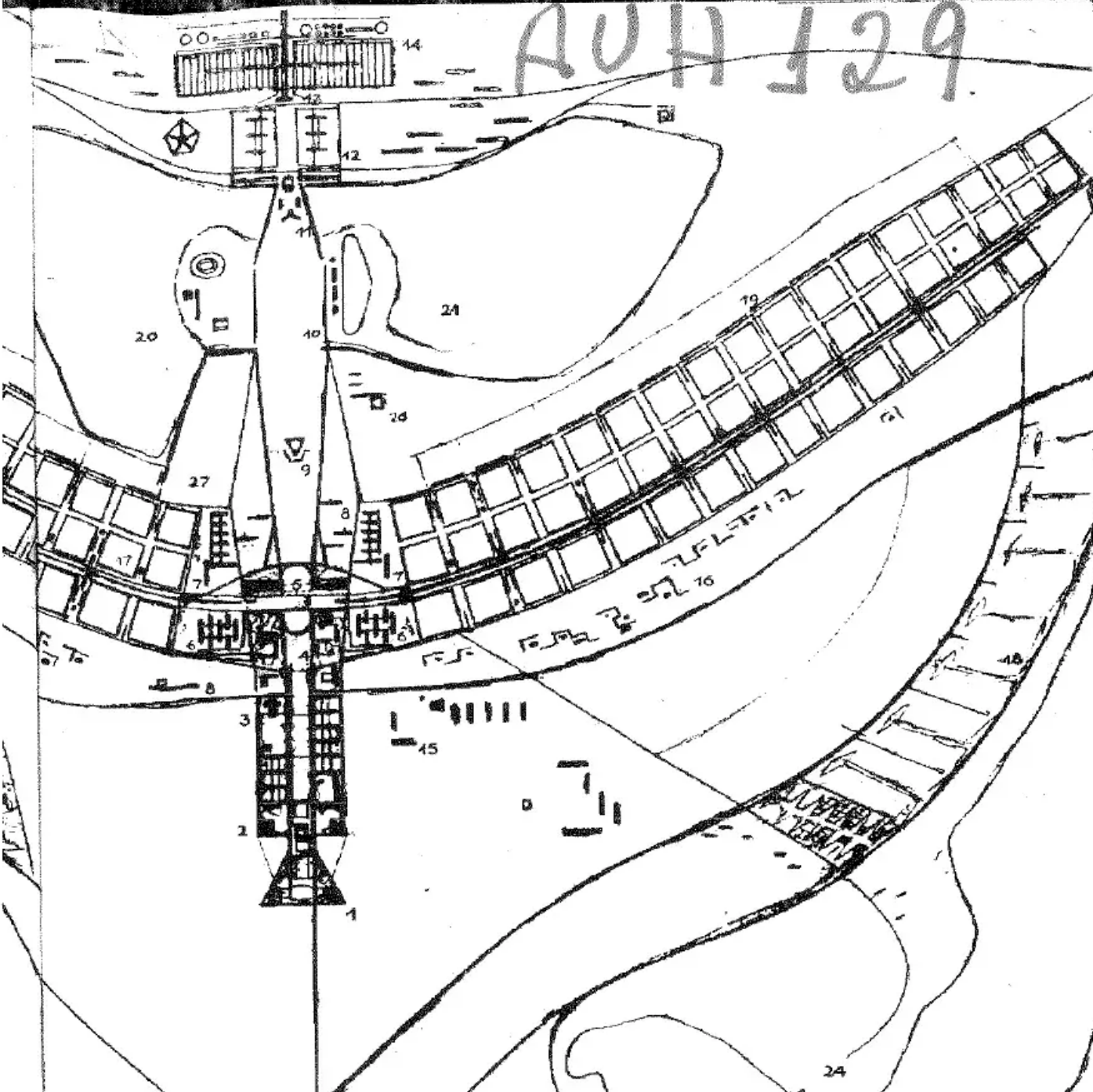


AUH 129



# LUCIO COSTA

REGISTRO DE UMA VIVÊNCIA



SEMINÁRIO 1

## Razões da nova arquitetura

1934

*Programa para um curso de pós-graduação do Instituto de Artes dirigido por Celso Kelly na antiga Universidade do Distrito Federal, criada por Antsio Teixeira, com a participação ainda de Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Portinari, Celso Antonio e outros.*

*Transcrevo este longo texto como um documento de época que revela o clima de "guerra santa" profissional que marcou aqui o início da revolução arquitetônica.*

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

Estamos vivendo, precisamente, um desses períodos de transição, cuja importância, porém, ultrapassa — pelas possibilidades de ordem social que encerra — todos aqueles que o precederam. As transformações se processam tão profundas e radicais que a própria aventura humanística do Renascimento, sem embargo do seu extraordinário alcance, talvez

venha a parecer à posteridade, diante delas, um simples jogo de intelectuais requintados.

A cegueira é ainda, porém, tão completa, os argumentos "pró" e "contra" formam emaranhado tão caprichoso, que se afigura a muitos impossível surgir, de tantas forças contrárias, resultante apreciável; julgando outros simplesmente chegado — pois não perde a linha o pessimismo — o ano mil da arquitetura. As construções atuais refletem, fielmente, em sua grande maioria, essa completa falta de rumo, de razões (1934). Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de incompreensão a que chegamos, porque ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer. Não se trata, porém, evidentemente, de nenhuma antecipação miraculosa. Desde fins do século XVIII e durante todo o século passado, as experiências e conquistas nos dois terrenos, se vêm somando paralelamente — apenas, a natural reação dos formidáveis interesses adquiridos entrouvou, de certo modo, a marcha uniforme dessa evolução comum: daí esse mal estar, esse desacordo, essa falta de sincronização que por momentos se observa, e faz lembrar as primeiras tentativas do cinema sonoro, quando, com a boca já falando, o som ainda corria atrás.

Conquanto seja perfeitamente possível — como o provam tantos exemplos — adaptar a nova arquitetura às condições atuais da sociedade, não é, todavia, sem constrangimento que ela se sujeita a essa contrafação mesquinha. Esta curiosa desarticulação mostra aos espíritos menos prevenidos quão próximos, na verdade, já nos achamos, socialmente, de uma nova *mise au point*, pois o nosso “pequeno drama” profissional está indissolúvelmente ligado ao grande drama social — esse imenso “puzzle” que se veio armando pacientemente, peça por peça, durante todo o século passado e, neste começo de século, se continua a armar com muito menos paciência, não nos permitindo as peças que ainda faltam a segurança de afirmar se é mesmo de um anjo sem asas que se trata, como querem uns, ou, como asseveram outros igualmente compenetrados — de um demônio imberbe.

Paíra, com efeito, nos arraiais da arte, como nos demais, grande preocupação. Os grunhidos do lobo se têm feito ouvir com desoladora insistência, correndo a propósito boatos descontraídos, alarmantes. A atmosfera é de apreensões, como se o fim do mundo se aproximasse, cada qual se apressando em gozar os últimos instantes de evasão: escrevendo, pintando, esculpindo as últimas folhas, telas ou fragmentos de emoção desinteressada, antes da opressão do curral que se anuncia com a humilhação do mergulho “carrapaticida”.

Em momentos como este, pouco adianta falar à razão: não apenas porque nenhuma atenção será prestada a quem não grite, como porque — alguém acaso escutando — muito se arrisca ser vaiado. Ninguém se entende: uns, impressionantemente proletários, insistem em restringir a arte aos contornos sintetizadores do cartaz de propaganda, negando interesse a tudo que não cheire a suor; outros eminentemente estetas, pretendem conservá-la em atitude equívoca e displicente entre nuvens aromáticas de incenso.

Como sempre, no entanto, a verdade não se vexa: além da bênção do sorriso branco, todos têm o seu bocado no colo opulento e acolhedor da boa babá. Ponhamos, pois, os pontos nos ii. É livre a arte; livres são os artistas; a receptividade deles é, porém, tão grande quan-

to a própria liberdade: apenas estoura, distante, um petardo de festim, e logo se arrepiam, tontos de emoção. Esta dupla verdade esclarece muita coisa. Assim, todas as vezes que uma grande idéia acorda um povo ou, melhor ainda, parte da humanidade — senão, propriamente, a humanidade toda — os artistas, independentemente de qualquer coação, inconscientemente quase, e precisamente porque são artistas, captam essa vibração coletiva e a condensam naquilo que se convencionou chamar obra de arte, seja esta de que espécie for. São antenas, embora nem sempre sejam as melhores, os que de melhor técnica dispõem. Não há como reccar pela tranquilidade das gerações futuras. As “revoluções” — com os seus desatinos — são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano já árido a outro, ainda fértil. Conquanto esse fato de vencê-la em luta possa constituir, àqueles espíritos irrequietos e turbulentos que avocam a si a pitoresca condição de “revolucionários de nascença”, o maior — quiçá mesmo o único — prazer, a nós outros, espíritos normais, aos quais o rumoroso sabor da aventura não satisfaz, interessa exclusivamente como meio penoso de alcançar outro equilíbrio, conforme com a nova realidade que, inelutável, se impõe.

Atingida a necessária estabilidade, estará cumprida a sua única missão: vencer a encosta. Postos de lado os petrechos vermelhos da escalada, a nova idéia, já então suficientemente difundida, é o próprio ar que se respira, e, no gozo consciente da nova alegria conquistada, uníssona, começa, em coro, a verdadeira ascensão: movimento legítimo, de dentro para fora, e não o inverso, como se receia. Nesses raros momentos felizes, densos de plenitude, a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura, formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação. Continuando, porém, a subida, a tensão comungadora se afrouxa, os espíritos e os corpos pouco a pouco relaxam, até que o ar rarefeito, não mais satisfaz, forçando ao recurso extremo dos balões de oxigênio da vida interior, — onde tudo, exasperadamente, se consome.

Então, pintura e escultura se desintegram do conjunto arquitetônico: das vigorosas afirmações

murais cheias de fôlego, a pintura aos poucos se isola nas indagações sutis da tela; da massa contínua e anônima dos baixos-relevos a figura gradualmente se afasta, até se soltar, livre de qualquer amparo, pronta para os requebros e desvarios do drama.

Desde os tempos primitivos vem a sociedade sofrendo modificações sucessivas e periódicas, numa permanente adaptação das regras do seu jogo às novas circunstâncias e condições de vida. Essa série de reajustamentos, todas essas arrumações sociais mais ou menos vistosas tiveram, porém a marcá-las um traço comum: esforço muscular e trabalho manual. Esta constante em que se baseou toda a economia até o século passado, também limitou as possibilidades da arquitetura, atribuindo-se, por força do hábito, aos processos de construção até então necessariamente empregados, qualidades permanentes e todo um formulário – verdadeiro dogma – a que a tradição outorgou foros de eternidade.

É, entretanto, fácil discernir, na análise dos inúmeros e admiráveis exemplos que nos ficaram, duas partes independentes: uma permanente e acima de quaisquer considerações de ordem técnica; outra, motivada por imposições desta última, juntamente com as do meio social e físico. Quanto à primeira, prende-se a nova arquitetura às que já passaram, – indissolúvelmente; e nenhum contato com elas tem quanto à segunda, porquanto variaram completamente as razões que lhe davam sentido, e o próprio fator físico-ambiente – último traço de união que ainda persistia com arcaísmo – já hoje a técnica do condicionamento de ar neutraliza, e, num futuro muito próximo, poderá anular por completo.

Dos tempos mais remotos até o século XIX, a arte de construir – por mais diversos que possam ter sido os seus processos, e embora passando das formas mais rudimentares às mais requintadas – serviu-se invariavelmente dos mesmos elementos, repetindo, com regularidade de pêndulo, os mesmos gestos: o canteiro que lava a sua pedra, o oleiro que molda o seu tijolo, o pedreiro que, um a um, convenientemente os empilha. As corporações e famílias transmitiam, de pai a filho os segredos e minúcias da técnica, sempre circunscrita às possibilidades do material empregado e à

habilidade do artifice, por mais alado que possa ter sido o engenho.

A máquina – com a grande indústria – veio, porém, perturbar a cadência desse ritmo imemorial, tornando a princípio possível, já agora, sem rodeios, o alargamento do círculo fictício em que, como bons perus cheios de dignidade, ainda hoje nos julgamos aprisionados. Assim, a crise da arquitetura contemporânea, como a que se observa em outros terrenos, é o efeito de uma causa natural que, resultando de premissas tão diversas, ela seja diferente, quanto ao sentido e à forma, de todas aquelas que precederam, o que não a impede de se guiar – naquilo que elas têm de permanente – pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis. As classificações apressadas e estanques que pretendem ver nessa metamorfose, naturalmente difícil, irremediável conflito entre passado e futuro, são destituídas de qualquer significado real. Se ainda não é fácil, porém, a espíritos menos avisados apreender, na arquitetura, o verdadeiro sentido dessa transformação a que não poderemos fugir, a evolução dos meios de transporte, impelida pela mesma causa, mostra toda a sua significação, de maneira clara e sem sofismas, nos resultados surpreendentes a que chegou, muito embora já nada disso nos espante, tão familiarizados estamos com essa forma corriqueira de “milagre”.

Convém, todavia, insistir, não pelo fato em si – cuja importância é evidentemente relativa – mas pelo extraordinário alcance humano que encerra. Desde o dia memorável em que o homem conseguiu domar a primeira besta, até o dia – igualmente memorável – em que se conseguiu locomover com a simples ajuda do próprio engenho, a arquitetura dos carros e barcos embora variasse, passando da mais tosca e incômoda à mais elegante e confortável, conservou-se subordinada ao argumento de possibilidades limitadas, embora convincente, do chicote, e aos favores incertos da brisa. No entanto, em menos de cem anos de trabalho, a máquina nos trouxe das primeiras tentativas, ainda presas à idéia secular do animal e da vela, aos espécimes atuais já completamente libertos de qualquer saudosismo, e aos quais a nossa vista prontamente se habitua e iden-

tífica, — ainda que seja de bom tom, nestes assuntos, certa atitude de afetada displicência.

O nosso interesse — como arquitetos — pela lição dos meios de transporte, a teimosa insistência com que nos voltamos para esse exemplo, é porque trata de criações onde a nova técnica, encarando de frente o problema e sem qualquer espécie de compromissos, disse a sua palavra desconhecida, desempenhando-se da tarefa com simplicidade, clareza, elegância e economia.

A arquitetura terá que passar pela mesma prova. Ela nos leva, é verdade, além — é preciso não confundir — da simples beleza que resulta de um problema tecnicamente resolvido; esta é, porém, a base em que se tem de firmar, invariavelmente, como ponto de partida.

De todas as artes é, todavia, a arquitetura — em razão do sentido eminentemente utilitário e social que ela tem — a única que, mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir, senão de forma muito particular, impulsos *individualísticos*. Personalidade, em tal matéria, se não propriamente um defeito, deixa, em todo caso, de ser uma recomendação. Preenchidas as exigências de ordem social, técnica e prática a que necessariamente se tem de cingir, as oportunidades de evasão se apresentam bastante restritas; e se, em determinadas épocas, certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunellesco no começo do século XV, atualmente Le Corbusier), isto apenas significa que neles se concentram em um dado instante preciso, cristalizando-se de maneira clara e definitiva em suas obras, as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura. Daí não se infere que, tendo apenas talento, se possa repetir a façanha: a tarefa destes, como a nossa — que não temos nem um nem outro — limita-se em adaptá-las às imposições de uma realidade que sempre se transforma, respeitando, porém, a trilha que a mediunidade dos precursores revelou.

Ainda existe, no entanto, presentemente, completo desacordo entre a arte, no sentido acadêmico, e a técnica: a tenacidade, a dedicação, a intransigente boa fé com que tantos arquitetos — moços e velhos — se empenham às cegas por adaptar num impossível equilíbrio a arquitetura

que lhes foi ensinada às necessidades da vida de hoje e possibilidades dos atuais processos construtivos, causa pena; chega mesmo a comover o cuidado, a prudência pudica, os prodígios de engenho empregados para preservar, no triste contato da realidade, a suposta reputação da donzela arquitetura. Um verdadeiro reduto de batalhadores apaixonados e destemerosos se formou em torno à cidadela sagrada, e, penacho ao vento, pretende defender, contra a sanha bárbara da nova técnica, a pureza sem mácula da deusa inatingível.

Todo esse augusto alarido resulta, porém, de um equívoco inicial: aquilo que os senhores acadêmicos — iludidos na própria fé — pretendem conservar como a deusa em pessoa, não passa de uma sombra, um simulacro; nada tem a ver com o original do qual é apenas o arremedo em cera. Ela ainda possui aquilo que os senhores acadêmicos já perderam, e continua a sua eterna e comovente aventura. Mais tarde, enternecidos, os bons doutores passarão uma esponja no passado e aceitarão, como legítima herdeira, esta que já é uma garota bem esperta, de cara lavada e perna fina.

É pueril o receio de uma *tecnocracia*; não se trata do monstro causador de tantas insônias em cabeças ilustres, mas de animal perfeitamente domesticável, destinado a se transformar no mais inofensivo dos bichos caseiros. Especialmente no que diz respeito ao nosso país, onde tudo ainda está praticamente por fazer, — e tanta coisa por desmanchar —, e tudo fazemos mais ou menos de ouvido, empiricamente, profligar e enxotar a técnica com receio de uma futura e problemática hipertrofia, parece-nos, na verdade, pecar por excesso de zelo. Que venha e se alastre despertando com a sua aspereza e vibração este nosso jeito desencantado e lerdo, porquanto a maior parte — apesar do ar pensativo que tem — não pensa, é mesmo, em coisa alguma.

Seja como for, não sendo ela um fim, mas, simplesmente, o meio de alcançá-lo, não lhe cabe a culpa se os benefícios porventura obtidos nem sempre têm correspondido aos prejuízos causados, mas àqueles que a tem nas mãos. E, neste particular, o exemplo dos EUA, — onde, num respeitoso tributo à *Arte*, as estruturas mais puras

deste mundo são religiosamente recobertas, de cima abaixo, por simulacros de todos os detritos do passado — é típico. (1934)

Enquanto os engenheiros americanos elevam a uma altura nunca dantes atingida as impressionantes afirmações metálicas da nova técnica, os arquitetos americanos — vestindo as mesmas roupas, usando os mesmos cabelos, sorrisos e chapéus, porém desgostosos com o passado pouco monumental que os antepassados legaram, e sem nada compreender do instante excepcional que estamos vivendo — embarcam para a Europa, onde tranquilamente se abastecem das mais falsas e incríveis *estilizações* modernas, dos mais variados e estranhos documentos arqueológicos, para grudá-los — com o melhor cimento — aos arcabouços impassíveis, conferindo-lhes assim a desejada dose de “dignidade”.

No entanto, os “velhos” europeus, fartos de uma herança que os oprime, caminham para a frente, fazendo vida nova à própria custa, aproveitando as possibilidades do material e da prodigiosa técnica que os “jovens” americanos não souberam utilizar.

Assim, com vinte séculos de intervalo, a história se repete. Os romanos — admiráveis engenheiros — servindo-se de alvenaria e concreto, ergueram, graças aos arcos e abóbadas, estruturas surpreendentes: não perceberam que a dois passos estava a arquitetura; apelaram para a Grécia decadente, revestindo a nudez sábia dos seus monumentos com uma crosta de colunas e platibandas de mármore e travertino, — vestígios de um sistema construtivo oposto. E foram precisamente os gregos em Bizâncio — Santa Sofia — que aproveitaram, tirando-lhe todo o partido da extraordinária beleza, a nova técnica.

Aliás, existem outras curiosas afinidades entre americanos e romanos, esses dois povos tão afastados no tempo: a coragem de empreender, a arte de organizar, a ciência de administrar; a variedade das raças; a opulência dos centros cívicos; os estádios e certa ferocidade esportiva; o pragmatismo; o mecenismo; o gosto da popularidade, a mania das recepções triunfais e, até mesmo, o próprio jeitão dos senadores — tudo os aproxima. Tudo o que o romano tocava, logo tomava

ares romanos; quase todos que atravessam o continente saem carimbados: “USA.”

A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza, e de certo modo comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção, — é a *ossatura independente*. Tradicionalmente, as paredes, de cima abaixo do edifício cada vez mais espessas até se esparramarem solidamente ancoradas ao solo, desempenharam função capital: formavam a própria estrutura, o verdadeiro suporte de toda a fábrica. Um milagre veio, porém, libertá-las dessa carga secular. A revolução, imposta pela nova tecnologia, conferiu outra hierarquia aos elementos da construção, destituindo as paredes do pesado encargo que lhes fora sempre atribuído. A nova função que lhes foi confiada — de simples *vedação* — oferece, sem os mesmos riscos e preocupações, outras comodidades.

Toda a responsabilidade foi transferida, no novo sistema, a uma ossatura independente, podendo tanto ser de concreto armado com metálica. Assim, aquilo que foi — invariavelmente — uma espessa parede durante várias dezenas de séculos, pode, em algumas dezenas de anos, transformar-se (quando convenientemente orientada, bem entendido: sul no nosso caso) em uma simples lâmina de cristal.

Parede e suporte representam hoje, portanto, coisas diversas; duas funções nítidas, inconfundíveis. Diferentes quanto ao material de que se constituem, quanto à espessura, quanto aos fins, tudo indica e recomenda vida independente, sem qualquer preocupação saudosista e falsa superposição. Fabricadas com materiais leves, à prova de som e das variações de temperatura, livres do encargo rígido de suportar, deslizam ao lado das impassíveis colunas; param a qualquer distância, ondulam acompanhando o movimento normal do tráfego interno, permitindo outro rendimento ao volume construído.

É este o segredo de toda a nova arquitetura. Bem compreendido o que significa essa independência, temos a chave que permite alcançar, em todas as suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno: porquanto foi ela o trampolim que, de raciocínio em raciocínio, o trouxe às soluções atuais — e não apenas no

que se relaciona à liberdade de planta, mas, ainda, no que respeita à fachada, já agora denominada "livre": pretendendo-se significar com essa expressão a nenhuma dependência ou relação dela com a estrutura. Com efeito, os balanços impostos pelo aproveitamento racional da armação dos pisos teve como consequência imediata transferir as *colunatas* — que sempre se perfilaram muito solenes, do lado de fora — para o interior do edifício, deixando assim às fachadas (simples vedação) absoluta liberdade de tratamento: do fechamento total ao pano de vidro; e como, por outro lado, os cantos aparentes do prédio não têm mais responsabilidade de amarração — o que motivara, tradicionalmente a criação dos cunhais reforçados — os vãos, livres de qualquer impedimento, podem vir a morrer de encontro ao topo dessas paredes protetoras — fato este de grande significação, porquanto a beleza em arquitetura, satisfeitas as proporções do conjunto e as relações entre as partes e o todo, se concentra nisto que constitui propriamente a expressão do edifício: o jogo dos cheios e vazios. Conquanto esse contraste e confronto de que depende, em grande parte, a vida da composição, tenha constituído uma das preocupações capitais de toda a arquitetura, ele se teve sempre que pautar, na prática, aos limites impostos pela segurança, que assim, indiretamente, condicionavam os padrões usuais de beleza às possibilidades do sistema construtivo.

A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista liberdade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro, tudo deliberadamente excluindo qualquer idéia de esforço, que todo se concentra em intervalos iguais, nos pontos de apoio; solto no espaço o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e "retenue" próprias da grande arquitetura; conseguindo mesmo um valor plástico nunca dantes alcançado e que o aproxima — apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário — da arte pura.

É essa seriedade, esse *que* de impassível sobriedade e altivez, a melhor característica dos verdadeiros exemplos da nova arquitetura e o que a distingue, precisamente, do *falso modernismo*, cujos ares brejeiros de trocadilho têm qualquer coisa de irresponsável.

Entretanto, tais soluções características e de grande beleza plástica chocam aqueles que, armados de preconceitos, e não convenientemente esclarecidos das razões e do sentido da nova arquitetura, procuram analisá-la baseados não somente nos princípios permanentes — que estes ela os respeita integralmente — mas naqueles que resultaram de uma tecnologia diferente, pretendendo assim descobrir-lhe "qualidades" que ela não pode nem deve possuir.

Todavia, muito poucos entre nós (1934) compreendem em seu verdadeiro sentido essas transformações. Conquanto a estrutura seja, de fato, independente, o material empregado no enchimento das paredes externas e divisórias é pesado e impróprio para tal fim, obrigando-as assim, naturalmente, a não perder de vista as vigas e nervuras, para evitar um reforço antieconômico das respectivas lajes; daí a preocupação de interpenetrar — numa identificação impossível e estéril — a espessura contraditória das colunas e paredes; e, como ainda procuramos recompor as fachadas reproduzindo as idéias mentirosas de embasamento e parede-suporte, atribuindo-se assim aos nossos edifícios certas aparências próprias a construções de outro sistema, todas as possibilidades da nova técnica são praticamente anuladas — carecendo de significação a maior parte das tentativas, apesar das grotescas feições *modernísticas* e outras incongruências. (1934)

É preciso, antes do mais, que todos — arquitetos, engenheiros, construtores e o público em geral — compreendam as vantagens, possibilidades e beleza própria que a nova técnica permite, para que então a indústria se interesse, e nos forneça — economicamente — os materiais leves e à prova de ruído que a realidade necessita. Não podemos esperar que ela tome a si todos os riscos da iniciativa, empenhando-se em produzir aquilo que os únicos interessados ainda não lhe reclamaram.

Além do ar condicionado, que já é uma realidade e o complemento lógico da arquitetura moderna (é expressiva a anedota-reclame do médico que recomenda ao doente a frequência assídua ao Cassino da Urca), é imprescindível que a indústria se apodere da construção, produzindo, convenientemente apurados, todos os elementos de que ela carece.

Entretanto, apesar das sedutoras possibilidades econômicas que tal aventura sugere, ela ainda se abstem de uma intromissão desassombrada em tão altos domínios, justamente receosa de incorrer em atitude sacrílega. E, também, porque para se empreender alguma coisa é preciso inicialmente saber-se, com a possível exatidão, aquilo que se pretende, para, então, mobilizar os meios necessários: é nesta obra grandiosa de abrir o caminho conveniente à indústria que, em todo o mundo, inúmeros arquitetos se empenham com fé, alguns com talento, e um – com gênio. Todos, porém, de acordo com o seguinte princípio essencial: *a arquitetura está além* – a tecnologia é o ponto de partida. E, se não podemos exigir de todos os arquitetos a qualidade de artistas, temos o direito de reclamar daqueles que não o forem, ao menos a arte de construir.

Embora desmascare os artificialismos da falsa imponência acadêmica, a nova arquitetura não se pretende furta – como levemente se insinua – às imposições da “simetria”, senão encará-la no verdadeiro e amplo sentido que os antigos lhe atribuíam: *com medida* – com metro – tanto significando o rebatimento primário em torno de um eixo, como o jogo de contrastes sabiamente valorizados em função de uma linha definida e harmônica de composição, sempre controlada pelos *traçados reguladores*, esquecidos dos acadêmicos e tão do agrado dos velhos mestres.

Ela caracteriza-se, aos olhos do leigo, pelo aspecto industrial e ausência de ornamentação. É nessa uniformidade que se esconde, com efeito, a sua grande força e beleza: casas de moradia, palácios, fábricas, apesar das diferenças e particularidades de cada um, têm entre si certo ar de parentesco, de família, que – conquanto possa aborrecer àquele gosto (quase mania) de variedade a que

nos acostumou o ecletismo diletante do século passado – é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor, a maior prova de já não estarmos mais diante de experiências caprichosas e inconsistentes como aquelas que precederam, porém, de um todo orgânico, subordinado a uma disciplina, um ritmo, – diante de um verdadeiro estilo enfim, no melhor sentido da palavra.

Porque essa uniformidade sempre existiu e caracterizou os grandes estilos. A chamada arquitetura *gótica*, por exemplo, que o público se habituou a considerar própria apenas para construções de caráter religioso, era, na época, uma forma de construção generalizada – exatamente como o concreto armado hoje em dia – e aplicada indistintamente a toda sorte de edifícios, tanto de caráter militar como civil ou eclesiástico.

Da mesma forma com a arquitetura contemporânea. Essa feição industrial que, erradamente, lhe atribuímos, tem origem – além daqueles motivos de ordem técnica, já referidos, e social, a que as regras atuais da “bienséance” não permitem alusão – num fato simples: as primeiras construções em que se aplicaram os novos processos foram, precisamente, aquelas em que, por serem exclusivamente utilitárias, os pruridos *artísticos* dos respectivos proprietários e arquitetos serenaram em favor da economia e do bom senso, permitindo assim que tais estruturas ostentassem, com imaculada pureza, as suas formas próprias de expressão. Não se trata, porém, como apressadamente se conclui – incidindo em lamentável equívoco – de um estilo reservado apenas a determinada categoria de edifícios, mas de um sistema construtivo absolutamente geral.

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

Tais preconceitos têm cedido um pouco à convivência e, conquanto ainda aceitos pela maioria, tenderão, todavia, a desaparecer.

Quanto à ausência de ornamentação, não é uma atitude, mera afetação como muitos ainda hoje supõem – parece mentira – mas a consequência lógica da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas (não será demais insistir) condicionadas à máquina. O ornato no sentido artístico e humano que sempre presidiu à sua confecção é, necessariamente, um produto manual. O século XIX, vulgarizando os moldes e formas, industrializou o ornato, transformando-o em artigo de série, comercial, tirando-lhe assim a principal razão de ser – a intenção artística –, e despindo-o de maior interesse como documento humano.

O “enfeite” é, de certo modo, um vestígio bárbaro – nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto se pode servir dele como ignorá-lo. A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento. Partindo destes dados precisos e por um rigoroso processo de seleção, poderemos atingir, como os antigos, a formas superiores de expressão, contando para tanto com a indispensável colaboração da pintura e da escultura, não no sentido regional e limitado do ornato, porém num sentido mais amplo. Os grandes panos de parede tão comuns na arquitetura contemporânea são verdadeiro convite à expressão pictórica, aos baixo-relevos, à estátuária como expressão plástica pura, integrada ou autônoma.

Além daquela aparente uniformidade, daquele “tom de conversa” que predomina nas construções contemporâneas tanto de caráter privado como público, – em contraste com o tom de discurso exigido para estas últimas pelos nossos avós –, ainda se quer atribuir à nova arquitetura outro pecado: o internacionalismo.

Acreditamos que tal receio seja, no entanto, tardio, pois a internacionalização da arquitetura não começou com o concreto armado e o pós-guerra; quando começou – omitindo as arquiteturas românica e gótica, eminentemente internacionais, no pressuposto que se possa alegar, como

justificativa, a influência catalisadora da Igreja – ainda havia índios nas nossas praias virgens do suor português: começou com a viagem turístico-militar de Carlos VIII à Itália, na primavera de 1494, a que se seguiram as de Luis XII e Francisco I. Foi então que se derramou pela Europa inteira – cansada de malabarismos góticos – o novo entusiasmo que, com a expansibilidade de um gás, penetrou todos os recantos do mundo ocidental, intoxicando todos os espíritos. E a nova arquitetura, mesclando-se de início às caturrices góticas, foi, aos poucos, simplificando, suprimindo os “barbarismos”, impondo ordenação, ritmo, simetria, até culminar no classicismo do século XVII e no academismo que se lhe seguiu. Nada se pode, com efeito, imaginar *tão absolutamente internacional* como essa estranha maçonaria que – “supersticiosamente” – de Viena a Washington, de Paris a Londres ou Buenos Aires –, com insistência desconcertante, repetiu, até ontem, as mesmas colunatas, os mesmos frontões, e as mesmíssimas cúpulas, indefectíveis.

Assim, o internacionalismo da nova arquitetura nada tem de excepcional, nem de particularmente *judaico* – como, num jogo fácil de palavras, se pretende – apenas respeita um costume secularmente estabelecido. É mesmo neste ponto, rigorosamente *tradicional*.

Nada tem tampouco de germânica – conquanto na Alemanha, mais do que em qualquer outro país, o pós-guerra (1914-18), juntando-se às verdadeiras causas anteriormente assinaladas, criasse atmosfera propícia à sua definitiva eclosão, pois apesar da quantidade, a qualidade dos exemplos deixa bastante a desejar, acusando mesmo, a maioria, uma ênfase “barroca” nada recomendável. Com efeito, enquanto nos países de tradição latina – inclusive as colônias americanas de Portugal e Espanha – a arquitetura barroca soube sempre manter, mesmo nos momentos de delírio a que por vezes chegou, certa compostura, até dignidade, conservando-se a linha geral da composição, conquanto elaborada, alheia ao assanhamento ornamental, – nos países de raça germânica, encontrando campo apropriado, frutificou, atingindo mesmo, em alguns ca-

tos, a um grau de licenciosidade sem precedentes.

Ainda agora é fácil reconhecer no *modernismo* alemão os traços inconfundíveis desse barroquismo, apesar das exceções merecedoras de menção, entre as quais, além da de Walter Gropius, a da obra verdadeiramente notável de Mies van der Rohe: milagre de simplicidade, elegância e clareza, cujos requintes, longe de prejudicá-la, dão-nos uma idéia precisa do que já hoje poderiam ser as nossas casas.

Nada tem, ainda, de eslava, como se poderia confusamente supor, baseado no fato de ser a Rússia, de todos os países, o mais empenhado na procura do novo equilíbrio – consentâneo com a noção mais ampla de justiça social que a grande indústria, convenientemente orientada e distribuída, permite, e cujas necessidades e problemas coincidem com as possibilidades e soluções que a nova técnica impõe. Para comprová-lo, basta que se note a maneira pouco feliz com que os russos – apesar das experiências iniciais do “construtivismo” – dela se têm servido, o que atesta uma estranha incompreensão. Torna-se, mesmo, curioso observar que a Rússia – como as demais nações – também reage, presentemente, contra os princípios da nova arquitetura, procurando em Roma inspiração às obras de caráter monumental com que pretende “épater” turistas beócios e camponeses recalcitrantes. Não passará este fato, possivelmente, de uma crise de fundo psicológico e de fácil explicação. Era, na verdade, industrialmente, esse país um dos menos preparados para embarcar na aventura comunista; não obstante, em menos de vinte anos de trabalho (1934), o resultado já obtido – embora o padrão de vida ainda seja baixo, com relação ao de certos países capitalistas – surpreenda os espíritos mais céticos. É, pois, natural que depois de tantos séculos de exploração sistematizada e miséria, o otimismo transborde e se derrame em aparatosas manifestações exteriores, numa escolha nem sempre feliz de formas de expressão.

Essa falta de medida resultante de uma crise de crescimento e, portanto, temporária, é, porém, tão humana, tem um gosto tão forte de

adolescência, que faz sorrir, porquanto repete – com acentuada malícia – a pequena tragédia do “novo rico” burguês, com a agravante de ser, desta vez, coletiva.

Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza nada tem do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no *Quatrocentos*, para logo depois afundar sob os artifícios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor. E aqueles que, num futuro talvez não tão remoto quanto o nosso comodismo de privilegiados deseje, tiverem a ventura – ou tédio – de viver dentro da nova ordem conquistada, estranharão, por certo, que se tenha pretendido opor criações de origem idêntica e negar valor plástico a tão claras afirmações de uma verdade comum.

Porque, se as formas variaram – o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis.

## PS-1991

Depois de uma coisa, vem *outra*; ser moderno é – conhecendo a fundo o passado – ser atual e prospectivo. Assim, cabe distinguir entre *moderno* e “modernista”, a fim de evitar designações inadequadas.

A arquitetura dita moderna, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes profundas, legítimas e, portanto, nada tem a ver com certas obras de feição afetada e equívoca – estas sim, “modernistas”.

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido (SPHAN).

