

# CONSTITUÍDO

## UM MODO DE SER MODERNO

ANA LUIZA NOBRE, JOÃO MASAO KAMITA, OTAVIO LEONÍDIO, ROBERTO CONDURU [ORGS.]

## A lírica construtiva de Lucio Costa e Volpi

Não há evidências de que Lucio Costa e Volpi tenham mantido contato pessoal esporádico ou permanente, trocado correspondência ou se referido um ao outro em textos escritos ou depoimentos. Do ponto de vista estrito das fontes históricas, portanto, nada autoriza qualquer aproximação entre os dois artistas. Comparando-se a formação de ambos chega-se, a princípio, à conclusão: o primeiro, "carioca" nascido em Toulon, recebe educação inglesa, desenvolve na juventude rico contato com uma Europa cosmopolita e de volta ao Brasil diploma-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas-Artes; o segundo, descendente de imigrantes italianos formado na tradição dos ofícios, começa como marceneiro-entalhador, entalhador e pintor de parede, e autodidata inicia sua cultura pictórica no ambiente artístico dos "pintores proletários" do Grupo Santa Helena.

Apesar de pontos de partida tão distintos, é possível afirmar que as trajetórias artísticas de Lucio Costa e Volpi em dado momento se alinham e, até mesmo, encontram um certo sentido de convergência. O arquiteto é considerado o primeiro artista local a ter verdadeiramente uma compreensão articulada do fenômeno da modernidade plástica e o principal articulador da implantação da arquitetura moderna no Brasil; o pintor que durante as décadas de 20 e 30 era visto apenas como um fenômeno local — "o pintor do Cambuci", "popular ou primitivista" — é duas décadas depois reconhecido pelo principal crítico de arte da época — Mário Pedrosa — como nosso "primeiro pintor moderno", justamente por superar traços particulares, alcançando uma linguagem pictórica moderna, universal.

Modernos, de fato, mas de um *tônus* diferenciado. Decididos e discretos, rigorosos sem abrir mão do trato afetivo; introvertidos e no entanto decisivos para o destino de nossa modernidade. Abrem-se para o futuro, mas confiando na validade de uma certa tradição. Muito mais do que uma rede estrita de causalidade, este artigo busca encontrar um quadro de afinidades poéticas que, embora por caminhos diferenciados, definem certas proposições culturais convergentes.

...

As atitudes, escritos e projetos de Lucio Costa constituem referências fundamentais para uma reflexão sobre as condições de possibilidade do projeto construtivo no Brasil, principalmente, pela interrogação incessante sobre as possibilidades de realização do espaço moderno no país.

Lucio Costa não cansa de problematizar a forma de inserção do objeto arquitetônico na paisagem. Brasília “nasceu — diz o arquiteto — do gesto primeiro de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto”.<sup>1</sup> A arquitetura instaura, pois, a posse de um lugar, e tal qual o ato de descoberta institui o espaço da civilização. Esse caráter inaugural confere à empresa uma feição inequivocamente monumental, que abrange não só o edifício, mas sobretudo a intenção e o gesto que o efetivam.

Lucio Costa observa no memorial da Universidade do Brasil<sup>2</sup> que os pilotis, ao elevarem o edifício do solo, liberam a superfície e desimpedem o horizonte. O conjunto arquitetônico é descrito como “monumental” e “rico de expressão plástica”. Mais adiante, porém, esclarece que “na paisagem atormentada do Rio a maior sobriedade com o predomínio da horizontal se impõe”. À variedade e ao caráter imprevisível da paisagem contrapõe formas de “serena grandeza”.

Vila Monlevade (1934), conjunto habitacional para operários da Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira de Sabará, foi concebida, segundo o autor, “tendo em vista o espírito de camaradagem e solidariedade humana de seus habitantes”.<sup>3</sup> O sistema construtivo combina processos modernos (pilotis, lajes de concreto) e técnicas tradicionais (barro armado para paredes de vedação). Outros elementos derivados da tradição colonial são a cobertura em águas, caiação para paredes e janelas venezianas tipo guilhotina. A ordenação do conjunto é definida de modo a formar um “contraste entre a nitidez, a simetria, a disciplina da arquitetura e a imprecisão, a assimetria, o imprevisível da vegetação”.<sup>4</sup>

As casas foram agrupadas duas a duas [...] tanto por motivo de ordem econômica, evidente, como também por ordem plástica, porquanto soltas umas das outras, pequenas demais como são, poderiam parecer mesquinhas na paisagem.<sup>5</sup>

Casas contíguas (ombro-a-ombro) num mesmo alinhamento definiam as ruas da antiga cidade colonial. Lucio Costa adota essa solução construtiva, mas rejeita o princípio urbanístico que as acompanha ao quebrar sua continuidade. Tal idéia — justifica o autor — foi adotada com o intuito de assegurar maior intimidade e relativo isolamento para os operários de uma “indústria tão ruidosa”. Assim, a uma concepção nitidamente moderna (unidades em série) justapõem-se padrões convencionais, tanto para atender as demandas de uma sociedade de massa quanto para conferir à vila um certo “ar familiar”, próprio das cidades do interior com suas relações de proximidade e afeto. O centro cívico, por sua vez, organizado em torno da praça, está separado da área residencial, fazendo uma distinção precisa e reconhecível entre o público e o privado, exatamente para preservar ambas.

Equilíbrio semelhante é retomado, anos mais tarde, no plano piloto de Brasília.<sup>6</sup> Agora, dois eixos formam um cruzamento, mas não se confundem:

o eixo monumental espaçoso, aberto, público e o eixo residencial homogêneo, denso e recolhido — exterioridade e interioridade. Em seu memorial Lucio Costa afirma, curiosamente, que Brasília é o resultado da aplicação de duas técnicas: paisagística e rodoviária. Novamente preocupado com a excessiva publicidade do mundo moderno, Lucio Costa projeta as unidades residenciais como blocos fechados e autônomos. Dispõe assim internamente os edifícios, cercado-os periféricamente com uma larga cinta verde, densamente arborizada “a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido pela paisagem”.<sup>7</sup> A técnica paisagística é, de fato, intencionalmente empregada para anular a presença dos edifícios, imersos e ocultos sob essa espessa vegetação.

Essa mesma desconfiança quanto aos contrastes e dissonâncias da vida moderna está presente nos edifícios projetados por Lucio Costa, principalmente nas relações tensas entre aberturas e barreiras. Na residência Argemiro Hungria Machado (1942) ocorre (como em Vila Monlevade) uma singular interação entre elementos tradicionais e modernos. O volume robusto, o telhado em águas com beirais discretos, a inserção do pátio interno, os muxarabis nas varandas adequam-se ao desenho limpo e preciso das superfícies e à distribuição funcional dos espaços. A técnica moderna enseja grandes vãos, como na varanda, e grandes aberturas na fachada contígua ao jardim, contribuindo para um sentido de abertura e flexibilidade. Contudo, a residência apresenta um aspecto surpreendentemente fechado. A janela contínua do pavimento superior e a larga porta do térreo são protegidas internamente por cortinas venezianas e *brise* móvel, respectivamente, e as varandas elevadas acham-se envolvidas por painéis de muxarabis. Exalando quietude e reclusão, a casa parece negar o exterior. Tênuas barreiras permitem que, do interior de um núcleo protetor, o habitante recolhido contemple a paisagem sem expor-se aos perigos da realidade externa. Essa dimensão é como que transposta para o interior graças à inserção do pátio, que por sua vez permite a penetração da luz natural e a visão da abóbada celeste, mas nega o horizonte como referência da extensão do espaço.

No conjunto de edifícios do Parque Guinle (1948-54) Lucio Costa segue o partido corbusieriano para habitações coletivas: bloco horizontal assentado sob pilotis, acessos e estrutura independentes, teto-jardim, aberturas amplas e uma complexa mas flexível articulação em planta. A implantação no lote procura tirar proveito visual da beleza natural do parque, preservando ao máximo a paisagem existente. Definido esse princípio básico, o arquiteto brasileiro distribuiu os edifícios periféricamente à divisa leste do lote. Com isso os blocos encontraram-se em posição desfavorável sob o ponto de vista da insolação, já que a fachada maior ficaria de frente para o sol poente. Fez-se

necessário, portanto, colocar anteparos que propiciassem a visão do parque e ao mesmo tempo funcionassem como elementos de proteção solar. Diante de tal inconveniente, Lucio Costa não adota porém a solução característica da arquitetura corbusieriana: o *brise-soleil*. Opta por um sistema que concilia elementos cerâmicos vazados (cobogós) de diversas feições com esparsos *brises* verticais, ambos contidos numa mesma malha estrutural e justapostos surpreendentemente no mesmo alinhamento do plano das janelas. Dispor na mesma cota dois sistemas de vedação (contra as intempéries e contra a visibilidade) é um artifício que reforça o sentido de superfície do plano. As pequenas e variadas dimensões das aberturas dos cobogós formam um gracioso rendilhado que força o olhar a deslizar sobre tal textura. Elimina-se, desse modo, o sentido de profundidade e o aspecto de elemento acoplado ao edifício que se demanda do *brise*. Ademais, no sistema corbusieriano o tamanho das aberturas é diretamente proporcional às proporções gerais do volume, ou seja, segue a escala do edifício. Logo, os vãos são maiores que os do cobogó, indicando uma disposição mais franca de continuidade espacial entre interior e exterior.

Os projetos de Lucio Costa, enfim, reiteram uma necessária privacidade como forma de compensar os constrangimentos impostos pelo mundo exterior, seja nos grandes centros urbanos, seja nos imensos espaços característicos da paisagem americana. Entre a natureza com sua mítica força originária e a civilização moderna com sua problemática sociabilidade, delicados movimentos se esforçam para não pender inadvertidamente para nenhum dos lados.

A questão que se impõe, nesse sentido, é como a arquitetura pode constituir-se enquanto presença diferenciada sem "obstar a paisagem". Diante desse impasse, os edifícios de Lucio Costa não se caracterizam pela exuberância formal, por um acentuado geometrismo ou pela afirmação expressiva dos componentes técnicos. A saída: erigir uma arquitetura de linhas definidas, com destaque para sólidos regulares, mas de feição sóbria. Nos projetos residenciais, por exemplo, as arestas do volume geométrico são atenuadas pelo telhado em águas e as aberturas estão sempre protegidas. Se os edifícios são formalmente acanhados é porque o embate expressivo nas obras de Lucio Costa ocorre em outra esfera: mais propriamente naquela dos procedimentos construtivos.

Essa ênfase sobre a dimensão construtiva, no entanto, não significa uma concordância com as teses da *Neue Sachlichkeit* alemã, que defendia um sentido de objetividade técnica e funcional para a nova arquitetura. Muito pelo contrário, a Lucio Costa desagrada os padrões de impessoalidade e anti-subjetividade impostos pela técnica moderna, principalmente quando comparada ao sentido humanístico subjacente ao trabalho manual, cujo objeto realizado trazia consigo a inconfundível marca daquele que a produziu. Identificando-se no produto de seu trabalho, o artesão participava ativamente do

ciclo de produção, “estabelecendo, assim, certo vínculo de participação efetiva entre o artista maior, autor da concepção mestra da obra, e o conjunto dos artistas especializados que a executaram”.<sup>8</sup> Esse contato orgânico rompe-se com a eclosão da revolução industrial, quando a técnica se separa da arte e esta se converte em “bela-arte”, relegando-se ao artesanato papel de “arte menor”, logo superado pela máquina na tarefa de executar o projeto do artista. Os resultados desse processo todos conhecem; não é por acaso que a Bauhaus de Gropius tenha se formado como uma espécie de síntese final dos esforços empreendidos pela vanguarda construtiva para reintroduzir o artista no ciclo da produção.

Lucio Costa, considerando a defasagem do processo de modernização local, enfrenta uma difícil equação: como usufruir dos benefícios e potencialidades trazidos pela máquina, sem cair na armadilha do tecnicismo engendrado pelas relações do capital? Sua resposta é tentar integrar a nova técnica num todo cultural, no qual suas prerrogativas sejam determinadas por um projeto de sociedade, cujos imperativos seriam orientados por estratos superiores — no caso, a arte. Como observa Carlos Eduardo Comas, “a aceitação e justificação da arquitetura moderna que Lucio propunha estava tacitamente qualificada por uma visão realista do contexto socioeconômico e político brasileiro”.<sup>9</sup> Ora, num país em que a industrialização era ainda tateante não teria sentido defender aprioristicamente uma relação mais estreita entre produção artística e produção mecânica tal qual no projeto da Bauhaus. À arte, nesse contexto, caberia muito mais exercer uma espécie de função crítica não no plano do controle dos processos produtivos, mas no das intencionalidades, ou seja, apostando muito mais num projeto de modernização cultural que trouxesse a reboque a modernização técnica.

Para Lucio Costa, portanto, o dilema da arquitetura brasileira — situada no ponto de fricção entre natureza e cultura, duas potências que insistem em se estabelecer de modo autônomo — só se “resolve” nessa tensão permanente, mediante o frágil equilíbrio entre afirmação e negação da presença do edifício. Como objeto visual, a arquitetura de Lucio Costa será discreta, procurando inserir-se lateralmente na paisagem; como construção, entretanto, possui uma riqueza de detalhes e soluções, impondo necessariamente uma relação de proximidade, de intimidade que nos leva a apreender a obra de forma íntegra. Se a clareza construtiva de Le Corbusier ou Mies van der Rohe enseja abertura para o exterior — a evidência se dá no plano da escala urbana —, em Lucio Costa o retraimento da obra se institui como parâmetro em relação à escala do objeto. O edifício deve suscitar familiaridade, servir como invólucro protetor, enfim, deve exalar o conforto de uma experiência íntima. A presença de tais recorrências “artesanais” supõe um convívio afetuoso em que a matéria se molda por meio de uma ação paciente, sem violência ou

erupções bruscas. Em contraposição à moral utilitarista dominante, essa experiência pretende reiterar o valor de uso das coisas. A exigência de contato físico revela igualmente uma obra personalizada. O anonimato que exprime difere das obras construtivistas, em que a impessoalidade é condição para uma socialização aberta, para além das imposições particulares. No caso, as obras de Lucio Costa pressupõem, tanto na produção como na recepção, um sujeito singular. O retraimento que reclamam significa um esforço para conservar a individualidade frente ao processo de diluição desencadeado pela sociedade de massas.

O resgate da tradição colonial não seria, pois, um culto nostálgico que prega o retorno às formas artesanais. O importante é resgatar pelo olhar a memória de um fazer que levava tanto a marca inconfundível do indivíduo quanto a de uma relação de equilíbrio com a natureza. O passado representa, no caso, um índice crítico que nos faz lembrar reiteradamente a preeminência dos valores humanos numa época tecnicista, que tende a extrair do sujeito a possibilidade de exprimir-se criativamente, impondo um mundo artificial regido por valores abstratos. Lucio Costa defende, em última instância, a pertinência da arte como depositária dos mais altos ideais. Necessariamente ela deve fazer-se presente na sociedade industrial como atividade eminentemente crítica. Dada sua relativa desconfiança ante o projeto moderno, Lucio Costa não pode afirmar resolutamente a crença, comum às vanguardas construtivas, que propaga o desenvolvimento pleno da razão. A presentificação do passado mostra todas as dúvidas que nutre diante das ações do presente: estas não apontam taxativamente para o futuro; ao contrário, só se sustentam mediante uma visada retrospectiva que dissipe as dúvidas quanto à sua coerência e legitimidade. Ao suspeitar de sua própria potência empreendedora, a racionalidade de Lucio Costa precisa curvar-se sobre si mesma,<sup>10</sup> recorrer constantemente à origem para confirmar seus procedimentos.

...

A dificuldade da forma<sup>11</sup> em Lucio Costa apresenta, a meu ver, traços em comum com a relutância da forma em seu emergir pleno que podemos ver na obra de Alfredo Volpi.

Ao tomarmos uma de suas fachadas de meados da década de 50, observamos um retângulo subdividido por quatro linhas (uma horizontal que corta a metade da tela e duas verticais) que definem seis campos, sendo que os dois da esquerda são cortados mais uma vez. No interior de cada qual flutuam, centralizados, elementos de arquitetura (portas e janelas). Fica claro que vemos uma (ou mais de uma) fachada contínua de uma edificação e que a linha horizontal que atravessa a tela demarca a separação dos pavimentos.

Porém, à diferença de telas anteriores pertencentes à mesma tipologia, em que víamos um casario em meio atmosférico, constatamos nessa obra uma frontalidade assumida, na qual os elementos arquitetônicos aparecem tão depurados que quase se convertem em puras formas geométricas. A força do arranjo compositivo é enfatizada pelo tratamento cromático autônomo de cada segmento, onde predominam os tons terrosos, ressaltados por uma fatura seca e opaca da têmpera e por certos ardis puramente formais que buscam tensionar a superfície pictórica.

Quanto à divisão do retângulo, as linhas verticais estabelecem um campo central predominante no qual se inserem duas portas abaixo e duas janelas na parte de cima. Para romper com a imobilidade e a simetria do arranjo, Volpi volta a fracionar em sentido vertical o lado esquerdo (com três dos quatro retângulos resultantes preenchidos por elementos arquitetônicos); já no lado oposto faz descer uma faixa azul próxima à faixa central. Não sabemos se se trata exatamente de uma calha ou mesmo de uma fita pendurada, uma vez que a faixa não toca o solo, mas compreendemos sua função no todo plástico.

Assim, de coisa vista — uma fachada — a tela começa a oferecer outro registro: uma composição abstrata de planos de cor, retângulos e linhas. Contudo, por mais que estes alcancem tal grau de abstração, no instante seguinte retornam à condição de coisa empírica. De fato, visados individualmente, os planos cromáticos recuperam a condição de parede com vão, e o pintor, inclusive, parece fazer questão de registrar a ambigüidade inerente a tais recortes, ora cheios, ora vazios — janela ou porta. Depurados, mas resistentes à abstração total, os elementos do quadro vivem dessa oscilação, extraindo daí a sua tensão expressiva. É por essa razão que o arranjo, embora tenda a uma organização geométrica, não chega a concluí-la plenamente. Se prestarmos atenção, verificaremos que as linhas traçadas não são exatamente paralelas às bordas da tela, apresentando uma quase imperceptível inclinação. A subdivisão e a disposição dos elementos arquitetônicos, apesar da crescente complexidade, de início são bastante simplificadas, quase tão casuais quanto aquelas que observamos nas construções populares, nas quais não se pode evitar associar a fatura rala da têmpera à caiação das fachadas das casas de interior, onde respiramos a mesma quietude e recolhimento que habita o quadro.

Estruturação discreta, com figuras reduzidas distribuídas de modo aparentemente casual em planos cromáticos diferenciados, mas reticentes, arranjos compositivos regulares sem contudo deixar-se cristalizar pela rigidez de uma ordem geométrica prévia: o universo pictórico de Volpi parece estar a meio caminho entre figuração e abstração.

A cor esmaecida, a fatura rala e a modulação quase espontânea, por outro lado, fazem com que a obra demore em se fixar. Longe da evidência das cores ideais de Mondrian ou da cor expansiva e exteriorizada de Matisse, a cor e a

forma em Volpi aparecem aos poucos, não se entregam de imediato a uma percepção atual. Exigem um tempo de decantação, uma relação de proximidade quase afetiva, tátil, distante da "visibilidade pura" da cognição estética moderna.

Vejamos um de seus famosos quadros com bandeiras do final da década de 50, em que toda a superfície da tela é preenchida com esse motivo básico. A repetição obsessiva de tal módulo produz um padrão compacto, quase rígido, não fosse a habilidade colorística do pintor, que alterna bandeiras brancas, vermelhas e azuis, perfazendo uma pulsação rítmica intensa de tensões horizontais, verticais e diagonais. O elemento-chave da composição são as bandeiras brancas, que, tal como nos vãos das fachadas, alternam seu registro, ora positivo, funcionando em paridade com os outros tons, ora negativo, recuando para dentro da tela, com auxílio da proximidade com o claro-escuro que preenche os triângulos de fundo.

A esse resquício de dimensão atmosférica soma-se outro de natureza mais poética, de fato quase uma citação literária que pode ser vista na suave ondulação que o pintor introduz no plano da tela, como se fosse a ação do vento flutindo uma vela. A estruturação geométrica abre assim flancos ao sentimento lírico, às associações poéticas, a uma certa dimensão da memória que traz a lembrança das festas e credices populares, do abandono das coisas no tempo, da delicadeza dos laços tecidos.

Por isso, apesar da evidência da superfície pictórica, os arranjos compositivos parecem estar no limite de sua possibilidade de estabilização, deixando ver uma certa fragilidade, como se o todo plástico estivesse na iminência de ruir. A linha tremulante, as camadas transparentes de cores, o relativo isolamento das figuras, a marcação geométrica pouco enfática deixam claro que se trata de uma ordem construtiva — se é que assim podemos chamá-la — pouco ortodoxa. O gênero de construtivismo de Volpi traz a marca de uma singularidade, sobretudo porque repõe a dimensão afetiva ao plano moderno sem, é óbvio, negá-lo. À solução ideal neoplástica, com sua perfeita proporcionalidade cromática e métrica, Volpi contrapõe uma plástica redutiva, de elementos pictóricos puros e antiilusionísticos, mas plenamente lírica. Vem daí a irredutibilidade do célebre motivo da "bandeirinha", pois apesar de sua precisa definição geométrica insiste em conservar sua individualidade figurativa, impondo por isso, como afirma Lorenzo Mammì, "não um medir, mas um contar";<sup>12</sup> mais exatamente, um contar não com a unidade abstrata do número, mas com coisas existentes, como se fosse um lúdico jogo infantil.

O extraordinário em Volpi resulta dessa possibilidade de convivência entre uma ordem plástica autônoma, plenamente exteriorizada, e uma experiência subjetiva, singular, interiorizada, capaz de acolher ordens de longa sedimenta-

ção, estratos de origem diversa, seja da cultura arcaica, da memória cultural, de hábitos populares que supõem um tempo longo de decantação, sem com isso recair no ecletismo ou mesmo numa narrativa de tipo essencialista. Tal atualidade assimilativa se estabelece justamente por força de uma prática pictórica destilada ao longo de três décadas, de uma laboração cada vez mais consciente dos problemas específicos da pintura — da linha, da cor e da forma —, a ponto de se chegar à definição de um método de depuração tal que possibilitava a integração de certos elementos figurativos sob o registro da superfície. Sem perder identidade, tais figuras típicas (bandeira, mastro, fachada, santa) aparecem reduzidas a um recorte planar de cor auto-suficiente.

Podemos deduzir, portanto, que a tensão plástica nas pinturas de Volpi advém, por um lado, da economia de meios, da superficialidade das cores e da evidência das pinceladas, que demandam uma percepção rápida, instantânea, em suma, sintonizada com o tempo industrial moderno; por outro, da persistência de motivos e temas lúdicos, da fatura rala e gasta como se fosse resultado da ação do tempo e, por fim, da assimilação de um fazer decantado pela tradição, fatores associados a uma temporalidade pré-moderna, de fato, artesanal. O resultado dessa incomum equação é uma forma que não se quer apenas *Gestalt*, mas antes pretende incluir uma certa experiência cultural acumulada. É o que Rodrigo Naves chamou de “sabedoria em ato”, quando o momento da teoria e o da prática não são dissociáveis.

A atualidade, nesta obra, não significa a conquista de um presente taxativo que encontra expansão na vigência indiscutível da cor ou estrutura. Ela se afirma na possibilidade de rearranjos constantes, que se somam permanentemente.<sup>15</sup>

Contrária a uma ordem impositiva, a forma em Volpi busca uma inserção serena. Como complementa o crítico:

A experiência que está na base da obra de Volpi supõe um convívio longo e paciente com as coisas. Na produção e na recepção ideal de sua pintura pressupõe-se um indivíduo absolutamente singular, a quem a familiaridade com objetos e práticas vai aos poucos fornecendo um perfil inconfundível.<sup>16</sup>

A justaposição de uma ordem artesanal ao plano moderno (da pintura, da escultura, da arquitetura, não importa) traz à tona a questão da noção moderna de trabalho, principalmente do trabalho mecanizado do processo de produção moderno, visto como algo extremamente problemático por essa geração de Lucio Costa e Volpi. Daí em ambos os artistas formalizar-se essa ordem moderna singular, aberta à dimensão afetiva, avessa à impessoalidade dos esquemas ideais da abstração geométrica.

Daí a ambigüidade constitutiva dos elementos pictóricos e construtivos que percebemos na obra do pintor e do arquiteto. O conhecido motivo da "bandeirinha", visto em termos formais puros, dispõe-se como um módulo estrutural, cuja repetição estrutura a superfície pictórica. Apesar da redução abstrata, tal elemento nunca deixa de apresentar um certo índice de reconhecibilidade, ou seja, não deixa de oferecer a possibilidade de voltar a ser uma simples "bandeirinha". De modo similar, a janela protegida por muxarabis de Lucio Costa nunca se deixa reduzir a pura seção geométrica integrada ao plano da fachada, tal como nas casas cubistas de Le Corbusier. A forte materialidade do meio — a madeira —, o sentido cultural da moralidade patriarcal — a opacidade exterior da treliça a preservar a reclusão familiar —, a memória de uso de um espaço — a varanda —, a evidência de técnica artesanal — técnica da carpintaria —, tudo enfim parece marcar a singularidade de uma experiência em oposição à vida abstrata das metrópoles industriais modernas com sua sociabilidade despersonalizada, com seus objetos polidos e ascéticos, com seus espaços genéricos e processos produtivos mecanizados.

As obras de Volpi e Lucio Costa (e talvez possamos incluir aí um Guignard) dão a ver a dimensão problemática da abstrata vida moderna, identificada, em termos sociais, com a fragmentação do sujeito, a solidão dos indivíduos, o estranhamento do mundo, a padronização dos hábitos, a indiferença urbana. O resultado é uma plástica "adoçada": abstrata e pessoal, geométrica e espontânea, planar e virtual, industrial e artesanal. Assimilam a um só tempo referências eruditas e populares, ascetismos e arcaísmos, projeção e memória.

Tais poéticas situam-se, pode-se dizer, no mesmo ciclo ou ambiente cultural no qual o sujeito ainda não esmaeceu completamente diante do capital e a modernização segue a meio caminho. Mais do que tentativa de simples conciliação, nostalgia ou recusa em relação a um tempo pretérito ou futuro, o que essas obras deixam ver é o aspecto profundamente problemático do presente moderno no novo país.

- 
- 1 Lucio Costa, "Brasília", in *Sobre arquitetura* (Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962), p. 265.
  - 2 Id., "Universidade do Brasil", in Costa, op. cit., p. 75.
  - 3 Id., "Vila Monlevade", in Costa, op. cit., p. 52.
  - 4 Id., *ibid.*, p. 52.
  - 5 Id., *ibid.*, p. 54.
  - 6 A referência é a análise de Sophia Silva Telles sobre o plano piloto em sua dissertação de mestrado *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície* (São Paulo: FFLCH/USP, 1988), pp. 56-64.

- 7 Costa, "Brasília", in op. cit., p. 273.
- 8 Costa, "Depoimento de um arquiteto carioca", in op. cit., p. 171.
- 9 Carlos Eduardo Comas, "Uma certa arquitetura moderna brasileira: uma experiência a re-conhecer". *Arquitetura Revista*, n. 5, 1987, p. 24.
- 10 Telles, op. cit., p. 94. Vale a pena transcrever a passagem: "Em Lucio, a razão se movera retrospectivamente, na procura da transparência da origem [...]. A racionalidade só poderá manter-se em suspensão, forçada a dobrar sobre si mesma, sob a história de seus próprios procedimentos".
- 11 Aproprio-me da expressão de Rodrigo Naves. De fato, o presente artigo deve muito, sobretudo no que se refere às observações sobre a obra de Volpi, às ideias do autor em *A forma difícil* (São Paulo: Ática, 1997).
- 12 Lorenzo Mammì, *Volpi* (São Paulo: Cosac & Naify, 2000), p. 36.
- 13 Rodrigo Naves, "Volpi: anonimato e singularidade". *Novos Estudos Cebrap*, n. 25, out. 1989, p. 179.
- 14 Id., *ibid.*, p. 181.