

CRÍTICA E CRISE: LUCIO COSTA E OS LIMITES DO MODERNO*

CRITICISM AND CRISIS: LUCIO COSTA AND THE LIMITS OF MODERNITY

Otávio Leonídio**

RESUMO

O texto analisa a discrepância entre, de um lado, as críticas formuladas à arquitetura brasileira no início dos anos 1950 por Giulio Carlo Argan, Max Bill e Mario Pedrosa e, de outro, o *rappel-à-l'ordre* lançado por Lucio Costa em seu famoso “Depoimento de um arquiteto carioca” (1951). Para além de suas características, procurou-se identificar os pressupostos teóricos subjacentes a cada uma dessas formulações.

Palavras-chave: Lucio Costa; Arquitetura moderna brasileira; História social da cultura.

ABSTRACT

In the early 50s, Giulio Carlo Argan, Max Bill and Mario Pedrosa criticized Brazilian contemporary architecture for what they saw as a tendency towards formalism and a certain lack of social commitment. At the same time, Lucio Costa, the most important and influential champion of modern architecture in Brazil, also denounced the misconducts of Brazilian architects, in a *rappel-à-l'ordre* launched in his famous “Depoimento de um arquiteto carioca” (“Testimony of an architect from Rio de Janeiro”, 1951). This essay analyses not only the characteristics but also the different critical premises of the criticism expressed by Argan, Bill, Pedrosa, and Costa.

Key words: Lucio Costa; Brazilian modern architecture; Social cultural history.

* Texto desenvolvido no âmbito de minha tese de doutorado *Carradas de razões*: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951), defendida no Departamento de História da PUC Rio em abril de 2005 sob orientação do professor João Masao Kamita.

** Arquiteto, doutor em história, coordenador acadêmico e professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-graduação em Design da PUC Rio.

A grande qualidade de Gropius, para mim o mais importante arquiteto moderno, vem desta consciência que tem do seu trabalho. (...) jamais esquece a importância social da arquitetura. (BILL, *apud* BANDEIRA, 2002, p. 32-33)

Sublimar-se é um ato profundamente individual. (LE CORBUSIER, 2004, p. 25)

Visto freqüentemente como a pedra fundamental da historiografia hegemônica da “arquitetura moderna brasileira” (MARTINS, 1987; PUPPI, 1998; GUERRA, 2002), “Depoimento de um arquiteto carioca”, publicado no **Correio da Manhã** em junho de 1951, difere significativamente da memorialística iniciada por Lucio Costa (1902-1998) em 3 de outubro de 1945:¹ tanto quanto ou mais até que o passado, o texto de 1951 mira o futuro. Se nos textos de 1945 e 1948, o que estava em jogo era consolidar, como memória, uma batalha tida como vencida (e como tal festejada), a partir de agora trata-se também de evitar que a arquitetura moderna brasileira se perca num futuro desvio de rumo.

Significativamente, Lucio Costa (1962) não associava tal desvio a um suposto descuido dos aspectos socioconstrutivos dessa arquitetura, mas à

doença latente que importa conjurar para que a obra dos verdadeiros arquitetos não se veja envolvida na onda crescente de artificialismo que, mormente fora do Rio, vem sendo assinalada; [ao] arremedo inepto e bastardo caracterizado pelo emprego avulso de receitas modernistas desacompanhadas da formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica; [ao] grave desajuste [causado pelas] intervenções indevidas dos que se poderiam chamar pingentes do modernismo. (p. 198-199)

¹ Data da inauguração do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. Ver Arantes (2002, p. 6-11).

Mas quais seriam, afinal, as razões e os pressupostos dessa crítica?

A partir dos primeiros anos da década de 1950, simultaneamente à generalização, no meio artístico e intelectual brasileiro, de um inaudito sentimento de bem-estar (associado justamente ao surpreendente sucesso da arquitetura moderna brasileira),² começaram a surgir as primeiras críticas, apontando os limites dessa arquitetura, via de regra identificados com certo “formalismo”.

Para o crítico e historiador italiano Giulio Carlo Argan, ainda que fosse compreensível – e mesmo justificável – a opção inicial dos arquitetos brasileiros em favor da arquitetura de Le Corbusier (vale dizer, a escolha de uma arquitetura que apostava na conjugação de técnica e beleza formal), uma vez vencida a batalha inicial, era chegada a hora de a arquitetura brasileira superar os “limites atuais” do “formalismo técnico” e promover uma “grande reviravolta”; fazia-se necessário operar a “transição de uma arquitetura que sem dúvida alcançou um elevado nível de qualidade a um urbanismo do qual não se vêem senão os primeiros indícios, ainda difusamente orientados”. Argan (1954) sustentava que seria preciso, a partir daquele momento,

aprofundar a investigação acerca dos movimentos sociais que, na Europa, determinaram a renovação das formas arquitetônicas; ir além daquilo que não é senão uma linguagem formal moderna; ultrapassar os limites da *art de luxe* que ainda fazem da florescente arquitetura brasileira a expressão de uma elite social. O problema urbanístico não consiste simplesmente naquilo que poderíamos chamar de “socialização” da *art de luxe*; nem se resolve nos termos da cidade-jardim e dos conjuntos habitacionais. É claro que a “fórmula” adotada pelos arquitetos modernos brasileiros poderá ser ulteriormente expandida, contudo jamais poderá abarcar todos os aspectos e problemas da sociedade brasileira; permanecerá sempre como expressão de uma única classe, não obstante seus interesses humanitários em relação às classes “inferiores”. (p. 48-52)

Assim, resumia Argan, o “novo passo” a ser dado pelos arquitetos brasileiros não poderia deixar de abarcar “a inclusão, no programa construtivo, de todos os problemas de uma sociedade complexa e nada ‘equilibrada’ ou ‘integrada’, tal como é, justamente, a sociedade brasileira como um todo”.

Crítica semelhante à de Argan (embora um pouco mais condescendente) fora formulada, cerca de um ano antes, pelo crítico Mario Pedrosa (1981):

A arquitetura moderna apresenta de maneira radical o problema do urbanismo que, por sua vez, apresenta de modo não menos radical o da organização racional de toda a sociedade. Os melhores de nossos arquitetos de hoje são

² De parte dos que compartilhavam esse sentimento, a maior evidência do sucesso era o inaudito interesse internacional pela arquitetura brasileira, consubstanciado em uma série de publicações e exposições, a começar da legendária exposição “Brazil Builds”, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943. Ver Quezado-Decker (2001).

cada vez mais conscientes de todos esses problemas. Lucio Costa, o veterano do “modernismo” arquitetônico entre nós, expressa bem todas essas preocupações quando, num ensaio bastante recente, faz votos de que se conciliem de novo a arte e a técnica para o bem de toda a população. Infelizmente, estamos ainda muito longe disso. Deve-se reconhecer que nossas realizações mais belas, nossos palácios mais belos, são ainda uma ilha na imensidão do país. O próprio Lucio Costa reconhece o fato, muito fastidioso, de que a jovem arquitetura brasileira está em atraso diante do desenvolvimento geral do Brasil. Isso cria uma defasagem lamentável entre o que é concebido e o que é possível e realizável. O mais grave problema, o da habitação popular, permanece intocado. Apenas se esboça. Em nossa primeira Bienal de Arquitetura, o júri internacional concedeu o prêmio a A. Eduardo Reidy pelo conjunto residencial do Pedregulho. O júri considerou esta bela realização de Reidy como um exemplo para o Brasil porque, através dela, por sua solução audaciosa no campo da habitação, fez-se obra social. Abre às realizações um novo caminho. (...) Mas Pedregulho é ainda uma obra isolada: em torno a ela estão as favelas, os barracos, a efervescência da miséria e um urbanismo caótico. (p. 261)³

Uma terceira crítica (possivelmente a mais contundente dentre as endereçadas naquele início da década de 1950 à arquitetura moderna brasileira) veio do suíço Max Bill, então em visita ao Brasil. Como destacou Nelci Tinem (2006), a crítica de Bill integrava um debate mais amplo sobre o suposto formalismo da produção brasileira – debate que mobilizaria personagens tão importantes quanto Walter Gropius, Ernesto Rogers, Giancarlo De Carlo e Sigfried Giedion em artigos publicados em *Casabella* e *Architectural Review*. Nas palavras de Tinem, de um modo ou de outro, tal debate refletia “a desconfiança a respeito do futuro dessa produção brasileira que privilegia as qualidades plásticas do projeto”.⁴

Diferentemente de Argan e de Pedrosa, Bill (2002) não demonstrava nenhuma indulgência para com a arquitetura moderna brasileira. Dizendo-se

³ O isolamento do Mesp em relação a seu entorno era tido como necessário por Lucio Costa. Donde certa distinção entre a exemplaridade de algumas operações e uma eventual generalização da arquitetura moderna.

⁴ Em termos estritamente historiográficos, o texto de Tinem (2006) adota uma perspectiva revisionista vis-à-vis da historiografia da arquitetura moderna brasileira. Isso fica evidente em afirmações como: “A releitura desses documentos *lança alguma luz na compreensão de pontos cegos dessa construção canônica*, contribui para o entendimento de *preconceitos que apagaram determinados dados ou impediram outras informações*, ajuda a entender os motivos tanto de *omissões e esquecimentos*, como de *presenças e celebrações e apóia a necessária superação de alguns ‘pré-supostos’*. Assim, fornece uma pequena contribuição à difícil tarefa de *recuperar o fio condutor de uma trama iterativa, única e, por isso mesmo, frágil, assinalando a importância de se desenvolver pequenas tessituras paralelas, que impedirão o colapso se a artéria principal se romper, dando organicidade a uma trama com muitos vazios para preencher*” (grifos meus). De resto, discordo da tese de que os primeiros textos de Costa corresponderiam a uma fase de “cegueira inicial, quando ainda não haviam sido eleitas as obras paradigmáticas, nem tampouco os protagonistas dessa história, os próprios arquitetos que ainda não tinham consciência de sua expressão como conjunto” (Ibidem). Ver Costa (1945, 1948 e 1951; *op. cit.*).

conhecedor de “quase tudo o que até agora se publicou no estrangeiro sobre a arquitetura brasileira”, era taxativo:

A arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha, *não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade*. Niemeyer, apesar de seu evidente talento, projetou-o por *instinto*, por simples *amor à forma pela forma*; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura. Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata. Um arquiteto deve ser capaz de defender seu projeto até nos seus menores detalhes. Deve saber responder por que colocou uma porta em tal lugar, por que pintou tal parede de azul, por que empregou determinado tipo de janela. A grande qualidade de Gropius, para mim o mais importante arquiteto moderno, vem desta *consciência* que tem do seu trabalho. Jamais discute ele um projeto em função de um estilo determinado, jamais esquece a importância social da arquitetura. (p. 32-33; grifos meus)

Perguntado sobre quais seriam, em sua opinião, os melhores arquitetos brasileiros, Bill (2002) acrescenta:

Para mim, o mais importante deles é Affonso Reidy, o autor do projeto do Conjunto do Pedregulho. Muito aprecio também a obra de Lucio Costa. Entretanto, ao visitar o edifício por ele projetado no Parque Guinle, não pude deixar de perguntar: “Para quem foi projetado este prédio?”. Responderam-me que eram apartamentos de alto custo destinados às moradias de pessoas de nível econômico elevado. *Acho um erro construir-se somente edifícios luxuosos quando existe o problema da habitação popular*. (p. 33; grifos meus)

Além de, intencionalmente ou não, atribuir a responsabilidade pelos “limites atuais” da arquitetura moderna brasileira ao desenho que lhe fora dado em ato por Lucio Costa (que, na qualidade de maior artífice da “escolha” do modelo lecorbusieriano, mesmo não citado nominalmente por Bill – como em Argan e Pedrosa – não hesita um só instante em tomar para si a responsabilidade de defender a sua arquitetura dos ataques do suíço) (COSTA, 1962, p. 252-259), as críticas de Argan, Pedrosa e Bill dão por suposto que o projeto moderno subjacente à arquitetura moderna brasileira teria obrigatoriamente de, cedo ou tarde, abarcar “todos os problemas de uma sociedade” (Argan); proceder à “organização racional de toda a sociedade” (Pedrosa); contemplar a “importância social da arquitetura” (Bill). Ou seja, uma vez vencida a guerra “ideológica” ou “conceitual”, e estabelecida uma hegemonia no plano estético, o passo natural seguinte seria levar adiante o propósito verdadeiramente essencial da arquitetura moderna (vinculado, portanto,

segundo Argan, “aos movimentos sociais que, na Europa, determinaram a renovação das formas arquitetônicas”) e fazer “obra social”, generalizando materialmente a modernidade, vale dizer, a construção de edifícios “modernos” (escolas, fábricas, hospitais e sobretudo casas), a produção de objetos “modernos”, o desenvolvimento de cidades “modernas”. Como herdeira legítima das vanguardas construtivas européias (ou daquelas tidas como verdadeiramente conseqüentes), a arquitetura moderna brasileira não poderia, sob pena de renegar suas origens mais legítimas, recusar o que, por isso mesmo, era um encaminhamento natural. Recusá-lo seria invalidar sua própria razão de ser.

Para além (ou aquém) de um eventual enviesamento ideológico, às críticas de Argan, Pedrosa e Bill subjaz uma concepção de modernidade que a valoriza sobretudo em termos de modernização, enquanto processo societal (mais ou menos sistêmico, que dependendo, em cada caso, do grau de idealismo implícito) identificado com o advento da ciência, da economia e da técnica modernas e apto a conduzir à reprodução e ao desenvolvimento (e, na melhor das hipóteses, ao bem-estar coletivo) de uma sociedade “moderna”: a sociedade das massas, da urbanização e da industrialização. Onde, justamente, a demanda (e a subjacente angústia) originada pela sensação (jamais superada) de defasagem entre o ideal (a modernidade) e o real (a modernização), entre “o concebido” e “o realizável” (Pedrosa), entre uma *art de luxe* que não é senão uma simples “linguagem formal moderna”, expressão de uma elite, e uma arte social capaz de abarcar “todos os problemas de uma sociedade” (Argan).

Aderir à modernidade (arquitetural, mas não apenas) seria, ou só poderia ser, portanto, de um modo ou de outro, adequar-se a esse processo societal – seja acompanhando-lhe o passo rumo ao progresso (como, num primeiro momento, a consciência européia e, com ela, a arquitetura moderna européia julgaram ser o caso), seja procurando constituir-se numa força contrária ao que, a partir de determinado momento, já era visto como um evidente desvio de rumo. Acompanhar o movimento de uma modernização encarnada no progresso técnico-científico (e mais ainda na industrialização) ou contrapor-se a uma modernização dissimulada pelas astúcias do capital – eis as duas alternativas que o socioconstrutivismo, o produtivismo, o desenvolvimentismo e, finalmente, uma teoria crítica da modernidade deixavam a uma arquitetura que se queria verdadeiramente moderna; eis os parâmetros segundo os quais as arquiteturas do segundo pós-guerra (a partir da dialética do esclarecimento) deveriam ser julgadas, incluindo a nossa ingênua e florescente arquitetura moderna brasileira.

Ora, do ponto de vista de Costa, tal crítica possivelmente supunha (ou assim poderia ser interpretada) a desqualificação – ou pelo menos a diminui-

ção – de um dos aspectos mais importantes da modernidade, aspecto que, talvez mais do que nenhum outro, estava na base de sua concepção de arquitetura e de seu projeto de arquitetura moderna brasileira (LEONIDIO, 2005). Uma concepção que, dentre outras coisas, desconfiava justamente dos “benefícios” socioconstrutivos da modernização e que, apostando sobretudo na experiência individual, autônoma e emancipadora das formas construídas no espaço, era, por isso, mais individual que societal, mais fenomênica que processual, mais criação, experiência e presença que produção, desenvolvimento e progresso.

Era sobre esse ponto, aliás, que, sutil mas inequivocamente, vinha sendo estabelecida desde meados da década de 1930 a diferença essencial entre o projeto moderno do autor de “Razões da nova arquitetura” e o modernismo, digamos, sociológico, comum às vanguardas estéticas, científicas e políticas brasileiras (ARAÚJO, 1994), as quais, de um modo ou de outro, acabavam sempre enfatizando certa subjetividade “social” moderna (subjetividade que uns e outros, inevitavelmente, tratavam de observar, descrever, analisar, compreender, decifrar, transformar e, em alguns casos, manipular). Não por acaso, essa subjetividade social estava em toda parte: na incansável busca de Mário de Andrade pelo caráter sociocultural brasileiro;⁵ no viés sociológico do romance regionalista brasileiro dos anos 1930 e 1940 (para o crítico Sérgio Buarque de Holanda, o “romance documento sociológico”) (HOLANDA, 1978, p. 62-64); no ensaísmo histórico-sociológico do próprio Sérgio Buarque de Holanda e sua tentativa de definir um tipo ideal brasileiro (ARAÚJO, 1994, p. 20); no retrato que Paulo Prado faz do tipo social brasileiro.

Quanto a Lucio Costa, desde bem cedo parecia mais interessado em outro aspecto da modernidade: aquele identificado com a possibilidade de acesso – potencialmente aberta a todos e essencialmente moderna – a uma esfera independente e alheia ao universo social; uma esfera capaz de livrar os indivíduos dos infinitos constrangimentos da vida social: a esfera autônoma da experiência estética.

O fascínio e a aposta nessa outra modernidade despontaram com força no início dos anos 1940, quando, procurando implementar seu mais ambicioso projeto pedagógico (a reforma do ensino do desenho no curso secundário), Costa (1948) deixara claro que, em grande medida, a abertura para o mundo moderno (ou para um certo mundo moderno) dependia tão-somente de... saber ver:

Ver cada forma com o seu próprio caráter, como se a víssemos pela primeira ou pela última vez: (...) uma infinidade de *formas* de natureza diversa, *for-*

⁵ Mário chegaria a afirmar que “a sociologia era a arte de salvar mais rápido o Brasil” (ANDRADE *apud* OLIVEIRA, 1991, p. 53).

mas ricas de conteúdo plástico e de configuração bem definida, embora agenciadas ao acaso e constituídas por objetos prosaicos: a *forma* de uma capa sobre a cadeira, a *forma* de um jornal amassado no chão, a *forma* de um canto de sofá, a *forma* de uma moringa, a *forma* de um gato enrodilhado ou de um arabesco de papel de parede; e não somente *formas* mas também planos como, por exemplo, o encontro dos planos dessa parede com o plano do chão e a relação destes com os planos da mesa e do sofá; e, ainda, cores: o azul de uma camisa-de-meia desbotada na “terra-queimada” da tez de um crioulo, o amarelo limpo de uma blusa nova, os vários cinzas dos remendos da calçada de encontro ao branco ou ao rosa e ocre de uma caiação. (p. 56; grifos meus)

Donde a constatação de que, ao fim e ao cabo, a tarefa do artista – e do arquiteto – verdadeiramente modernos não era outra senão proceder à decisão “do mundo formal ainda não revelado” (COSTA, 1962, p. 196).

Desse ponto de vista, o fato de Lucio Costa ter refutado veementemente as acusações feitas à sua arquitetura moderna brasileira (leia-se à extraordinária e “milagrosa” capacidade da arquitetura de Oscar Niemeyer de decifrar – e quem poderia negá-lo? – a linguagem formal moderna), em razão de suas supostas limitações socioconstrutivas (devidas à sua pretensa incapacidade de reprodutibilidade concreta em escala urbano-industrial), significava, de toda evidência, o propósito de impedir que a arquitetura moderna brasileira entrasse – conduzida por mãos como as de Argan, Pedrosa e Bill – numa crise por assim dizer equivocada; uma crise que, por direito (em razão do desenho por assim dizer limitado que, desde o início, lhe fora dado por Lucio Costa), aos olhos de Costa a ela absolutamente não cabia. Era preciso, pois, evitá-la e mostrar, afinal, os verdadeiros, os legítimos “desajustes” para os quais, desde 1951, o arquiteto vinha chamando a atenção.

A propósito, um dos pontos centrais da mal-humorada resposta de Costa a Bill é justamente a desqualificação sumária do conceito de “coletividade” com o qual o suíço opera em sua argumentação (nas palavras de Bill, “o sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade”) – um conceito, aliás, de extração eminentemente religiosa (TONNIES, 1963). O comentário de Costa (1962) é suficientemente eloquente:

Num ponto, porém, estamos de inteiro acordo. É quando [Bill] põe na devida evidência a esplêndida realização do Pedregulho. Mas ainda aqui as segundas intenções do crítico se revelam quando, como contrapartida, desmerece a Pampulha. Ora, sem a Pampulha, a Arquitetura Brasileira na sua feição atual – o Pedregulho inclusive – não existiria. Foi ali que as suas características diferenciadoras se definiram. Aliás, os argumentos que traz à baila no caso são dignos da Beócia. Trata-se de um conjunto de edificações programadas para a Burguesia capitalista – um cassino, um iate-club, uma casa de baile. Cada qual foi traduzido arquitetonicamente com o seu caráter próprio

inconfundível: no cassino, a belíssima entrada, a sábia conexão das salas de jogo e do teatro, tudo agenciado com maestria; no iate, a linha distendida, puríssima; no baile, o dengue gracioso que lhe convém. *Nada disso coube na visão estreita do mestre de Ulm, apenas lamentou o espírito individualista da obra – melhor diria do programa – que não corresponderia ao puro conceito de coletividade, como se tal conceito só se coadunasse com o terra-a-terra.* (p. 258; grifos meus)

Caberia indagar em que medida as experiências urbanísticas iniciadas por Costa na década de 1950 expressariam, acima de tudo, uma tentativa de estender ao território um ideal de experiência da forma com o qual o arquiteto flertava desde que tomara conhecimento, nos anos de *chômage* (1932-34), da fenomenologia lecorbusieriana que estava na origem do, digamos, sensual projeto para a Cidade Universitária do Brasil (1937), estruturado, conforme a lição do mestre francês, numa “seqüência de impressões das quais não podemos escapar” (LE CORBUSIER, 2004, p. 84). Não seria essa, afinal, uma das principais chaves de leitura do projeto de Costa para Brasília? (COSTA, 1987, p. 115-122; LEONÍDIO, 2005).

Em todo caso, não parece correto ver Brasília como expressão de um suposto projeto (ou de uma utopia) de ocupação total do território nacional pela arquitetura moderna (conforme o que poderia ser tido como desejável, segundo as críticas de Argan e sobretudo de Bill e Pedrosa), como um modelo do que poderia ou deveria ser a expansão, por todo o território nacional, da arquitetura moderna.

Uma evidência em favor desse argumento é a própria maneira como Lucio Costa viveu a passagem da Brasília-projeto para a Brasília-cidade-real. Para muitos, essa passagem foi vivida como uma grande ressaca – iniciada na manhã seguinte à sua inauguração, agravada com o golpe de 1964 e que até hoje lateja, incurada. Bem entendido, uma ressaca sobretudo para aqueles que, consciente ou inconscientemente, ainda supunham, àquela altura, as capacidades (socioconstrutivas sobretudo) da arte moderna. Para estes, assim como para o Gilbert do romance *Les belles images* de Simone de Beauvoir (1966), só restava constatar, com amargura e certa má-consciência, que, acima de tudo, Brasília não fora feita para os que a construíram com seus próprios braços. Morar na periferia em “casas de madeira” era a única alternativa que lhes restava: “Ils n’avaient guère le choix (...). Les loyers de Brasília sont très au-dessus de leurs moyens” (p. 11).

Para os Gilberts, a Brasília-cidade-real não era senão a prova da irrealidade e do fracasso da Brasília-projeto. Que se denunciasses, pois, todas as suas incoerências, todas as suas contradições – a dura realidade das cidades-satélite, a cruel realidade do que fora seu canteiro de obras, a dificuldade de manter intacta a forma da cidade-museu.

Ao espocar dessas críticas, retirado em seu apartamento do Leblon, Lucio

Costa respondia com uma atitude tranqüila. Não era cinismo, não era heroísmo. Via tudo aquilo com calma. E com curiosidade, muita curiosidade. De fato, a Brasília-real diferia da Brasília-projeto. A estação rodoviária, por exemplo, concebida para dar lugar a encontros prosaicos, à maneira do que ocorria no Picadilly Circus ou nos Champs Elysées, havia sido tomada por hordas de moradores das cidades-satélite, em sua marcha diária rumo ao “plano-piloto”. Em vez da *retenue* pequeno-burguesa, um fervilhar frenético, incontrolado. Era como um choque de realidade, de uma realidade que havia suplantado o sonho (COSTA, 1985, p. 39). Ela não o conspurcava. A realidade era grande.

Quanto ao sonho... – não é que fosse pequeno, mas era cheio de limites. Marcado até o último devaneio por uma inusitada consciência dos limites do moderno. Para o bem, tanto quanto para o mal. Não se tratava exatamente de hesitação (WISNIK, 2001), apenas de uma renitente desconfiança das utopias grandiloqüentes demais, hipostasiantes demais, idealistas demais. Não sendo um trem de ferro rumo ao esclarecimento, nem um processo inexorável, feito de produção e desenvolvimento, nem tampouco um plano dissimulado de expropriação, exploração e domínio, a modernidade era também invenção, imprevisito, surpresa. Não sendo uma sentença de condenação ao *hard labour*, conforme a conclamação do Le Corbusier (2004, p. 238), era também descanso, tranqüilidade, repouso (donde... *Riposatevi!*).⁶ A vida em Brasília chafurdava na realidade comezinha da política? Que se prestasse atenção à realidade emancipadora de suas formas modernas – aos emancipadores espaços gerados pelo plano-piloto, à insuperável beleza dos edifícios de Oscar Niemeyer.⁷ Estávamos “condenados ao moderno”?⁸ Possivelmente. Mas ainda aqui havia alternativas. A depender de seu próprio projeto moderno, vale dizer, de uma arquitetura moderna brasileira versão Lucio Costa, tratava-se de uma condenação doce, suave, branda.⁹ Trazia consigo um *sursis*. Um *sursis* renovável. Mas até quando?

⁶ Nome do pavilhão brasileiro na Trienal de Milão de 1964, projetado por Lucio Costa. Ver Costa (1995, p. 408-410) e Wisnik (2001).

⁷ Entrevista com Tiago de Mello exibida pelo canal GNT no centenário de nascimento de Costa.

⁸ Famosa *boutade* de Mário Pedrosa.

⁹ A “modernidade leve” de Mammi (2000).

Referências

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Resumo de Lucio Costa. *Folha de S. Paulo*, 24 fev. 2002, Caderno Mais!, p. 6-11.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. Introdução. In: ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. **Guerra e paz: Casa grande & senzala e a obra de Gilberto Freire nos anos 30**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- BANDEIRA, João (Org.). **Arte concreta paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BEAUVOIR, Simone. **Les belles images**. Paris: Gallimard, 1966.
- COSTA, Lucio. Brasília revisitada, 1985-1987: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana. **Projeto**, São Paulo, n. 100, p. 115-122, jun. 1987.
- COSTA, Lucio. Carta depoimento. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 14 mar. 1948.
- COSTA, Lucio. Ensino do desenho. **Cultura**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 55-56, 1948.
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre, Ceua, 1962.
- COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 63, p. 49, 4 jul. 1953.
- FAUSTO, Boris. **O pensamento nacionalista autoritário**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- GUERRA, Abílio. **Lucio Costa: modernidade e tradição: montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira**. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Campinas.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Notas sobre o romance. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Cobra de vidro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 62-64.
- LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LEONIDIO, Otavio. **Carradas de razão: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. 2005. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro.
- MAMMI, Lorenzo. Uma promessa ainda não cumprida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez. 2000. Caderno Mais!
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa (1924-1952)**. 1987. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. A institucionalização do ensino de ciências sociais. In: BOMENY, Helena; BIRMAN, Patrícia. **As assim chamadas ciências sociais: formação do cientista social no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 1991.
- PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia.** Campinas: Unicamp, 1998.

QUEZADO-DECKER, Zilah. **Brazil built: the architecture of modern movement in Brazil.** London: Spon Press, 2001.

SCHWARTZMANN, Simon *et al.* **Tempos de Capanema.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

TINEM, Nelci. Arquitetura moderna brasileira: a imagem como texto. **Arquitextos**, n. 72, maio 2006. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq072/arq072_02.asp>.

TONNIES, Ferdinand. **Community and society.** New York: Harper & Row, 1963.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Endereço para correspondência:
Curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC Rio
Rua Marquês de S. Vicente, 225 – Sala L329
22453-900 – Rio de Janeiro – RJ
e-mail: leonidio@arq.puc-rio.com.br