

Modernidade e academia em
Lúcio Costa.
Ensaio de historiografia.

M A R C E L O P U P P I

En français pp. 308-321

Os primeiros passos para a criação de uma arquitetura moderna de "caráter local" são creditados, nas publicações recentes, a Lúcio Costa¹. No entanto, a despeito de seus escritos serem tão influentes quanto suas obras, e de ele ser repetidamente louvado como o teórico do movimento e mesmo como pioneiro em alguns setores da pesquisa do patrimônio artístico nacional, ninguém até agora reconheceu, de nosso conhecimento, que boa parte dos estudos da arquitetura brasileira deriva do modelo de análise histórica por ele elaborado. Não por acaso são estes estudos que insistem na sua importância para a criação de uma arquitetura moderna "autenticamente" nacional.

Para constatá-lo, basta ler os textos com atenção; as filiações são quase evidentes. Sempre citado, às vezes profusamente, outras discretamente, não obstante em nenhum caso é reconhecido como o modelo historiográfico seguido. Suas principais idéias estão lá, reeditadas, sem a atribuição precisa da origem; elas como que tomam vida própria e passam a representar os fatos históricos em si, substituindo-os. Neste circuito fechado, cada novo autor continuamente reinventa a história, pretendendo abordá-la de modo original, e continuamente a repete, porque sempre a repõe nos mesmos termos.

A primeira explicação para isso está no próprio Lúcio Costa: como veremos, ele programou conscientemente a posteridade de seu modelo histórico. Partidário confesso da arquitetura moderna — e inimigo declarado da arquitetura acadêmica — estava sempre muito mais interessado na defesa de sua causa que no estudo efetivo da história da arquitetura. Esta lhe valia menos como objeto de conhecimento que como meio para a demonstração de suas idéias. A forma de estudo histórico reveste de autoridade o programa da arquitetura moderna: Lúcio Costa projeta-o na história, reinterpretando-a e reescrevendo-a única e exclusivamente para comprovar a universalidade do programa de partida — na condição de força motriz da arquitetura em todos os tempos, de seus primórdios aos dias atuais. Tal estratégia revela-se eficaz, e o arquiteto militante fará larga fortuna como historiador.

Negligenciando a pesquisa concreta, Lúcio Costa constrói um modelo histórico evolutivo e

¹ Filho de pais brasileiros, Lúcio Costa nasceu em Toulon (França) em 1902. Em 1916 os pais voltam ao Brasil, e ele é matriculado na Escola Nacional de Belas Artes: "Meu pai imaginava que eu fosse escolher pintura ou escultura, mas eu me seduzi pela arquitetura por causa da biblioteca estupenda sobre arquitetura que eu encontrei na sala dos fundos da Escola" (entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, 15/08/1993, caderno *Mais!*, p. 6). Na mesma entrevista afirma que se formou arquiteto em 1922.

Este é o primeiro capítulo, com pequenas modificações, de minha dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura da Universidade de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Coli. O objetivo da dissertação é reexaminar a contribuição da historiografia ao estudo da arquitetura acadêmica carioca das três primeiras décadas deste século, em especial da arquitetura de tradição *Beaux-Arts*.

totalizante: cada peça encaixa-se perfeitamente em seu lugar, ou precedendo ou sucedendo outras, de modo progressivo, numa sequência que culmina na arte moderna. O modelo é apresentado ao leitor pronto e acabado, isto é, absolutamente completo; ele pode, em todo caso, ser ampliado e complementado com informações adicionais. Justifica-se mais pelo conjunto que pelos detalhes, mais pelo que demonstra que pelo que dá a conhecer, e deve ser aceito integralmente. Sua vantagem está justamente em oferecer uma interpretação global da arquitetura — por isso mesmo pretendendo equivaler-se à própria história, ou antes, a toda história da disciplina —, desobrigando os arquitetos do esforço de analisar e compreender o passado e, em consequência, liberando-os para as práticas de intervenção presentes. Instrumento de ação antes que de conhecimento, e apesar de seu teor de simplificação e de suas deficiências, o modelo histórico de Lúcio Costa não obstante será tomado na conta de método historiográfico não só pelos contemporâneos mas também (de maneira menos compreensível) por estudiosos que já viviam em um contexto histórico muito diferente².

O lugar da arquitetura acadêmica no interior do modelo é completamente desfavorável. Vejamos, inicialmente, em que ele consiste, antes de examinarmos o histórico arquitetônico das três primeiras décadas do século esboçado pelo autor.

1. A história, o moderno e o nacional em Lúcio Costa

Apesar do alcance totalizante, a formulação de Lúcio Costa não está concentrada em uma única grande obra, e sim esparsa em vários textos. Os primeiros são relativamente bem ralos quanto à tematização da história, e parecem inclusive temer o risco que isto representaria aos arquitetos modernos. Num segundo momento, a situação reverte-se e a história (não toda ela, porém) praticamente passa a ser o centro das atenções do autor. O leitor desavisado veria nisso a evolução natural de um pensamento, no que não estaria de todo enganado. Apesar de rala, a história já era objeto de interesse nos primeiros escritos; além disso, a maneira de abordá-la não se altera significativamente com o tempo. No entanto, ao invés de tomar a forma de um desenvolvimento temático criterioso, o pensamento organiza-se em compartimentos, complementares mas estanques. Há uma série de entrecruzamentos de motivos; estes, porém, não vão muito além do terreno das alusões e sugestões. De um lado ficam os escritos dedicados à arquitetura brasileira e, de outro, os que tratam da história universal da arte. Nestes últimos, a arte nacional aparece apenas de passagem; a avaliação de conjunto desta em termos mundiais limita-se a uma breve indicação, sem que o tema seja satisfatoriamente desenvolvido. E vice-versa, nas páginas sobre a arquitetura brasileira, as reflexões de âmbito internacional comparecem apenas indiretamente, e as conexões entre uma e outra, que seriam de se esperar, não acontecem. Os planos universal e particular apenas se sobrepõem, deixando em aberto suas interligações. A ausência de sistematização é antes uma vantagem que defeito: permite ao autor fazer correlações somente quando necessário, e também acomodar todas as peças de seu tabuleiro, mesmo quando, ou melhor, principalmente quando conflitam entre si. Esse modelo histórico sem sistematização convém denominar *modelo virtual*.

A totalidade virtual do modelo está na retenção simultânea de vários textos isolados, e exige grande imaginação do leitor. Se acrescentarmos que, ao longo do tempo, Lúcio Costa altera ou até inverte opiniões (a reserva com que tratou inicialmente o Aleijadinho reverte-se na sua posterior elevação a um dos gênios da arte nacional), a confusão não é pequena. De modo pouco surpreendente, as interpretações do autor podem servir aos mais diferentes propósitos, segundo se tome por base esta ou aquela passagem, esta ou aquela publicação.

A análise da obra escrita de Lúcio Costa ultrapassa os limites deste trabalho. No entanto, é possível caracterizá-la, em suas linhas gerais, a partir de três de seus textos, de história e

² Pensamos especificamente em Yves Bruand e Carlos Lemos, dois de seus seguidores mais próximos. Eles escreviam, respectivamente, no final dos anos 60 e 70, quando as expectativas da modernização associada à afirmação da cultura nacional já faziam muito pouco sentido. Na conclusão voltamos ao assunto.

escopo bem diferentes. O primeiro a ser considerado, "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional", foi publicado em 1929³, ainda em plena vigência do movimento neocolonial (de que até então o autor fazia parte); o segundo, "Documentação necessária", foi publicado no primeiro número da revista do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937⁴, em meio às polêmicas originadas pelos primeiros edifícios modernos construídos no Rio de Janeiro; o terceiro, "Considerações sobre Arte Contemporânea", é de 1952⁵; isto é, é posterior à divulgação internacional da arquitetura moderna brasileira, em especial através do Ministério da Educação (1936, Lúcio Costa e equipe), do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939, Lúcio Costa e Niemeyer) e da Pampulha (1942-43, Niemeyer).

Em "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional", Lúcio Costa afirma que o lendário artista mineiro não era arquiteto, e que o interesse da arquitetura colonial, ao contrário do que se pensava, nada devia a ele. Sua obra, muito pessoal, não partilharia do "verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura", pois "ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto" (p. 14)⁶. Ou melhor, o artista e o "espírito geral" se opunham: "A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo o que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranqüilas, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso" (pp. 14-15). E conclui: "O essencial [na arquitetura colonial] é a outra parte, essa parte alheia à sua obra" (p. 15).

As afirmações eram polêmicas em seu contexto. O movimento neocolonial havia revalorizado a arte e a arquitetura coloniais, reservando ao Aleijadinho um lugar de destaque. A decoração de origem barroca e rococó era a mais concorrida, no meio da qual a do artista mineiro sobressaía-se. Contrapor, a esta altura, o "espírito de decorador" do Aleijadinho ao "verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura" equivalia tanto a uma crítica do movimento quanto a uma apreciação completamente nova da arquitetura colonial. A novidade consistia em considerar representativas não as formas de exceção, mas sim a arquitetura dos "mestres anônimos", responsáveis pela homogeneidade funcional, técnica e formal do grosso das construções do período colonial. Este conjunto arquitetônico ele intitula "nossa arquitetura tradicional".

A inversão dos valores atribuídos a cada uma das partes (que figuram como pólos opostos) não é — isto é, não pretende ser — arbitrária. A desqualificação do Aleijadinho arquiteto não significa a desqualificação do artista; deriva simplesmente de uma questão de método: "olhar os seus trabalhos sob o ponto de vista puramente da arquitetura" (p. 13). Trata-se, à primeira vista, da observância das regras da profissão: "O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis... Ele pouco se preocupava com o fundo, o volume das torres, a massa dos frontões. Ia fazendo" (p. 14). Mas, como vimos, a atenção dirige-se em seguida a uma questão de outra ordem, que ultrapassa a autonomia do fazer profissional: "Os poucos arquitetos que têm estudado de verdade a nossa arquitetura do tempo colonial sabem o quanto é difícil, por forçada, a adaptação dos motivos por ele criados. E isso porque o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura" (p. 14). O método não está, portanto, no que é dito, mas no que fica subentendido: a necessidade da correspondência funcional entre forma e sociedade. Em outras palavras, para o autor, a constituição de um estilo na arquitetura só ocorre quando esta expressa as imposições históricas e sociais sob a qual é produzida. O "verdadeiro" estilo da arquitetura colonial brasileira está na grande massa da arquitetura anônima que atende às imposições do meio, e não no Aleijadinho, que lhe é ex-

³ Lúcio Costa, *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura* (organizado por Alberto Xavier), Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, pp. 12-16. Nesta coletânea dos escritos de Lúcio Costa, "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional" é dado como de 1929; em nota (p. 12), o organizador informa que foi inicialmente publicado em *O Jornal* (Rio de Janeiro), mas omite a referência completa da edição. Na coletânea, que segue a ordem cronológica de publicação, ele é o primeiro a aparecer; não há nenhuma indicação, porém, se é efetivamente a primeira publicação do autor.

⁴ Posteriormente publicado em *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., pp. 86-94.

⁵ *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., pp. 202-229. Foi inicialmente publicado na coleção *Os Cadernos de Cultura*, do Ministério da Educação e Saúde.

⁶ As indicações de páginas entre parênteses referem-se sempre a *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit.

ceção. Concluindo, a exclusão do Aleijadinho do domínio da arquitetura colonial não é ditada por preferências, mas é consequência lógica de um princípio aceito como universal e irrepreensível: a funcionalidade histórica dos estilos — tão universal que dispensa a enunciação⁷.

Apesar da análise ainda bastante rudimentar, no texto já está esboçada a base sobre a qual Lúcio Costa erguerá o seu modelo histórico. Nos escritos posteriores, ele trata de atenuar a aplicação excessivamente mecânica do princípio aqui identificado; este, entretanto, em nenhum lugar será posto em discussão, permanecendo como o grande fio condutor de toda a sua incursão na história da arquitetura. O tema da funcionalidade por certo era corrente nas décadas de 20 e 30, mas o mesmo não vale para o conceito de estilo, visto que na arquitetura moderna a funcionalidade, programaticamente, é a própria superação do estilo (e do historicismo). Voltando-se ao passado, Lúcio Costa socorria-se nos autores do século XIX (precisamente, nos autores utilizados no ensino das academias), de onde retirou o princípio da funcionalidade histórica dos estilos. Pensamos especificamente no *Histoire de l'Architecture*, de Auguste Choisy, um dos livros de referência dos estudantes de arquitetura nas primeiras décadas do século⁸, também largamente utilizado por Le Corbusier — e como a noção de funcionalidade dos modernos deve muito ao século XIX, o passo atrás dado por Lúcio Costa não era de todo incompatível com a causa defendida. De qualquer maneira, a palavra *estilo* adquirira uma tal carga pejorativa que ele terminará por substituí-la, como veremos.

Se em 1929 o princípio estava presente, mas a palavra não, no "Documentação necessária", de 1937, ela finalmente aparece. Não em primeiro plano; apenas na penúltima página do texto, quase por acaso. Todavia, o tema está lá, desenvolvido, desde o início.

A publicação do artigo no primeiro número da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* tem papel simbólico: pretende determinar o caminho correto para a pesquisa histórica em arquitetura e, conseqüentemente, a política correta de preservação do patrimônio artístico nacional. O campo de ação é, já de saída, estreitado ao âmbito do estudo da casa colonial; centrando-se neste tópico, propõe-se a: 1. desfazer os equívocos que cercam esse tipo de estudo; e 2. estabelecer uma espécie de programa básico de pesquisa.

O equívoco principal, impedimento maior a essa pesquisa, estava na consideração apenas da arquitetura "erudita", e no conseqüente desprezo da arquitetura "popular"⁹. Por um processo análogo ao que examinamos acima, as arquiteturas "erudita" e "popular" portuguesas têm seus valores invertidos, em favor da maior importância da "popular" (permitindo-lhe, de quebra, contornar facilmente as críticas à falta de qualidade da arquitetura "erudita" em Portugal, um lugar comum na época, segundo dá a entender). A arquitetura portuguesa na colônia, por sua vez, passa a representante fiel das condições do meio, "cujo ar desprezioso e puro" (p. 86) é

⁷ A brusca virada funcionalista de Lúcio Costa (estamos em 1929), é ainda uma história por ser contada. Um ano antes (em 1928), em entrevista, ele "reconheceu publicamente ter dúvidas a respeito desse movimento [o modernismo]... pois podia ser uma moda passageira, capaz de parecer mais tarde 'tão ridícula, extravagante, intolerável como o *art nouveau* de 1900'" (Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 71; o trecho citado por Bruand é da entrevista de Lúcio Costa). É justamente nos anos 1928-30 — nesse intervalo, para Lúcio Costa, de transição do academismo ao modernismo — que Mário de Andrade publica, em São Paulo, seus artigos sobre arquitetura, traçando um paralelo entre o funcionalismo moderno e a "simplicidade lógica" da arquitetura colonial do Brasil. Toda a interpretação dos primeiros textos de Lúcio Costa, veremos, fundamenta-se nesse paralelo. As reservas deste em relação à arquitetura moderna, expressas em 1928, não fazia prever, no contexto carioca, a virada funcionalista: esta parece estar no impacto das idéias do escritor paulista sobre o arquiteto carioca, ou pelo menos em uma proximidade muito grande entre eles nesses anos.

⁸ "Sino al 1968, il famoso *Recueil* di tavole di edifici del medesimo tipo comparati alla stessa scala figurò sempre in buona posizione in tutte le biblioteche di studio tra gli *Éléments* di Guadet, l'*Histoire* di Choisy e le opere di Gromort. A ognuno di questi libri era assegnata una funzione pedagogica ben precisa e definita nella formazione del giovane studioso d'architettura [na *Ecole des Beaux-Arts*]... Il contenuto dei libri di Guadet e di Choisy rappresentava l'essenziale della cultura teorica e storica richiesta per passare le prove orali del concorso" (Bernard Huet, "Le tre fortune di Durand", prefácio a: Werner Szambien, *J.-N. L. Durand. Il metodo e la norma nell'architettura*, Veneza, Marsilio, 1986, p. 7). Com as reservas de praxe, e com outras datas, podemos imaginar que o ensino da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro guardava alguma relação com a situação descrita acima; Choisy, Guadet e Durand faziam parte do acervo da biblioteca da Escola.

⁹ Os termos erudito e popular são utilizados por Lúcio Costa segundo um esquema simplista (tanto quanto vago): erudito refere-se à "expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a 'sabida'" (p. 86). Popular, por oposição, é tudo que não diz respeito a erudito.

ainda mais acentuado pelas "dificuldades materiais de toda ordem" (p. 87): falta de mão-de-obra, enormes distâncias e grande demanda por construções. Dessa maneira, o estudo da arquitetura brasileira precisa ser recuado até os vestígios do século XVII, ao invés de limitar-se "à casa de aparência mais amável da primeira metade do século XIX" (p. 88), e estender-se às pequenas habitações, ao invés de "fixar somente as casas grandes de fazenda ou os sobrados de cidade" (pp. 88-89).

O método garantia a toda a arquitetura "tradicional" a inclusão na categoria de estilo, eliminando as querelas sobre o valor artístico desse ou daquele monumento. Destarte, o caminho ficava livre para a pesquisa, item por item, na casa colonial, dos condicionantes históricos do meio, bem como da tradição e costumes que abrigava: as diferentes técnicas construtivas, as variações das plantas ("procurando-se, em cada caso, determinar os motivos — de programa, de ordem técnica e outros — porque se fez desta ou daquela maneira" [p. 90]), os telhados, a forração do teto, as esquadrias e o mobiliário.

A "tradição", isto é, as continuidades estruturais supra-históricas (e portanto abstratas), substitui a história palpável dos exemplares arquitetônicos em suas vicissitudes concretas. A abordagem, enfim, pretende instaurar uma antropologia da arquitetura; esta não por acaso torna desnecessário o conhecimento efetivo da própria história disciplinar: a "história" antropológica elimina a história "histórica". A procura do tradicional — vale dizer, o retorno às raízes culturais da nação — equivale à busca da nossa arquitetura primitiva. E na impossibilidade de incorporar ao discurso arquitetônico moderno o primitivismo das civilizações pré-européias do futuro território brasileiro, a "tradição" remonta tão-somente ao período colonial. Nacionalizada (melhor: "primitivizada") pelas "dificuldades materiais", a arquitetura portuguesa na colônia — como se despojada de todo o excesso artificial da razão européia moderna — no início do século XX é tomada como antídoto ao artificialismo acadêmico: o retorno a ela faz as vezes de instrumento de depuração da arquitetura, passo necessário ao novo (e superior) patamar cultural. Primitivismo e estética da máquina encontram-se, a exemplo de Le Corbusier, para produzir a nova arquitetura — com a vantagem de aqui o primitivismo ter a marca nacional, constituindo a "nossa tradição"¹⁰.

O programa de trabalho proposto no "Documentação necessária" era vasto. Funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico desde sua fundação, Lúcio Costa deve ter sido também um dos principais responsáveis, se não o principal, pela sua criação. Considerando-se a provável influência exercida pelo arquiteto dentro do órgão, não surpreende que, na prática, o estudo proposto se tornasse o programa oficial do Serviço. (Ainda hoje, quase inalterado, é o modelo de boa parte dos órgãos estaduais e municipais de patrimônio histórico, e do próprio federal). Ao contrário do alcance, a formulação era breve: tudo está contido em um único parágrafo, e não há uma linha a justificar a necessidade da pesquisa para cada um dos itens que compõem a "tradição" arquitetônica nacional; estes impunham-se como que naturalmente. Uma única justificativa, feita em termos genéricos no início do texto, dá sustentação ao programa proposto: "Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor [a casa colonial]... também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto" (p. 88). A naturalidade da origem do programa diz respeito aos requisitos funcionais demandados pela arquitetura moderna; esta, em última análise, determina os temas e dispensa justificativas particulares, por sua suposta obviedade.

Invertendo os termos, ele faz com que seja a funcionalidade (improvisamente descoberta) da "arquitetura tradicional" que venha justificar a necessidade da adoção da arquitetura moderna no Brasil: do estudo "menos apressado" da arquitetura colonial resultariam "observações curiosas... em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente

¹⁰ Agradeço a meu orientador, professor Jorge Coli, a sugestão das idéias centrais desse parágrafo: o empréstimo do conceito de tradicional da antropologia e a relação deste com o primitivismo arquitetônico do pensamento de vanguarda. Estas questões abrem um importante veio de pesquisa na reconsideração da historiografia nacional, que aqui não podemos abordar senão em suas linhas gerais. Em todo caso, é preciso pelo menos observar que essa historiografia, desde Lúcio Costa (e muito provavelmente também sob o influxo de Mário de Andrade) tem sido, e é ainda, muito mais "antropológica" que histórica.

processando" (p. 91).

Dá como exemplo, entre outros, a relação dos vãos com as paredes. Do século XVI ao início do XX, a partir da predominância, nos primeiros tempos da colonização, dos cheios sobre os vazios, a tendência da arquitetura era, "à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e policiada... para abrir sempre e cada vez mais" (p. 92), em função das características do clima brasileiro. O "bom caminho" era ainda seguido, por volta de 1910, pelos mestres-de-obras: "Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas, todas as novas possibilidades das técnicas modernas, como, além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro" (p. 92). A arquitetura moderna não faria senão dar continuidade, anos mais tarde, a este caminho. O encontro (nem um pouco casual) do estudo da arquitetura "tradicional" com as experiências modernas confere legitimidade a ambas as partes, e viabiliza todo o programa de trabalho proposto por Lúcio Costa.

Entre o "velho 'portuga' de 1910", que "guardou, sozinho, a boa tradição" (p. 94), e a arquitetura moderna dos anos 30, há um hiato que, por assim dizer, fica fora da história. A causa principal: "o imprevisto desenvolvimento do mau ensino de arquitetura — dando-se aos futuros arquitetos toda uma confusa bagagem 'técnico-decorativa', sem qualquer ligação com a vida, e não se lhes explicando direito o *porquê* de cada elemento, nem as razões profundas que condicionaram, em cada época, o aparecimento de características comuns, ou seja, de um estilo" (p. 93).

A arquitetura de todos os estilos não tinha, enfim, nenhum estilo. E, portanto, nenhum lugar na história. Mero expediente decorativo de feição erudita, a arquitetura das três primeiras décadas do século ignorava todas as "imposições da nova técnica", que os mestres-de-obras "vinham atendendo sem qualquer constrangimento" (p. 93). O movimento moderno, ao voltar-se contra o historicismo, devolvia a arquitetura à história de seu tempo — e simultaneamente reatava o fio da funcionalidade que havia conduzido a arquitetura brasileira até a interrupção acadêmica das primeiras décadas do século.

O mesmo raciocínio aplicado à prática profissional, Lúcio Costa transpunha às tarefas da pesquisa histórica e da preservação do patrimônio. Ao lado da contribuição imediata do estudo da "arquitetura tradicional" à arquitetura moderna, julgava imperativo que a pesquisa e a preservação acompanhassem os mesmos princípios da nova arquitetura. Isto é, julgava imperativo estas dedicarem-se exclusivamente à produção artística que expressara as imposições de seu meio e lugar, ou ainda, que tenha originado um estilo. Na prática, o método conduzia à supervalorização da arquitetura do período colonial e ao desprezo pouco disfarçado pela arquitetura dos estilos históricos.

Sob um ponto de vista de todo parcial, estavam preparadas as condições para que, de ora em diante, a historiografia construísse seu objeto segundo uma sequência evolutiva de estágios preparatórios à plena manifestação da arquitetura moderna — excluindo da história toda arquitetura não enquadrável na categoria funcional de *estilo*.

Em relação ao texto de 1929, a novidade deste, ao lado do caráter programático, está na extensão da arquitetura "tradicional" além das fronteiras do período colonial, fazendo-a chegar até a primeira década do século XX, pela mão dos mestres-de-obras portugueses. Mas já no primeiro parágrafo há outra novidade, menos gritante: comentando a preferência pelo estudo, na arquitetura colonial, das igrejas e conventos, destaca a atenção dedicada ao Aleijadinho, "cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções" (p. 86). A enfática exclusão do artista mineiro, anos antes, do rol dos arquitetos, dá lugar a uma discreta aprovação. O profissional do patrimônio histórico é mais condescendente que o arquiteto de 1929; ao menos para o Aleijadinho não havia como não abrir exceção no critério parcial imposto à historiografia. O problema seria encontrar um lugar adequado para ele. No "Considerações sobre Arte Contemporânea", de 1952, os critérios surgem suficientemente alargados para absorvê-lo, em meio a uma série de outras reformulações ditadas pelos acontecimentos do final da década de 30 e da década de 40, que rapidamente tornam obsoletas as primeiras formulações teóricas de Lúcio Costa. Isto não significa que ele as abandona; conservando seu princípio básico — a funcionalidade histórica dos estilos — trata de ampliar-lhes a abrangência.

O título não dá uma justa idéia do conteúdo do artigo. Para fundamentar suas análises da arte contemporânea, Lúcio Costa reconstrói, em sentido evolutivo, praticamente toda a trajetória histórica das formas. As "Considerações" são, com efeito, uma teoria completa, com início, meio e fim, da história da arte. Por que ir tão longe? O objetivo é exortar ao reconhecimento da "legitimidade da intenção plástica" na arquitetura, naquele momento "a tarefa urgente que se impõe aos arquitetos e ao ensino profissional" (p. 202). Se em aparência a atitude é oposta à anterior, a impressão é logo desfeita por sua definição da arquitetura: ela é "construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa" (p. 204). A expressão "intenção plástica", percebe-se facilmente, está substituindo, com a mesma função, a palavra *estilo*, carregada de conotações acadêmicas.

A substituição, se tem o propósito de estabelecer distância com o pensamento acadêmico, não está também a salvo de mal-entendidos, como o da ênfase exclusiva nos aspectos estéticos, em detrimento dos práticos. Ele mesmo encarrega-se de logo afastar essa possibilidade: "Por outro lado, a arquitetura depende, ainda, necessariamente, da *época* da sua ocorrência, do *meio* físico e social a que pertence, da *técnica* decorrente dos materiais empregados e, finalmente, dos objetivos visados e dos recursos financeiros disponíveis para a realização da obra, ou seja, do *programa* proposto" (p. 204). De sorte que a definição dada à arquitetura (situada no parágrafo seguinte a este acima transcrito) engloba dois problemas distintos: os determinantes da época, meio, técnica e programa, historicamente inelutáveis, e a "intenção plástica", subordinada àqueles, mas arbitrada pelo arquiteto, com relativa dose de subjetividade. É ela a responsável pela manifestação do "gênio nacional" na arquitetura brasileira, descoberto pelo autor por volta desses anos.

A par desse novo elemento, a sucessão histórica anteriormente montada é revista; Lúcio Costa recorre agora a toda história da arte ocidental — melhor: a uma esquematização dessa história —, ampliando igualmente sua margem de ação. O processo evolutivo toma a forma de duas correntes simultâneas, opostas e contraditórias, que avançam paralelamente. A simultaneidade origina um sem número de trocas, predominando ora uma ora outra corrente, ou ora ainda equilibrando-se; no ponto final da evolução, realizando a síntese dos contrários, está, evidentemente, a arte moderna. Essa nova abordagem teórica cai-lhe com perfeição à necessidade de acomodar, num modelo único, tanto os antigos problemas (o Aleijadinho e o barroco colonial) quanto os últimos acontecimentos contemporâneos.

Reconhecida a "legitimidade da plástica", justifica-se "a classificação tradicional [da arquitetura] na categoria das belas-arts" (p. 204). Este passo fundamental conduz o arquiteto-teórico aos primórdios de sua arte: "Constata-se desde logo a existência de dois conceitos distintos e de aparência contraditória a orientá-lo [o arquiteto]: o conceito *orgânico-funcional*... e o conceito *plástico-ideal*... No primeiro caso a beleza *desabrocha*, como numa flor, e o seu modelo histórico mais significativo é a arquitetura dita 'gótica'; ao passo que no segundo ela se domina e contém, como num cristal, e a arquitetura chamada 'clássica' ainda é, no caso, a mais credenciada" (pp. 204-205).

Mas o recurso à história não pretende atrair o arquiteto aos estilos do passado; a retomada da evolução cronológica das formas-conceitos contraditórios visa tão-somente demonstrar que a arquitetura moderna opera justamente a conciliação dos contrários. Ela seria, simultaneamente, ambos os conceitos e sua superação: "É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontâneo ou intencional — ora derramadas, ora contidas —, que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna" (p. 205).

A causa da fusão não foi nem mais nem menos que a técnica construtiva contemporânea — mais exatamente o concreto armado. O esqueleto estrutural engendra tanto a liberdade de organização interna, permitindo o "caráter 'funcional-fisiológico'" da planta, quanto a autonomia da fachada, que resulta "de natureza 'plástico-ideal'" (p. 205). A referência constante a Le Corbusier, por parte de Lúcio Costa, comprova a origem, bastante clara, da idéia de arquitetura moderna em mente.

A explicação da síntese das formas através da técnica construtiva, apesar da desigualdade dos termos, não é de todo inesperada. Nos dois textos anteriores, à técnica era igualmente

atribuído um papel central. Agora, porém, ela é alçada à responsável única pela fusão de toda a história da arquitetura. Ou ainda: condensada em dois conceitos essenciais e opostos, o passado arquitetônico encontrava-se à espera do concreto armado para, nos tempos modernos, efetuar sua resolução dialética.

A substituição de um evolucionismo linear por um evolucionismo dialético tem inúmeras vantagens. O novo modelo garante um lugar honroso ao gótico, e, trazendo-o até a arquitetura moderna, torna-a infinitamente mais flexível que o permitido na definição funcional anterior, muito mecânica. Na arquitetura brasileira, resolve magistralmente a posição do barroco na colônia, fazendo-o parte da evolução dual da história. Melhor: exigindo mesmo sua presença, para que, posto em oposição à forma "plástico-ideal" — seja das construções "tradicionais", seja também do maneirismo de "estilo sóbrio e de formas geométricas definidas", de "características aristocráticas", dos Jesuítas¹¹ — possibilite à arquitetura moderna do país produzir sua própria síntese local. A explicação desse passo exige que avancemos mais no texto.

A dualidade arquitetônica prende-se, segundo Lúcio Costa, "a uma dualidade formal mais profunda, que se manifesta igualmente nos demais setores das belas-artes" (p. 206), a saber, a "concepção estática da forma" e a "concepção formal dinâmica", cada uma com seu "*habitat* natural": a "estática" típica da arte mediterrânea, e a "dinâmica" característica do norte da Europa. Estes tipos ideais, porém, nem sempre se manifestam de forma pura. Para ficar só nos exemplos de nosso interesse direto, o "Renascimento significa o restabelecimento da concepção estática da forma nos seus próprios domínios. É, portanto, a reação contra os extravasamentos da concepção dinâmica ogival além do leito natural do seu curso" (p. 210); o barroco, segundo dá a entender o autor, resulta da contaminação da arte renascentista pela concepção dinâmica: "A virulência do alastramento da reação barroca na Alemanha, na Tchecoslováquia, na Hungria etc., deveu-se à circunstância de haver sido a corrente formal dinâmica, latente nesses países, muito bruscamente abafada pelo formalismo estático renascentista" (p. 212). Na linha de chegada, a arte moderna representa, como esperado, a síntese dessas concepções opostas.

Voltemos ao Brasil: "Quanto à arquitetura colonial da América espanhola e portuguesa, cabe reconhecer que participa da corrente formal estática devido à tradição mediterrânea de suas culturas de origem, mas depende fundamentalmente da corrente formal dinâmica, já que seu desenvolvimento principal se enquadra em cheio no ciclo barroco dos séculos XVII e XVIII" (p. 212). São as únicas palavras sobre a arquitetura do período da colônia; nenhuma referência ao Aleijadinho. Mas à luz da teoria exposta pouco antes, a alusão é relativamente clara. A relação deixada em suspenso por Lúcio Costa poderia ser desenvolvida da seguinte maneira: 1. nossa tradição mediterrânea de origem filia-nos à "concepção estática", presente tanto na arquitetura "tradicional" quanto no ("erudito") maneirismo dos Jesuítas; 2. paralelamente, a "concepção dinâmica" não deixa de estar presente, pela sua introdução via barroco; 3. acontece que o barroco, na fonte, não é a própria "concepção dinâmica", e sim a influência dela sobre a estática; 4. no Brasil, o barroco defronta-se com a "forma estática" nacional (numericamente superior), que o acolhe pelo parentesco da procedência comum e se encarrega de corrigir-lhe os excessos, enquanto se deixa influenciar por ele (sem, no entanto, sair do horizonte da arte mediterrânea — o que daria numa espécie de barroco funcional); 5. o encontro, ele mesmo um ensaio precoce de síntese histórica, é fecundo e dá no Aleijadinho, que assim retoma sem restrições a primitiva posição de honra, que o autor de 1929 usurpara; e 6. os arquitetos modernos, voltando-se a seu passado, tinham, portanto, a lhes guiar o caminho, versões nacionais tanto da "forma estática" (a arquitetura "tradicional" e o maneirismo jesuítico), quanto da "forma dinâmica" (o barroco), de cuja síntese emergiu a arquitetura moderna de "espírito nacional".

¹¹ Lúcio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil", In: *Arquitetura Religiosa. Textos Escolhidos da Revista do Iphan*, São Paulo, MEC-Iphan/Fauusp, 1978, p. 43 (o artigo foi originalmente publicado em 1941, no v. 5 da então Revista do Sphan). A arquitetura dos Jesuítas, revalorizada por Lúcio Costa uma década antes do "Considerações" (de 1952), funciona à maneira de um pólo "erudito" da forma "plástico-ideal" na colônia, da qual a arquitetura "tradicional" seria a expressão "popular".

Nada, no texto, torna evidente essa conjectura. Somos obrigados a vagar de publicação em publicação para montar o quebra-cabeças. Num artigo de 1948, escrito em resposta a uma querela levantada pelo crítico paulistano Geraldo Ferraz¹², Lúcio Costa compara diretamente Oscar Niemeyer ao Aleijadinho, pondo o acento na marca nacional que os une: "No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista [Niemeyer], da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho... há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a de Warchavchick — o que, a meu ver, é significativo" (p. 125).

Por achar ou exagerado ou desnecessário para uma publicação de maior fôlego, Lúcio Costa não retoma essa comparação, formulada quatro anos antes, no "Considerações", de 1952. Ela nos parece autorizar, porém, a completar as poucas observações que ele dirige ao estudo das concepções "estática" e "dinâmica" da forma em terra brasileira. Se, em todo caso, esse exercício de complementação das lacunas deixadas (de propósito?) pelo autor em seu modelo histórico não for de todo convincente, fica ao menos como demonstração da existência virtual da totalidade que pressupõe.

Com isso tocamos no lado mais visível e sedutor de tal construção teórica: seja na sua linha evolutiva linear, seja na (mais elaborada) dualidade "forma estática"- "forma dinâmica", a história é pensada como um bem regulado mecanismo totalizante, onde cada parte concorre ao sentido maior do conjunto, e não existe senão em relação a ele; o sentido, não por acaso, está na validação histórica da arquitetura moderna brasileira. Uma vez montado, o mecanismo dispensa justificativas; impondendo-se por sua aparentemente irrefutável completude, ganha vida própria e gira em falso, tomando o lugar da história. Erigido em expressão anônima e imemorial do espírito da nação, o modelo faz fortuna na historiografia, e sobrevive intacto até hoje.

A substituição da linearidade histórica dos artigos de 1929 e 1937 pelo novo constructo de 1952 é fruto, como deve ter ficado claro, da necessidade de acompanhar os acontecimentos arquitetônicos desse meio tempo (vindo ao encontro da necessidade de reconsiderar a situação do Aleijadinho). Apesar de reivindicar uma arquitetura moderna de "caráter local" de autoria coletiva, a atenção do autor volta-se quase exclusivamente à Oscar Niemeyer. A ele Lúcio Costa credita não apenas a realização dos principais edifícios modernos nacionais, como também uma influência decisiva nos rumos da arquitetura. Em 1951, o autor escreve: "Assim como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em circunstâncias muito semelhantes, nas Minas Gerais do século XVIII, ele [Niemeyer] é a chave do enigma que intriga a quantos se detém na admiração dessa obra esplêndida e numerosa devida a tantos arquitetos diferentes" (p. 197). À maneira de um último exercício de imaginação, não é de todo descabido propor que o modelo dual das concepções opostas-complementares tenha sido projetado para culminar na obra de Niemeyer, a quem, eleito o novo Aleijadinho, teria sido predestinada a tarefa de empreender a síntese moderna das tradições locais.

2. A arquitetura acadêmica segundo Lúcio Costa

Dito isso, pouco avançamos na análise da arquitetura das três primeiras décadas do século, nem, em especial, da arquitetura da Escola de Belas Artes. Na revisão de seu primeiro arranjo histórico, Lúcio Costa sequer abre a possibilidade de reconsiderá-la diretamente. O novo modelo, vimos, tinha outros propósitos. Dele não provinha nenhuma alteração significativa na interpretação dos fatos recentes, esquematizada no artigo de 1937: 1. a continuidade da

¹² Os dois artigos, o de Geraldo Ferraz e a resposta de Lúcio Costa, estão reproduzidos em *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., pp. 119-128. Geraldo Ferraz contestava aos cariocas a atribuição do pioneirismo, na criação da arquitetura moderna, à Lúcio Costa, em favor de Warchavchick e Flávio de Carvalho. A resposta de Lúcio Costa, como não poderia deixar de ser, contestava a contestação.

arquitetura "tradicional" pela mão dos mestres-de-obras até a primeira década deste século; 2. a arquitetura acadêmica "erudita" que a interrompe; e 3. a arquitetura moderna que restabelece a tradição "popular", e elimina a artificialidade dos estilos históricos estrangeiros.

Dupla artificialidade, pois o historicismo europeu, além de principal inimigo da nova arquitetura, tinha trajes muito carregados para o clima dos trópicos. Opondo-se ao livre curso da arquitetura moderna, o academismo estrangeiro era também obstáculo à afirmação de uma arquitetura de raízes nacionais.

À medida, porém, que refinava seus instrumentos de análise, ampliando progressivamente seu horizonte, Lúcio Costa punha em situação desconfortável a pura e simples rejeição em bloco das décadas acadêmicas. De um lado, porque ele mesmo formara-se dentro dessa cultura: se para atingir um novo patamar de qualidade viu-se compelido a renegá-la, ela bem ou mal fora o fio condutor da alta tradição arquitetônica européia. De outro, porque o germe da nacionalidade já se manifestava dentro do historicismo, ainda se de forma equívoca. Apesar da posição marginal, havia meios relativamente honrosos de reincorporar à história a arquitetura acadêmica. E mais: esta, como veremos, acaba por transmitir aos modernos uma genealogia de sangue nobre.

O "Depoimento de um arquiteto carioca", de 1951¹³, artigo no qual Lúcio Costa refaz o percurso da arquitetura carioca da primeira metade deste século, oferecia-lhe uma oportunidade para rever a avaliação puramente esquemática das décadas acadêmicas feita nos primeiros escritos. Ou ainda, considerando que é contemporâneo do "Considerações", onde o autor repassava a história da arte numa perspectiva totalizante, o "Depoimento" era oportunidade para redefinir o lugar da academia nesse grande painel evolutivo. A fórmula, nesse caso, fica por conta da introdução de dois níveis de transformações estilísticas: as transformações evolutivas e as revolucionárias. As últimas, é evidente, valem para os períodos de criação dos verdadeiros estilos; as primeiras, para aqueles em que essa criação está ausente — como nos anos de vigência do academismo.

As transformações evolutivas, de sua parte, são "por vezes radicais" (p. 180): eis que, se em princípio a lógica de funcionamento dos estilos históricos é "contraditória" (e em aparência incompatível com a marcha dialeticamente progressiva das formas descrita no texto de 1952), a radicalidade de algumas de suas manifestações aponta para outra direção. De um lado está a arquitetura moderna, revolucionária, sem vínculo aparente com o passado. De outro, o historicismo, que, contrariamente à classificação anterior em um bloco unitário e homogêneo, comporta situações radicais: momentos privilegiados nos quais a arquitetura dos "falsos estilos" (europeus) afasta-se de si rumo à revolução formal moderna (e brasileira). Esta distinção lhe é absolutamente fundamental, e ele irá estabelecer uma verdadeira hierarquia da produção arquitetônica das três primeiras décadas, qualificando as soluções segundo o maior ou menor cuidado no uso dos estilos (a crítica de Lúcio Costa, embora de origem modernista, reaviva o olhar do acadêmico da década de 20). Passando em revista a pertinência do historicismo a partir de um princípio evolutivo (o andar histórico das formas na direção da modernidade), o autor inadvertidamente lança uma nova luz (nova em relação a suas próprias afirmações anteriores, de sentido oposto) sobre os pontos de contato entre a academia e a nova arquitetura.

Lúcio Costa abre o texto evocando a instalação da Academia de Belas Artes, na primeira metade do XIX, e o início do ensino de arquitetura no país, por Grandjean de Montigny. A atuação de Grandjean — representante do "espírito moderno [neoclássico] da época (p. 169) — é diretamente relacionada à de Le Corbusier: este salda, "no prazo vencido de um século", a "dívida contraída com o velho professor" (p. 170).

¹³ Lúcio Costa: *Sobre Arquitetura*, cit., pp. 169-201. O artigo, encomendado ao autor pelo *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) em comemoração ao cinquentenário do periódico (a publicação data de 15.06. 1951), fora intitulado "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre"; em 1952, é republicado com o título *Arquitetura Brasileira*, incluindo, nas páginas internas, o subtítulo *Depoimento de um arquiteto carioca* (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952, coleção *Os Cadernos de Cultura*); por fim, em Lúcio Costa: *Sobre Arquitetura*, aparece simplesmente como "Depoimento de um arquiteto carioca", título sob que ficará mais conhecido.

Apesar das hostilidades enfrentadas, ambos conseguem, no final, impor sua ação modernizadora. Para que a história fosse obrigada a se repetir, algo necessariamente ocorrera no intervalo entre um e outro, criando um obstáculo ao livre curso da modernização. A nova arquitetura, fruto da intervenção revolucionária de Le Corbusier, fora obrigada a combater a cultura precedente. Nada menos correto, portanto, que encarar "essa floração de arquitetura como processo natural" (p. 173).

Este, em síntese, o argumento introdutório. Escrevendo na confortável posição de quem presenciava a avassaladora afirmação do movimento moderno, o crítico (que se empenhara em desacreditar sua própria herança acadêmica para abrir caminho ao modernismo) não desejava deixar no esquecimento as dificuldades e resistências à renovação da cultura arquitetônica. Daí a afirmação que o "desenvolvimento da arquitetura brasileira ou, de modo mais preciso, os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil nestes últimos cinquenta anos, não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo; assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação e, como tal, não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de ocorrer" (p. 174).

O andamento da história recente é agora bem mais distinto, dentro da alta tradição disciplinar: 1. a introdução do neoclassicismo modernizador, acompanhado do início do ensino de arquitetura, ambos por Grandjean; 2. a ação civilizadora, ao longo do século XIX, tanto do acadêmico francês quanto, de maneira geral, da arquitetura neoclássica; 3. a interrupção do processo nas primeiras décadas do XX; e 4. a reposição da linha modernizadora pela ação de Le Corbusier e seus discípulos brasileiros.

De Montigny a Lúcio Costa (passando por Le Corbusier): eis a (nobre) linhagem histórica da arquitetura moderna no Brasil. É grande a coincidência com a genealogia "revolucionária" estabelecida por Emil Kaufmann no seu *De Ledoux a Le Corbusier* — com a diferença fundamental que o autor brasileiro reserva a si mesmo (e a seu antigo aprendiz e principal colega, Niemeyer) o ponto culminante da revolução arquitetônica brasileira¹⁴. A continuidade da "tradição popular", da colônia ao século XX, postulada nos primeiros escritos, dá lugar às antecipações revolucionárias operadas no âmbito de uma outra tradição, ilustrada e de longa data (inaugurada pela cultura arquitetônica do humanismo): o papel intelectual de vanguarda reivindicado pelo arquiteto na organização física e social do mundo moderno. Em outros termos, a até então banida história da arquitetura (em favor do conceito de "tradicional" emprestado da antropologia) ressurgiu para constituir, no país, a mais alta linhagem disciplinar — interpretada por Lúcio Costa à maneira de uma história feita de vanguardas precursoras¹⁵, ou ainda, como uma espécie de "tradição do novo" a que está eternamente condenada a arquitetura.

Grandjean estivera ausente dos escritos anteriores, e mais ou menos em seu lugar encontrávamos a arquitetura "tradicional". Não há, porém, qualquer incompatibilidade entre ambos (para o autor, claro): revolução e tradição seguem no mesmo sentido. A presença do neoclassicismo "erudito" não altera em nada o esquema prévio; além de ótimo contraponto ao "dinamismo" do barroco, sua ação modernizadora por alto vinha ao encontro da modernização "popular" dos mestres-de-obras (estabelecendo inclusive trocas recíprocas). À prática ditada pelo bom senso, o neoclassicismo, presume-se, contribuía com a ditada pela razão.

¹⁴ A coincidência foi notada por Jorge Coli, que me chamou a atenção para ela. O texto original de Kaufmann (em alemão), é de 1933. As traduções italiana e francesa datam, respectivamente, de 1973 e 1981. Nada indica que Lúcio Costa o conhecesse quando escreveu o "Depoimento", em 1951. Veja-se, no entanto, a seguinte passagem de Kaufmann: "Via via esso [o princípio da "autonomia arquitetônica"] si indebolisce sempre più; verso la fine dell'Ottocento, ritorna ad essere quasi ignorato e, dopo una nuova rivoluzione chiamata 'Sezession' per la sua tendenza prevalentemente negativa, riesce a prendere definitivamente il sopravvento" (*Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Milão, Gabriele Mazzotta, 1973, p. 111). À parte a teorização da "autonomia arquitetônica", inexistente em Lúcio Costa, há muito em comum entre os dois autores: a antecipação da nova arquitetura do século XX pelo neoclassicismo modernizador, representado por Ledoux e, no Brasil, Grandjean; o declínio da ação renovadora no final do século XIX (aqui prolongando-se nas três primeiras décadas do XX); e, finalmente, a intervenção das vanguardas contemporâneas, especialmente Le Corbusier, completando a revolução neoclássica — no Brasil completada pelos discípulos locais do mestre franco-sulço.

¹⁵ A observação é de Jorge Coli.

Para explicar a ausência de "maior significação" da arquitetura nas primeiras décadas do século, Lúcio Costa recorre às transformações econômicas e sociais do final do Império e início da República: estas tornam obsoleto o historicismo acadêmico. Não obstante, a sobrevivência dos exercícios formais ("técnico-decorativos") dos "pseudo-estilos" — contra as imposições históricas contemporâneas — é agora considerada também ela um fato histórico; é esta a novidade do texto.

A nova explicação está, vimos, na "distinção entre transformações estilísticas de caráter *evolutivo*, embora por vezes radicais... e, portanto, de superfície", e as de "feição nitidamente *revolucionárias*, porquanto decorrentes de mudança fundamental na técnica da produção" (pp. 180-81). As primeiras acontecem no interior de um "mesmo ciclo econômico-social" (p. 180), quando "o 'gosto', já cansado de repetir soluções consagradas, toma a iniciativa e *guia* a intenção formal no sentido da renovação do estilo" (p. 181); nas segundas, "é a nova técnica e a economia decorrente dela que impõem a alteração e lhe determina o rumo — o gosto *acompanha*" (p. 181). A vinculação direta do "gosto" à economia, com base em um determinismo econômico de vaga extração marxista, legitima historicamente as duas categorias formais antitéticas, evolucionária e revolucionária: se a última depende de transformações na técnica, na ausência destas, ou nos períodos de transição, a primeira não deixa de ter seu valor. As décadas acadêmicas, apesar de tudo, ganham razão própria. Os anos 1900-30 no Brasil são ainda uma fase de transição para a nova técnica: o movimento evolutivo das formas, e principalmente a "radicalidade" de algumas soluções, fazem parte da lógica histórica do período, explicando a persistência dos "falsos-estilos". Uma vez retirado do limbo histórico — mas para melhor valorizar a arquitetura moderna — o historicismo acadêmico pode, enfim, expor-se nas suas mais variadas faces (embora a volta à história pela porta dos fundos não lhe garanta, claro, tratamento preferencial).

Na "sucessão desconexa de episódios contraditórios" (p. 174) é possível distinguir dois níveis da atividade profissional. Há um nível mediano, onde se acomoda, de maneira quase completamente indiferenciada, o grosso da produção das três primeiras décadas do século. E outro superior, da diferenciação, englobando as realizações qualitativamente memoráveis, normalmente de arquitetos, ou antes, dos arquitetos de formação *Beaux-Arts*. O "desconexo" e o "contraditório" das realizações acadêmicas estão na ausência de uma sequência linear e evolutiva claramente discernível ao longo do tempo. Isto não significa, entretanto, que o autor negue ao período todo sentido evolutivo; há uma certa ordem, não explicitada, na cronologia.

Os anos 1900-30 estão visivelmente organizados em dois grandes blocos de acontecimentos. O primeiro corresponde mais ou menos às duas primeiras décadas; o segundo, à terceira década do século. No plano do panorama geral, há um evidente encadeamento entre os dois blocos, isto é, há uma sucessão de episódios de características semelhantes percorrendo todo o período, que o autor denomina, em conjunto, "ecletismo arquitetônico". Este constitui uma espécie de pano de fundo dominante, contra o qual ressalta uma arquitetura de exceção. No plano das realizações de qualidade, as relações entre os dois blocos são menos evidentes: no primeiro figura solitariamente o acadêmico Heitor de Mello, com seus estilos "europeizantes"; no segundo, o movimento neocolonial, de extração nacionalista. A conexão, todavia, não está no parentesco das formas, mas no grau de interesse e profundidade do conhecimento do passado arquitetônico, europeu ou do país, demonstrado pelo domínio dos estilos. Heitor de Mello e o neocolonial destacam-se, veremos os motivos, por sua *relação aprofundada com a história*¹⁶.

Em suma, os níveis da atividade profissional distinguem-se ou por uma relação superficial com a história, no nível mediano do "ecletismo", ou por uma relação aprofundada, no nível de exceção. Ao pano de fundo do "cenário arquitetônico", comum a todo o período, correspondem irrupções descontínuas de uma arquitetura fundada no respeito a seu próprio passado, vale dizer, à tradição disciplinar, que a constitui enquanto tal. Num caso a tradição europeia, a ser

¹⁶ Agradeço essa preciosa observação a Jorge Coli. Ela é, sob muitos aspectos, decisiva para a compreensão do pensamento de Lúcio Costa. Muito da minha leitura, daqui em diante, dela depende diretamente.

paradoxalmente combatida para poder aqui frutificar; no outro, a tradição nacional, revivida de modo ainda artificialoso, a ser verdadeiramente descoberta para engendrar uma arquitetura moderna "autêntica".

Para caracterizar a arquitetura carioca dos primeiros anos do século XX, Lúcio Costa recorre a um episódio de iniciativa estritamente administrativa: a abertura da avenida Central, na gestão do engenheiro Francisco Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906. Embora não faça menção à nítida desvantagem dos arquitetos na participação dos trabalhos, ele sugere que seus colegas do passado não se diferenciavam, quanto à qualidade arquitetônica, dos empreiteiros e engenheiros envolvidos na construção dos novos edifícios da avenida — à exceção do espanhol Morales de Los Rios, formado na *Ecole des Beaux-Arts* de Paris, a quem destaca por suas qualidades excepcionais.

Nestas condições, a renovação do centro do Rio de Janeiro, nos primeiros anos do século, dera oportunidade "à consagração do ecletismo arquitetônico, de fundo acadêmico, então dominante" (p. 181). "Ecletismo" não tem aqui nenhum sentido preciso; mais parece sugerir superficialidade e falta de rigor no trato dos estilos históricos, traço que seria comum aos diversos profissionais nele agrupados (e mesmo Morales não escapa à inclusão nessa corrente principal).

Porém, à margem da tendência dominante, já se manifestava uma "nova orientação": de um lado, as "soluções de acentuado sentido moderno, tais o envidraçamento dos 'jardins de inverno', as varandas esbeltas e as escadas externas vazadas" (p. 182), por ação dos mestres-de-obras; de outro, dois grupos, "ambos de feição erudita: de uma parte, numerosos exemplos do mais apurado e sóbrio 'art-nouveau'... e, de outra parte, toda uma sequência de edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos, do gótico às várias modalidades do renascimento italiano ou francês... bem como a versão *Beaux-Arts* dos estilos Luís XV e XVI" (pp. 182-183).

Para Lúcio Costa, portanto, a maior ou menor propriedade no uso dos estilos (descontado o papel dos mestres-de-obras, cuja ação modernizante lhes garante um lugar à parte na história) é um instrumento para hierarquizar a qualidade do trabalho entre os profissionais. O "ecletismo", também ele "de fundo acadêmico", não recebe a designação de "erudito"; isto, com toda probabilidade, diz respeito à maior presença, nos trabalhos da avenida Central, de engenheiros e empreiteiros. De seu lado, os movimentos de feição "erudita" são compostos quase exclusivamente por arquitetos. Estes últimos, ao contrário da "série de edificações de vulto e aparato" (p. 182) dos primeiros, produzem "toda uma sequência de edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos" (p. 183), vale dizer, ao contrário dos "eccléticos", dominam o ofício, e dele se desincumbem com discernimento e propriedade. A superioridade dos arquitetos, sem ser em nenhum momento tematizada, vai aos poucos se manifestando, distinguindo-os em relação à produção mediana, de aparato, do "ecletismo... então dominante".

A distinção, a rigor, não deveria ter consequências práticas, já que, como suficientemente sublinhado, o progresso estava mesmo nas mãos dos mestres-de-obras. Mas a lista dos estilos históricos "eruditos" evidencia uma nova preocupação do autor: gótico, renascimento italiano e francês, e os Luíses XV e XVI formam uma espécie de antologia dos estilos maiores da arquitetura européia, do final da antiguidade ao século XVIII (excluindo, sintomaticamente, o XIX) — uma pequena história, muito pessoal, da tradição arquitetônica. A eles soma-se, no limiar do século XX, a sobriedade do *art nouveau*, renunciando os novos tempos. Os "eccléticos", presumimos, nem de longe sonhavam em reconhecer e filiar-se a essa longa tradição da história disciplinar.

Não há, agora, uma palavra a apontar a complementaridade entre a arquitetura "erudita" e a "popular", como no caso da influência de Grandjean. Entretanto, o cuidado "até o último pormenor de acabamento", a correção estilística, a sobriedade, o conhecimento profundo da própria tradição histórica, etc., tudo concorre para que aqui a arquitetura acadêmica afaste-se o máximo possível do desvio decorativo e aproxime-se das necessidades práticas e de verdade estilística exigidas por sua época. Em síntese, apesar dos pesares — sem sair de seu horizonte cultural — os arquitetos enraizados na história não eram impermeáveis ao progresso e,

sobressaindo-se em relação a seus colegas, timidamente (com os meios que lhes eram próprios) punham o academismo "erudito" na direção dos novos tempos.

Se o raciocínio está correto, a reviravolta introduzida por Lúcio Costa é grande. De meros reprodutores de um passado superado, os arquitetos (melhor: parte deles) ganham vida e são capazes de, à sua maneira, reagir aos acontecimentos contemporâneos. E, se não lhe tomam a frente, não seria por falta de iniciativa, mas sim por falta de meios adequados ou por falta de uma clara compreensão do caminho a seguir. Faltando-lhes um e outro, por deficiência de formação, não podem, portanto, ser responsabilizados, e seu profissionalismo e a capacidade de reconhecer sua própria tradição disciplinar devem ser ressaltados, uma vez que facilitam e até preparam o caminho das gerações posteriores.

Na prática, a exceção arquitetônica das duas primeiras décadas resume-se a Heitor de Mello, "cujo bom gosto e 'savoir faire' tão bem se refletem no pequeno prédio *Luís XV* da Avenida Rio Branco, 245, ou na sede social do Jockey Club... e ainda, no *Luís XVI* modernizado do Derby Club contíguo" (p. 183). Elevando-se solitariamente, sem seguidores a sua altura, ele representa o reduto do "bom gosto" desconhecido ou desprezado pelos "ecléticos", ou ainda, o tênue fio de ligação entre a arquitetura acadêmica e a grande tradição disciplinar. Seu exemplo, deduz-se, só seria compreendido pelas gerações futuras, através não só das obras, mas também (e talvez principalmente) do ensino, tanto na Escola de Belas Artes quanto no ateliê, experiências afinal vividas pelo próprio Lúcio Costa¹⁷. A lição, um tanto paradoxalmente, não poderia ser recebida por quem o seguisse, mas por quem se rebelasse contra ele, ou antes, contra a cultura acadêmica. Esta, afinal de contas, era estrangeira, e a criação da arquitetura "local" implicava na nacionalização da memória disciplinar, um passo (quase) óbvio mas complicado. Os sucessores mais perspicazes do arquiteto (entre eles o autor) tinham pela frente a tarefa de combater os estilos europeus, obstáculos tanto ao moderno quanto ao nacional. Não por acaso, antes da chegada do modernismo, a lição ainda acadêmica de Heitor de Mello precisava ser interpretada em chave nativa, para só então dar lugar à nova arquitetura.

Buscando no passado da nação a nossa própria linhagem, o neocolonial pode reivindicar, por linhas tortas, a herança da arquitetura de Heitor de Mello. Lúcio Costa jamais o afirmaria com todas as letras: o movimento nacionalista acadêmico, afinal, *não* encontrou nossa "verdadeira" tradição, acessível apenas aos modernos. Porém, a perfeita simetria entre os dois blocos em que se subdivide a arquitetura das três primeiras décadas do século parece vincular diretamente um e outro: a volta ao passado do país tem o peso do enraizamento histórico de um Heitor de Mello, apresentando-se como alternativa à superficialidade arquitetônica da década de 20.

No pós-guerra (coincidindo com a morte de Heitor de Mello, em 1920), a arquitetura "eclética", segundo Lúcio Costa, reanima-se com a chegada de novas tendências, fazendo do Rio de Janeiro uma verdadeira "feira de cenários arquitetônicos improvisados" (p. 185). A impressão de "feira" deve-se certamente à presença de profissionais vindos da Itália, Alemanha, Inglaterra e Áustria, relacionados no texto (embora não fique dito que alguns deles já tinham se instalado na cidade desde aproximadamente 1910).

De passagem, o autor abre um parêntese para destacar, "como antídoto, certa arquitetura de aspecto neutro e sóbria de intenção, que, por isso mesmo, resistiu melhor às mutações do gosto oscilante da época" (p. 184). O arquiteto: Gastão Bahiana, de formação francesa, professor da Escola de Belas Artes. Mas não são apenas os brasileiros a terem o privilégio de não sucumbir de todo aos excessos estilísticos da época. Lúcio Costa faz questão de assinalar também a "sobriedade decorativa" dos franceses Sajous e Rendu, e ainda "a alta classe do

¹⁷ É importante notar que Lúcio Costa, além de provavelmente ter sido aluno de Heitor de Mello, trabalhou em seu escritório. Ele conta (na citada entrevista à *Folha de São Paulo*) que começou a trabalhar "na firma Rebecchi, quando ainda estava cursando o terceiro ano da escola. Ganhava 300 mil réis por mês. Mas logo passei para o escritório do dr. Heitor de Mello, que fazia projetos e construções e ocupava todo um andar da rua da Quitanda. Com a morte do dr. Heitor de Mello, seus dois sócios, Memória e Couchet, assumiram a firma. Memória tinha um amigo, chamado Rodolfo Chambelland, que desejava ter uma casa em estilo inglês na avenida Paulo de Frontin. Essa casa seria o meu primeiro projeto arquitetônico".

arquiteto Gire — a cuja traça se deve igualmente a bela planta do Hotel e Cassino de Copacabana, articulada pelos eixos de composição, segundo o princípio acadêmico" (p. 190). O francês Gire poderia até ter figurado ao lado de Heitor de Mello na década precedente: o Luís XVI do Copacabana Palace é anterior a 1920.

A escola francesa (à qual também pertence, afinal, Gastão Bahiana), prosseguindo na terceira década, tem um lugar à parte na "feira arquitetônica": fica claro que o maior cuidado e proficiência no uso dos estilos é um atributo quase exclusivo desta escola, e que Heitor de Mello foi apenas, aos olhos de Lúcio Costa, seu mais ilustre expoente.

A continuidade da tradição francesa mostra-se, tudo somado, o requisito fundamental do percurso histórico de Lúcio Costa, iniciado com a chegada de Grandjean e completado sob a influência de Le Corbusier. Durante as três primeiras décadas do século XX, não obstante o "ecletismo" dominante, essa influência irrompe aqui e ali nas mãos dos melhores arquitetos, funcionando como elo de transmissão cultural — sem eles o quadro ficaria incompleto. O intervalo acadêmico não fora, portanto, completamente perdido. O "mago" Morales traz a "versatilidade e mestria" da arquitetura francesa do final do século XIX; Heitor de Mello contribui com a "consciência profissional acadêmica", visível nos estilos Luís XV e XVI; Gastão Bahiana entra como antídoto "ao gosto oscilante"; e, de modo geral, à escola francesa ficam implicitamente reservadas as atitudes "radicais" no interior das "transformações evolutivas". Ao refazer sua genealogia arquitetônica (francesa) Lúcio Costa não hesita em incluir a versão acadêmica da escola no processo evolutivo que culmina na arquitetura moderna. Dentro de seu estreito horizonte cultural, ela antecipava, apesar de tudo, o "bom caminho" dos novos tempos. Assinale-se, olhando na perspectiva inversa, de frente para trás, que o autor involuntariamente reconhece débitos de sua modernidade com a academia. Antes: com uma tendência acadêmica bem específica.

Sem raízes no país, entretanto, os modelos da escola francesa não poderiam constituir a base de uma arquitetura nacional. Ou ainda, eles eram um obstáculo a ser vencido para atingi-la. Eis o papel histórico do neocolonial: levantar-se "contra" o "ecletismo dos falsos estilos europeus" (p. 185), abrindo passagem à futura modernidade de "caráter local". A própria escola, disposta agora (depois da morte de Heitor de Mello, lembre-se) no campo dos "falsos estilos", tinha que ser combatida: o tom francês precisava desaparecer para sua lição frutificar. Depurando-se em solo nacional, a tradição introduzida por Grandjean aprontava-se para a chegada de Le Corbusier.

O neocolonial, todavia, já nascera condenado. Respondendo ao "ecletismo" com outra forma de historicismo, incorre em duplo equívoco: a volta ao passado, com "menosprezo por suas [da industrialização] consequências inelutáveis" (p. 185) e uma má apreciação da arquitetura tradicional, com a "consequente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais" (p. 186). Isto o impedia irremediavelmente de constituir um novo estilo; é apenas mais um "pseudo estilo". Não há nenhum atenuante no julgamento; com rigor maior do que o até agora dirigido ao conjunto da arquitetura acadêmica, o autor o censura sob todos os aspectos.

A avaliação é feita em bloco, sem destaque para nenhum arquiteto. O leitor depara-se com a imagem de uma frente unitária, como se o apelo nacionalista do movimento tivesse imediatamente conquistado a prancheta dos arquitetos, impondo-se como única alternativa à disposição dos espíritos insatisfeitos. Sabemos, principalmente através das observações de Paulo Santos¹⁸, contemporâneo desses acontecimentos, que a história do neocolonial não é tão simples, e que este no mínimo dividia a preferência, na década de 20, com os estilos classicizantes (o próprio Lúcio Costa certamente não o ignorava). É o caso de nos perguntarmos o porquê deste reservar ao estilo a posição — honrosa — de fecho da arquitetura acadêmica, como alternativa radical ao "ecletismo" dominante.

Lúcio Costa definira o movimento como "artificioso revivescimento formal de nosso próprio passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o *neocolonial*, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono

¹⁸ Cf. Paulo F. Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura*, Rio de Janeiro, Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981, pp. 87-95.

José Mariano Filho... Equívoco agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional... do que resultou verdadeira *salada* de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes" (pp. 185-186). Onde, então, a posição de honra? O equívoco do neocolonial não estava na reconsideração do "nosso próprio passado", mas no seu "artificial revivescimento formal"; não estava na relação estabelecida com a arquitetura colonial, mas no desconhecimento das suas "verdadeiras características". À luz do argumento de fundo do autor, analisado acima, as críticas ao movimento podem ser lidas do seguinte modo: 1. apesar da origem acadêmica, o movimento neocolonial atrai a atenção dos arquitetos ao passado do país, atenção até então dirigida exclusivamente à Europa; 2. isto cria condições para a descoberta das tão importantes "verdadeiras características da arquitetura tradicional"; e, 3. finalmente, uma vez remontada nossa tradição estilística, funcionalmente ligada às condições do meio, fica evidenciada a artificialidade do academismo historicista (incluindo o neocolonial), que a interrompera, e justifica-se a adoção do modernismo, que a reata.

Quando menos, o neocolonial já era, na perspectiva de Lúcio Costa, um sintoma da crise do historicismo, precipitando a adoção da arquitetura moderna. O movimento nacionalista, invocando nossas singularidades estilísticas, demonstra a impropriedade, em terra brasileira, dos estilos de origem estrangeira. Voltando-se contra eles, pretende superá-los. O neocolonial, por sua vez, não indo além de mero revivescimento das formas do passado, mostra-se igualmente artificial. Os estilos históricos europeus ficam descartados mas a reação tampouco é alternativa consistente para o futuro. Cria-se um impasse, cuja solução só pode estar na funcionalidade estilística da arquitetura moderna. Em outros termos, o autor faz do neocolonial, como crise do historicismo, transição necessária à nova arquitetura.

Mas Lúcio Costa vai mais longe, estabelecendo outro nível de transição — no plano da cultura nacional — aparentemente negado nas críticas feitas ao movimento: a arquitetura brasileira "já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e as técnicas do tempo, através de determinadas individualidades do gênio artístico nacional" (p. 198). O comentário está no parágrafo seguinte à comparação de Niemeyer ao Aleijadinho, pouco acima transcrito. O "caráter local" da nova arquitetura diz respeito, em princípio, ao Aleijadinho e, de maneira geral, à arquitetura da colônia, presentes em abstrato na "personalidade nacional". Como não perceber, porém, a alusão ao neocolonial nos "tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição", renovados no modernismo? A experiência no movimento acadêmico nacionalista, exercitando largamente a técnica *Beaux-Arts* da decomposição e recombinação dos estilos históricos (nesse caso do nosso passado colonial), foi de grande valia para os modernos-traditionalistas. Estes, entre eles Lúcio Costa, retomam tal e qual a técnica acadêmica em alguns de seus projetos¹⁹.

Esse segundo nível de transição, menos evidente mas perfeitamente discernível, remete em cheio ao problema da constituição de uma cultura autêntica. Independente do primeiro, é-lhe completamente oposto: se a transição para a arquitetura moderna, como crise do historicismo, implica em ruptura total com a academia, a transição para a modernidade nacional implica no reatamento dos laços tradicionais, para o que a participação do neocolonial foi decisiva. Todavia, vimos, o papel a ele conferido no primeiro nível da transição também não era desprezível. Sobrepondo-se os dois níveis, o neocolonial apresenta-se na inigualável posição de transição necessária à criação de uma arquitetura ao mesmo tempo moderna e genuinamente nacional.

O quadro está completo. A escola francesa e o neocolonial, distinguindo-se do pano de fundo "ecléctico", deixam-no para trás e inserem-se no quadro da evolução cronológica das

¹⁹ Ver, a respeito, a descrição de alguns empréstimos de peças coloniais em projetos modernos, feita por Paulo Santos (op. cit., p. 94). Eles ilustram a fortuna, em situações específicas, do método *Beaux-Arts*.

formas, que se completa na modernidade. Entre uma e outra há, porém, necessidade de uma revolução disciplinar. Enraizadas na história passada — europeia e nacional — essas duas vertentes da arquitetura acadêmica precisavam ser superadas para dar lugar à história presente, a arquitetura moderna. Todavia, não obstante seu limitado horizonte cultural, preparavam os arquitetos para os novos tempos: tomando-as como momentos privilegiados do percurso acadêmico, Lúcio Costa valoriza sua própria formação, que inclui o treinamento com Heitor de Mello e a participação destacada no neocolonial. Ele atribui-se, dessa maneira, uma linhagem arquitetônica duplamente nobre: a alta tradição dos estilos históricos europeus e a tradição artística do país.

Os méritos de cada uma são desiguais, assim como cada qual contribui a seu modo para a evolução das formas. A escola francesa representa o cuidado e a proficiência no trato dos estilos históricos, equivalendo ao domínio da longa tradição europeia. Exemplo de equilíbrio, sobriedade estilística e profissionalismo ao longo das décadas acadêmicas (segundo Lúcio Costa tão pouco favoráveis ao "bom gosto" e à consciência histórica na arquitetura), dá continuidade à linhagem inaugurada, no Brasil, por Grandjean de Montigny, e atualizada, no século XX, por Le Corbusier. Entretanto, só frutificaria ao ser revolucionada pela ação deste último; além disso, sua fase áurea recai no primeiro bloco de acontecimentos, dominado por Heitor de Mello, manifestando-se apenas esporadicamente na década de 1920. O neocolonial impõe-se justamente nesta década, dominando o segundo bloco. Cronologicamente mais próximo da arquitetura moderna, rebela-se contra sua própria origem acadêmica, criando o vácuo cultural que atrai as novas idéias. De outra parte, aprofundando-se na história pátria, cria fortes vínculos com a tradição, retomados pelo movimento moderno nacional. Neste sentido é uma espécie de herdeiro nacionalizado da escola francesa, que através dele, indiretamente, chega até o limiar da modernidade (note-se a procedência comum da maioria dos arquitetos praticantes do neocolonial, formados quase todos na Escola de Belas Artes).

A escola francesa é a melhor parte da arquitetura acadêmica, mas pertence ainda inteiramente a ela; o neocolonial é saudosista mas tem uma posição histórica especial, de relativa independência: faz e não faz parte do academismo, ficando a meio termo entre ele e a nova arquitetura. Como ponto de transição de um período a outro, tem um pé lá, outro cá, e não se encaixa por completo em nenhum lugar.

Essa ambigüidade da posição do neocolonial terá larga fortuna na historiografia, a despeito das palavras pouco elogiosas a ele dirigidas pelo autor. A escola francesa, ao contrário, na maior parte das vezes muito bem vista, será via de regra pouco valorizada; normalmente assimilada ao "ecletismo", perde a distinção que lhe atribuíra Lúcio Costa. O neocolonial, intimamente ligado à questão da autenticidade da cultura brasileira, foi facilmente transformado em fator determinante para a transição a uma arquitetura moderna de "caráter local". Ele invariavelmente aparecerá a meio caminho entre o "ecletismo" das primeiras décadas e a arquitetura moderna: ou permanecendo dentro daquele, ou já dentro do próprio modernismo. Carlos Lemos, por exemplo, no seu *Arquitetura Brasileira*, desloca o neocolonial do capítulo "O neoclássico e o ecletismo" para o último, "Os tempos recentes"²⁰.

3. Conclusão

O caminho percorrido é sinuoso e, não raras vezes, contraditório. As idéias mudam constantemente; os temas ora reaparecem intactos, ora com sinal contrário, e, ora ainda, simplesmente desaparecem, como se sua presença fosse ou evidente demais ou desnecessária. A par de tudo, o objetivo é um só: demonstrar a inevitabilidade histórica da arquitetura moderna e, inversamente, a funcionalidade dos estilos do passado, de que o modernismo seria

²⁰ Carlos A. C. Lemos, *Arquitetura Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1979. Em um texto mais recente, ele o inclui no "ecletismo", afirmando que "o Neocolonial passa a ser uma expressão libertária. Jogaram fora, após a guerra, todo o receituário, todos os modismos, todas as regras da arquitetura do fim do Império e da República nascente. Agora, era a modernidade. Incongruente, modernidade expressa através da tradição" ("Ecletismo em São Paulo", in: *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, Annateresa Fabris, org., São Paulo, Nobel/Edusp, 1987, p. 94).

o mais fiel herdeiro (nacional e internacionalmente).

A aparente demonstração que se vai esboçando é tão-somente, portanto, a projeção, na história da arquitetura, da explicação previamente desejada. Passo a passo a escolha apresenta-se fundamentada em ponderações de ordem racional, cujo testemunho derivaria da história. Refazendo o itinerário, ponto por ponto, percebemos exatamente o oposto: toda a interpretação parte de uma rígida opção anterior e molda os acontecimentos em função do suposto teor de verdade histórica que ela traz embutida.

O salto do presente ao passado e o livre trânsito entre épocas diferentes são assegurados pela existência de um denominador comum a todas as manifestações artísticas: a forma como expressão fiel das condições técnicas, sociais, etc., do lugar e época. De início, este princípio unificador estava representado na palavra *estilo*, cujas raízes estão no determinismo historiográfico do século XIX — sentido integralmente conservado por Lúcio Costa. Mais tarde, *estilo* é substituído pela expressão *intenção plástica*, de igual teor determinista, mas com a vantagem de evitar o tom pejorativo que a primeira adquirira aos modernos.

Essa visão determinista é ao mesmo tempo o fundamento tanto do partido tomado pelo arquiteto militante quanto de sua versão dos acontecimentos, fatores indissociáveis. A história é instrumentalizada para justificar a atividade do profissional, que fica investida da autoridade do passado e, mais ainda, fica concebida como ponto culminante do processo evolutivo da arte. Aos acontecimentos históricos precedentes é destinada a função de estágios preparatórios à efetivação da arquitetura moderna. Para tanto, os obstáculos devem ser eliminados; toda e qualquer forma de arte que não se enquadre neste critério deve ser excluída do processo. Ou melhor, é-lhe retirada o estatuto de *estilo* e, em consequência, seu valor como expressão da verdade histórica.

Não se trata, enfim, de esforço de síntese das complexas vicissitudes históricas, mas da muito mais simples elaboração de um constructo abstrato, que delas dispõe como quer, conferindo-lhes motivações que lhes são estranhas. O caráter errático do percurso do autor não é de forma alguma derivado de dificuldades porventura provenientes do objeto em exame, mas derivam apenas das dificuldades de acomodar os dados em um modelo histórico pré-constituído. Além do mais, no momento mesmo em que Lúcio Costa escrevia, os rumos da arquitetura moderna no Brasil estavam sendo definidos; à medida que esta adquiria novas configurações, o sistema precisava ser modificado, ou por remendos ou por explicações novas e mais abrangentes. Isto ia acontecendo ao sabor das circunstâncias, dando, como vimos, num emaranhado às vezes complementar à vezes desconexo de temas, termos, alusões, etc., que foi preciso desfazer e tentar reconstituir no interior do próprio modelo — daí chamarmo-lo *modelo virtual*.

Parte interessada nos episódios que narrava, a Lúcio Costa faltavam a distância crítica e a ausência de preconceitos. Mas, àquela altura dos acontecimentos, o que menos interessava era o trabalho relativamente imparcial do historiador; o projeto embutido em suas páginas (ao que tudo indica compartilhado com ou inspirado pelos intelectuais com quem se relacionava, principalmente no âmbito de sua ação no Sphan) é claramente a construção de uma cultura nacional capaz de conciliar a modernidade com a tradição, ou ainda, de dar conta do progresso material sem descaracterização cultural. No contexto da inserção do Brasil na economia industrial internacional, olhar a história com as frias lentes da ciência teria parecido aos contemporâneos uma atitude excessivamente contemplativa.

Tais limites históricos das reflexões de Lúcio Costa foram simplesmente ignorados por boa parte dos autores mais recentes, principalmente Yves Bruand e Carlos Lemos. Debruçando-se, nas décadas de 60 e 70, sobre episódios já concluídos, estes tinham a vantagem (não aproveitada) do distanciamento histórico para avaliá-los criticamente. Os aplausos internacionais à arquitetura moderna brasileira, que nunca foram unânimes, dão lugar, depois da construção de Brasília, a acirradas críticas; a expectativa da modernização pela via da constituição de uma cultura nacional autêntica e dominante desfaz-se ao longo da década de 60, deixando à vista a dose de ingenuidade que pressupunha²¹. Desde Brasília, a fase "heróica"

²¹ Quanto a este argumento, ver Roberto Schwarz, "Nacional por Subtração", in: *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia

da afirmação do movimento moderno brasileiro era parte do passado, e a industrialização uma realidade que trazia consigo a homogeneização cultural. A despeito do quadro profundamente modificado, os textos do arquiteto continuavam a ser lidos ao pé da letra — e o modelo que engendravam era transformado em método historiográfico.

Se no contexto de origem o autor fazia figura de espírito esclarecido e agente da construção da cultura nacional, a fortuna mais recente de seus escritos deve-se já a uma espécie de defesa conservadora das glórias passadas.

Dissipadas as razões que lhe serviam de suporte, desse projeto cultural nacionalista ficou a interpretação de viés totalizante do passado arquitetônico: de instrumento de ação a método de análise da história, eis sua posteridade. Ou antes, funciona ao modo de uma representação desta, e a substitui, como se tal enunciação dos fatos fosse a única possível, e Lúcio Costa fosse apenas o porta-voz de fatos desde sempre conhecidos. Transformado em verdade intemporal e impessoal, o modelo dispensa a atribuição de sua autoria (circula quase anonimamente) e também as pesquisas históricas concretas (posto que nasce pronto e acabado).

A partir da total disponibilidade da história que está na base do edifício teórico de Lúcio Costa, os autores que o seguem ficam livres para manipulá-lo segundo sua vontade, e criar seus modelos particulares, derivados deste modelo inaugural.

Marcelo Puppi, Universidade Estadual de Londrina, Brasil.