[11] *Ibidem*.

Lucio Costa, como se sabe, é o principal responsável pela criação de um programa conceitual capaz de conectar a arquitetura moderna internacional à arquitetura tradicional luso-brasileira. Contudo, a fundamentação teórica invocada nessa operação ainda permanece um tanto nebulosa. As razões disso são evidentes: a documentação existente sobre o assunto é escassa, pois o levantamento de fontes primárias que permitam identificar as leituras e anotações pessoais do arquiteto ainda não foi feito, encontrando-se indisponível para consulta pública¹². Por outro lado, a produção teórica de Lucio Costa, além

[12] A Casa de Lucio Costa, fundada em maio de 2000, é a organização que está procurando organizar o material pessoal do arquiteto e disponibilizá-lo para a pesquisa pública.

de pouco sistemática e esparsa, é extremamente econômica em relação à citação de fontes bibliográficas. O que se pode dizer com segurança é que não há, nos textos publicados por Costa anteriormente à sua conversão ao modernismo em 1930, qualquer elogio ou defesa da arquitetura moderna. O que, no entanto, se mostra claro desde cedo é a percepção de um “espírito geral” capaz de definir constantes para a arquitetura brasileira colonial, cuja força de reiteração deveu-se à existência de uma tradição decantada no saber popular, e não na cultura erudita.

Artigos carregados de críticas ao ecletismo em favor da pesquisa neocolonial, como “A alma dos nossos lares” (publicado em março de 1924), deixam entrever a busca por uma correspondência funcional entre as formas construídas (estilo) e o meio físico e social (“gênio”, “raça”, “clima” e “modo de vida”) próprio do local onde essa construção foi produzida. A viagem a Diamantina, no entanto, ocorrida no mesmo ano, parece desiludi-lo quanto à legitimidade do neocolonial. É claro que não se trata ainda de sua “conversão” ao modernismo, mas surgem aí duras constatações em relação à prática neocolonial, que ficarão incrustadas em sua consciência como “sementes de um desconforto”¹³. Encontrando o que chamou de uma “arquitetura colonial pura”, cuja “beleza sem esforço” lhe pareceu mais verdadeira e atual do que a miscelânea de elementos tomados indistintamente de empréstimo à arquitetura religiosa e civil, empregados no neocolonial, Lucio atentou para a necessidade de correspondência entre a noção de estilo, de duração temporal dilatada, e a idéia de “espírito do tempo”, que o trazia para uma reflexão mais imediata. “Lá chegando”, relata, “caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim”¹⁴.

Assim, é finalmente em “Considerações sobre nosso gosto e estilo”, publicado em junho de 1924 — portanto três meses após “A alma dos nossos lares” —, que Lucio Costa, visivelmente impactado após sua viagem a Diamantina, desfere os golpes mais duros ao movimento neocolonial:

*De minha viagem à Diamantina e pequena demora em Sabará, Ouro Preto e Mariana tentarei apenas dar as impressões gerais que tive e as idéias que elas me sugeriram sem entrar em detalhes técnicos que somente aos arquitetos podem interessar. Confesso-lhe que foram muitas as surpresas. Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório, que nesses últimos anos segui e ao qual, infelizmente, já se está habituado o povo a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação. Ao lado das construções barrocas, jesuíticas, arquitetura francamente religiosa, há a arquitetura civil de um aspecto muito característico e de particular interesse*¹⁵.

[13] Segundo Costa, Maria Elisa: “Tinha uma coisa tão normal na arquitetura civil de Diamantina, que essa experiência ficou, digamos assim, como a semente de um desconforto. E ao mesmo tempo, junto com esse desconforto em relação ao que ele fazia, veio também a indagação natural: ‘mas qual deve ser a linguagem da minha época?’”. In: Wisnik, Guilherme (org.). *O risco — Lucio Costa e a utopia moderna*. Rio de Janeiro: Bang Bang, 2003, p. 137.

[14] Costa, Lucio. “Diamantina”. In: *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 27.

[15] Idem. “Considerações sobre nosso gosto e estilo”. *A Noite*, 18/6/1924.

Torna-se claro que, a seus olhos, o confronto direto com as reais construções do passado revelou-lhe de maneira intensa o caráter positiço e superficialmente formal do estilo. Pois o que aquele “colonial de estufa” produzia — “varandas onde mal cabe uma cadeira, lanternins que nada iluminam, telhadinhos que não abrigam nada, jardineiras em lugares inacessíveis, escoras que nenhum piso escorou” —, segundo ele, era apenas embelezamento decorativo, visto que “tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser, exercer uma função”. Surge daí o que parece ser um programa de princípios que, não fosse a precocidade da colocação, poderia parecer uma síntese bem definida da sua arquitetura futura: “Naturalmente será preciso conciliar tais vestígios de uma época passada com o ‘*refinement*’ da vida moderna”. Esta parece ser, portanto, a principal tarefa do arquiteto: não fazer simples adaptações, tampouco inovação com detalhes mais ou menos caricatos, pois “na sua criação o arquiteto precisa levar em consideração tanto o presente como o passado e as tendências futuras”.

Já na década seguinte, elaborando seu programa de articulação entre modernidade e patrimônio, Lucio Costa faria o mea-culpa de sua fase acadêmica expressando-se da seguinte maneira:

[naquele momento, “nós” (eruditos do movimento neocolonial)] não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos [...]. Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque — digam o que quiserem — foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição¹⁶.

[16] Idem. “Documentação necessária”. In: *Registro de uma vivência*, op. cit., pp. 461-62.

Contudo, a ruptura real com o “arremedo neocolonial” não se deu após a viagem a Diamantina, em 1924, mas apenas em 1930, no famoso episódio da reforma do ensino na Escola Nacional de Belas-Artes. Porém, do ponto de vista da sua produção teórica, podemos perceber o caminho dessa “conversão” se avizinhandos às vésperas de sua virada efetiva, quando, em texto escrito em 1929, Costa opõe a arquitetura do Aleijadinho ao “verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura”, que, como ele havia descoberto na epifania de Diamantina, estava concentrado na arquitetura civil do período colonial. Segundo Costa, enquanto “a nossa arquitetura é robusta, forte, maciça”, feita de “linhas calmas, tranqüilas”, tudo o que o artista mineiro fez foi “torturado”, “nervoso”, “delicado, fino, quase medalha”¹⁷. Mas o que mais importa perceber, no caso, não é tanto o seu juízo polêmico sobre Aleijadinho, que viria a se alterar depois, mas a constatação de que há no Brasil uma tradição lenta e uniformemente modelada “pelo mesmo espírito, e uma só mão”, responsável pela formação inequívoca dessa “espécie de nacionalidade que é nossa”. Em virtude disso é possível considerar que essa

[17] Idem. “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”. In: Xavier, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, 1962.

oposição criada ali — entre o “espírito de decorador”, que só vê o detalhe, e o “espírito de arquiteto”, que “vê o conjunto” e “subordina o detalhe ao todo” — represente uma forte crítica endereçada ao movimento neocolonial, já apontando para a sua “conversão” iminente.

À altura de 1930, Mário de Andrade também já não nutria nenhuma ilusão em relação à validade histórica do estilo neocolonial — o que não quer dizer que abraçasse a arquitetura moderna convictamente. Segundo ele:

O neocolonial, o bangalô, o neoflorentino são “falsos”, tanto quanto uma pérola Tecla, um objeto de Flosel ou o não culpável Rafael numa coleção paulistana. Lhes falta aquela orgulhosa força de legitimidade que justifica e valoriza até os defeitos. Já nem me interessa com serem eles, na infinita maioria dos casos, falsificações hediondas. Não é o conceito de falsificação deturpada de princípios arquiteturais que me preocupa agora, é a noção do faux, do que é feito pra enganar, da prática extratemporânea¹⁸.

[18] Andrade, “Exposição numa casa modernista”, op. cit., p. 8.

Assim, após fazer uma digressão sobre a necessidade de adequação entre as obras de arte e o espírito de suas épocas em diferentes culturas, sua conclusão, algo contrariada, termina sendo favorável à arquitetura moderna: “Pois nós também, se almas atuais, temos que agasalhar nossas almas nas casas atuais a que chamam de ‘modernistas’. Tudo mais é desagalho, é desrespeito de si mesmo e só serve pra enganar. É o ‘falso’”.

Nos textos de Lucio Costa, como dissemos, essa conexão entre modernidade e tradição se dará finalmente entre 1936 e 1938, com as publicações de “Razões da nova arquitetura” e de “Documentação necessária”. Porém, mais uma vez, essa relação não aparece de maneira explícita, mas apenas na leitura conjunta dos dois textos. No primeiro, Costa exalta a “impassível sobriedade e altivez” da nova arquitetura, definida pela disciplina da “pura geometria”. No segundo, sistematiza a eleição do patrimônio construído brasileiro sob olhar moderno, valorizando os exemplares de arquitetura popular em oposição à erudita. Em suas palavras, “a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a ‘erudita’”, e é “no aspecto viril de suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor”. Sua preferência recai, portanto, para a construção “desataviada e pobre”, oposta “à aparência rica e vaidosa de muitos solares hispano-americanos, ou, ainda, ao aspecto apalacado e faceiro de certas residências nobres portuguesas”¹⁹.

[19] Costa, “Documentação necessária”, op. cit., pp. 457-58.

Ora, a chave dessa articulação conceitual entre a valorização da tradição popular colonial e a arquitetura moderna está dada, antes, nos textos escritos em 1928 por Mário de Andrade. Ali, Mário já propõe uma analogia clara entre o antiindividualismo uniforme e estandarti-

zado da arquitetura moderna e o caráter anônimo e coletivo da arte popular — sendo que sua mira, no caso, é nitidamente o folclore brasileiro, objeto de seus estudos. Distinguindo a arquitetura das demais artes, Mário observa:

É interessantíssimo constatar que se as artes à medida que foram evoluindo e se refinando, se afastaram da mais primária, mais fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica, a arquitetura modernista que é socialmente falando a mais adiantada das manifestações eruditas de arte, voltou de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total da individualidade²⁰.

[20] Andrade, “Arquitetura colonial”, op. cit., p. 13.

Assim, a conexão entre modernidade e tradição operada por Lucio Costa é visivelmente guiada por essa percepção de Mário, carregada de um inquestionável fermento estético moderno antiburguês. Contudo, é preciso que se diga, os pressupostos “tradicionais” implicados nessa chegada ao modernismo, em ambos os casos, não estão isentos de contradições. Essa visão de “tradição”, que faz o elogio do humilde “desatavio” popular de origem latina como expressão de uma autêntica “alma nacional”, é o fundamento da “cruzada de arte e patriotismo” de Ricardo Severo. Segundo a caracterização do engenheiro e paladino do movimento neocolonial em São Paulo,

esse caráter não vale por ser português de origem; espanhol que fosse, italiano ou outro, mas latino, seria o único adaptável às condições físicas e morais do meio brasileiro; e por isso aqui tomou uma feição local, para não dizer desde já nacional²¹.

[21] Severo, Ricardo. “A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo”. In: *Sociedade de Cultura Artística: Conferências 1914-1915*. São Paulo: Tipografia, 1916 (sem numeração).

Comentando a passagem anterior de Mário de Andrade, Roberto Schwarz ressalta que para o poeta modernista a arquitetura teria o poder ambivalente de ao mesmo tempo conduzir o progresso e recuperar uma dimensão social coletiva perdida. Em outras palavras, por esse prisma, “o progresso teria a vantagem de nos devolver ao mundo pré-burguês”²². Tal observação, referente a Mário de Andrade, contém, a meu ver, uma enorme correspondência com a atitude de Lucio Costa em relação ao projeto moderno, a um tempo afirmativa e nostálgica. Temos assim, em ambos os casos, uma tradicionalização do passado brasileiro como forma de se dar um “salto por cima do postigo inter-regno burguês”²³. Não por acaso, tanto Lucio como Mário elegeram a referida fonte popular, rural, coletiva e anônima como referência a ser resgatada e interpretada pela vanguarda moderna brasileira. Assim, parece ser a partir das indicações de Mário e das intuições de Lucio — sob a base de uma visão de “tradição” neocolonial — que os elementos dessa equação vieram a se encaixar.

[22] Schwarz, Roberto. “O progresso antigamente”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 109.

[23] Cf. Arantes, Otilia. “Lucio Costa e a ‘boa causa’ da arquitetura moderna”. In: Arantes, Otilia e Paulo. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 125.

É verdade que esses elos demorarão um pouco a aparecer como um sistema completo nos textos de Lucio Costa, sendo inicialmente mais secundários se comparados ao seu alinhamento programático à causa da arquitetura internacional. Este ponto é importante: no projeto arquitetônico brasileiro moderno, concebido sobretudo por Lucio Costa, o recurso à “tradição” reporta-se a uma maneira particular de olhar o passado do país, construída *a posteriori* e funcionando como legitimação interna da arquitetura moderna. Mas, por outro lado, assenta-se sobre uma visão de “tradição” que ele já trazia de sua formação acadêmica. Desse modo, diferentemente da “descoberta” programática do país empreendida pelos artistas modernistas de 22, o encontro de Lucio Costa com o passado colonial é mais orgânico e interno às suas preocupações iniciais. Por outro lado, seu “programa” moderno não é, de maneira nenhuma, “localista”, se pensarmos esse conceito como uma contraposição ao fenômeno internacional.

Ao fazer uma longa explanação sobre a crise da modernidade em amplo espectro — resultado do descompasso entre uma técnica nova e uma estética antiquada —, Costa não deixa de enfatizar a qual vertente da arquitetura moderna vai se filiar, tratando-a como “a” verdadeira arquitetura moderna. Trata-se da tradição mediterrânea, berço daquela “mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no *Quatrocentos*, para logo depois afundar sob os artifícios da maquiagem acadêmica”²⁴. Prosseguindo em sua argumentação, Costa faz de relance um comentário aparentemente isolado a respeito da situação brasileira, enquadrada no contexto mais amplo das colônias ibéricas de raiz latina. Nesse caso, assevera:

*a arquitetura barroca soube sempre manter, mesmo nos momentos de delírio a que por vezes chegou, certa compostura, até dignidade, conservando-se a linha geral da composição, conquanto elaborada, alheia ao assanhamento ornamental*²⁵.

Nesse ponto, é preciso que se diga, o projeto estético de Lucio Costa ganha tons diversos em relação ao de Mário de Andrade. Pois o que Costa entende por “tradição”, no caso brasileiro, está amparado em uma linha de longa duração, projetado sob uma dimensão cultural ampliada que se insere no quadro da civilização mediterrânea. Essa cultura ampliada, podemos dizer, se distingue bastante da “imagem mítica de Minas Gerais”, concebida por Mário de Andrade como “o epítome simbólico da nação”. Comentando o poema “Noturno de Belo Horizonte”, escrito durante a famosa viagem de Mário às cidades históricas mineiras, Nicolau Sevcenko observa como a imagem de Minas, “distante do litoral e incrustada no sertão” — espaço mítico da “epopéia histórica dos bandeirantes” —, representa no poema

[24] Costa, “Razões da nova arquitetura”, op. cit., p. 116.

[25] *Ibidem*.

[26] Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 298.

*ao mesmo tempo uma São Paulo da pureza dos velhos tempos e algo mais que já não é São Paulo, mas sua incorporação e coligação com o cerne do corpo da nacionalidade, no centro dos sertões interiores, irradiando o puro espírito autóctone e purificando as interferências e contaminações alienígenas*²⁶.

O “NACIONAL” EM TORNO DO ALEIJADINHO

A questão da “tradição” e da identidade cultural envolve a definição do que é uma “arte nacional”. Nesse ponto, como dissemos, as leituras de Lucio Costa e Mário de Andrade se diferenciam. Enquanto para Mário a verdadeira arte nacional é um resultado que se alcança com um desenvolvimento local do influxo português, quase que por negação dialética, para Lucio esse “verdadeiro espírito” já se encontra presente na Colônia desde o início, na aclimação da tradição lusitana ao território americano, apenas se depurando ao longo do tempo. Essa diferença crucial se torna perceptível no modo como ambos analisam a obra do Aleijadinho, em textos quase contemporâneos (“O Aleijadinho”, de Mário, é de 1928; e “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”, de Lucio, é de 1929). Seguiremos, portanto, esses textos, preocupados mais em entender as semelhanças e diferenças de concepção de fundo entre ambos do que a importância que dão ou deixam de dar ao arquiteto e artista mineiro, tomado aqui como um sintoma, e não como o objeto principal de questionamento.

O texto de Lucio Costa, como dissemos, é anterior à sua virada moderna, mas já apresenta fortes sinais de um questionamento dos princípios do movimento neocolonial. Assim, mesmo antes de o arquiteto ter um “esquema” para o desenvolvimento da arquitetura brasileira moderna, ele identifica aquele “verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura”, difundido por “mestres anônimos que proporcionavam tão bem as janelas e portas”. No entanto, lamenta: “Há mais de um século, quase dois, que isto tudo acabou, parou. Vinha andando, tão bem; de repente parou, desandou, e a gente fica sem compreender nada”²⁷.

[27] Costa, “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”, op. cit., p. 16.

Desconfortável diante de um processo interrompido, Lucio Costa parece querer reatar uma coesão perdida, em relação à qual a obra do Aleijadinho apresenta-se como a antítese. Como sabemos, a arquitetura moderna será, em sua análise, a responsável por retomar e atualizar essa “linha evolutiva”. Nesse texto podemos perceber como a tentativa de resgatar uma coesão perdida não surgirá apenas como uma teoria montada para justificar a legitimidade da arquitetura moderna no Brasil, mas, antes, para responder a uma convicção quase pessoal do arquiteto. O que nos parece claro é que tais desdobramentos são coerentes com suas inquietações manifestas desde 1924, ainda conforme os princípios do neocolonial, em que já dizia: “Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir

o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil Colônia”²⁸. E, nessa busca, o que se conserva é algo quase indizível, condensado em uma imagem muito singela:

*É preciso aproveitar o que herdamos de nossos avós. Mas fazê-lo conservando, antes de tudo, a beleza das proporções secundárias, como, por exemplo, nos vãos, fazendo-os menos alongados e mais próximos à beirada. Conservando, enfim, esse conjunto de pequeninos nada que, entretanto, são tudo, e que encerram, na sua insignificância, uma qualquer coisa de imaterial, uma qualquer coisa que a obra de arte contém e que não se sabe ao certo o que é, mas que comove e atrai*²⁹.

Lucio Costa, ao longo de sua vida, procede a uma investigação minuciosa dessa “linha evolutiva da arquitetura” feita no Brasil e em Portugal, compreendendo, como já dissemos, as produções da Colônia e da Metrópole não numa relação de modelo e cópia, mas constatando a autenticidade de ambas. Contudo, esse transplante cultural não impediu que as afinidades prévias entre a tradição construtiva portuguesa, sobretudo trasmontana, e as indígenas resultassem em formas novas e híbridas, como a Casa do Bandeirante, em São Paulo, onde, em suas palavras, “de certo modo, tudo se entrosa”³⁰.

Por isso, se por um lado o sucesso do transplante atesta uma naturalidade histórica de fundo determinista em seu modo de compreender a história, essa interpretação monolítica da “tradição local” é desfeita pela atenção às particularidades sincréticas desse processo de adaptação cultural. Dessa maneira, as formas produzidas na Colônia não são imitações daquelas trazidas da Metrópole, mas sim recriações resultantes de trocas culturais, sendo, portanto, tão legítimas quanto as da Metrópole, porque

*o colono, par droit de conquête, estava em casa, e o que fazia aqui, de semelhante ou já diferenciado, era o que lhe apetecia fazer — assim como ao falar português não estava a imitar ninguém, senão a falar, com sotaque ou não, a própria língua*³¹.

Desse modo, Lucio Costa vê a produção local no Brasil como uma lenta *interpretatio* popular dos cânones eruditos portugueses, visível por exemplo no “orientalismo” da estatuária missioneira feita pelos índios guaranis na região do Rio Grande do Sul, ou na tropicalização dos retábulos “popularescos” seiscentistas encontrados no estado de São Paulo nas capelas de Nossa Senhora da Conceição, em Voturuna e Santo Antônio, inventariadas por Mário de Andrade. Neste segundo exemplo, destaca Lucio, há uma reinterpretação “de memória” dos elementos e ornatos provenientes dos modelos portugueses, podendo-se notar,

[28] Idem. “A alma dos nossos lares”. *A Noite*, 19/3/1924.

[29] Idem. “Considerações sobre nosso gosto e estilo”, op. cit.

[30] Idem. “Tradição local”. In: *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 454.

[31] *Ibidem*.

[32] Idem. "A arquitetura dos jesuítas no Brasil". In: *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 486.

entre os pormenores de perfilatura e ornamentação dos frontões, com frutas amarradas por uma faixa, "dois minúsculos abacaxis"³².

Mediante exemplos como esse, podemos perceber como a concepção de uma "arte nacional", em Lucio Costa, ainda está próxima da operação neocolonial, que se traduzia em inserir elementos típicos ou alegóricos da cultura local sobre uma base estilística já fixada. Contudo, o elogio de Lucio segue a via de um caminho não acadêmico, valorizando obras de "sabor popular", que desfiguram a seu modo as relações fixas e modulares dos padrões eruditos. Quanto aos retábulos de Voturuna, observa, não são "cópias inábeis", mas "legítimas recriações", podendo ser consideradas, "juntamente com os esplêndidos e originalíssimos tocheiros antropomórficos" de São Miguel das Missões, "as mais antigas e autênticas expressões conhecidas de 'arte brasileira', em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer 'portuguesas do Brasil'".

Mais uma vez, aqui, o elogio de fundo romântico a essa "erudição" espontânea do saber popular remete à noção de "tradição" divulgada por Ricardo Severo, para quem a "rude humildade" dessa arquitetura não devia ser considerada vergonhosa, mas, ao contrário, "enaltecer" os "sentimentos patrióticos"³³. Essa correspondência lógica entre a "primitiva singeleza" das construções coloniais luso-brasileiras e o seu "meio telúrico" — na expressão de Severo —, que converte a pobreza material em riqueza moral, é também o que sustenta a idéia de Lucio de que a "arte nacional" se produz fundamentalmente através de uma decantação, em que o "estilo" erudito se estabiliza no popular. Não há, em sua concepção, um sentido propriamente evolutivo nessa arte, a não ser na medida em que suas manifestações acompanham mudanças de comportamento da sociedade — como na análise que faz do paulatino movimento de abertura das fachadas dos sobrados coloniais ao longo dos séculos, acompanhando o incremento de policiamento e segurança nas cidades. Por isso, ao contrário de uma evolução, o que há, antes, em sua leitura, é uma involução — uma vez que, como dissemos, para Lucio, a partir do século XIX algo nesse caminho se perdeu, um elo se partiu. No entanto, ressalta ele, a vertente erudita dessa severidade popular presente nas construções do período colonial é simbolizada pela arquitetura dos jesuítas, que, imbuída do "espírito severo da Contra-Reforma", caracteriza o nosso melhor barroco. Como se vê, Minas Gerais não tem nenhum privilégio na sua definição de "arte nacional". Ou melhor: o "espírito geral" da construção brasileira está difundido pelo país no tempo e no espaço, e tem como referente maior cidades como Diamantina, Parati ou Goiás Velho, e não Ouro Preto.

Para Mário de Andrade, ao contrário, a nossa verdadeira "arte nacional" foi uma miragem, pois pôde ser apenas vislumbrada du-

[33] Cf. Severo, op. cit.

rante um período curto de tempo na obra do Aleijadinho, não tendo tido, porém, continuidade histórica. Essa arte ficou, portanto, em suas palavras, como uma promessa não cumprida, “uma aurora que não deu dia”³⁴.

O que está por trás desse elogio do Aleijadinho feito por Mário é a idéia de que o nacional é uma instância que se atinge pela depuração e superação da arte da Metrópole. Assim, observa, as manifestações culturais dos dois primeiros séculos de colonização são esporádicas e seccionadas geográfica, cronológica e socialmente, não resultando da “coletividade colonial”. A verdadeira expressão desta só surgiria com a “expansividade antimarítima das Minas Gerais”, com o movimento do colono para dentro do país, e a conseqüente reversão do complexo colonial. Esse processo ocorre, segundo Mário, quando o brasileiro consegue inverter o sentido da influência, que passa a ecoar da Colônia para a Metrópole, o que se dá através da “normalização do mestiço”.

Desse modo, o aspecto sóbrio do barroco brasileiro — arcaizante, se quisermos —, atribuído por Lucio Costa ao “espírito severo da Contra-Reforma”, e visto por críticos estrangeiros como um correspondente do gótico tardio alemão, é tomado por Mário na mesma chave. Segundo o poeta modernista, o Aleijadinho está nessa tradição, pois “escapou genialmente da luxuosidade, da superfetação, do movimento inquietador, do dramático”, conservando uma clareza que atribui à Renascença, mas que também evoca os “primitivos itálicos” e o “gótico” medievalista. Nesse sentido, é curioso como a sua apreciação coincide com o que Costa chama de “o nosso barroco”, porém referindo-se a outra matriz, que não a do Aleijadinho. Mas, retomando a argumentação de Mário, é interessante observar como em seu percurso analítico a obra do Aleijadinho torna-se “nacional” pela capacidade de ser extremamente pessoal, vindo a coroar, com sua genialidade, três séculos de arte colonial. Nas palavras de Mário, ela “transporta ao seu clímax a tradição luso-colonial da nossa arquitetura, lhe dando uma solução quase pessoal, e que se poderá ter por brasileira por isso”³⁵.

Nesse ponto, Mário retoma a argumentação de um de seus textos de juventude, em que diz ter ocorrido no Brasil um barroco surpreendentemente antiilusionista e mais afeito à verdade construtiva, devido à ação do “gênio ático” do Aleijadinho — mais uma vez, aqui, o seu juízo sobre o barroco brasileiro coincide com o de Lucio Costa, embora divirja em relação à obra do artista mineiro. Nas palavras de Mário, “a orientação barroca — que é o amor à linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados”, passa, no Brasil “da decoração para o próprio plano do edifício”³⁶. Assim, temos aqui uma fantasia que não é ornamental, mas volumétrica, aplicada ao conjunto da edificação, e não ao detalhe. Desse modo, no Brasil — leia-se: na “arte nacional” brasileira —, “os elementos decorativos não residem só na decoração posterior, mas

[34] Andrade, Mário de. “O Aleijadinho”. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 14.

[35] *Ibidem*, pp. 27-31.

[36] *Idem*. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993, pp. 79-80.

também no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves”, e por isso esse barroco assume a proporção de um verdadeiro estilo, “equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico”³⁷.

[37] *Ibidem*, p. 80.

Assim há, segundo Mário, uma marca pessoal — “genialidade”, “mulatice” — que distingue o Aleijadinho de outros arquitetos, como o português Pedro Gomes Chaves, seu rival na época. No entanto, observa, o Aleijadinho surge das lições de Gomes Chaves, mas “vem genializar” à sua maneira essa orientação primeira, criando “a única solução original que jamais inventou a arquitetura brasileira” em sua história, por conter “algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional”. Por isso, anota, o tipo de igreja “fixado imortalmente por ele”, como as igrejas de São Francisco, em Ouro Preto e São João del Rey, corresponde não apenas ao gosto do tempo, “refletindo as bases portuguesas da Colônia”, como também “já se distingue das soluções barrocas luso-coloniais, por uma tal ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma ‘delicadeza’ tão suave, eminentemente brasileiras”³⁸.

[38] *Idem*. “O Aleijadinho”, *op. cit.*, p. 30.

Até aí temos um Mário muito próximo aos argumentos de Gilberto Freyre, destacando o caráter nacional através dessa “denguice” sensual e mulata que encontra tradução em formas arquitetônicas — síntese tão poderosa que é capaz de criar um novo cânone, lançando-se acima do “espírito” do seu tempo. Porém sua análise não se detém unicamente na excepcionalidade do Aleijadinho como fruto de uma marca pessoal. Esse traço idiossincrático é confrontado com uma decidida contextualização histórica da personagem, enriquecendo sua análise.

Mário de Andrade caracteriza o último quartel do século XVIII — momento histórico em que o Aleijadinho viveu e produziu a maior parte de seus trabalhos — como um período de exceção, produto de uma convergência histórica singular, sem precedentes e sem desdobramentos. Segundo o poeta e crítico, a floração artística sem par que caracteriza esse período representava o “eco atrasado da grandeza econômica” da mineração, já em declínio. Nesse contexto, ressalta, “o que perseverara era apenas o brilho exterior”. Essa tradição de “fausto” é o que, segundo Mário, “alimentou e graças-a-deus fez funcionar Antônio Francisco Lisboa, e o parceiro dele na pintura, Manuel da Costa Ataíde”³⁹.

[39] *Ibidem*, p. 19.

Floração artística que, portanto, encobria uma enorme decadência, o roncar de uma “insatisfação medonha”, podendo ser definida como a expressão de um descompasso estrutural. Assim, a produção desse período só se explica como “um verdadeiro aborto luminoso”, que chega economicamente atrasado, com a lentidão própria do desenvolvimento artístico em relação aos movimentos da sociedade: “É a solução brasileira da Colônia”, define. Surge, portanto, ao mesmo tempo

como solução original e como ponto culminante do “período em que a entidade nacional agia ainda sob a influência de Portugal”.

Entretanto, trata-se de uma manifestação que ainda não estava solidificada, e, nesse sentido, embora representasse já um “engenho nacional”, assentava-se sobre o vazio. Por isso, no seu entender, foi “o maior boato falso da nacionalidade”, uma produção que não teve continuidade, pois

caracterizava toda a falsificação da nossa entidade civilizada, feita não de desenvolvimento interno, natural, que vai do centro pra periferia e se torna excêntrica por expansão, mas de importações acomodáticas e irregulares, artificial, vinda do exterior^{4º}.

[40] *Ibidem*, p. 41.

Essa obra autenticamente nacional, portanto, profetizava uma continuidade que não veio. Mário de Andrade, assim, caracteriza esse apogeu artístico do país situando-o como o resultado simultâneo de um contexto histórico específico e de uma genialidade pessoal particular, ambas expressões de descompassos, deslocamentos, estabelecendo uma “identidade nacional” que não se prende a um símbolo fixo, tradicional, e nem mesmo nacional, *stricto sensu*. Ela é caracterizada, antes, como resultado quase fortuito de uma errância cultural, uma mestiçagem sideral, cosmológica, capaz de reinventar a cultura humana a partir de Minas Gerais. Feita por um artista que profetizava um Brasil cuja riqueza estaria nas suas idiossincrasias, na sua “irregularidade vagamunda”, em uma mistura de cantos do mundo em que os arcaísmos tornam-se capazes de liberar uma potência de originalidade cultural latente.

O PROBLEMA DA EXPRESSÃO INDIVIDUAL

Mário de Andrade e Lucio Costa são pensadores que, como dissemos, fazem a ponte entre a contenção formal da arquitetura moderna e o caráter anônimo e coletivo da arte popular. Essa ponte, para ambos, longe de esgotar-se em meros paralelos formais, aponta antes para a dimensão ética — e por isso social — desse antiformalismo. No entanto, ambos esbarram freqüentemente na percepção de que o artista é um condensador de utopias e anseios culturais mais amplos, como demonstra a leitura que Mário faz do Aleijadinho. Nessa leitura, o artista é quem formula uma “aurora” que ainda está à espera do seu dia, fio da meada da “nacionalidade” que ficou como promessa interrompida. O problema da criação individual, ou, em outras palavras, da “intenção plástica”, é crucial nesse caso, e será invocado de maneira urgente e aguda pela modernidade. Evidentemente, nem Mário de Andrade nem Lucio Costa deixarão de enfrentá-lo.

O livro *Mário de Andrade e "L'Esprit Nouveau"*, de Maria Helena Grembecki, revela o papel decisivo que a revista francesa teve na formação das idéias estéticas do poeta brasileiro, no período que vai de 1921 a 1925. Textos como "Prefácio interessantíssimo", de 1922, e "A escrava que não é Isaura", de 1925, por exemplo, foram escritos sob forte influência dessas leituras. Assim, psicologismo, pulsão subconsciente como motor do projeto estético, lirismo por oposição a intelectualismo, destruição do "assunto poético", antiliteralidade, polifonia, são categorias que embasam a feitura de uma poesia sem rimas, com versos livres, que correspondem aos dinamismos interiores do indivíduo e o libertam dos entraves formais.

Essa programática busca por dar vazão às pulsões subconscientes visava, a partir da inspiração de Apollinaire e dos textos de *L'Esprit Nouveau*, alcançar a "criação pura". Nesse sentido, se aproxima da conhecida postulação de Le Corbusier da arte como *machine à émouvoir* — formulação que deve ser compreendida à luz dos fundamentos da estética purista. Pois o que esse "maquinismo lírico" supõe é uma individuação sem reservas, que tem por objetivo alcançar a "objetividade universal do subconsciente", que, para o purismo, é um depositário da coletividade humana: estandarizada, invariável. Isto é: a liberdade individual na criação artística é posta a serviço do antiindividualismo estético, eis a equação purista.

Acionando o subconsciente poético, que equivale às "sensações primárias" de Ozenfant e Jeanneret, o poeta troca a atitude de cópia da natureza pela "depuração formal" do imaginário coletivo, objetivo, científico, e superior às tendências individualistas e burguesas do romantismo. Como explica Mário:

*o fato de nossa poesia ser subconsciente, equilibra o excesso de coeficiente individual que porventura grite em nós. Sim, porque a subconsciência é fundamentalmente ingênua, geral, sem preconceitos, pura, fundamentalmente humana. Ela entra com seu coeficiente de universalidade para a outra concha da balança. Equilíbrio*⁴¹.

[41] Idem, "A escrava que não é Isaura". In: Grembecki, Maria Helena. *Mário de Andrade e "L'Esprit Nouveau"*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969, p. 59.

Conectando-se a essa consciência coletiva — subconsciente —, o artista estará reintegrado ao "espírito" do seu tempo, isto é, ao *Zeitgeist*. Pois, como diz Nicolas Beauduin, em artigo publicado em *L'Esprit Nouveau*, há um "lirismo construtor" na poesia purista que reintegra o poeta à vida, fazendo-o interagir com o mundo de modo mais livre e polifônico. Esse movimento lírico nasce inescapavelmente no "eu profundo", colocando o problema da subjetividade, da expressão individual, como questão central para o artista moderno. Questão que, podemos dizer, não ficou datada como um problema dos anos 1920 e 1930, mas, ao contrário, permanece ao

longo do século como um ponto de tensão irresolvida dentro do Movimento Moderno.

Penso que a lembrança da definição de lírica de Adorno, embora formulada três décadas depois, e já sob o impacto definitivo da sociedade de massas, ajuda a compreender melhor a nuance desse caráter coletivo que a lírica por vezes é capaz de assumir no mundo moderno. Segundo o pensador frankfurtiano, o conteúdo de uma poesia não expressa apenas motivações individuais, pois elas, através da forma estética, adquirem participação no universal. Dessa maneira, para Adorno, a dimensão universal na arte deve ser alcançada por uma individualização sem reservas — que não é mais a do formalismo romântico, pois a universalidade da lírica é essencialmente social. Assim, a idiosincrasia da lírica constitui uma resposta à coisificação do mundo, à reificação produzida pela sociedade de massas, como uma reação à dominação das mercadorias — sendo, nesse sentido, inteiramente moderna⁴². E o exemplo que cita, no campo da poesia, é a obra de Federico García Lorca, cujo conteúdo essencialmente lírico constituiu o ataque mais profundo ao conservadorismo. Nesse ponto é que se dá a passagem mais importante da sua conceituação: tendo a lírica tradicional uma origem pré-burguesa, ela se torna capaz de reativar moderadamente — através da individualização radical — um fermento arcaico corrosivo, coletivo, e antiburguês por excelência, embora formulada contemporaneamente dentro da classe burguesa.

No texto “Considerações sobre arte contemporânea”, escrito durante os anos 1940 e publicado em 1952, Lucio Costa chegará à sua defesa mais empenhada da criação individual na arte e na arquitetura, pensando-a justamente como a chave conceitual para introduzir a participação popular no fazer artístico — empenho que, como se pode deduzir, não estará isento de ambigüidades e contradições. Mário de Andrade, por sua vez, é quem recorrerá a esse fundamento residual da cultura oral — o dialeto — como fundamento pré-burguês de emancipação coletiva na cultura moderna, tomando-o inclusive como base para a reformulação da cultura erudita. Além disso, como vimos, ao analisar a arte nacional mais genuína em sua opinião — a obra do Aleijadinho —, toma-a como a liberação artística de uma originalidade inédita, que só se forma à medida que reelabora criativamente arcaísmos dispersos porém ainda presentes em sua cultura, e em descompasso com o seu tempo. O problema da expressão individual, portanto, está entranhado no pensamento dos dois autores, não sendo, desse modo, nem alheio nem posterior às suas respectivas constituições internas.

No caso de Lucio Costa, podemos dizer que a legitimidade da “intenção plástica” está presente desde o texto-manifesto “Razões da nova arquitetura” (1934), pois, apesar das sérias reservas que o autor

[42] Cf. Adorno, Theodor W. “Conferência sobre lírica e sociedade”. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril, 1976 [Coleção Os Pensadores].

[43] Costa, “Razões da nova arquitetura”, op. cit., p. 111.

faz ali ao individualismo na criação artística, concede aos “gênios”, como Brunelleschi e Le Corbusier, o dom de reorientar o sentido histórico em momentos de crise, elaborando em novos termos “as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura”⁴³. Essa defesa, como dissemos, se tornará programática em “Considerações sobre arte contemporânea” (1952), mas já está claramente formulada na resposta que dá a Geraldo Ferraz, em 1948, rebatendo a polêmica proposta pelo crítico paulista em relação à verdadeira origem da arquitetura moderna no Brasil.

Mário de Andrade, por sua vez, na mesma série de artigos sobre arquitetura escritos em 1928, em que elogia a abstenção de individualidade e o internacionalismo da arquitetura moderna, admite que esse antiindividualismo, que se faz acompanhar de um antinacionalismo, talvez proviesse do fato de essa arquitetura ser ainda muito nova, e encontrar-se no começo de sua evolução. “Vem daí”, diz ele, “o caráter anônimo que as soluções modernistas de grandes ou pequenos edifícios apresentam até agora. São obras de combate, são obras teóricas.” E, em seguida, profetiza:

*Mas o dia em que o estilo se normalizar e o sentimento arquitetônico moderno se tornar inconsciente em nós, as criações nascidas da invenção na certa que irão refletindo cada vez mais o indivíduo e necessariamente a raça dele*⁴⁴.

[44] Andrade, “Arquitetura colonial”, op. cit., p. 14.

Portanto, se essa normalização virá irremediavelmente, assentando a arquitetura moderna sob o caráter estável de um estilo — como Mário desejou ver as casas de Warchavchik —, o seu anonimato internacionalista inicial se fracionará em porções étnicas mais individualizáveis. Diante disso, conclui: “nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira”.

Mário justifica assim o seu pendor neocolonial em 1928, e a enorme dúvida que confessa ter em relação à legitimidade da arquitetura moderna e ao problema da nacionalidade nas artes da edificação. Desse modo, termina por defender, de forma um tanto híbrida e aparentemente contraditória, a fixação de elementos nacionais sob um prisma moderno, pois é através deles, diz, que “dentro da arquitetura moderna, o Brasil dará a contribuição que lhe compete dar”. Essa conclusão de Mário, convenhamos, é inegavelmente profética em relação ao caminho seguido pela arquitetura moderna brasileira, e também, em chave paralela, ao que ficou conhecido internacionalmente como *Brazilian style*. Ela parece, por um lado, descrever fielmente o programa de conciliação entre modernidade e “tradição” indicado pela arquitetura de Lucio Costa, mas sobretudo é eloqüente se pensada como uma visão antecipada do “recado ao mundo” que a arquitetura brasileira viria a dar através da obra de

Oscar Niemeyer — que, para Lucio Costa, é o elo perdido daquela genialidade nacional que Mário identificou na obra do Aleijadinho.

A propósito da obra de Niemeyer, Lucio Costa defende que a contribuição brasileira à arquitetura mundial “surpreende por seu imprevisto e sua importância”, porque veio pôr na ordem do dia, “com a devida ênfase”, o problema da “qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo que haverá de sobreviver no tempo quando *funcionalmente* já não for mais útil”⁴⁵. Desse modo, lança mão nitidamente dos conceitos de “beleza útil” e de “beleza perene”, tomados dos manifestos puristas, embasando a justificativa de situar a obra de arquitetura para além de sua funcionalidade, isto é, de sua beleza temporal, eminentemente técnica. A procura constante de Le Corbusier por situar a arquitetura *au delà des choses utilitaires*, que se identifica à idéia de “monumentalidade”, dá substância a esse desenvolvimento lírico, que Costa reivindica como contribuição brasileira à arquitetura mundial. Tal colocação, formalizada em 1952, pode ser assim pensada, de alguma maneira, como a ponta final da indagação feita por Mário de Andrade em 1928, embora desenvolvida em sentido contrário às idéias do poeta paulista. Por outro lado, constitui o embasamento conceitual mais maduro do lirismo plástico brasileiro, que críticos como Nikolaus Pevsner enxergariam como uma fantasiosa “ânsia de expressão individual” que não resolve “os problemas sérios da arquitetura”⁴⁶.

Mas vejamos como Lucio Costa constrói sua argumentação. Nesse conhecido texto, o arquiteto propõe um esquema que pretende explicar a inédita síntese entre plástica e funcionalidade operada pela arquitetura moderna (de vertente corbusiana, evidentemente). Para tanto, estabelece uma dualidade universal quanto à concepção da forma, observável na existência de dois eixos culturais latentes bem marcados: os eixos estático e dinâmico, ou, em outras palavras, o mesopotamomediterrâneo e o nórdico-oriental. Esse antagonismo histórico, que remonta à interpretação de uma dualidade cultural sincrônica, que vem de Riegl e Worringer, é desfeito, segundo Costa, pela técnica moderna do concreto armado, que permite fundir de maneira inédita os dois princípios. Tal fusão termina por ressaltar e potencializar aquelas duas dimensões culturais: tanto a “funcional-fisiológica”, ao permitir uma ossatura independente para a construção (o que quer dizer uma autonomia interna na organização da planta), como a “dinâmico-expressiva”, ao proporcionar uma liberdade inédita no tratamento dos volumes e superfícies.

Contudo, não bastasse essa teorização de longo alcance sobre a evolução da arte universal, Costa conclui seu texto propondo uma função social para essa arte-arquitetura concebida a partir da liberdade criadora individual, isto é: lírica. Assim, introduz provocativamente a

[45] Costa, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. In: *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 245.

[46] Cf. Pevsner, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 218.

questão: a chamada “arte pela arte”, diz, não é a antítese da arte social. Com isso, defende que a situação de isolamento vivida pela arte após a Revolução Industrial, isto é, a sua chamada autonomia, que corresponde ao fim das grandes narrativas, se quisermos, não representa um cerceamento do seu alcance na sociedade. Ao contrário, segundo Costa, agora todo impulso artístico é “desinteressado” — aqui vale a pena lembrar a polêmica entre Oswald e Mário —, e “esse poder de invenção desinteressada e de livre expansão criadora, que tanto se lhes recrimina, é que poderá vir a desempenhar, dentro em breve, uma função social de alcance decisivo”⁴⁷.

[47] Costa, “Considerações sobre arte contemporânea”, op. cit., p. 255.

Não deixa de ser espantoso que a reflexão madura de Lucio Costa aponte, ao final, para uma visão de arte como desafio, evasão, e complemento lógico para a monótona e rude opressão do trabalho. Mas, de fato, essa é a função social da arte vislumbrada por ele na sociedade de massas: a possibilidade de reabilitação psicológica individual e coletiva, semelhante ao papel desempenhado pelo esporte e o recreio desinteressado da “massa anônima do proletariado nas suas horas de lazer”. Como resultado lógico, o proletariado passaria a ter participação ativa no processo de evolução da arte, que assim adquiriria uma “raiz popular”. Desse modo, observa:

*da massa indistinta de homens e mulheres absorvidos nessa experiência generalizada haveriam de surgir, com o tempo, os mais dotados de intuição plástica, e destes, progressivamente, os artistas possuídos de paixão criadora e capazes não só de entusiasmar as multidões como os campeões olímpicos e os acrobatas de circo, mas de comovê-los com as suas obras*⁴⁸.

[48] Ibidem.

Curiosamente, é como se o “velho portuga” inculto encontrasse, aqui, uma correspondência moderna: o proletário alienado no processo de trabalho, mas criativamente espontâneo no seu lazer desinteressado. Esse lazer, que equivale à arte de “raiz popular” na sociedade de massas, parece corresponder ao antigo artesanato, porém agora destituído de finalidade prática, utilitária.

Tal visão da arte moderna, curiosamente antiquada para um pensador com a envergadura de Lucio Costa, é certamente reveladora dos paradoxos e impasses vividos pela arquitetura brasileira ao longo do tempo, deslocada progressivamente de uma função social mais efetiva. Contudo, parece denotar um esforço de acomodação teórica visivelmente penoso, haja vista a distância que separa a sua visão original da “tradição” cultural brasileira (“desataviada e pobre”) do “formalismo” plástico que terminou por definir a sua arquitetura moderna aos olhos do mundo.

Assim, reservando à arte e à arquitetura o papel de dar vazão aos anseios de livre escolha e fantasia individual da massa proletária como

expressão coletiva, Lucio Costa pretende resgatar a função social da arte de dentro do seu isolamento, isto é, da reflexividade moderna, encontrando uma solução para o paradoxo da sua autonomia. Essa conclusão, evidentemente frágil e datada, tem, no entanto, grande relevância se considerada em relação aos conceitos de “monumentalidade” e de “beleza perene”, chaves na obra teórica de Le Corbusier, e, por consequência, fundamentais dentro do andamento subsequente da arquitetura moderna brasileira.

MORALIDADE TÉCNICA VERSUS INTENÇÃO PLÁSTICA

Concluindo, enquanto Lucio Costa parte para a defesa incondicional da plástica na criação arquitetônica, aliada ao conceito de “monumentalidade”, Mário de Andrade caminha em sentido oposto, permitindo-nos enxergar nesse distanciamento a gênese de uma certa oposição conceitual entre paulistas e cariocas⁴⁹. Em sua trajetória, o poeta faz primeiro a autocrítica do psicologismo de suas poesias feitas sob inspiração de *L'Esprit Nouveau*, reunidas em *Losango cáqui* (1924). Depois, adentra a década de 1930 politizando suas preocupações poéticas, para, finalmente, diluir essa orientação política no determinismo material do conceito de “atitude estética”, baliza conceitual da conferência “O artista e o artesão” (1938), proferida no curso de História e Filosofia da Arte da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro.

Apoiado nas referências antimodernistas de pendor católico do pensador francês Jacques Maritain, Mário coloca-se, nesse texto, definitivamente contra a autonomia da arte, aproximando-a do artesanato. Desse modo, aprofunda sua crítica ao individualismo e ao formalismo “modernos”, entendendo-se por “moderno” não o modernismo estético, mas a idéia de “vida moderna”, associada às transformações trazidas pela indústria e pela sociedade de massas. A esse formalismo, opõe uma moral técnica do fazer artístico, uma expressividade que se resolve no embate com a matéria, e não no poder de determinação do sujeito: “Ao artista cabe apenas”, observa, “*adquirir uma severa consciência artística que o... moralize, se posso me exprimir assim*”⁵⁰.

Como observa Eduardo Jardim de Moraes, ao valorizar uma dignificação do trabalho manual, Mário se filia a teóricos como William Morris, situando-se também mais próximo da vertente artesanal do Movimento Moderno, efetivamente ligada à contenção formal e ao anonimato. Nesse sentido, condena o “individualismo moderno” qualificando-o de “desvio moral”, pois o gênio romântico que o guia age preso apenas à idéia, ficando desprendido da matéria:

Se, psicologicamente, podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas que se sujeite, que se escravize às mais desbridadas liberdades, a

[49] O chamado “brutalismo paulista”, desenvolvido a partir dos anos 1960, baseia-se em um recuo do hedonismo expressivo contrastante em relação à liberdade plástica carioca. Sobretudo a moralidade técnica defendida por Mário de Andrade parece ter ecos claros nas idéias formuladas mais tarde por Sérgio Ferro. Cf. Wisnik, Guilherme. “Arquitetura lendo a cultura”. In: Nobre, Ana Luiza e outros. *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

[50] Andrade, Mário de. “O artista e o artesão”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963, p. 27.

*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*⁵¹.

[51] *Ibidem*, p. 25.

Esse condicionamento é o que garante a impessoalidade do projeto e a “mera utilidade” da obra, fundamental em arquitetura. Por esse caminho, o crítico e poeta volta a acentuar a vocação social da arquitetura moderna, gêmea do folclore, no seu questionamento da autoria na obra de arte. E, pela mesma via, elogia a “força de artesanato” presente na obra construída de Lucio Costa, referindo-se à incorporação de elementos tradicionais na arquitetura moderna brasileira⁵².

[52] Cf. Moraes, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno — o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 79.

Valorizando o que define como “atitude estética” — o retorno do artista romântico, vaidoso e egocêntrico ao mero artesão, ligado à instância do “fazer artístico” —, Mário dá à arte uma dimensão utilitária, coerente com a sua busca pela contenção formal. Contudo, como enfatiza Jardim de Moraes, essa idéia de instrumentalidade do utensílio se choca, na teoria de Mário, com a valorização da moralidade do fazer artístico, segundo a qual a resistência da matéria é determinante, e não pode estar condicionada previamente. Por esse princípio, o artista se submete às exigências do material, condicionando a sua expressividade estética à exploração máxima das potencialidades contidas naquele material — seja ele matéria-prima ou artefato já produzido, como um instrumento musical, por exemplo.

O percurso de Lucio Costa, ao contrário do de Mário de Andrade, não indicará nenhuma ilusão quanto à revalidação de uma cultura artesanal. Em um de seus textos mais completos e importantes, intitulado “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” (1951), ele não deixa dúvidas em relação à questão. No seu modo de ver, aquela referida tradição, com a qual buscou reatar durante tanto tempo, estava definitivamente perdida para o mundo moderno, pois aquela experiência empírica se havia tornado anacrônica. Em suas palavras:

*a força viva avassaladora da idade da máquina, nos seus primórdios, é que determinava o curso novo a seguir, tornando obsoleta a experiência tradicional acumulada nas lentas e penosas etapas da Colônia e do Império, a ponto de lhes apagar, em pouco tempo, até mesmo a lembrança*⁵³.

[53] Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”. In: *Registro de uma vivência*, op. cit., p. 162 (grifo meu).

Reconhecendo a ausência de uma tradição construtiva ainda viva e determinante, Lucio Costa deixa para trás o “velho portuga de 1910”, e toda aquela utopia de uma adequação mais afetiva entre a experiência passada, artesanal, e o mundo moderno, que, como diz, é avassalador. Nesse texto, Lucio traça um vasto percurso em que revisita todo o século XIX no Brasil — antes desprezado —, entremeando-o de considerações sutis. Em sua análise, a indústria num primeiro

momento vulgariza a construção, substituindo os “beirais com telhões de louça azul e branca ou policrômica”, ou as “platibandas azulejadas com remate de pinhões ou estatuetas da fábrica Santo Antônio, do Porto”, por “lambrequins de madeira recortada”, ou pelos “acrotérios sobrecarregados de ornamentação”. Mas depois revoluciona a arquitetura, mudando os costumes, o modo de vida, e os padrões construtivos. Por isso, para o arquiteto não haverá retorno, pois um mundo novo se desencadeou irreversivelmente, constituindo não uma “simples mudança de cenário”, mas uma “estréia de peça nova em *temporada* que se inaugura”.

Contudo, o ponto fundamental não está apenas nessa constatação, e sim na percepção de que tal revolução não representou apenas uma atualização necessária em relação à técnica do seu tempo, no sentido de tornar-se *up-to-date* com a era da máquina — como, aliás, já o seria Warchavchik. Tratava-se, justamente, de atingir a expressão artística profunda dessa era: universal, permanente, e “perene”, explorando os recursos da nova técnica — o concreto armado —, e não apenas mimetizando a máquina. Por isso, Lucio refere-se jocosamente nesse texto à arquitetura de Warchavchik como sendo a de um “romantismo simpático”, e, após historiar o percurso da engenharia e da indústria do concreto no Brasil, alude à importância do “marco definitivo” da arquitetura moderna no país — marco eminentemente “simbólico” e de “feição monumental”: o Ministério da Educação e Saúde (1936-45).

Tal “milagre”, em suas palavras, deveu-se à “personalidade” de Oscar Niemeyer, figura que baliza todo o conjunto da produção brasileira, sendo, segundo Lucio, a “chave do enigma”. Assim, passando em revista todo o processo de formação da arquitetura moderna brasileira, desembocando em seu incontestável sucesso internacional — já mais do que sacramentado em 1951 —, Lucio redefine esse “regionalismo” brasileiro. Em suas palavras, a arquitetura brasileira àquela altura

*já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo*⁵⁴.

[54] *Ibidem*, p. 170.

Fica claro aqui, mais uma vez, que a busca pela tradição torna-se superficial — afirmação feita aqui com clara dose de autocrítica —, diante da exploração radical da linguagem arquitetônica a partir da técnica nova. “Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma”, afirma Lucio, mas do

legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvelar o mundo formal ainda não revelado.

Feitas as contas, a equação montada por Lucio Costa em “Considerações sobre arte contemporânea” para legitimar a “intenção plástica” na arquitetura moderna opera de modo equivalente à defesa de Le Corbusier de uma “beleza perene”. Pois, em ambos os casos, o que realiza o engate da situação atual com a dimensão universal é um elemento aparentemente conjuntural — a técnica nova —, que num caso está representada pela plasticidade do concreto armado — responsável pela fusão entre “forma estática” e “forma dinâmica” —, e no outro está representada pelo princípio cartesiano da “máquina”, que por ser regida pela geometria permite uma volta do homem à natureza e, com ela, ao padrão de beleza clássica e atemporal.

Por isso mesmo, na obra de Le Corbusier há uma tensão permanente entre abstração e figuratividade, na qual a curva — elo com o contingente, com o sensível — entra como contraste. No caso brasileiro, a fusão entre as formas estática e dinâmica proposta por Costa parece indicar um caminho que envereda mais por uma poética do sensível, que deixaria aquele *esprit de géométrie* corbusiano como um contrapeso leve na balança. A descrição que Ítalo Campofiorito faz da visita do mestre franco-suíço à igreja da Glória, no Rio de Janeiro, em 1962, é extremamente eloqüente em relação a essa diferença. Segundo Campofiorito,

ele ficou no pátio em volta, e bateu com a mão naquela murada dizendo assim: “quem fez isso é um animal da mesma raça que eu, é um arquiteto”. Ele botava a mão naquela espessura como se estivesse botando a mão no lombo de um cavalo, e novamente insistia que gostava muito do Brasil, e que nós todos éramos delicados, quase femininos. Ele dizia: “eu sou grosseiro, sou um camponês”.

Recebido para publicação
em 14 de junho de 2007.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

79, novembro 2007

pp. 169-193

GUILHERME WISNIK é arquiteto e mestre em história social pela Universidade de São Paulo (USP), autor de *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001) e *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005), e colunista do jornal Folha de S. Paulo.