

## Brasília, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer\*

Sérgio Ferro

1. Durante a construção de Brasília houve muita expectativa calorosa — e um início de dúvida. Era quase inevitável participar da promessa. Quase todo o país seguia com simpática apreensão a nova corrida para o oeste. Logo, entretanto, a esperança fantasiosa começou a recuar diante de sinais inquietantes. Não falo somente de negociatas ou de desmandos — afinal, estamos no Brasil.
2. Bem cedo participei da construção de Brasília. Antes mesmo da inauguração, Rodrigo e eu fizemos alguns projetos para lá, horríveis. E logo pudemos constatar o contraste que havia entre o que aparentemente estava contido como anúncio e intenção no plano de Lúcio e na arquitetura de Niemeyer, e a realidade. Isso se inscrevia mesmo na paisagem: a terra vermelha de vegetação rala, ferida aqui e ali por torres e máquinas enormes, e por sulcos das águas das chuvas torrenciais. Errando no meio, [havia] uma multidão de migrantes e suas famílias. Sob a marquise das primeiras igrejas de quarteirão de Niemeyer — aquelas triangulares — protegendo-se do sol ou da chuva, candangos<sup>1</sup> aguardavam o eventual trabalho.
3. Desde aquele momento, aparecem os primeiros sinais de violência no canteiro, sempre abafados pela imprensa. Não falo da violência intrínseca à manufatura capitalista da construção, mas da outra, suplementar — canteiros e acampamentos cercados por ‘forças da ordem’, jornadas intermináveis de trabalho, alimentação precária. Anos mais tarde, quando fui preso, convivi com operários que participaram dessa construção. Eles me contaram um sofrimento que mal imaginávamos então: suicídios numerosos, operários se jogando sob caminhões, disenteria quase quotidiana, cercados, sem poder sair. A ainda vizinha e folclórica cidade satélite,<sup>2</sup> cheia de bares e putas, iludia com seu ar de faroeste, de mito americano. Era cenário bem cuidado.

---

\* Entrevista concedida a Geraldo Motta Filho, Guilherme Wisnik e Pedro Arantes, em 2003, e revista por Sérgio Ferro em janeiro de 2005. Publicada parcialmente em Wisnik, *O risco: Lúcio Costa e a utopia moderna*, 2003.

<sup>1</sup> [NE] Termo utilizado para designar os operários migrantes (principalmente da região Nordeste do país) que trabalharam na construção de Brasília. Atualmente é a maneira informal de se referir a pessoas nascidas no Distrito Federal.

<sup>2</sup> [NE] As primeiras cidades satélites foram construídas pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (instituição federal criada com o intuito de gerenciar a construção de Brasília) no entorno do grande canteiro de obras em que se erguia a nova capital. Elas atendiam às demandas crescentes por moradia para as milhares de famílias migrantes que chegavam na região em busca de melhores condições de vida.

4. Assim, mesmo pouco informados, deu para desconfiarmos da compatibilidade entre o que pareciam prometer o discurso do Juscelino, o desenho dos dois [Oscar Niemeyer e Lúcio Costa] e a base que os servia. Havia algo de esquisito na fundação do novo Brasil. Entretanto, pouco se falou nisso então. Esse contraste frequentemente foi apagado, atenuado, tirado da vista das pessoas. Lembro de poucos relatos sobre essas coisas. Mas quem participou de perto pôde perceber um pouco o que se passava. No primeiro esboço do meu livro *O canteiro e o desenho*, há já algumas observações sobre isso.<sup>3</sup>
5. Para bem entender o período, é preciso entrelaçar pelo menos três fatores: 1) o desenho, a cidade clara, articulada, pássaro voando, os edifícios caracterizados, de geometria afirmada, operando como emblemas ou logotipos, por baixo, uma lógica estacionada no entendimento, cujos limites Hegel descreveu; 2) a miséria, o sofrimento, a exploração desenfreada do candango; 3) os negócios ligados à construção sobre o fundo dos discursos de emancipação nacional.
6. Tive a chance de observar os três de perto. Por um lado, éramos estudantes, mas arquitetos já. Projetávamos seguindo as regras ditadas por Lúcio e Oscar. Na época, os arquitetos iam muito ao canteiro — aos seus e aos dos outros. Segui a construção de nossos projetos, e também a [construção] da catedral, dos ministérios. E, por fim, meu pai sendo um dos empreendedores imobiliários de Brasília (daí nossos projetos prematuros lá) e figura do PSD,<sup>4</sup> assisti a reuniões de negócios e políticas — as mesmas, frequentemente. Gente de proa participava, Juscelino [Kubitschek], Ulysses [Guimarães], Tancredo [Neves]... Sempre me marcou a distância entre o que ouvia então e o que lia em jornais.
7. Há que urdir juntos esses três fatores.  
\*
8. O Lúcio, sobretudo num primeiro momento, fez parte de uma passagem política bastante específica. Com a primeira grande guerra e a crise de 1929 que se arrasta até a segunda [guerra mundial], as grandes potências se esqueceram um pouco de nós, deixaram um pouquinho mais de liberdade para cuidarmos de nós. Surgem então projetos de desenvolvimento nacional, de formação do país. Surgem estudos sobre o que poderíamos contar como nosso — na economia, na antropologia, na sociologia, mas também nas artes, música, literatura e pintura, e na arquitetura, com o Lúcio. Aos estudos seguem práticas. O desenho de Lúcio, em torno de 1940, carrega essa passagem, ajuda a configurá-la.

---

<sup>3</sup> Cf. FERRO, A produção da casa no Brasil, [1969] 2006.

<sup>4</sup> [NE] Partido Social Democrático, fundado em 1945 e extinto durante a ditadura militar, em 1965. Era o partido do então presidente, Juscelino Kubitschek, e foi decisivo no processo de aprovação da construção da nova capital pelo Congresso Nacional.

9. No começo, o tal desenvolvimento nacional é [foi] quase que só projeto, apesar do ‘petróleo é nosso’ e das leis trabalhistas.<sup>5</sup> Mas o projeto parece [parecia] viável. Há [havia] crença nele, principalmente porque a estratégia para chegar lá (primeiro construir usinas, depois a distribuição de renda, quando ficarmos ricos) não era das mais ousadas. Assim, malgrado algumas crises e sobressaltos críticos, o projeto consegue [conseguiu] se manter e desemboca [desembocou] em Brasília. Mas, como não há como pensar, dentro do capitalismo, numa tal promoção nacional sem um grande acúmulo de capitais — ou seja, de exploração —, começa [começou] a ficar claro que o desenvolvimento será [seria] o de alguns e que a dita distribuição ficará [ficaria] para bem depois. E o projeto nacional passa [passou] a ser projeto do poder e dos grupos dominantes — com o que tem [teve] que contar mais e mais com o autoritarismo. Primeiro, com Juscelino, na forma do populismo (“populismo”, dizia um bom pesquisador que se afundou depois como exíguo ministro da cultura, “é democracia por via autoritária”<sup>6</sup>), foi ainda capaz de iludir. Depois, na forma da ditadura, [o autoritarismo] cresceu risonhamente, continuou com a brutalidade assassina.
10. Esse turvamento da expectativa já transparece na arquitetura e no plano de Brasília, marco central do desenvolvimentismo — à revelia de Lúcio e Oscar, tenho certeza. No modo de produção que é o nosso, as formas seguem por si as pistas que o momento produtivo impõe. Transparece então a afirmação crescente da determinação centralizada.
11. O funcionalismo inicial do Lúcio é bem comportado, equilibrado, com pouco arroubo pessoal, próximo do canteiro real. Tem pés no chão. Em Brasília, [o funcionalismo] seca. Apesar da quase humildade do desenho do concurso, um esquema funcional sem muitas nuances, repetitivo, privilegiador de categorias tosamamente separadas (circular, morar, comprar, trabalhar) se impõe recusando revisões — que a UNESCO, talvez reconhecendo sua inalterabilidade, congelou definitivamente. Não houve nenhum debate democrático sério que o pesasse. Passou diretamente do papel ao terreno. As categorias (que acuso de estacionar num entendimento limitado) enquadraram o meio milhão de habitantes previstos, sem que nada pudessem dizer. Pouco importa se todos morariam de modo semelhante: seria ainda uma democracia igualizante por via autoritária. Morariam, [mas] não moram, sabemos.
12. A arquitetura dos edifícios conta a mesma inflexão. Chegou ao extremo quando Niemeyer dirigiu diretamente, no canteiro, os pedreiros que esculpam as colu-

---

<sup>5</sup> [NE] ‘O petróleo é nosso’ foi um dos slogans do governo de Getúlio Vargas, que foi também responsável pela instituição de uma legislação trabalhista no país, na década de 1940.

<sup>6</sup> [NE] Ferro credita a frase ao cientista político Francisco Weffort, ministro da cultura durante o governo de Fernando Henrique Cardoso.

nas do [Palácio da] Alvorada. [Era] Uma relação sem qualquer mediação entre o que decide e o que talha no concreto. [Era] Uma cabeça com as mãos do outro.

13. Esse acréscimo de poder das decisões centralizadas, tanto no projeto urbano quanto no arquitetônico, estava, a meu ver, filiado ao clima geral de inchamento do poder. O populismo de Juscelino, casado com um jogo de concessões, nem precisava mais das reuniões de massa de Getúlio [Vargas], ameaçadoras. Ilustração disso é a forma seca do cruzamento do eixo monumental, a sede dos poderes, com as asas da sociedade civil: corte abrupto pelo meio, sem outra interação que o nó da circulação viária, coração artificial da cidade. O centralismo autoritário da política e da economia parecia indispensável aos que comandavam, porque o projeto de emancipação nacional começava a fazer água. Mas, para isso [centralismo autoritário], não era mais recomendável chamar o povão aos comícios. Sua missão era outra. O coração poderia ficar vazio.
14. O que era realmente necessário era acumular muito mais. Portanto, distribuir ainda menos. Portanto, dominar com mais força. E [dominava com] tanto mais [força], que os avanços econômico e tecnológico das metrópoles, nossas metas, nos deixavam sem fôlego. Daí a corrida apressada pelo aumento da acumulação e pela entrada de capital estrangeiro. Para a reeleição prevista para 1965, o slogan de Juscelino foi “50 anos em 5”. Cada dia ficava mais evidente, para os que queriam ver, que dificilmente alcançaríamos nossas metas. Mas as elites não desistiram: as metas não eram as públicas. E, para prosseguir mesmo assim, tomaram várias medidas, entre as quais nos interessam aqui as que atingem a construção: era preciso aumentar muito a atividade nesse setor, inesgotável e generosa fonte de mais-valor para a acumulação, o que acarretou maior dominação — aumentar a exploração, diminuir salários, esticar a jornada de trabalho, crescer mais-valor absoluto e relativo. Não é por coincidência que o programa de industrialização do país seja contemporâneo de grandes canteiros, sobretudo Brasília. Do canteiro sai a massa de valor que alimentará os setores de ponta.
15. Repito, ainda uma vez, [isso acontece] sem que se possa responsabilizar o Lúcio ou o Oscar: acho que o “sujeito automático da história” os levou a acentuar a hegemonia do projeto. Aparentemente, o traço fininho e trêmulo a lápis do Lúcio não tem nada com isso. Mas a própria lógica do funcionalismo, ampliada pelas circunstâncias, contém em si sementes do autoritarismo. Ela carrega os vícios do entendimento parado. Classifica, separa, fixa categorias (as ‘funções’) que, em si, parecem adequadas. O que não é racional, entretanto, é essa fixação, essa separação que as isola do movimento da vida, que as solidifica antes de qualquer interação. Somente então [as categorias] encontrariam sua verdade, no movimento mesmo que animaria a supressão de sua unilateralidade. Paralisadas antes

disso — antes do movimento da razão — [as categorias] perdem sua eventual pertinência, viram opiniões ou dogmas. E quem as adota sem o recurso da razão só pode garanti-las pela afirmação autoritária. O entendimento é o limite lógico dos ditadores — vide as arengas de nossos generais presidentes — e, mais uma blasfêmia minha, das bondosas promessas do funcionalismo. Lúcio só desenhou o que já germinava.

16. O desenho de Lúcio, talvez válido como proposta inicial, tema para debate, deveria ter ido para a rua, sofrer críticas, engolir correções em democrática abertura. E, depois disso, [o desenho de Lúcio deveria] deixar-se levar por sua própria realização, [deixar-se] alterar por sua própria dinâmica, acatar sua transmutação crítica.

\*

17. Vamos falar um pouco sobre a questão do trabalho em Brasília. Mais uma vez, uma voltinha para trás. Até os anos 1930, havia bastante gente qualificada nos canteiros. A própria arquitetura eclética exigia isso, a colaboração inteligente dos executantes. Boa parte dos trabalhadores vinha da Itália, egressos do sindicalismo revolucionário que deixou algumas marcas aqui. Não posso me estender, mas é bom lembrar que uma das causas do modernismo foi a reação contra esse sindicalismo, que pregava a autogestão, e contra a arquitetura eclética europeia, que respeito muito por sua rara qualidade técnica.
18. Com o projeto de desenvolvimento nacional, esse quadro muda. Objetivamente, há urgência em acumular; subjetivamente, começa a se agitar o instinto mimético colonial. Lentamente no começo dos anos 1930, mas rapidamente no fim [dos anos 1930], são elaborados os modelos de arquitetura adequados à mudança. A arquitetura adota linhas mais sóbrias, crê se despir do ornamento condenado (na verdade, dos detalhes que implicavam mão de obra qualificada e das didatizações de procedimentos construtivos corretos), busca formas geométricas simplificadas, com o que pode utilizar força de trabalho [mão de obra] menos qualificada e mais submissa. As novas orientações sindicais, tendo afastado as tendências revolucionárias, não reclamavam mais poderes, mas salários, férias etc. Pouco a pouco, com a banalização dos novos modelos, a parte qualificada do canteiro é [foi] reduzida. Esse processo atinge [atingiu] o ápice em Brasília, quando a cidade recebe massas de candidatos a qualquer emprego, formando um permanente e numeroso exército de reserva de força de trabalho, quase sempre desqualificado. A associação dos dois, exército de reserva e desqualificação, permite a redução de salários e cria condições para a violência mais descarada. Mestres de boa formação são trazidos pelas empreiteiras, atuam simultaneamente como professores e feitores ensinando os procedimentos indispensáveis e o bom comportamento. Pouca semelhança resta com os canteiros dos anos 1920. Agora [os canteiros]

são enormes, inflexíveis, ultracentralizados. [Antes] Eram menores, flexíveis, mais abertos (mas nem por isso ideais).

19. O desenho de arquitetura muda correlativamente. Quase poderíamos esboçar uma regra (a qual, como toda regra, tem várias exceções): a arquitetura que deixa sua lógica construtiva apropriada às claras precisa de trabalho mais qualificado. É o caso do ecletismo; o europeu, pelo menos. A arquitetura dos volumes brancos e sóbrios, ao contrário, requer menos [qualificação], pois pode esconder suas lacunas construtivas. Curiosamente se apresenta como avessa à decoração, por racionalização moralista. Ora, os volumes encapados mostram o ornamento em função duvidosa. Escondem totalmente a matéria trabalhada, os passos da produção, des-temporalizam o tempo do fazer, e sua nua pureza denega a violência, a rudeza do canteiro submisso. Poucos ornamentos operam tão eficazmente com ar tão inocente, com ar de não ser o que são: maquiagem, fardo, máscara, esbulho, tartufaria.
20. Na arquitetura de Niemeyer até Pampulha e o Ibirapuera,<sup>7</sup> contava ainda a produção: elementos construtivos e algum trabalho apareciam no resultado. Em Brasília, com o objetivo de obter volumes puros, inaugura-se um período em que o revestimento, a capa, passa a dominar. São raros os detalhes ou elementos em que o trabalho se manifesta. Na plástica daquele período, somem os índices, as marcas da produção. Por isso os edifícios parecem não ter história, já que só os índices são portadores de memória viva. Há assim continuidade, semelhança entre o que diz a plástica da cidade e [a plástica] de seus componentes: salto imediato do desenho ao realizado.
21. Um exemplo disso talvez tenha sido a construção da Catedral [de Brasília], que visitei ainda em obras. Foi difícilimo construí-la. Vi operários que trabalhavam como trapézistas de circo, pendurados em cordas, passando de uma parábola a outra, com grande perigo. E, embaixo, outros [operários], com lixadeiras, polindo o mármore branco, para que ficasse lisinho, com jeito de bacia maternal acolhedora. Sem máscara, naquelas nuvens de poeira branca, estavam provavelmente alimentando silicose no pulmão. Isso, naquele ambiente que deveria sugerir acolhimento no seio da nossa terra, simbolismo lindo do Niemeyer. [Há] Um imenso descompasso: a figuração mais forte da confraternização, da união nacional, com as parábolas vindas de todas as regiões do país se juntando em festa, sendo erguida sem nenhuma consideração por seus construtores, aparentemente excluídos da comunhão.
22. Resumindo: como o ouro não cai do céu como maná, mas sai da mão que trabalha, o projeto de desenvolvimento nacional precisa dela, em muita quantidade,

---

<sup>7</sup> [NE] Ferro se refere ao Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, conhecido como Oca, projetado por Niemeyer e construído na década de 1950 no Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo.

por preço vil. Como a construção manufatureira é a parcela da produção que mais a [a = mão] utiliza pela menor paga, é principalmente ela [a construção manufatureira] que deveria fornecer os capitais necessários para o projeto. Daí a relação estreita entre desenvolvimentismo e construção em massa, relação que se aprofunda com o processo de desqualificação. Evolução e involução se casam perfeitamente. Desqualificando, constrói-se mal. Construindo mal, há que simplificar as formas — e, por pudor, cobrir tudo com um envelope sem cheiro de safadeza.

23. A força das coisas desenhou isso no espaço, numa das pontas das asas do grande pássaro branco. A mancha escura da cidade satélite durante a construção ainda servia como contraponto: permissão de proximidade da indispensável mão construtora. Depois da construção, a mancha foi transferida, deixada a mais de quarenta quilômetros de distância. O pássaro branco, liso e cheiroso, deveria planar em céu desanuviado.

\*

24. Todas as iniciativas que procuraram dar corpo ao que deveria ser uma formação nacional estruturada queriam ter raízes antigas, impulsos anteriores que já se mostrassem nossos. O novo faria sua inclusão num todo de alguma pregnância. As artes, principalmente, colheram prenúncios e os misturaram com coisas da hora. A emancipação nacional pedia fundamento autóctone. Villa-Lobos, Oswald [de Andrade], Mário [de Andrade], Di [Cavalcanti] vasculharam os antepassados — de preferência populares, já que o projeto era de elite.<sup>8</sup> Lúcio também pescou largamente no passado colonial. Fiel ao costume, usou a trama da colcha de fuxico para a fachada de condomínio de luxo. Mas, na medida mesma em que o processo de desenvolvimento nacional começa a ficar cariado, há tendência para engatar uma marcha a ré ao contrário. Em vez de memória, a prospecção. São plantados os rastros do que deverá vir a ser, as pegadas do amanhã. (Foi assim com a arte francesa na virada do século XX. Manet volta para Goya e Rafael; Picasso, para a arte catalã e negra. Com o desencanto a propósito da mudança desejada, Mondrian, Pevsner etc. emitem diretamente do depois.) Quando a descrença na construção do futuro se intromete, há como que a hipóstase do desacreditado. Em vez da construção a partir do presente (e de seu passado), [há] a adivinhação propiciatória. “Vamos virar o Brasil para dentro, substituir as importações” (enquanto se instalavam as multinacionais de automóveis para exportação): os slogans ganhavam ênfase com o pressentimento de sua irrealidade. As astúcias com a palavra projeto, pro-jeto, jogar para frente, são desse tempo. Mas foi o para trás disfarçado em seu contrário, que vingou.

---

<sup>8</sup> [NE] Ferro faz referência a artistas e escritores do movimento modernista brasileiro da década de 1920.

25. Entretanto, o projeto de formação de uma arquitetura nacional, que o Lúcio encarna no começo, e que acompanha o desenvolvimentismo, teve suas ousadias. Carregada pelas rupturas sociais com a tradição, nossa arquitetura abandona pouco a pouco o ecletismo de luxo, preguiçoso e de casca, e acompanha como pode a passagem do plausível ao voluntarioso, do passo razoável à birra arriscada. Começa limpando o terreno, arrumando o bom material disponível, ensaiando variações no seu uso. Continua por aí, mas, pressentindo o pouco chão do desenvolvimentismo, segue também sua deriva no sentido do autoritarismo. A comedida coragem inovadora do arquiteto não pode resistir à sua promoção a mandachuva urbanista: a seca chegou para ficar.
26. Se o desenvolvimentismo teve, até quase Brasília, algum chão firme, não há como exagerar: é uma ideologia otimista capenga. A prova é a facilidade com que se transforma em voluntarismo autoritário, em programa da ditadura. Exagerando um pouco, passamos de uma situação em que [o desenvolvimentismo] tinha um assentimento largo para outra, em que precisou de violência para se afirmar — mas, em si, mudou pouco.
27. Fala-se sempre da ruptura de 1964 como o momento em que a violência se instala. Mas é preciso não esquecer que essa violência já estava nos canteiros de Brasília. O fortalecimento da dimensão autoritária favoreceu na arquitetura o desenvolvimento do risco, mas num outro sentido, do traço, da mão que comanda, da arbitrariedade mesma do seu movimento que, por força de vontade, quer impor aquilo que já na realidade começa a esmaecer. Essa necessidade do polo autoritário, demandada pela urgência do acúmulo de capitais, a meu ver, foi o que levou a que a violência ainda disfarçável de Brasília passasse a não poder mais ser escondida a partir da ditadura. Os movimentos de reivindicação, as lutas sociais, começavam a ser fortes, e o básculo, a mudança, exigiam descaradamente que aquela violência latente aparecesse com mais nitidez. Essa transição ocorre [ocorreu] entre o fim de Brasília e o começo da ditadura.
- \*
28. Acho que parte da arquitetura de Lúcio é exemplar, principalmente pela atividade da memória. A ideia é comum: impossível avançar corretamente sem que esse avanço se alimente do que foi e é. Todo movimento de criação preserva e ultrapassa, guarda e modifica. Isso é evidente na arquitetura de Lúcio. Se, por um lado, tem parte com o funcionalismo esquemático, por outro, o material que reorganiza dentro desse quadro estreito carrega muito da política da arquitetura colonial, seus componentes construtivos e decorativos. Não [os carrega] como incrustações ou citações soltas, mas [os carrega] interiorizados no seu projetar. Este tipo de atitude foi abandonada por nossa arquitetura contemporânea. Não

creio que isso seja coisa boa. O conceito adorniano de estágio histórico do material é fundamental em qualquer arte. Nele [no material], a situação presente da qual há que partir está impregnada por seu devir, por seu passado retrabalhado. [O material] Ilustra o aforismo hegeliano, segundo o qual toda a história está presente no que é efetivo. Essa filiação de Lúcio aparece, por exemplo, na plasticidade tátil de seus volumes tranquilos, coisa que Niemeyer prolonga. Passa por aí a velha *Aufhebung* de Hegel (negação da negação determinada): agir reagindo ao que está aí — e devolvê-lo já outro. [Lúcio] Reage ao ecletismo próximo, molença, mas retoma seu conceito, utilizando o melhor proposto pela história; no caso, os momentos de sinceridade construtiva e de ornamentação coerente.

29. Continuidade e ruptura marcam o trabalho de Lúcio. Depois da fase inicial, seu funcionalismo é quase a negação frontal do passado. Basta comparar as mansões que ainda sobram na avenida Paulista em São Paulo — ou coisa parecida — com suas obras de então, de despojada simplicidade e canelas finas.<sup>9</sup> Oposição direta. Mas logo [Lúcio] nega a negação primeira, readmite a herança. Certo [é verdade que], [ele] pula por cima do ecletismo desbotado, mas procede como um arquiteto eclético de qualidade: vai buscar no colonial o que há de melhor. Com esse duplo movimento, [Lúcio] chega a uma proposta nova em que o avanço tem bons arri-mos na nossa realidade impregnada de história. Nega e reage, e logo, num se-gundo tempo (lógico, não cronológico), retoma o negado purificado. [Eu] Poderia avançar no paradoxo: Lúcio foi nosso melhor eclético.
30. Brasília interrompe isso. É a negação simples do Brasil de então — e ponto. Capital, nega a costa e vai para o planalto central. Lá, nega o nada do descampado, lugar sem vestígios nossos. Nega com um desenho sem tradições, buscando lon-gue as receitas do CIAM que não vinham daqui. O eixo monumental corta, nega sem mediação, as asas das moradias. O desenho do pássaro voando, nega a terra em que se incrusta. [Eu] Forço um pouco a leitura talvez, mas não muito.
31. A *Aufhebung* implica três (ou quatro) tempos. Quando se mantém na primeira negação, entra em pane. Chega somente ao seguinte resultado: ‘não sou aquilo’. Muitas supostas inovações param aí. É o caso das vanguardas do segundo mo-mento da modernidade (grosseiramente, a partir de 1920). A realidade está [esta-va] tão ruim que é [foi] preciso lhe dar as costas, esquecê-la, e vir recuando de um futuro salvador todo outro. Mas, como o tal futuro é simplesmente o que a reali-dade ruim não é, vira espelho inversor do negado. A história posterior da arte está cheia de coisas assim: sintomas inócuos de desesperança, o jogo de palavras com a palavra *pro-jeto* a que aludi tem disso. [O pro-jeto] Tem parentesco com a

<sup>9</sup> [NE] Ferro se refere ao contraste entre a produção de Lúcio Costa na década de 1920, acadêmista, e sua produção da década de 1930, que emula o modernismo europeu. Nas décadas seguintes, Costa elabora uma versão local da arquitetura moderna.

utopia. O verdadeiro projeto é o que permite a efetivação dos possíveis de hoje. A negação determinada parada, por não voltar ao negado, fica sem chão. Pode ter clones, não crias. Brasília não tem herdeiros.

\*

32. Até agora fiz uma crítica bastante ácida de Brasília. É preciso criticar a crítica. Como negar a importância, mesmo que só simbólica, do desejo de mudança? Como não reconhecer valor à vontade de formar outro Brasil, sair do papel de ex-colônia exportadora e ainda dependente? Tais propósitos, em si, são respeitáveis. Várias causas da falha do processo esboçado nem são internas. O espantoso crescimento dos modelos metropolitanos chega a níveis impossíveis de alcançar. A volta do interesse econômico das grandes potências por nós, periferia [há] um tempinho esquecida, minou a pouca base de nossos planos. O tempo de Brasília é também o da penetração do capital externo — e da falência do mito da burguesia nacional, a cocheira suposta do caleche desenvolvimentista. Esse retorno e seu acompanhamento pelas adesões internas solapa o passo curto que tentávamos. A meta almejada não só se mandou para a estratosfera, mas os de lá em cima precisavam que o Brasil continuasse subdesenvolvido, fornecendo matéria-prima e mais-valor disfarçado em royalties, dívidas etc.
33. Talvez a imobilidade do plano seja também sinal de tenacidade, um movimento em memória do que foi castrado, teimosia orgulhosa. A rigidez de Brasília poderia ser a hipérbole, a hipóstase de resistência amarga diante da perda dos possíveis. Falando contra mim mesmo, a exaltação do traço e o desconhecimento das condições de produção que tanto critico podem, em certos casos, se aproximar dessas reações à frustração, o que ajuda a explicá-los, jamais a justificá-los. (Mas reações desse tipo, sendo sintomas, logo fazem tomar gosto. Hoje são causa de júbilo, de gozo egótico. De reação de orgulho ferido, viram denegação e terminam como escárnio.)
34. Brasília também valeu como experiência. Seu urbanismo e sua arquitetura mostraram os limites do voluntarismo — mesmo do bem intencionado. A boa reação deslocada não leva longe.
35. E, é preciso lembrar, há edifícios magníficos em Brasília. Penso, por exemplo, na primeira escola de arquitetura, modelo de simplicidade inteligente e bela, ou no Itamaraty e no Palácio da Justiça, cujos esquemas (no sentido kantiano) são de grande fertilidade.

\*

36. Tenho certos princípios (talvez pueris) que não abandono. Sobre o uso correto de materiais, chego a extremos quase ridículos. Por exemplo: não consigo aceitar a

Câmara dos Deputados. Rodrigo Lefèvre analisou essa obra. Há um contraste doloroso entre o desenho apurado e elegante, e o canteiro absurdo. Sob o ponto de vista do cálculo, a cúpula invertida é problemática. Foi muito difícil construí-la, exigindo muito concreto derramado sobre uma espessa camada de vergalhões em trama estreita. Quando se amarra o ferro, os milhares de nós e pontas apertadas machucam, ferem sem dó. [É] Um trabalho colossal, dolorido para levantar uma estrutura estaticamente duvidosa. Ali, o esbarrão entre desenho e canteiro é frontal.

37. Já na cúpula do Senado, a laranjinha virada para baixo, ao contrário, é uma das formas mais corretas para a utilização de um material apropriado à compressão. Pode se reduzir a uma casquinha, se acompanhar a curva de compressão. Exige pouco material. É possível construí-la sem fôrmas, sem nenhum risco. Ao lado, seu eco invertido, fica ainda mais deslocado. A cúpula invertida não tem nenhuma dessas vantagens.
38. Ora, o desregramento técnico quase sempre implica desregramento produtivo. O respeito à linguagem própria da matéria, das formas que naturalmente assume com maior pertinência, é o primeiro passo para o respeito à produção e ao produtor — se isso interessasse a alguém hoje.
39. Parecem bobagens essas manias minhas, mas creio que o respeito aos produtores começa por essas coisas bem elementares. A fabricação do cimento, por exemplo, é pesada. Polui tudo: o ambiente em volta e os pulmões dos trabalhadores por dentro. Não proponho que cesse sua produção, mas pelo menos que não se use esse material desnecessariamente, em consideração aos seus produtores e utilizadores futuros no canteiro. Ora, os materiais têm comportamento específico e têm suas formas de uso ideais, nas quais operam segundo suas melhores possibilidades. Necessariamente, nesses casos, a quantidade requerida é menor — o que, no caso do cimento, traz vantagens ecológicas e diminui a nocividade sobre os trabalhadores em todos os planos de produção. Não é pouco.
- \*
40. Vamos olhar um pouco a questão da forma. Hegel, na grande *Lógica*, frisa bem que a forma não é nada mais que o conteúdo diferenciado, espelhado na efetividade. O conteúdo é a forma concentrada, seu resumo, sua essência. Não há uma sem o outro. São modelos do mesmo conceito. Falar de formalismo como se fosse sinal de forma sem conteúdo é absurdo. Toda e qualquer forma tem conteúdo. Pode ser sublime ou idiota, mas é sempre conteúdo. O que ocorre é que, muitas vezes, o discurso não corresponde à forma — o que quer dizer que ao conteúdo também não [corresponde], já que conteúdo não é discurso. A nossa maneira de realizar a arquitetura, com a separação do projeto da produção, praticamente provoca essa não correspondência. O discurso se dirige para fora, para o cliente,

o usuário ou o público. Já por isso funciona automaticamente como o revestimento. Oculta o canteiro e ganha espaço para alargar suas considerações. O conteúdo enunciado nos discursos, nos manifestos, nas declarações, e o conteúdo posto na forma são frequentemente díspares, opostos.

41. No caso do Niemeyer, a forma sai na frente, é motora — o que, repito, não é formalismo. Ele mesmo afirma que primeiro desenha sem se preocupar com a exequibilidade. O calculista, depois, verificará se é possível realizar o desenhado. Se não é, o desenho se adapta; se é, será construído mesmo se não for a melhor solução técnica. Assim, as abóbadas do Memorial da América Latina não são catenárias, mas umas curvas irregulares que ora viram retas inclinadas nos bordos, ora caem a pique sobre o solo. O predomínio da forma sobre a técnica sempre teve em Niemeyer o mesmo fundamento: a forma é meio de prospecção, de antecipação; deveria arrastar atrás de si o progresso técnico. Assim, o concreto que [Niemeyer] elogia, o [concreto] que permitiria todas as formas, é prematuro. Corresponde à *hylé* integralmente disponível, ainda por criar. O que eu disse sobre Brasília, cidade antecipativa, vale quase sempre para seu desenho.
42. É evidente que o desencontro entre a forma que quer empurrar para a frente e a técnica que perde o fôlego correndo atrás acarreta frequentes problemas. Essa atitude, entretanto, não é exclusiva do Niemeyer. A valorização da evolução acelerada das forças produtivas, tão comum na esquerda aliada ao Partido Comunista, favorece essa estratégia de desafios. O que pode ocorrer com as práticas antecipativas, entretanto, é que elas saiam do seu leito e se alarguem além do devido. É o caso de algumas paredes curvas que [Niemeyer] projeta. Poderiam, no caso de uma produção mais livre, já que não têm maiores compromissos com outras equipes da produção, abrir-se para alguma improvisação, um mínimo de participação operária. Mas a mão habituada a forçar o passo da produção não está acostumada a abandonar nada a ela, considerada como retardada. [A mão de Niemeyer] Traça então, no papel, as curvas soltas que se impõem às mãos amarradas. E a coisa vira paradoxal. O movimento da mão no papel se congela no material da obra, e o movimento próprio da realização, a história e a memória do trabalho são apagados pela imobilidade do gesto congelado na transposição. Os dois movimentos — o do desenho e o da produção — somem, um por tradução traidora, o outro por abafamento.
43. Outro ensinamento de Hegel: a matéria tem sua forma, não há *hylé* vazia. O traçado no papel, 'livre', sem outros determinantes que não ele e a mão, se não for adaptado à transposição por outras mãos noutra material, perde sua veracidade, torna-se aleatório e impositivo. O que pode ser considerado liberdade do autor vira arbitrariedade posuda.

44. Oscar é de uma generosidade, de um carinho espantosos. Repito ainda uma vez: ele pertence inevitavelmente ao seu tempo. Marx dizia que o mesmo espírito que move locomotivas, escreve os tratados filosóficos. O que [Oscar] fez, fez porque estava onde estava. Sob o peso da urgência, obrigatoriamente limitado ao desenho ininterrupto, longe do canteiro, [Oscar] não podia proceder diferentemente: tinha que centralizar o desenho. A crítica das relações de produção no canteiro não implica a culpabilização de seus agentes individualmente. Além do mais, tal crítica é de minha geração. Ele [Oscar] ainda acreditava na força motora do desenho para promover o avanço salvador das forças produtivas. Desculpem por eu me pôr no meio [do texto] ainda, mas, por não mais acreditar nisso, tive de sair de banda. Se continuasse na vida profissional comum, teria que proceder da mesma maneira. O que [= sair de banda], obviamente, não foi solução.
45. Entretanto, a vida das formas é objetiva.
46. [Faço um] Intervalo para uma volta que nos pode ajudar aqui: o *coup-de-pinceau*, a pincelada cheia de si, é altamente valorizado. Não tem muita importância, se só for passagem produtiva: é uma das marcas do trabalho, um dos indispensáveis índices. Mas, desgarrado da função produtiva, ou não pousado com correção, vira logotipo expressivo. Supostamente, então, vem das tripas, como dizem. Mas se [o *coup-de-pinceau*] vem das tripas, fala de tripas — o que, temos que admitir, deve ser de alto interesse coletivo. Haja megalomania. Como a coisa se generalizou com a comercialização da arte, a pincelada tida como espontânea porque vem das tripas, a pincelada em parada, vira sinal de mesmice que insistimos em chamar de sujeito, mas [que] só é o oco ego tagarela. Esse tipo de lirismo gasoso seria somente enfadonho, coisa de umbigo de poeta, se não se travestisse em marca do gênio, essa invenção da cegueira da crítica posta em moda pelo arauto da crítica em filosofia, Kant. Fim do intervalo.
47. Na arquitetura, o equivalente da pincelada são os vestígios da mão que projeta quando preenche sozinha o que poderia ser deixado à iniciativa do canteiro, ou quando sai por aí inventando trejeitos publicitários (vejam Bilbao).
48. Lúcio não deixou quase nunca abertura para a iniciativa do canteiro, coisa sem dúvida quase impossível nas condições dominantes de produção. Mas [ele] jamais cedeu à ‘pincelada’, ao egotismo exibicionista. Lúcio era sóbrio, ‘*British*’. E o ‘*British*’ não gosta muito de mostrar o próprio umbigo. Lúcio fica atento ao construtivo, à produção. A forma de sua arquitetura, sem grandes arroubos, sempre foi fiel ao primeiro projeto de desenvolvimento nacional, o [projeto] que parecia viável. [Ele] Não partiu rumo à utopia com o desencantamento; o que não o privou de perspectiva poética.

49. Qual é a boa poética? É a que começa pelo mais simples, pelo momento do trabalho em que a mão hábil elabora corretamente o material. Com o avanço feliz, aparece o contentamento. Pouco a pouco, esse bem fazer o necessário vai se inflamando. Capricha ainda mais. E logo a coisa encanta tanto que quer mostrar-se, ser admirada. A forma começa a se deleitar com ecos harmônicos da [forma] que resultaria da pura necessidade, espécies de sublinhadores indicando a conveniência do feito. E abre-se o campo que podemos chamar o [campo] da decoração autêntica, que nada mais é que a exaltação do gesto técnico satisfeito com sua pertinência. Então, a forma didatiza, se prolonga em variações sempre próximas da fonte. [É] Liberdade cantando a necessidade, necessidade desabrochando em liberdade, sem se perderem de vista. Quem procedesse assim seria 'gênio', ou seja, trabalhador livre, porta-voz singular do universal através de seu ofício particular. É evidente que estamos longe disso tudo. Mas é o que me faz defender a ornamentação (no sentido indicado aqui) contra o falso puritanismo da arquitetura moderna, este sim, decoração enganosa.
- 
50. A arquitetura do Lúcio se avizinha dessas coisas. Não que [ela] libere o produtor, mas, aproveitando os elementos simples, corretamente aplicados, frequentemente à vista, implanta pelo menos as condições materiais para uma esperada poética, o que já é alguma coisa.
51. Repito: a forma é o conteúdo expandido, e o conteúdo, em arquitetura, por mais complexo que seja, começa por seu fundamento construtivo, pelo canteiro, pelo material. A regra construtiva, a técnica, a mão operária, são esses elementos, e só eles, que poderão, mais tarde, ampliados e desenvolvidos, transmitir conteúdos mais complexos. Foi o que fez Gaudí, servindo-se dos diagramas e índices construtivos em metáforas religiosas. Sem esse fundamento, tornar-se-iam formas com outros conteúdos, provavelmente autoritários, como vimos. E, pela ausência dos índices, sobretudo, únicas manifestações semióticas possíveis do sujeito, cairiam nas malhas da arrogância do ego.
52. Na arquitetura, Lúcio utiliza os elementos mais simples: a correção estrutural e as regras construtivas, a precisão dos detalhes, a alvenaria conveniente. São diagramas técnicos justos e econômicos. [São] Esquemas vindos de experiências construtivas sérias — as boas armas do arquiteto — que guiam seu desenho. A pertinência técnica abre chão pelo menos para uma execução digna, primeiro passo para uma indicialidade que, se não pode se expandir demasiadamente, consegue pelo menos deixar seu testemunho de base. Não fugindo da técnica possível, respeitando o fazer e o material, prolongando seus desenvolvimentos viáveis, com lucidez e calma, Lúcio chega de mansinho, atinge pelo menos a por-

ta da poética. [Eu] Não diria ser sempre esse o caso, mas é a tônica de seu desenho. Sua postura na arquitetura difere da postura do Oscar. [Lúcio] Propõe o desenvolvimento tranquilo, de possíveis, enquanto Oscar está sempre desafiando os mesmos possíveis. É curioso que tenham tão bem trabalhado juntos.

53. No Lúcio próximo do material, podemos ainda perceber sinais do que foi nosso primeiro projeto de desenvolvimento e, com ele, ter saudade do sonho de autonomia, de formação própria brasileira. [Isso] Porque, na proximidade de nossos materiais mais simples, ficou um pouco da brasilidade não importada que poderíamos ter amadurecido. Lúcio parece o primeiro capítulo de um livro ainda não escrito. Acho que vocês, com as novas experiências de construção popular, devem se lembrar dele.