

Dossiê Lucio Costa

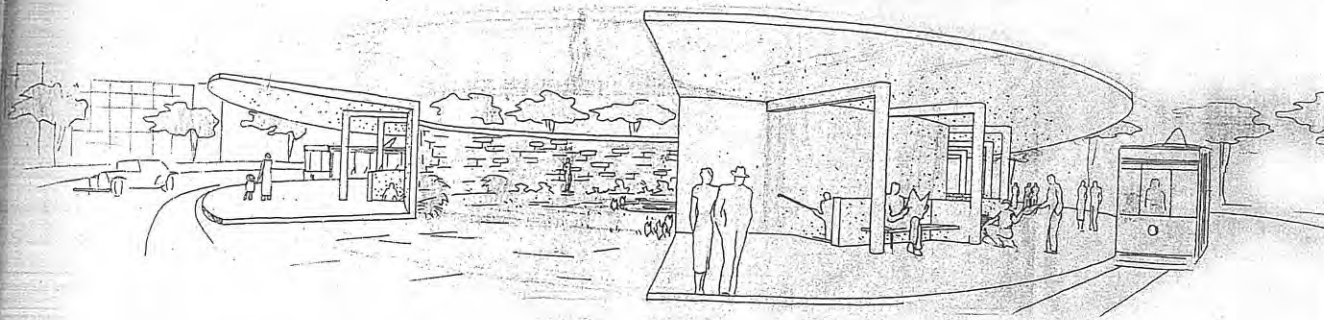
Arte & Ensaios, por meio deste dossiê, presta homenagem ao centenário de Lucio Costa, arquiteto, urbanista, pensador. Gostamos da idéia de imaginar que um pouco de seu espírito renovador esteja presente nesta revista; seria um reencontro distante mais de 70 anos no tempo: Lucio Costa foi, por poucos meses, diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 1930.

Um pouco de improviso, de idéias surgindo dispersas, de sugestões aqui e ali, assim foi-se formando esta bricolage de documentos, reedições, contribuições inéditas que publicamos como despreziosa homenagem, que muito desejaríamos estivesse apropriada ao espírito tão antioficial do homenageado.

Queríamos o depoimento de um grande arquiteto brasileiro da atualidade; Paulo Mendes da Rocha prontamente consentiu em colaborar. Uma caricatura de Cássio Loredano era imprescindível. Paulo Jardim, professor da FAU/UFRJ, descobriu desenho inédito nos arquivos do NPD/FAU e acrescentou comentários. A esses três colaboradores, nossos especiais agradecimentos. Agradecemos, in memoriam, a Manuel Bandeira, de quem republicamos um texto de 1931; ele não se furtaria a homenagear Lucio Costa em seu centenário.

Paulo Venancio Filho

Lucio Costa, arquitetura moderna, urbanismo.



Considerações sobre Lucio Costa

Paulo Venancio Filho

O processo da modernidade brasileira luta para romper com a hegemonia do literário. Oswald de Andrade fala em “descoelhonetização” da cultura – Coelho Neto era o “príncipe dos prosadores brasileiros”, escreveu poesia, romance, teatro, memórias, crítica, conferências, contos, crônicas, tudo isso em mais de 100 volumes.

Coelho Neto representava, era o protótipo, do homem que domina – não só culturalmente – o Rio de Janeiro até o início do século 20; o literato, o homem culto das letras e do livro. É aquele advindo ainda do Império e da Colônia que, mesmo advogado ou médico, ou por isso mesmo, busca nas letras o prestígio superior que só elas oferecem e que é índice da deformação cultural própria a uma sociedade predominantemente iletrada e analfabeta – Machado de Assis, não sendo médico nem advogado, era um especialista do poder simbólico da literatura como meio de ascensão social e prestígio intelectual.

É esse o homem que domina o Brasil e em especial o Rio de Janeiro – porque capital –, e que raramente se ocupa de outra esfera artística que não as letras – ele domina e é dominado pelo prestígio das letras que o absorvem. Pare ele, homem letrado da capital do Império e da República, deveria representar um conforto intelectual existir uma Academia de Belas Artes como aquela que existia na cidade do Rio de Janeiro desde 1816. Instituição oficial, acadêmica, tradicional, moldada segundo as normas do ensino artístico elaboradas pela Academia Francesa e precocemente estabelecida entre nós, na época ou mesmo antes de outras de capitais européias – a Academia Real de Belas Artes de Amsterdam, por exemplo, tinha sido fundada em 1817, apenas um ano depois que a do

Rio de Janeiro – e que teve como membro correspondente um pintor da dimensão de Eugène Delacroix sem que isso tivesse a menor consequência.

Por uma daquelas contradições caracteristicamente brasileiras, nossa – do Rio de Janeiro – precocidade artística oficial estabelecida segundo os moldes acadêmicos, isto é, pertencendo ao aparato institucional do Estado moderno, se tornará fator essencialmente antimoderno e resistente ao desenvolvimento de uma linguagem visual moderna como aquela que surge já no final dos anos 10 com Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Nessa perspectiva entende-se melhor a figura dúbia de Portinari, tão e equivocadamente admirada por nossos intelectuais, alguns deles verdadeira e fundamentalmente modernos, como Carlos Drummond de Andrade, como o maior pintor moderno brasileiro. O prestígio da contrafação pictórica que representa Portinari é nada mais, nada menos do que o resultado de nossa postura e precoce institucionalização artística, isto é, do prestígio institucional sem a *verificação* cultural, e do prestígio das letras sobre as outras manifestações artísticas.

O que foi dito acima pode explicar, talvez, de modo mais convincente, o pioneiro modernismo visual de Tarsila e Anita: menos constrangidas, enquanto mulheres, pela resistência do homem culto, literato, do livro, à experiência plástica e, como paulistanas, distantes da órbita de influência imediata da Academia. Daí a franca fluência e desinibição visual das pintoras, em especial o característico desenho intimista, anti-retórico, miniaturizado, *sui generis* da paisagem brasileira que é a especialidade de Tarsila do Amaral. Mas, até mesmo aí, no Modernismo de 22, que se associa a uma manifestação visual transformadora, percebe-se o caráter parasitário da pintura frente à literatura, tal como no academismo.

A inibição visual ao modernismo no Rio de Janeiro vai caracterizar predominantemente, e não poderia ser de outra maneira, a pintura – a arte de maior (já convencionalizado) prestígio. Logo, as experiências inaugurais da mais pura e radical visualidade moderna do Rio

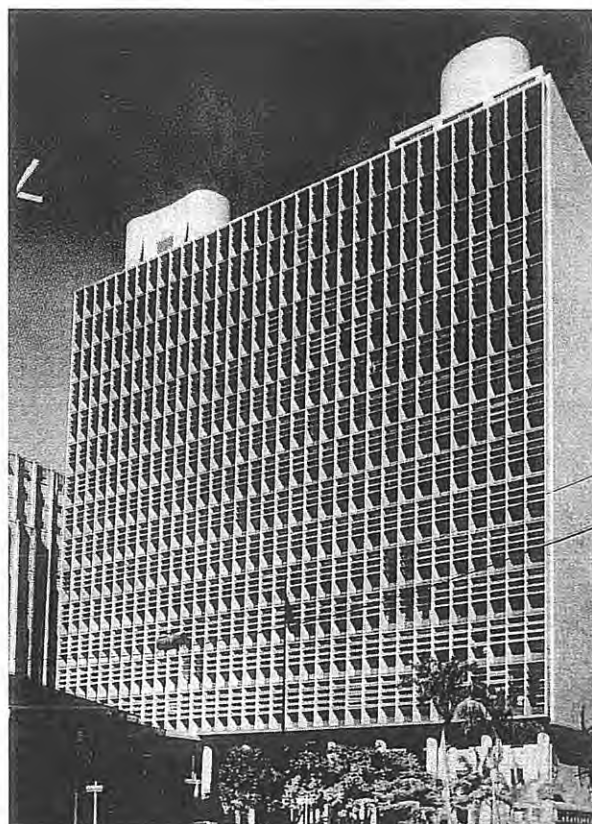
de Janeiro vão-se dar tardiamente, só nos anos 30, e fora do âmbito da pintura: *Limite*, o filme único e extraordinário de Mário Peixoto – visualidade pura –, e os também extraordinários desenhos e gravuras de Oswaldo Goeldi. Cinema e desenho, meios desconsiderados pelo prestígio da letras, o que explica a existência quase clandestina da obra dos dois artistas.

Em oposição ao modernismo solar, antropofágico e tropical da Semana de Arte Moderna de 22, é um modernismo não doutrinário e antiprogramático, fluído e disperso, existencial, cheio de ressonâncias católicas, angustiado e sombrio, alegórico e simbolista, subterrâneo para resumir numa palavra que caracteriza o modernismo do Rio de Janeiro, representado, por exemplo, pela pintura e a figura de um artista e certa medida mais literário do que visual: Ismael Nery.

Parece refluir para o Rio de Janeiro a crise subterrânea que, segundo Sérgio Buarque de Holanda, foi provocada no homem brasileiro pela vida mais abstrata das cidades. Assomam aquelas “totalidades existenciais” de que falava Alfredo Bosi a respeito de Lúcio Cardoso, o que vale também para Cornélio Penna: dois escritores – estranhamente? – vinculados à produção visual; o primeiro, pintor; o segundo, desenhista e ilustrador. Por outro lado, fundamentalmente visuais, o que são o casarão inabitado e abandonado de tantos desenhos e gravuras de Goeldi e o barco à deriva de *Limite*, de Mário Peixoto, senão expressões visuais dessas mesmas “totalidades existenciais”? Pois elas se cristalizam num determinado tempo e num determinado espaço: a decrepitude agonística de um mundo agrário e rural que os homens trazem colado neles mesmos e o qual o modernismo diferencial do Rio de Janeiro dos anos 30 expressa e que é a depuração química – quimioterápica, melhor dizendo – do horror (um nosso horror conradiano) ao ignóbil Brasil patriarcal e escravocrata.

Essa experiência permeia os romances de Cornélio Penna, as gravuras e os desenhos de Oswaldo Goeldi, *Limite*, de Mário

Peixoto, e – por que não? – seu romance notável e pouco lido, *O Inútil de Cada Um*, a *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, para citar os exemplos mais expressivos. Essa “totalidade existencial” não cabe numa única forma de expressão. Para que a experiência visual produzida no Rio de Janeiro ganhasse aquela plena e radical autonomia característica da arte moderna e que de fato realizou nos anos 50 como em poucas cidades do mundo, falo da arte construtiva e do neoconcretismo, seria preciso que ela habitasse outro espaço – mental e espacial, o que dá no mesmo, ou, melhor, *precisa ser o mesmo* – diferente daquele dos casarões do século 19. E essa tarefa foi meditada e realizada pelo descortino intelectual e pela visão de arquitetura de um só homem: Lucio Costa. O caráter absolutamente não literário da arquitetura emancipou definitivamente o brasileiro para a experiência da forma plástica moderna. E para sua expressão caracteristicamente brasileira: abstrata, sensorial, integralmente perceptiva, corpórea, unificadora.



Lucio Costa não é apenas o arquiteto/urbanista. É um dos grandes intelectuais brasileiros. Poucos objetariam a essa afirmação, que só exprime o legítimo reconhecimento de um dos pioneiros da arquitetura moderna universal ao lado de um Walter Gropius, um Frank Lloyd Wright, um Le Corbusier. Sem exagero, a arquitetura moderna brasileira é Lucio Costa. Ele atuou decisivamente no projeto e na realização do prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro, marco da arquitetura moderna brasileira, americana e mundial. Foi um dos primeiros a revalorizar nosso patrimônio arquitetônico colonial, no qual encontrou soluções compatíveis com a arquitetura moderna de caráter brasileiro que desenvolveu. Reformou o então acadêmico Salão Nacional de Belas Artes, imprimindo-lhe uma orientação moderna. Inventou Brasília, realizou o plano urbanístico da Barra da Tijuca, projetou casas, edifícios, conjuntos habitacionais, escreveu brilhantemente sobre aspectos da arte e da arquitetura brasileiras. Enfim, contribuiu como poucos para dar uma face justa, esclarecida e moderna ao Brasil. Foi sempre um espírito iluminista. Esse homem elegante e discreto foi também, paradoxalmente, antes de tudo, um homem de ação.

Lucio Costa coloca a arquitetura em primeiro lugar. Muda o valor simbólico atribuído tradicionalmente à literatura. Sem ter existido enquanto "sistema", pois surgiu "quase sem querer", como afirmou Lucio Costa, a arquitetura não foi como a literatura, que para Antônio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira*, de 1957, representa a "história os brasileiros no seu desejo de ter uma literatura".¹ Com Lucio Costa a arquitetura torna-se uma questão, um problema. Antes, construía-se, agora faz-se arquitetura. Como, antes dos sistema da literatura, escrevia-se sem se fazer literatura.

Lucio Costa é o primeiro homem de destaque que, combinando uma série de experiências e fenômenos históricos, propõe uma transformação num aspecto fundamental da existência cultural e social que não provém de um ponto de vista literário. Muito provavelmente

já foi referido como Lucio Costa coloca para a arquitetura àquela observações historicamente renovadores de aspectos da cultura brasileira feitas à mesma época por Sergio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Em especial, eu diria, o "homem cordial", aquele tipo ideal para usar a expressão de Max Weber, aquela construção teórica, que se verificava a partir das condições peculiares da sociedade brasileira advinda da escravidão: o fundo emotivo e afetivo, a convivência próxima, quase sensorial, o horror às distâncias e à abstração. Por intermédio de Lucio Costa os elementos arquitetônicos relacionados a esse produto histórico, emancipados modernamente de seu passado ignóbil, assumem um caráter positivo, que é dado pela experiência moderna. Tornam-se elementos vivos, atuais, reintrojados como experiências válidas e coerentes da experiência arquitetônica moderna: as transparências, a membrana do cobogó e do muxarabi atenuando a transição entre espaço interno e externo, a comunicabilidade, a vinculação entre um e outro. Uma combinação específica brasileira, única.

Tal programa teria que se esgotar como se esgotou. Os elementos do passado eram limitados. O que fazer? A alternativa estava, creio, entre estabelecer um programa "brasileiro" à la Le Corbusier ou transferir a missão histórica da arquitetura moderna brasileira à invenção artística individual, livre, arbitrária, não programática. Tudo leva a crer que Lucio Costa opta pela segunda opção: abdica de seu programa em favor do gênio de Oscar Niemeyer. Apostando em Niemeyer, Lucio como que encerra sua proposta arquitetônica moderna brasileira, abdica de um sistema. Se fosse possível simplificar a alternativa, seria para optar afinal por termos um grande arquiteto mundial em prejuízo de uma continuidade arquitetônica articulada. Isso sem falar da condições históricas adversas a partir de 1964.

Um sistema provisório, como a "moral provisória" de Descartes, foi talvez aquilo que Lucio Costa realizou. Um sistema limitado no tempo e no espaço, aberto a outras contribuições. Portanto, um sistema que se

102
a
te
a

recusava a ser sistema e para cuja continuidade faltou também o "desejo dos brasileiros de ter uma arquitetura"; e, ainda assim, nos deu uma das grandes arquiteturas e Oscar Niemeyer, um dos grandes arquitetos do século 20.

Nota

¹ Para uma compreensão mais extensa do problema ver "Sentido da Formação" de Otilia e Paulo Arantes, Paz e Terra, 1997.

Um abrigo: uma tese da nova arquitetura

Paulo Jardim

Um abrigo para passageiros de ônibus é hoje um tema arquitetônico corriqueiro, um simples equipamento urbano, em que, por vezes, o arquiteto pode dar vazão a sua criatividade. Em agosto de 1935, porém, quando Lucio Costa desenhou o abrigo para a Praça Sete de Setembro, em Belo Horizonte, esse era um programa relativamente novo. Só muito recentemente o transporte urbano de passageiros tinha entrado na pauta dos problemas urbanos no Brasil.¹

É compreensível que o arquiteto procurasse então usar esse pequeno projeto como um laboratório no qual suas novas convicções urbanísticas e arquitetônicas pudessem ser demonstradas. Lucio Costa vivia o final do período que ele posteriormente viria a chamar de *Chômage*.²

*A clientela continuava a querer casas 'de estilo' – francês, inglês, 'colonial' – coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, 'Casas sem dono'. E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier – sobretudo este, porque abordava a questão no seu triplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência.*³

Lucio mantinha, na época, fortes contatos com intelectuais mineiros, entre os quais Carlos Drummond de Andrade, membro da equipe de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde Pública do governo de Getúlio Vargas. Esses contatos já tinham valido sua participação no Concurso para Monlevade,⁴ e a oportunidade para o projeto desse abrigo decorreu, muito provavelmente, dessa aproximação. Pouco tempo depois, esses mesmos contatos seriam decisivos no processo que resultou no projeto moderno da sede do próprio Mesp.⁵

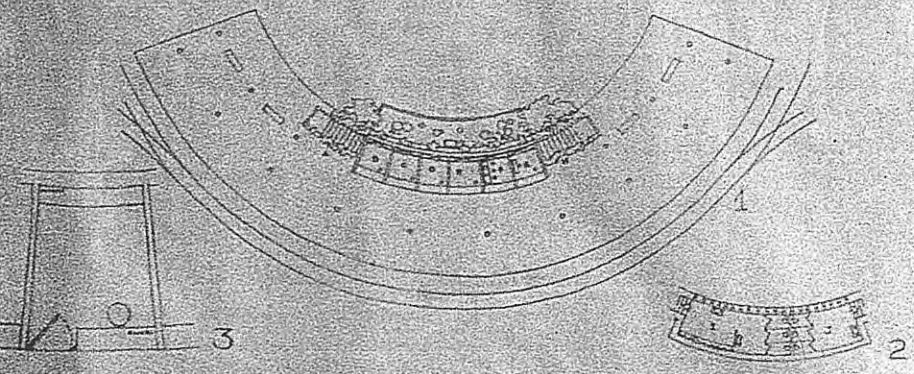
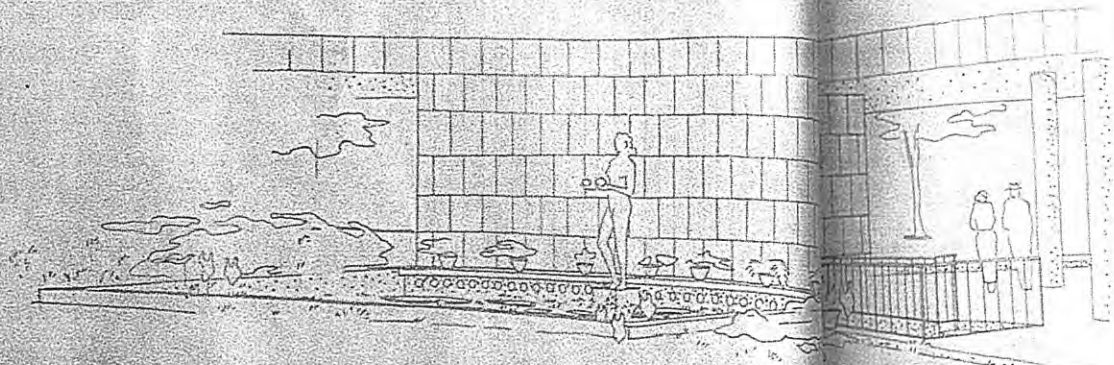
O abrigo para a Praça Sete de Setembro foi desenhado ao mesmo tempo em que estava sobre sua prancheta a proposta para o concurso público para a sede do ministério. Não se conhece hoje a proposta de Lucio para o Mesp – que se perdeu numa "fenda da história" –, mas há muito em comum entre esse abrigo e os demais projetos do ministério feitos posteriormente sob sua coordenação.

Para o abrigo, o arquiteto sintetizou sua concepção em apenas uma prancha, desenhada a mão livre em nanquim sobre papel manteiga, na qual demonstrou já ter pleno domínio da linguagem moderna.

Nota-se, nesse projeto, que as lições "dos criadores", principalmente de Le Corbusier (1887-1965), já tinham sido convenientemente absorvidas. Lucio Costa tem como principal referência a emblemática Casa Savoye (1928), na qual o mestre franco-suíço conseguiu inserir pela primeira vez, e de forma quase didática, os Cinco Pontos da Nova Arquitetura, por ele explicitados poucos anos antes.⁶

No projeto do abrigo aparecem as colunas cilíndricas e a mesma estratégia que o mestre franco-suíço adotou na Casa Savoye para conciliar os problemas de estrutura com a necessidade de resolver os aspectos funcionais, sem descuidar da estética do edifício. Nela, Le Corbusier não hesitou em subverter a trama regular da estrutura, de modo a garantir apoio para a rampa de acesso. Esse recurso era absolutamente indispensável, de modo que a rampa fosse posicionada no centro da planta, destacando seu aspecto

ESTUDO DE UM ABRIGO PARA A P...ETE DE S



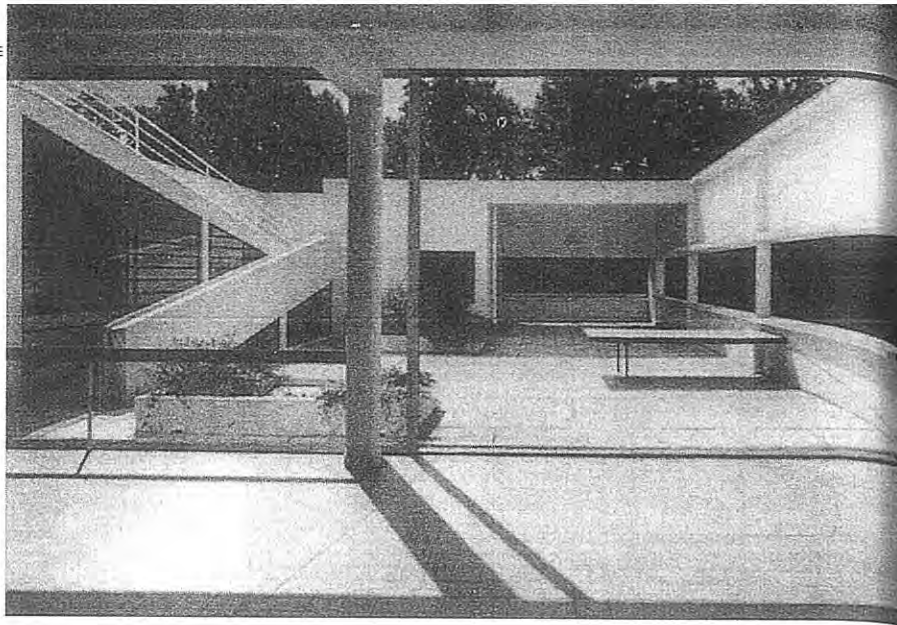
- LEGENDA**
- ANTA DO ABRIGO (esc. 1/200)
 - SOLO (esc. 1/200)
 - A TYP (esc. 1/200)
 - PERSPECTIVA (sem escala)
 - ANTA DE CONJUNTO (esc. 1/200)
 - LOJA DE WC (HOMENS)
 - LOJA DE WC (MULHERES)
 - KUTARIA
 - AR
 - EXPRESSO
 - MAXATES, BILHETES, LOTT
 - CA DE PASSES.
 - LOJA DE WC (MULHERES)
 - LOJA DE WC (H)
 - (*)

plástico, bem como seu caráter estruturador do esquema funcional.⁷ Adotando postura similar, Lucio Costa subverteu a rígida grelha ortogonal e acomodou-a à curvatura da praça. A forma resultante dessa acomodação poderia levar à inconveniente prevalência da face externa do edifício, em detrimento da outra, voltada para o centro da "ilha", assim convertida em fundos. Lucio Costa, habilmente, reverteu a condição secundária dessa face da pequena edificação, convertendo-a em pano de fundo ou cenário, dominado

por uma escultura sobre um espelho d'água. Ao mesmo tempo, permitiu que se abrissem, acima do nível da água, vãos de iluminação e ventilação dos sanitários localizados no subsolo. Esses vãos, longe de lembrar janelas tradicionais, aproximavam-se formalmente dos cobogós, amplamente utilizados na arquitetura popular brasileira, principalmente nas residências nordestinas. Tais elementos viriam mais tarde a se incorporar definitivamente ao repertório moderno brasileiro, sendo o exemplo mais notável os edifícios do Parque Guinle, de 1948, do próprio Lucio Costa.⁸

Chama atenção, também, no projeto do abrigo, a paginação do revestimento das paredes. O padrão e a proporção das placas de pedra são idênticos aos utilizados em diversos projetos de Le Corbusier poucos anos antes, como no Palácio da Liga das Nações, em Genebra (1927), no Palácio do Centrosoyus, em Moscou (1929) e no Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris (1930).⁹ Novamente esse padrão seria utilizado por Lucio Costa nos projetos para o Ministério da Educação e Saúde.¹⁰

O desenho da praça, no cruzamento de várias ruas e avenidas, e sua perfeita articulação com o traçado dos trilhos de bondes mostram que o arquiteto estava em dia com as leituras urbanísticas de Eugène Hénard (1849-1923).¹¹ A solução reproduzia, guardadas as proporções, as propostas do urbanista francês para a organização do sistema de transportes das cidades européias, articulado em anéis e vias radiais.



Notas

- ¹ O primeiro grande plano urbano produzido no Brasil – Alfred Agache. Cidade do Rio de Janeiro - Extensão, Remodelação, Embelezamento. 1927-29 – ainda não tinha completado oito anos de sua publicação.
- ² *Chômage*: inatividade forçada devido à falta de trabalho. (Micro Robert – Dictionaire du Français Primordial. Paris, 1973)
- ³ Costa, Lucio: *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Editora UnB / Empresa das Artes, 1995.
- ⁴ Vila de Monlevade, próximo a Sabará, MG, objeto de um concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo Mineira. In Costa, Lucio: *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- ⁵ Sobre o Mesp, ver Lissovski, Maurício & Moraes de Sá, Paulo Sérgio: *Colunas da Educação: a Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, Minc/Iphan, FGV/CPDOC, 1996. Ver também Santos, Cecília dos, Pereira, Margareth Campos da Silva, Pereira, Romão Veriano da Silva, Silva, Vasco Caldeira: *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela & Projeto Editora, 1987.
- ⁶ Le Corbusier, 1925. Os Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura: os pilotis, os terraços-jardim, a planta livre, a janela ao longo, a fachada livre.
- ⁷ Ver Hertzberger, Herman. *Lições de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999: 120-121.
- ⁸ Costa, Lucio. *Op. cit.*
- ⁹ Ver Boesiger, W., Girsberger, H. *Le Corbusier – 1910-65*. Zurich: Artemis, 1967.
- ¹⁰ Costa, Lucio. *Op.cit.*
- ¹¹ Hénard, Eugène. *Rue Future*.

LUCIO

Lucio C

Sua ob
na arq
na mei
esse u
indizív
memóiSe há
arquite
Uma liNa no
todasCreio
geogr
brasilA her
só co

São

LUCIO COSTA

Lucio Costa é um brasileiro que pode ser lembrado só pelo lado da emoção.

Sua obra toda está voltada para a educação; funda uma clara nota brasileira na arquitetura como forma de conhecimento. O estudante quando inaugura na mente questões da arquitetura, quando abre as primeiras janelas para esse universo, infinito e complexo, vê no discurso de sua obra uma luz indizível carregada de futuro, uma luz da manhã. Que convoca a recôndita memória de cada um na direção da invenção centrada na experiência.

Se há um arquiteto brasileiro, arquitetura brasileira ou um caráter peculiar na arquitetura do Brasil, a visibilidade de suas raízes se deve a Lucio Costa. Uma lírica indizível.

Na nossa Brasília, liberta do loteamento e da propriedade do solo, as casas todas têm quintal e arvoredos!

Creio que esse amparo, no sentido de uma poética do espaço que considera geografia território natureza e construção com um timbre americano, brasileiro, é que constitui, principalmente, a sua obra-licção.

A herança que nos cabe, da história, como um tesouro enquanto o tudo e o só com que contamos para continuar.

Paulo Mendes da Rocha

São Paulo, Julho de 2002.

Belas Artes

Manuel Bandeira

O Governo Provisório mandou adiantar uma hora em todos os relógios da República. Mas há um relógio que continua fora do horário oficial: é o da Escola Nacional de Belas Artes. O ex-ministro Francisco Campos sentiu que o tal andava atrasado de 50 anos, segundo os cálculos mais otimistas, e despachou para o casarão da Avenida o arquiteto Lucio Costa. O diretor-interventor verificou, desde logo o imprestável da maquinaria. Começou a consertar aquilo, introduziu algumas peças novas. O relógio prometia... De repente numa dessas surpresas freqüentes na administração de nossas Repúblicas dão com o sr. Lucio Costa por terra e mandam o sr. Arquimedes Memória atrasar novamente o relógio...

Tudo se faria serenamente se não fossem os estudantes do curso de arquitetura, que se declararam em greve e iniciaram uma agitação a que aderiu toda a Escola. Tudo se faria serenamente, porque entre nós o espírito moderno ainda não está organizado de molde a poder dar batalha aos seus adversários. (Mas bastou que entrasse na cidadela passadista um artista como Warchavchik para despertar na mocidade o gosto pelas novas formas).

Os estudantes tiveram certa contemplação com o sr. Memória e procuraram chamá-lo para o lado de suas aspirações. O sr. Memória reconheceu-lhes toda a justeza. Preferiu, porém, ficar com a Congregação e o Conselho Técnico. Entende que se pode consertar a Escola como se conta haver corrigido, certa vez, o projeto defeituoso de um aluno: "O seu projeto está ruim. Mas olhe, ponha uma nuvem aqui à direita, que assim ficará melhor". Ora, os futuros arquitetos não acreditam mais em nuvens...

A Escola Nacional de Belas Artes está num impasse: valham-nos os srs. Oswaldo Aranha e José Américo. Quando os vi secretários do Governo Provisório tive confiança de que se exercesse alguma ação revolucionária no setor artístico. Conheci o ministro Aranha em casa do sr. Afrânio de Mello Franco, ainda nos

tempos fagueiros da propaganda. O sr. Oswaldo Aranha falou-me com grande afeto e admiração dos poetas gaúchos. Que poetas eram esses? Augusto Meier, Vargas Neto, Rui Cirne Lima; todos gente moderna, conhecedores e amigos da arte de Picasso em pintura, de Stravinsky na música, de Joyce na poesia. Quanto ao sr. José Américo, já o conhecia da *A Bagaceira*, que me ofereceu com uma dedicatória que o acumplicia francamente conosco. É um amigo do sr. Mario de Andrade: não preciso dizer mais nada. Será possível que o sr. Aranha e o sr. José Américo¹ permitam, aceitem a manobra reacionária do reitor Fernando Magalhães? Ambos viram nas comemorações de outubro quem é o reitor Fernando Magalhães. Ouviram o discurso: "O facciosismo da misericórdia ímpia é o embuste do czarismo plebeu... Terra dos horizontes sem fim para onde galopa a aventura² coriscante... Terra do pássaro sentinela que grita uma vontade riscando a amplidão..." Como se vê, por aí, o reitor Fernando Magalhães é um homem capaz de tudo. Febronio começou assim, escrevendo nesse estilo AS REVELAÇÕES DO PRÍNCIPE DO FOGO.

Já que o reitor fez questão fechada de impor à Escola Nacional de Belas Artes um diretor segundo manda o Estatuto das Universidades, não há remédio senão fazer o que pedem agora os estudantes: desligar a Escola da Universidade e nomear um diretor-interventor, o mesmo sr. Lucio Costa ou outro animado de igual espírito de reforma.

Não se pode contar com a Congregação, os estudantes sabem disso melhor do que nós, que nos agitamos cá fora. Sabem que tal professor é inteiramente surdo e está portanto inabilitado para o ensino; que estoutro nos últimos exames de admissão forneceu a um seu aluno particular as colas dos pontos que deveriam cair e de fato caíram nas provas orais; conhecem o caso da nuvem... Enfim estão a par de todo o rol da roupa suja.

Mesmo que não houvesse roupa suja: não é possível renovar-se ali nada, se antes não for a própria Congregação renovada. O professor de História das Artes é o sr. Flexa Ribeiro que condescende em falar de arte modernista.

O sr. Flexa Ribeiro tem o direito de aborrecer a arte moderna: não a compreende, não a sente, que é que se há de fazer? MAS TINHA O DEVER DE CONHECÊ-LA, como professor que é de História das Artes. Pois bem, o sr. Flexa Ribeiro, numa crítica aparecida no primeiro número da nova revista *Rio Herald*, escreve com displicência: "Aqueles 'modernistas'... amadureceram há mais de 25 anos, depois dos *fauves*, quando os cubistas – de Matisse a Picasso por Léger e Rousseau – espantaram a multidão com destroços, como salvados do grande mar cézanniano". Os cubistas – de Matisse a Picasso por Léger e Rousseau!...

O espírito dominante na escola desde o afastamento de Rodolfo Bernardelli é o pior possível: é o da degradação que sucedeu a de Bilac e Alberto de Oliveira na poesia, de Amoedo e dos Bernardelli nas artes plásticas, de Nepomuceno e Miguez na música. Geração que nunca deu obra que marcasse e cujo deplorável destino de mediocridade foi tão bem analisado pelo sr. Tristão de Athayde numa de suas críticas literárias. A geração de Bilac marcou. Todo o mundo conhece a "Narração de Filetas", a "Partida de Jacó", as "Oreades", o "Cristo e a Adúltera"... A geração dos Bracet e dos Chamberlands, essa se revelou sempre incapaz de qualquer criação digna de nota. É, da parte de um Governo Revolucionário em que homens como os srs. Aranha e José Américo (...) iníquo entregar a essa gente sem passado e sem futuro a formação de uma mocidade que a detesta.

Publicado no *Diário Nacional*, São Paulo, 10 de outubro de 1931.
Reeditado em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1931.

Notas

¹ "... os srs. Aranha e José Américo", em *O Jornal*.

² "uma aventura..."