



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Arte

BRASÍLIA: UM OLHAR MODERNO

Ou, como se gostar de uma cidade

Lígia de Medeiros

Brasília
2007

Lígia de Medeiros

BRASÍLIA: UM OLHAR MODERNO

Ou, como se gostar de uma cidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais

Orientação: Prof. Dr. Geraldo Orthof. (UnB)

Linha de Concentração: Poéticas Contemporâneas.

Reconheço essa cidade no mais fundo do meu sonho.
O mais fundo do meu sonho é uma lucidez.

Clarice Lispector

RESUMO

Este trabalho buscou analisar a cidade de Brasília dentro do conceito de modernidade, aquele vigente a partir da revolução industrial e dos movimentos de vanguarda do início do século XX. Walter Benjamin e o seu texto sobre as Passagens de Paris servem de baliza na hora de tecer algumas considerações sobre a capital federal do Brasil. O Purismo, movimento de vanguarda construtiva de Le Corbusier, foi um que influenciou, mais do que se supõe, o movimento modernista e a história da arquitetura brasileira. Lúcio Costa e Mário de Andrade tiveram papel fundamental na formação da cultura brasileira como mediadores entre a tradição e a modernidade que se alojava. E, dentro desse modelo, o Estado exerceu um papel fundamental na instalação oficial da arquitetura moderna brasileira. Foi graças a essa aliança que grandes obras arquitetônicas puderam ser feitas, preparando o terreno para a construção daquela que foi o ápice dessa aventura: Brasília. Percorri o estudo dessa história e, através de deambulações na cidade e da captação de suas imagens fotográficas, alarguei o pathos de pertencimento a ela. Após atingir tal condição, o resultado natural foi a criação de estampas (design de superfície) relacionadas aos ícones da cidade, referentes à arquitetura, natureza e cartografia, que apresento ao longo dessa dissertação.

Palavras-chave: 1. Brasília. 2. Arquitetura moderna brasileira. 3. Lúcio Costa. 4. Modernismo. 5. Design de superfície.

ABSTRACT

This study attempted to analyze the City of Brasília within the concept of modernity, which exists since the industrial revolution and the vanguard movements of the beginning of the 20th century. Walter Benjamin and his text on the Passages of Paris act as reference when it came to develop considerations on Brazil's federal capital. Purism, Le Corbusier's constructive vanguard movement, was one of the ideas that had more influence on the modernist movement and on the history of the Brazilian architecture than it is currently admitted. Lucio Costa and Mario de Andrade played a fundamental role in the formation of the Brazilian culture as mediators between tradition and the modernity that was taking place. Within this model, the State assumed a fundamental role in the official installation of the Brazilian modern architecture. It was thanks to this alliance that great architecture works could be raised, preparing the ground for the construction of what would become the climax of this venture: Brasília. I followed the paths along this history and, by strolling around the city and by capturing its photographic images, I enlarged my sense of belonging to it. After reaching this condition, it became a natural result to create patterns (surface design) related to the city's icons referring to its architecture, nature and cartography, which I present throughout this dissertation.

Keywords: 1. Brasília. 2. Brazilian modern architecture. 3. Lucio Costa. 4. Modernism. 5. Surface design.

SUMÁRIO

1. Memorial	01
2. Introdução	06
3. Objetivos	12
3.1. Iconografia Aplicada. DF	16
4. Teorizando sobre o tema	18
4.1. A Visão de James Holston	19
5. A Cidade	22
5.1. Flanando pela cidade	24
5.2. Sobre as fotografias	49
5.3. Os flâneurs da história	51
6. A arquitetura moderna brasileira	56
6.1. A vanguarda construtiva	58
6.2. Le Corbusier	63
6.3. O Brasil moderno	71
6.4. Lúcio Costa e Mário de Andrade	77
6.5. O novo como evolução da tradição	83
6.6. O papel do Estado brasileiro	90
6.7. O barroco na arquitetura moderna brasileira	96
6.8. Críticas	100
7. A Modernidade plural	104
8. Referências Bibliográficas	117

9. Fotos

As alamedas da 108 Sul	28 A
Estou na quadra	36 A
Nos porões do CONIC	41 A
Na Rodoviária	44 A
A carroça no posto de gasolina	48 A

10. Estampas	A/X
--------------	-----

BRASÍLIA: UM OLHAR MODERNO

Ou, como se gostar de uma cidade

1. MEMORIAL

O interesse em estudar uma cidade como Brasília começou com os situacionistas, que eram críticos severos da arquitetura modernista. Queria inaugurar em Brasília as intervenções que eles fizeram em Paris cinquenta anos antes, a fim de, por intermédio da arte, despertar os habitantes da cidade do torpor causado por um cotidiano dominado pelo mundo do espetáculo, da mídia e da volatilidade das coisas, onde tudo se desmancha em ar.

Na mesma época, deparei-me com artigo de Paulo Sérgio Rouanet, acadêmico e diplomata, um intelectual versado em Walter Benjamin, que em seu texto “São as cidades que habitam os homens ou eles que moram nelas?”, discorre sobre o flâneur. Apesar da forma cifrada, principalmente para quem não desfrutava da intimidade necessária com Walter Benjamin, Baudelaire e a Paris do século XIX, deixei-me envolver pelo texto que abordava de forma tão intrigante a Cidade Luz. O narrador conseguia deitar sobre ela um novo olhar, apesar da caducidade de tudo que a cercava, como um catador de lixo, para quem o velho se transforma no novo, sendo o velho repensado em sua nova função. Na aurora do novo século, o pensamento da época ainda não enxergava como sucata o que a revolução industrial estava fazendo com o mundo pré-industrial, mas o movimento surrealista, sim. A novidade do texto era esse olhar surrealista para as mesmas velhas coisas, o que encantou Walter Benjamin, que o usou na sua análise. E Benjamin via que o flâneur passeava pelo meio de dois mundos – daquele que percebia tudo, mas também daquele que não percebia coisa alguma.

Ainda com os situacionistas em mente - eles também praticavam a errância pela cidade com a intenção de apreender afetivamente o espaço -, influenciada por Benjamin, e ainda por dadaístas e surrealistas, eu queria praticar a deambulação em Brasília: andar pela cidade

mantendo esse “fresh air” para as velhas coisas, que só são vistas assim, como velhas, para quem é dono de um olhar distraído. No desejo de manter a sintonia com Benjamin, incorporei em meu texto trechos nos quais ele falava de Paris, e fiz uma correspondência com Brasília, como se o pensamento de Benjamin pudesse fluir, agora, para a análise de outra cidade. Eu também procurei manter certa dose de poesia e de delicadeza no discurso.

Houve um momento em que a fotografia entrou na minha pesquisa. Inicialmente, ela foi um instrumento para me aproximar da cidade, uma forma de capturá-la e de compreendê-la. Mas, logo eu voltei a câmera para a sua arquitetura; foi quando a fotografia passou a ser uma experiência estética. Tem algo a ver com aquela sentença de que todo arquiteto, no fundo, é um bom fotógrafo. Mesmo não sendo nem uma coisa nem outra, eu vivi um pouco das duas experiências. As imagens ao longo do texto decorrem dessa conjugação. Entrei na cidade para conhecê-la e fiz das fotografias fonte de inspiração para desenvolver estampas, ou melhor, para desenvolver design de superfície baseado em ícones pesquisados na natureza do cerrado, na cartografia da cidade, e nos seus monumentos. Mas quero colocar aqui que o objeto do estudo não foi esse apenas. Ele foi, na verdade, um projeto que correu em paralelo à dissertação, mas que por estar relacionado ao tema, foi incorporado quando ganhou peso. Eu tinha mais dois objetivos em mente: estudar o movimento modernista que resultara na criação de Brasília, e provocar a minha inserção afetiva na cidade. Essas duas intenções, a de vivenciar a cidade, e a de pesquisar a sua história, promoveram a sinergia adequada que ocorre entre teoria e práxis. E o efeito foi uma exacerbação da minha atenção e da minha sensibilidade para tudo que dizia respeito a ela. Foi essa junção que potencializou o favorecimento do processo criativo, e que deu aos desenhos apresentados aqui “a razão de ser” que eles possuem para mim. Eu falava com conhecimento de causa.

Quando deixei a cidade e recuei para um passado mais remoto a fim de encontrar o início do movimento moderno no Brasil, tive o propósito de impedir que o novo capítulo parecesse superposto ao primeiro; pelo contrário, quis que a leitura corresse com a necessária fluidez e continuidade. É também o momento em que se justifica a concepção de um segundo título para a dissertação. A ligação entre os dois modos e os dois tempos veio com Benjamin - de quem eu já estava tratando -, e que em uma época da sua vida atribulada quase veio ao Brasil

para assumir a cadeira de professor visitante na Universidade de São Paulo. A viagem não realizada foi a forma de me inserir no movimento moderno brasileiro; e não pude deixar de imaginar Benjamin vivendo a realidade daquela época, e sendo amigo dos nossos modernistas. Desses, o que mais me comoveu foi Mário de Andrade, pela sua concepção sobre a cultura e sobre o homem brasileiro, e da sua ligação com a mesma causa que Lúcio Costa defendia: a preservação do patrimônio histórico e cultural, além do olhar que partilhavam sobre o que era ser moderno no Brasil. A diferença que eles tinham é, ainda hoje, a mesma que fundamenta as críticas à nossa arquitetura.

A segunda ponte surgiu com Le Corbusier, que assumiu um papel vital na formação da nossa arquitetura. A justificativa da arquitetura moderna brasileira por meio da arquitetura de Le Corbusier, na concepção de José Lins do Rego, possui uma argumentação surpreendente (p.67). Outra surpresa foi a descoberta do Purismo, a teoria adotada por Corbusier, herdada de Appolianaire. Mário, na introdução ao livro *A escrava que não é Isaura*, faz um parábola tocante ao falar dessa modernidade que foi se despindo, até atingir uma nudez completa (p. 80). O Purismo pertencia às vanguardas construtivas, e era o oposto das vanguardas ideológicas. Ele pregava o retorno à ordem, a conjugação da arte com a ciência, exaltava a harmonia das formas que já estavam dadas na natureza, cabendo ao homem apenas desvendá-las, assim como a descoberta do “número”, que levaria à criação dos *standards*, dos objetos-padrão. Era essa teoria que inspirava o nosso modernismo na arquitetura, mas não só nela, já que Mario de Andrade, um homem da cultura, era leitor contumaz da revista *L'Ésprit Nouveau*, editada em Paris, por Le Corbusier e Ozenfant.

Lúcio Costa era um apaixonado por Le Corbusier, e, assim como este assinava LC, a coincidência das iniciais do nome de Lúcio Costa permitia que ele repetisse o gesto. Durante alguns anos ele e seu grupo estudaram os princípios da arquitetura corbusiana. Lúcio Costa transformou-os na sua bíblia e formou, durante anos, com Niemeyer, uma dupla notável na realização de vários trabalhos, antecipando o que veio a acontecer, mais tarde, em Brasília. Interessante notar que o Estado assume aqui um papel que, por tradição, cabia às vanguardas, relacionando os índices de popularidade dos seus governos com a expectativa criada pelo desenvolvimento e progresso que seriam introduzidos pelo alcance utópico que a arquitetura

moderna exercia. Foi o que fizeram os dois presidentes do período: tanto Getúlio Vargas, em seu governo como ditador, como o democrata Juscelino Kubitschek.

As críticas que a arquitetura moderna brasileira sofreu dizem respeito à sua monumentalidade, vista como desnecessária, e pelo barroquismo excessivo de suas formas, mas, isso é rebatido com facilidade. Lúcio Costa e Niemeyer provaram, com clara evidência, que tinham descoberto os princípios estéticos e simbólicos que se achavam embutidos nos princípios funcionalistas. Contra aqueles que desejavam que eles criassem uma arquitetura social, Niemeyer se contrapunha, dizendo que a arquitetura da pobreza não podia ter por base a pobreza da arquitetura.

No momento de definir filosoficamente o que era a modernidade, não tinha razão de me sujeitar a conceitos que fossem alheios à nossa realidade. Encontrei em Antônio Cícero uma definição brasileira, precisa, e nem por isso menos complexa da modernidade: o agoral. Dentro do critério de Cícero não havia espaço para se aceitar a pós-modernidade. Ela soava como um contra-senso. E, ainda, dentro da necessidade de achar uma tradução para a nossa modernidade, os textos de arquitetos latino-americanos Marina Waisman e Fernandez Cox foram fundamentais, pois ao invés de fechar, restringir, de considerar válida apenas uma só modernidade, aquela que serve de modelo para todas as outras, esses arquitetos mostram que a solução está em aceitar a existência de várias modernidades. A fundamentação desse ponto de vista encontra eco tanto em Cícero, como em Costa, porque ambos acreditam que modernidade e identidade são praticamente a mesma coisa. O argumento de Cícero é de uma lógica impecável: se a modernidade segue modelos, não pode ser considerada modernidade e, ao se colocar como modelo, não pode servir a uma condição de modernidade. Essa é a maior revolução gnoseológica vivida pelo homem, dada a toda cultura em certo momento histórico: a possibilidade de apresentar a sua manifestação própria de modernidade, processo presente em todo ser humano que vive a sua condição social. É por isso que Lúcio Costa não gostava da expressão “arquitetura modernista”, pois, para ele, o conceito de modernidade na arquitetura falava mais de uma razão filosófica do que espacial, social, ou temporal. Para ele, a arquitetura era moderna e ponto final.

A impregnação vivida na cidade com essa pesquisa provocou resultados práticos que tem ido além das nossas expectativas. Já aconteceu, como desdobramento, a apresentação de uma exposição em galeria de arte na cidade. Na ocasião, foi lançado o movimento “Brasília Faz Bem”, que procura agregar ao nosso grupo a contribuição de outros artistas que queiram pensar a cidade de modo gráfico, artístico ou arquitetônico. Vai gerar um site (em preparação), um livro de fotos e estampas relacionadas com a iconografia da cidade fazendo a relação entre o design de superfície desenvolvido e a multiplicidade de aplicações possíveis (do qual já temos o livro virtual). E, em 2008, lançaremos um concurso aberto a designers, arquitetos e artistas plásticos da cidade, também ligado ao movimento “Brasília faz Bem”, cuja edição será anual. As fotos que apresento ao longo da dissertação são minhas e de Cristiano Sérgio, fotógrafo de Brasília.

Vamos ao texto.

BRASÍLIA: UM OLHAR MODERNO

Ou, como se gostar de uma cidade

The most interesting thing about the ideal city is the failure involved¹.

2. INTRODUÇÃO

Brasília hoje. Passados quase cinquenta anos da experiência de um governo desenvolvimentista que tinha, por ambição e sonho, fazer o país crescer cinquenta anos em cinco, com vistas a regatá-lo de sua letargia colonizada. Um governo que criou no planalto central de um país da América do Sul, a sua capital federal. O que foi resultado de um projeto sem igual, no final dos anos 50, não poderia acontecer de novo. O contexto histórico, político e estético não se repetiria. Ela é o resultado do ápice de uma trajetória, cabendo-lhe o mérito de ser a única cidade no mundo construída, integralmente, sob a égide modernista.

Há um mapa do Brasil muito divulgado na época da construção de Brasília, e incluído nos livros escolares, que mostra um ponto irradiante de estradas saindo da Capital Federal em direção às principais cidades brasileiras, dando a entender que existia uma conexão entre elas, mas que não significava mais do que as distâncias a serem cobertas por estradas imaginárias. Tal e qual o mapa acima, sou um ponto com irradiações que se conectam com a cidade. Debaixo daquele ponto passa o sulco que inaugurou a cidade, traçado pelas pás dos tratores que,

¹ “O mais interessante sobre a cidade ideal é a sua possibilidade de fracasso”. - Conceito em que se baseia a exposição internacional de arquitetura realizada em Zamosc, Polônia, setembro/novembro de 2006.

marcando o sinal da cruz, fez a tomada de posse da terra. Meu lado leste está voltado para o Congresso Nacional e os Ministérios, exemplos da feição que a arquitetura brasileira tomou e que sintetizam o espírito de Lúcio Costa, representando a "Cité d'Affaires", coração e cabeça da cidade. O oeste aponta para a Torre de Televisão, que combina referências de obeliscos com a torre Eiffel, e a Rodoferroviária, que faz as ligações interestaduais.

A Rodoviária, hoje, se restringe a receber os ônibus que ligam as cidades satélites ao Plano Piloto². Ela está na plataforma onde se dá o cruzamento dos dois eixos – o Monumental, público, e o Rodoviário, privado. Foi projetada por Costa como parte de um complexo onde se situam os setores de diversões e o cultural, concentrando cinemas, teatros, galerias, cafés, o trabalho liberal, o comércio e finanças. Costa descreveu esta plataforma como uma combinação, em termos adequados, de Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées (CODEPLAN, 1991). A concepção da cidade se estrutura em três escalas: o eixo Norte-Sul refere-se à escala residencial, o eixo Leste-Oeste, à escala monumental, e a sua intersecção assinala a escala gregária. Essas temáticas se complementam com a escala bucólica, que remete à natureza que permeia toda a cidade; sendo o seu principal referencial, o lago Paranoá (KOHLSDORF, 2004).

Ao me colocar no coração da cidade para descrevê-la, eu elejo o meu marco zero: a área verde e aberta entre a Rodoviária e o Congresso Nacional. Para Barthes, o centro da cidade deve ser o lugar onde há a maior troca das atividades sociais. Deve ser o lugar onde agem e se encontram “forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas” (2001: 229). É também o lugar das atividades eróticas, em um sentido amplo, sendo que ele emprega, indiferentemente, erotismo e trocas sociais. Barthes fala que Paris, como centro, é um lugar erótico para a periferia, no sentido de que lá é que está o outro, onde nós mesmos somos o outro, o lugar onde se brinca, onde há alteridade, deixando tudo que não é alteridade - a família, a residência, a identidade, do lado de fora do centro. Barthes diz que a alimentação e as compras são, verdadeiramente, as atividades eróticas na sociedade de consumo. Se os shoppings são o centro da cidade, então nos damos conta que, em Brasília, temos vários centros, e, esse significado erótico talvez possa nos explicar a sua proliferação. Montaner (1992), em uma tentativa de entender as cidades, refere-se a elas como donas de espaços de caráter sexual, classificando-os

² Plano Piloto pode significar tanto o projeto da cidade, como a região correspondente à sua implantação original às cidades-satélites do Distrito Federal e entorno (AREAL, 2004).

em femininos, masculinos, mistos. Nessas categorias, ele inclui os cafés, os mercados, as discotecas, os salões de cabeleireiros e massagens.

Imagino a cidade como um grande canteiro de obras, tendo somente o lago Paranoá, o Palácio Alvorada, o Hotel Brasília Palace e o Aeroporto já construídos por Niemeyer. Essas edificações foram realizadas antes do concurso que definiu o plano vencedor. A criação do lago foi sugerida em 1892, quando a Missão Cruls demarcou o quadrilátero onde seria erguida, um dia, a capital federal. O lago preenche hoje uma cratera achatada, circundada por uma chapada irregular, tendo no seu centro a colina do Cruzeiro, onde se erigiu a cidade (CODEPLAN, 1985). Barthes (1987: 230) diz que as cidades privadas de água, sem beira-mar, sem curso nem espelho d'água, sem lago, sem rio, apresentam dificuldade de vida e de legibilidade pelos seus moradores. Lúcio Costa percebeu a importância do lago para vitalizar a cidade e soube casar muito bem a planta da cidade com a forma natural que ele tomou, causada pelo represamento de várias nascentes.

A *urbs* se mostra. Mas Costa também queria que ela tivesse as qualidades de uma *civitas*: expressão latina da qual deriva a palavra cidade, assim como cidadania. O vocabulário jurídico confirma que *civitas* não é somente a qualidade daquele que habita a cidade, mas, mostrando a efetividade dessa residência, é também o direito político que lhe é conferido, para que possa participar da vida política do país em que reside (SILVA, 1993: 427). Ao longo das duas vias, de quatro pistas cada, no Eixo Monumental, distribuem-se os prédios que simbolizam os poderes da res-publica, ou, literalmente, aquela que trata da “coisa do povo” – e abriga, de um lado, os prédios públicos e os palácios do Governo Federal – e, de outro, os prédios do Governo do Distrito Federal (SETUR, 2007). Não é uma cidade qualquer. Brasília possui um caráter simbólico, à altura de uma capital federal. Tem *pedigree*.

Encaro o céu. Dizem que não existe outro mais belo. Cinco e meia da tarde, hora mágica que inunda a paisagem de luz dourada. Como o protagonista de “Viagem ao fim da noite” de Céline (2004) que, ao passar por Nova Iorque, levanta o nariz e prova de uma vertigem ao contrário; assim é o céu da cidade que experimento, ao ser envolvida pela sua amplidão: é como se o céu fosse um abismo, e fosse possível cair dele, na terra.

Uma das marcas de Brasília é a sua intensa luminosidade. Glênio Bianchetti, pintor gaúcho que fez parte da vinda dos primeiros artistas que chegaram à cidade, disse que antes de vir morar em Brasília, via a luz coada, como se um filtro impedisse a sua revelação plena; agora, ele tinha uma nova luz diante dos olhos (CAZARRÉ, 2004). Para Lispector (1999: 46), “a luz de Brasília leva ao êxtase e à plenitude total. Mas também é agressiva, dura”.

À minha frente e costas estende-se a cidade linear, o Eixo Rodoviário com mais de 14 quilômetros de extensão (SETUR, 2007). Foi projetado para receber as super-quadras que, pelo projeto original, deveriam acomodar os servidores da administração federal, de alto, médio e baixo escalão, em uma convivência saudavelmente democrática. Lúcio Costa confiava que “o planejamento poderia propiciar, num certo grau, a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação” (PINTO, 2007). A partir de 1965 deixou de ser assim. Os servidores do escalão inferior saíram do Plano Piloto e foram para as cidades-satélites, que hoje fazem parte das 29 regiões administrativas da cidade (CODEPLAN - IBGE - IDHAB/DF)

A estratificação social é uma realidade que o projeto não conseguiu resolver apesar de, naquele momento, se achar que era possível promover mudanças sociais, via arquitetura. Tal pensamento se alinhava à expectativa de que, criando as condições urbanas ideais, o desenvolvimento seria a sua conclusão inevitável. Para Le Corbusier, a nova arquitetura seria capaz de evitar as revoluções proletárias de um lado, e as guerras burguesas de outro (ARGAN, 2000b). Esse novo contrato social seria consequência da ordenação e do planejamento provocados pela nova arquitetura.

Olho para a obra da qual Niemeyer mais se orgulha: o Congresso Nacional. Uma obra monumental, mas não ostensiva, e que reflete exatamente a definição de Lúcio Costa para a questão: “monumental, não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa, ou seja, nada mais do que a percepção da função que ela carrega” (CODEPLAN, 1991:20). Gropius comparava Niemeyer a um “pássaro do paraíso” por conseguir, com a sua obra, se libertar em lirismo, vôo e leveza (PEDROSA, 1981:389). Penso se Le Corbusier também não desejou viver essa mesma liberdade. É o próprio Pedrosa que responde, ao contar que Le Corbusier passou anos sem se arriscar a sair dos cânones modernistas, com medo que as divagações estilísticas e ornamentais voltassem em uma recaída, o que conduziria a arquitetura ao retrocesso. Somente quando viu que as suas idéias

estavam instaladas no mundo, foi que, afinal, viu que poderia entregar-se à emoção da arquitetura-arte (PEDROSA, 1981: 274).

Continuo na minha deriva mental. Vou para a fundação da cidade, não a oficial, mas a que foi intuída 75 anos antes da sua construção, no século XIX, por João Bosco, o santo italiano padroeiro de Brasília. Em seu sonho, ele viajava pelo céu em um trem que ia dos Andes para o Rio de Janeiro conduzido por um anjo. Entre os paralelos 15 e 20, onde hoje está Brasília, ele viu que, dali brotavam leite e mel, pedras preciosas e ouro, riquezas incomparáveis a serem descobertas, sinalizando a “Terra Prometida”. O santo previu que aquele sonho seria vivido pela terceira geração, o que coincidia com a data da fundação da cidade. Esse é o mito da fundação de Brasília. Lúcio Costa também criou um para si, quando, ao redigir o projeto, colocou-se como um “maquis”, ou, um guerrilheiro que, com recursos improvisados e criativos, se achou impelido a desvencilhar-se de uma solução que lhe surgiu, em oposição a um técnico devidamente aparelhado (HOLSTON, 1993: 75). No “Relatório do Plano Piloto de Brasília”, não há referência à necessidade de se povoar o interior do país, nem ao momento histórico que se estava vivendo. Pedrosa (1981: 304), fala de uma “condenação ao moderno” a que nós, americanos, brasileiros incluídos, estaríamos destinados, pela facilidade que temos em receber as formas culturais externas, e, ao mesmo tempo, a naturalidade com que negamos a natureza. “Eis que, não havendo um condicionamento da cultura em relação à terra, as barreiras naturais, que provocariam algum tipo de resistência, caem por terra³” (FROBENIUS apud PEDROSA, 1981). A semelhança do processo de aculturação na América do século XVI com a criação de Brasília é inevitável: é o lugar onde se supunha que tudo podia começar do início. Além disso, Cícero nos diz que as criações brasileiras mais importantes, tanto da cultura erudita, como da cultura popular, “não se dão como arquétipos de imemorais heranças de um passado miticamente remoto, mas são, ao contrário, resultados memoráveis da mediatização recíproca das mais diferentes culturas” (1995:194). Ou seja, dá-se legitimidade a essa nova configuração social e cultural por um princípio assentado, não na expectativa da presença marcante de um tempo histórico, mas na diversificação da nossa cultura, que apresenta a possibilidade de infinitas combinações de elementos de diversas origens, mostrando que diferenças são riquezas.

3 - Para Frobenius, a cultura é a terra que o homem torna orgânica (PEDROSA, 1981).

Costa relata como lhe surgiu a solução para a criação da cidade: “(...) de um gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (CODEPLAN, 1991). O arquiteto austríaco Loos (2006), precursor do ideário modernista, em texto clássico de 1908, já interpretava um gesto como o de Costa:

O primeiro ornamento que surgiu, a cruz, é de origem erótica. A primeira obra de arte, a primeira atividade artística que o homem traçou nas paredes foi para despojar-se de seus excessos. Um traço horizontal: a mulher deitada. Um traço vertical: o homem que a penetra. O que criou esta imagem sentiu o mesmo impulso que Beethoven, ao criar a Nona Sinfonia.

A forte carga simbólica no gesto de Costa remete ao ato de fundação do país, e se, antes, o progresso estava limitado ao litoral, agora ele viria do seu interior. Além do que, ele se daria por um fenômeno inverso, como atesta o seu relatório: “(...) porque esta (a concepção urbanística da cidade) não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região” (CODEPLAN, 1991: 20).

Se os elementos de uma sociedade nova se formam na sociedade antiga, também os elementos de uma vida nova já estão em formação na geração atual, fazendo a cama do futuro. O aforismo acima prioriza a história, mas aí é que se “dá o flagrante” em relação aos princípios utópicos modernistas, que vêem a nova cidade como geradora de progresso, ou, como viam os seus seguidores, é a arquitetura que passa a ser o veículo transformador da sociedade. Tanto pior para a história

Esse mote, que funcionou como a grande utopia da nova arquitetura e que tinha partidários de peso no meio internacional, foi usado enfaticamente na época da construção de Brasília, como atestam os artigos e propagandas em periódicos da época, todos de feitio ufanista e de uma absoluta fé no futuro promissor. Esse caráter a - histórico foi redimensionado na contemporaneidade. Paz (1984) percebeu que havia no moderno uma “latência da condição de passado”. Como o moderno só o é na sua atualidade, ele é efêmero, e o futuro o transformará em tradição. Cícero retoma o tema e propõe que consideremos a tradição de ruptura da modernidade como um dos seus aspectos, mas apenas o positivo:

Toda positividade pode ser tomada como negação negada, produto da negação negante que, ao negar-se a si própria, transforma-se no seu oposto. Mas não posso negar que eu mesmo faço parte do agora. Por um lado sou corpo – positividade contingente, acidental e relativa, i.e., produto, negação negada, mas, por outro lado, sou também, possibilidade e mudança, imaginação e liberdade, i.e., negatividade. É enquanto negação negante (natura naturans/ pensamento pensante), e não enquanto positividade (ou natura naturata /processo), que sou parte essencial do agora, centro e fonte do mundo. O mundo pré-moderno, a fim de preservar-se do espectro de dissolução e da barbárie, toma o poema como mais sagrado do que a poesia. É esse o fetichismo primordial. Só os grandes poetas, bem mais próximos da loucura, do Caos e do Oceano, do Abismo do Céu e da Ira, jamais se esqueceram da verdade que se reconhece na modernidade (CÍCERO. 1995: 174)

O novo olhar dialético que ele sugere é que, pelo poder do agora, “as novas fantasias, as novas invenções, os novos exercícios de criatividade” é que vão se instalar no embate com as formas tradicionais, fetichizadas. Mas elas não dispensam a tradição; apenas captam a sua substância; não o que ficou retido na memória, que pode ser apagado, mas o que já se impregnou, em um processo de rememoração. Trata-se de um viver, e, não, de um reviver. Esse é o aspecto positivo do moderno, o oposto do não-moderno. Eliade (apud CÍCERO. 1995: 180), estudioso da religião comparada, notava que, para o homem arcaico, o que era vivido no presente era atemporal. Esse homem repetia o que os outros já tinham feito, e não distinguia o seu tempo do agora, do tempo que os outros viveram. O homem moderno, ao contrário, vive o seu agora como a sua única essência. O moderno está sempre sendo atualizado no tempo; em função dessa interpretação, Cícero considera que não cabe se referir à expressão pós-modernidade sem fazer uso de uma contradição.

3. OBJETIVOS

Em *O Trabalho das Passagens*, obra inacabada, a qual Benjamin dedicou toda a sua existência, sua intenção era “estudar os sonhos e os desejos que se expressavam na consciência onírica do coletivo da vida material do século XIX” (BENJAMIN apud ROUANET, 1992: 67). Benjamin usou um dispositivo teórico freudiano para estabelecer um paralelo entre o corpo do indivíduo com o corpo social, e os sonhos do indivíduo com a consciência onírica do coletivo. A moda, a arquitetura, a propaganda são sonhos do corpo da sociedade e “fazem parte da consciência onírica do coletivo” (BENJAMIN, apud ROUANET, 1992: 68).

Sem a pretensão de um trabalho que se compara ao de Benjamin, mas tomando como inspiração a sua tarefa monumental, serei um flâneur em Brasília, na tentativa de “captar os sentimentos que turbilhonam no ar, que se manifestam na borda extrema do visível, embutidos na consciência onírica do coletivo”.

Como é realmente a cidade sob o seu invólucro? O que ela contém e o que ela esconde? Procurar nos indícios - e não nas descrições - a sua verdadeira fisionomia. “Dirigir o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta” (181). (...) trata-se de retirar o peso que ele tem, tratando a gravidade com graça, correndo atrás dos grãos de poeira que turbilhonam o ar. É buscar o que não foi dito, o que é pressentido, o que se encontra na borda “extrema do visível (PEIXOTO. 2004: 28).

A deriva vai me permitir circular no vai-e-vem da realidade, tanto a objetiva quanto a onírica, interpretando os sinais que falam da cidade, que lêem a cidade, levando em conta não só a paisagem urbana em si, mas, percebendo o fator humano, e entendendo que, se a experiência de viver nela nos enforma, nós a enformamos de volta, em uma troca permanente.

“A cidade se constitui numa estrutura vital que respira, cresce, morre, ressurge e se alimenta de seus próprios órgãos, e, quando a tomamos como objeto de estudo, ela, como a linguagem, como o amor, como o desejo, nos toma a nós” (LIENDIVIT, 2006). Rouanet (1992:72) levanta a questão e dá, para título de seu artigo, o mesmo de um poema de Ferreira Gullar: “É a cidade que habita os homens, ou são eles que moram nela?”. Benjamin diria que a cidade é uma entidade física onde ele mora, e é uma entidade onírica que mora nele, e essa dualidade, a objetiva e a onírica, resume a sua obra das Passagens: interpretar o sonho do coletivo para montar, na cidade real a cidade dos sonhos, os sonhos que cada um tem, mas que nunca se realizam. Benjamin trabalhou na esfera da realidade, já que ele buscava o despertar do sonho, ao contrário dos surrealistas, que ficavam somente naquela esfera.

A redescoberta de Baudelaire (1821- 1867) deve-se a Benjamin, que tratou a sua poesia como um objeto social, e não como um objeto literário. Benjamin admirava as poesias de Baudelaire não só como fonte de devaneio estético, mas também pela visão de crítico radical e profético da civilização moderna, e fez da sua poesia a base de investigação na interpretação da sociedade de uma época; exatamente aquela que viveu o início da modernidade, quando se armava os primórdios da revolução industrial e da circulação de mercadorias. Baudelaire foi o primeiro a usar na poesia o choque urbano, a colocar nos seus textos a pulsação das massas, a falar da dimensão enigmática da cidade. Baudelaire percebia que, “do transitório, podia extrair o

eterno” (BAUDELAIRE, 1997: 26). Essa também era a intenção de Benjamin, que, tomando os textos baudelairianos, como exemplo, queira captar os sinais do micro e do fragmento que se apresentam no mundo dos objetos, para, daqueles momentos passageiros, captar o que era permanente. Benjamin reuniu imagens e fragmentos de textos que formavam as imagens dialéticas em trinta e seis *konvolutz* (BUCK-MORSS, 2002: 78), como ele chamava os seus cadernos, catalogados por temas, e que remetiam às fantasmagorias que assaltavam a modernidade.

Na investigação da cidade, o meu propósito é outro. No ajuizamento dos motivos para estudar a cidade, encontrei dois: aquele que abastece há muitos anos o meu interesse pelo tema “modernismo”, especialmente no mobiliário e na arquitetura, e que me motiva, desde 1985, a pesquisar, projetar e executar móveis e objetos, utilizando os mais diversos materiais. Com a pesquisa, eu teria esse lado atendido; entretanto, ainda sem consciência plena, existia uma necessidade que foi se definindo, à medida que a pesquisa avançava: o de despertar o meu apego pela cidade que me coube morar, percebendo que, quanto mais eu investigava a sua formação e as ponderações dos teóricos que a criaram, mais eu desenvolvia por ela um pathos de pertencimento, o que significa que, ao final, os dois motivos acabaram se mesclando. Portanto, os dois títulos que a presente dissertação possui, na verdade, se complementam e atendem a essas duas necessidades paralelas.

Será que é porque, talvez, Brasília não desperte de imediato o necessário sentimento de inclusão? É provável que seus habitantes precisem ser despertados para o envolvimento amoroso; ele não vem de pronto, brota aos poucos, de modo consciente, é fruto de caso pensado. Caminhei pela cidade aguardando por ele a cada dia, em cada quadra, no seu céu, na sua arquitetura e nos seus habitantes. Usei a fotografia como um instrumento para fazer essa aproximação. Ao começar a fase do registro fotográfico da cidade, provoquei em mim uma exacerbação da percepção. O olhar fotográfico é enquadrador, perscrutante, capta minúcias e estranhamentos. Enaltece detalhes e sutilezas. Também é surpreendente, por revelar aspectos que passaram despercebidos a olho nu. Recorto a meu bel-prazer - a escolha do enquadramento faz parte da intenção do fotógrafo⁴. Mas é preciso que a execução seja rápida, pois, no instante seguinte, o que preenche o campo de visão pode já não estar mais ali. Como as máquinas

⁴- Um espaço que expõe “a fratura temporal física”, a que se refere Dubois (2003).

digitais facilitam enormemente a tarefa, eu não me senti inapta para lidar com ela. E as descobertas foram feitas no próprio ato de fotografar a cidade, sem um preparo prévio maior. As teorizações sobre a ação fotográfica foram absorvidas a posteriori, e, com grande emoção, pelos textos de Barthes (1987) e Berger (2004). A partir daí, iniciei uma busca na relação das imagens, um fio condutor que as enfeixasse, por identificação ou contraste.

Como não sou fotógrafa, nem tenho intenção de mostrar as tentativas que estão no nível do satisfatório, usei a fotografia como suporte para a captação de idéias e conceitos. Elas foram usadas como matéria a ser trabalhada para a construção de uma idéia que também fala da cidade, mas com mais propriedade, porque está em sintonia com a minha experiência de ‘designer’ (“desígnio inteligente” talvez seja uma boa tradução para o anglicismo, pela explicação de Marcelo Leite)⁵. Ou seja, o que me interessa é o olhar que a fotografia me dá para captar os sinais da cidade e, ao encará-los como fonte de criação, transformá-los em objetos artísticos e utilitários. Fixei-me nas brises, cobogós, “pan de verre”, colunas, silhuetas, cartografia, mapas aéreos, e outros itens que falam da sua arquitetura.

Foi o mergulho na cidade - teórico e prático – que me levou ao conceito que se converteu em um projeto colado à dissertação, o de explorar graficamente as imagens da cidade em três categorias - natureza, monumentos e cartografia. O projeto foi engordando em idéias à medida que a pesquisa avançava, e correu em paralelo à pesquisa acadêmica. A conjugação dos estudos teóricos com as errâncias, e mais a produção das fotos, geraram produtos com ‘razão de ser’.

A possibilidade de realizar uma exposição numa galeria de arte, como contrapartida pelo financiamento recebido do ‘Fundo de Apoio à Cultura’ (FAC/DF) para a produção de um livro, foi o estímulo necessário para a produção das peças; tive a parceria de duas colegas – Carla de Assis e Fátima Bueno, ambas artistas plásticas, com experiência em computação gráfica e elaboração de projetos. Os produtos que, em princípio não foram considerados suficientes para representar a pesquisa realizada, cresceram em importância, e aí estão.

5 - LEITE, M. “Desinteligência”. Folha de São Paulo, 14/01/2007



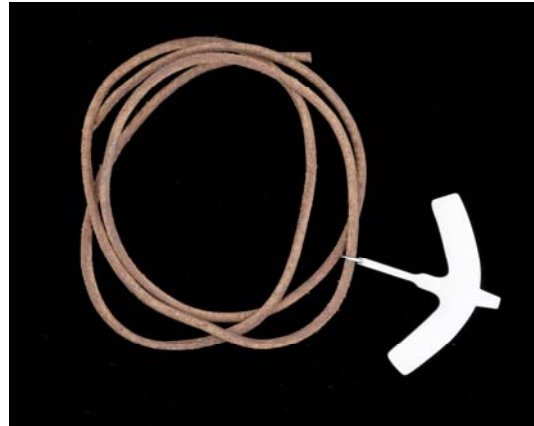
Foto Cristiano Sérgio. Cúpulas.



Foto Paulo MacDowell. Cúpulas.



Plano Piloto Brasília.



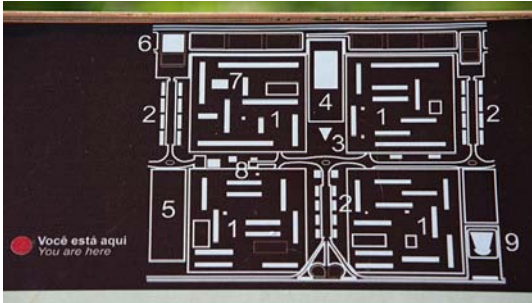
Pendente Plano Piloto (foto C.S.)



Revoada (foto C.S.)



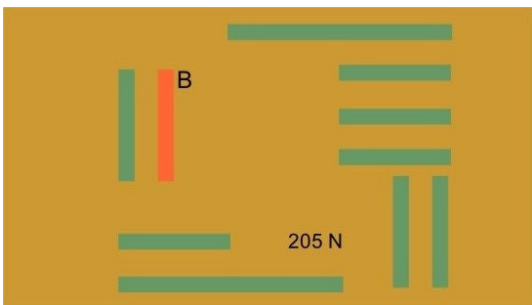
Plano Piloto adesivo em MDF.



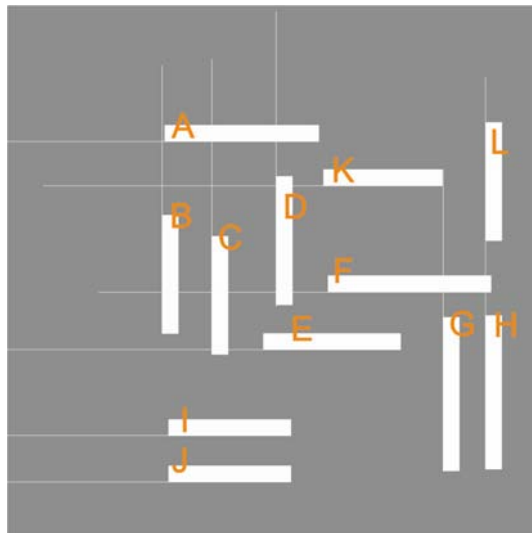
Mapa Superquadra.107/108/307/308 Sul.



Placa de prata 108 S (foto C.S.).



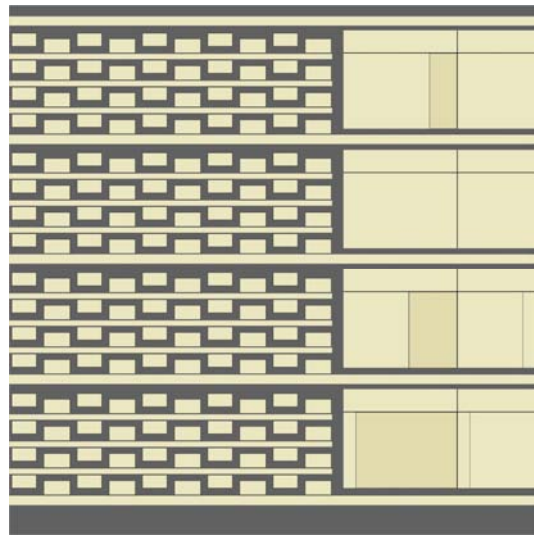
Capacho Quadra 205 N.



Tapete Quadra.



Cobogó. Plano Piloto (foto C.S.).



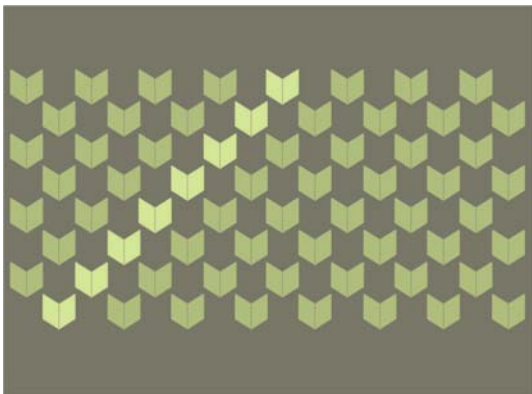
Padronagem Cobogó.



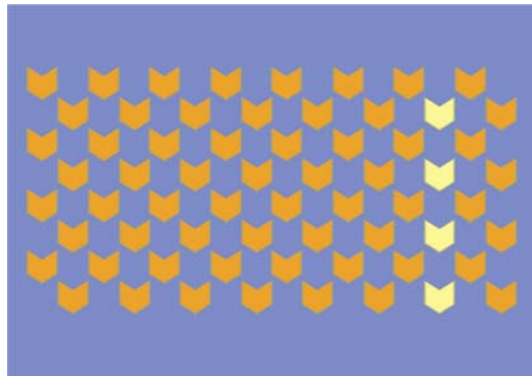
Bolsa Cobogó (foto C.S.)



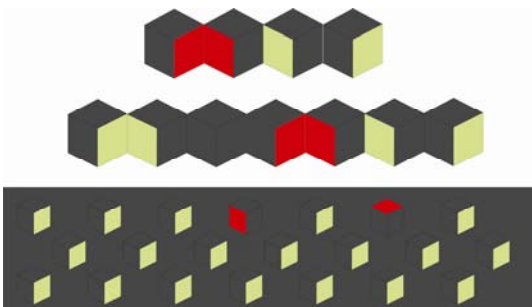
Brises do Superior Tribunal do Trabalho (foto C.S.)



Padronagem TST 1



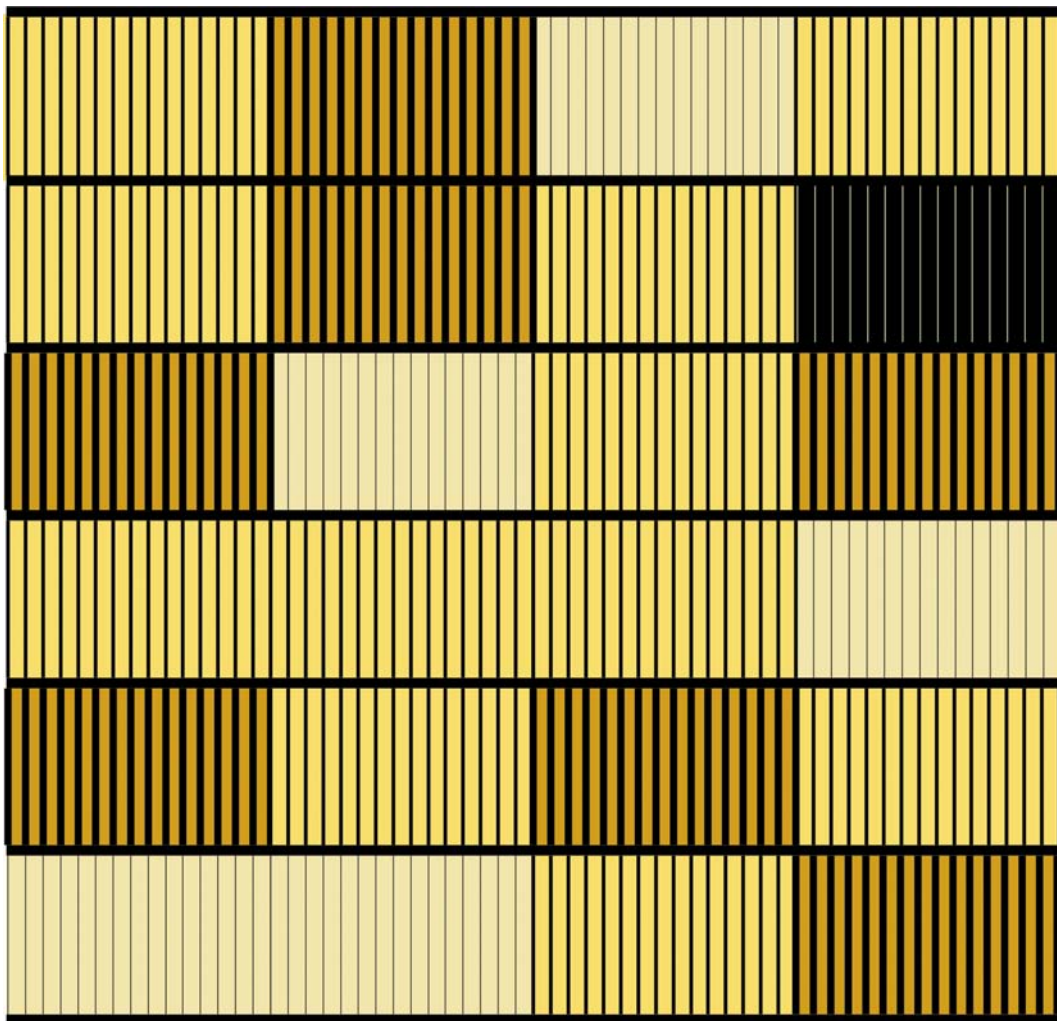
Padronagem TST 2.



Painel tridimensional TST (duas versões)



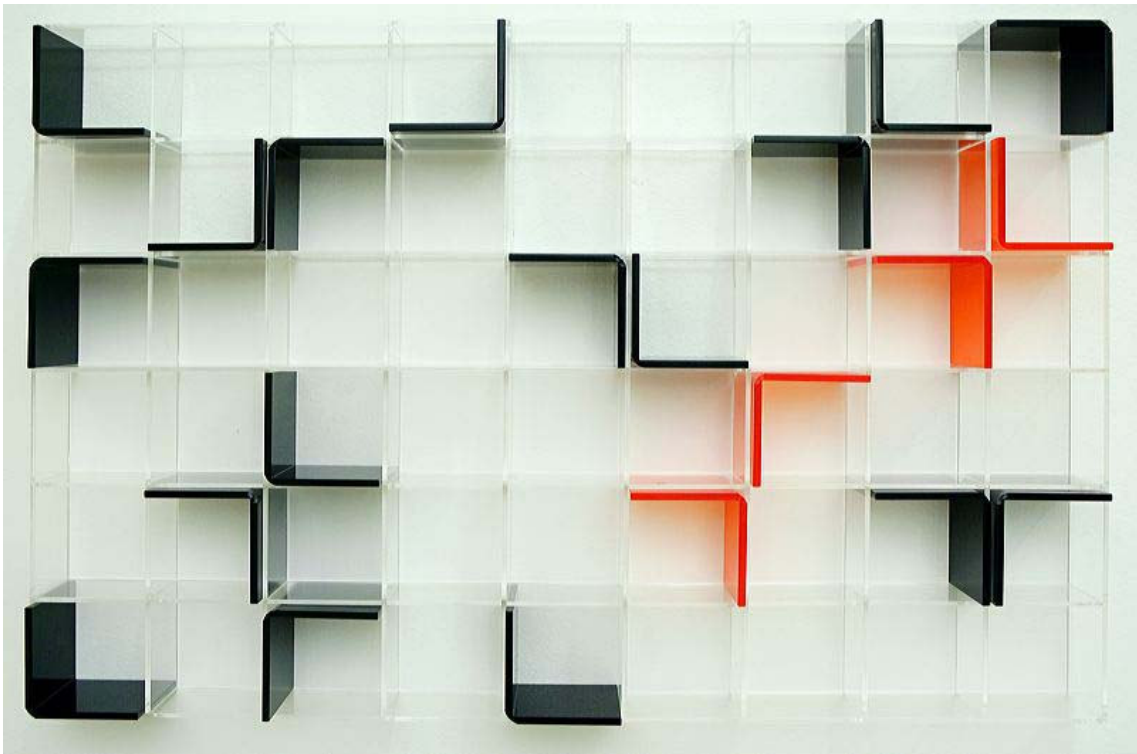
Brises (foto C.S.)



Painel em acrílico Brises.



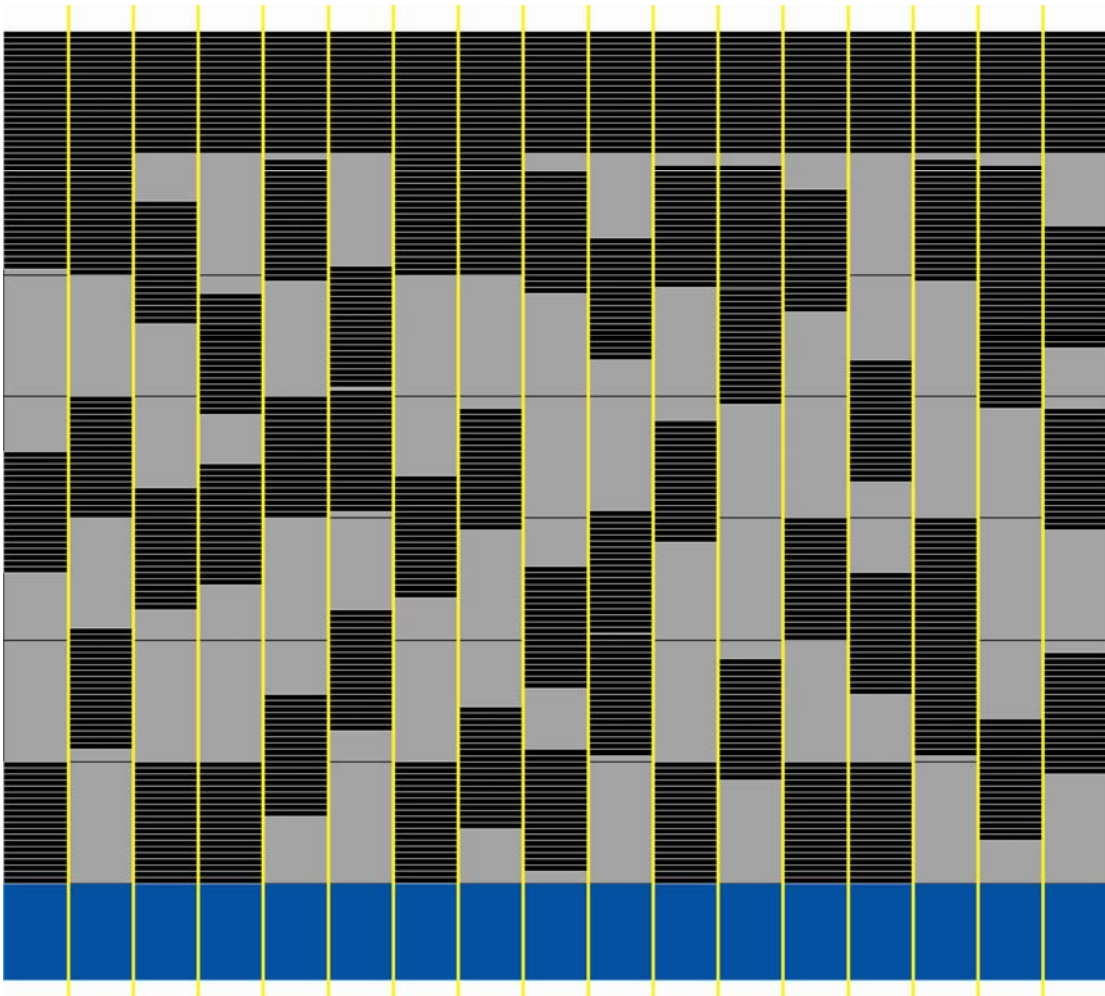
Cobogó 206 Norte



Painel em acrílico Cobogó 206 N



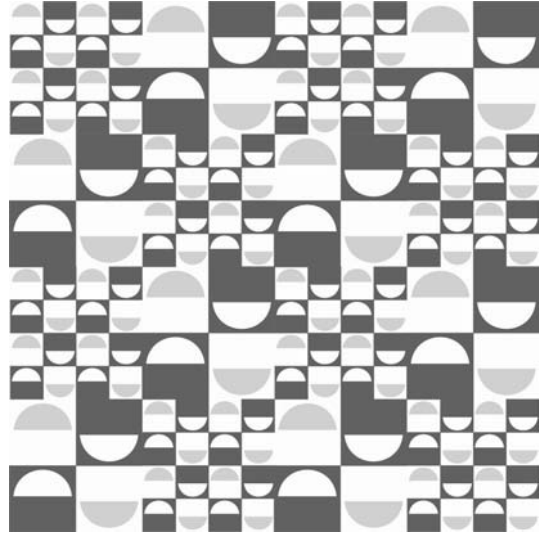
Fachada do DNPM



DNPM - Painel em madeira,laminado, acrílico e ferro. Peça tridimensional.



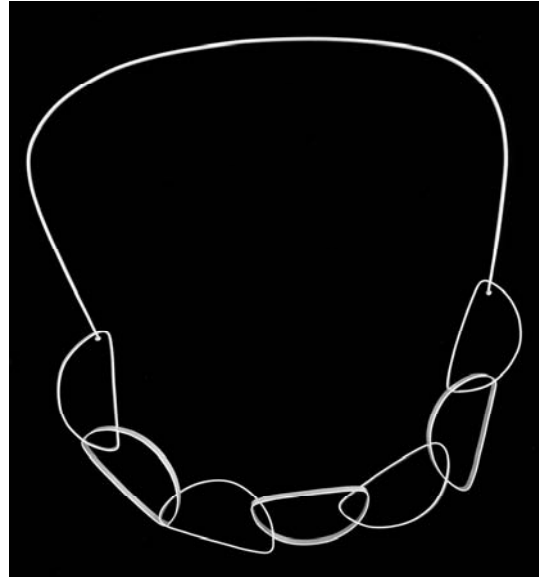
Museu de Arte de Brasília (foto C.S.)



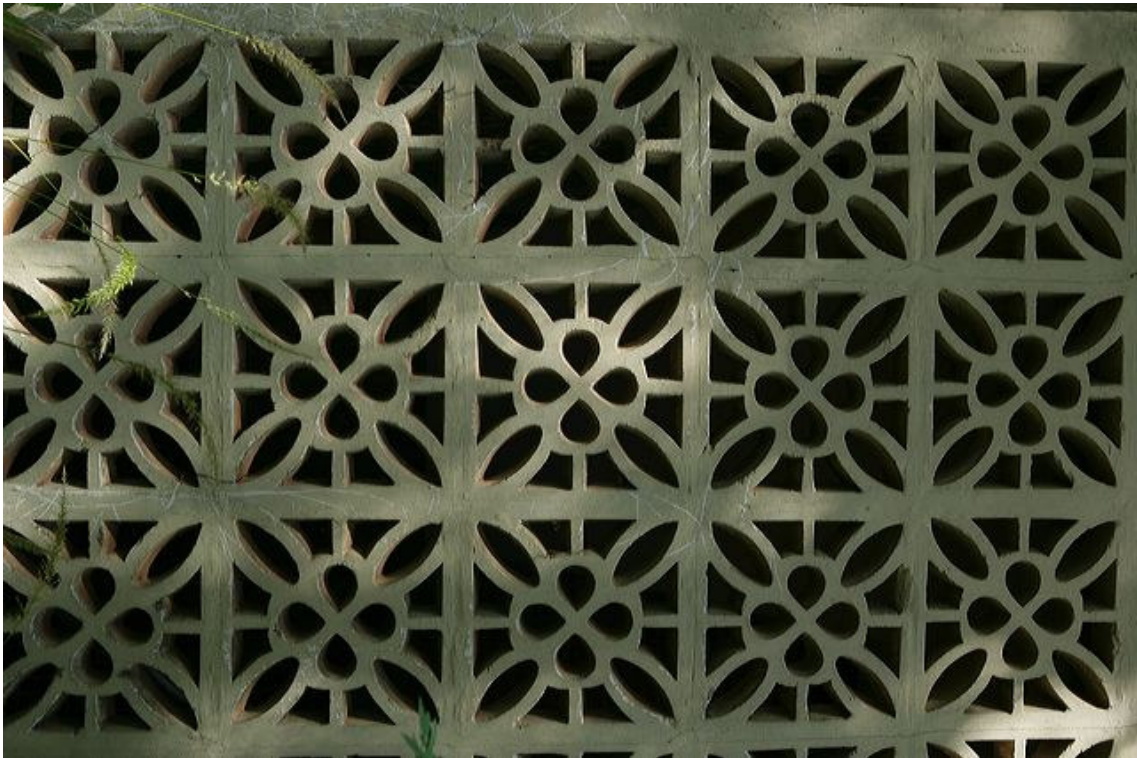
Padronagem cúpulas.



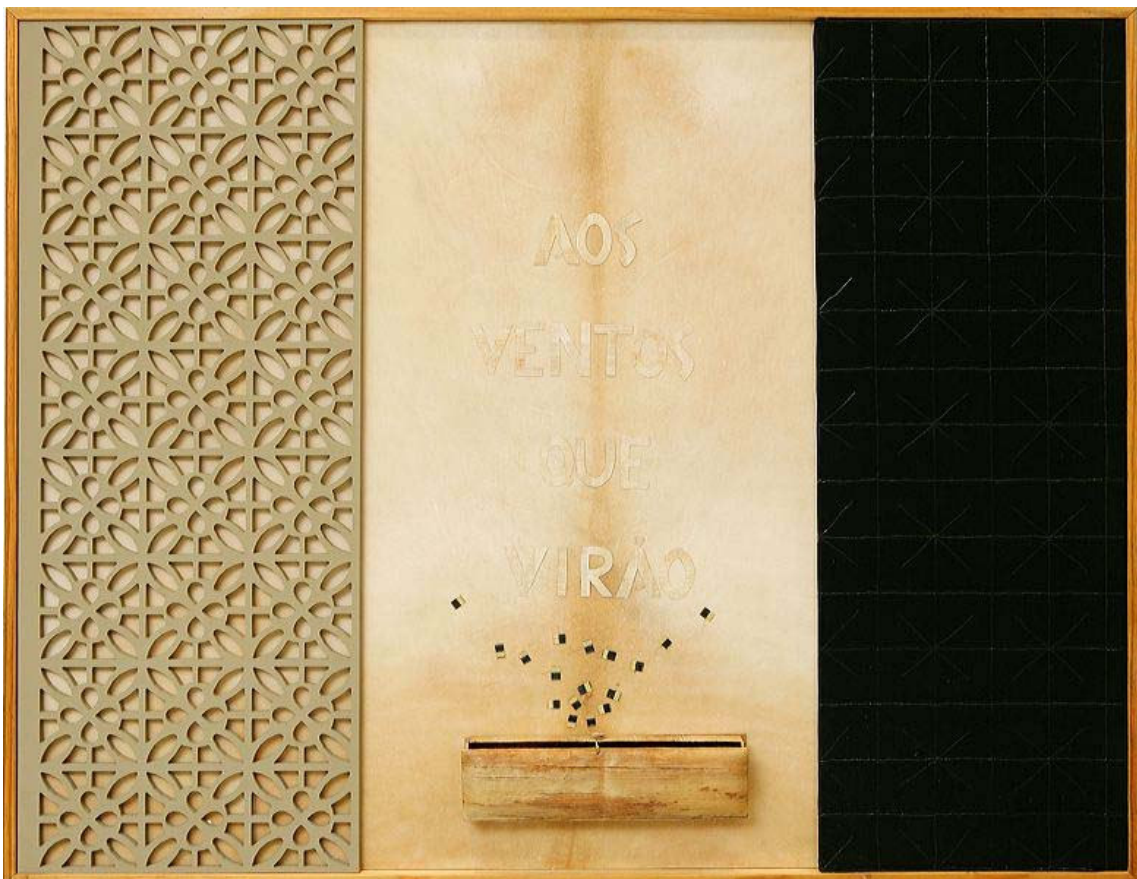
Caneca cúpulas .



Colar Cúpulas (foto C.S.)



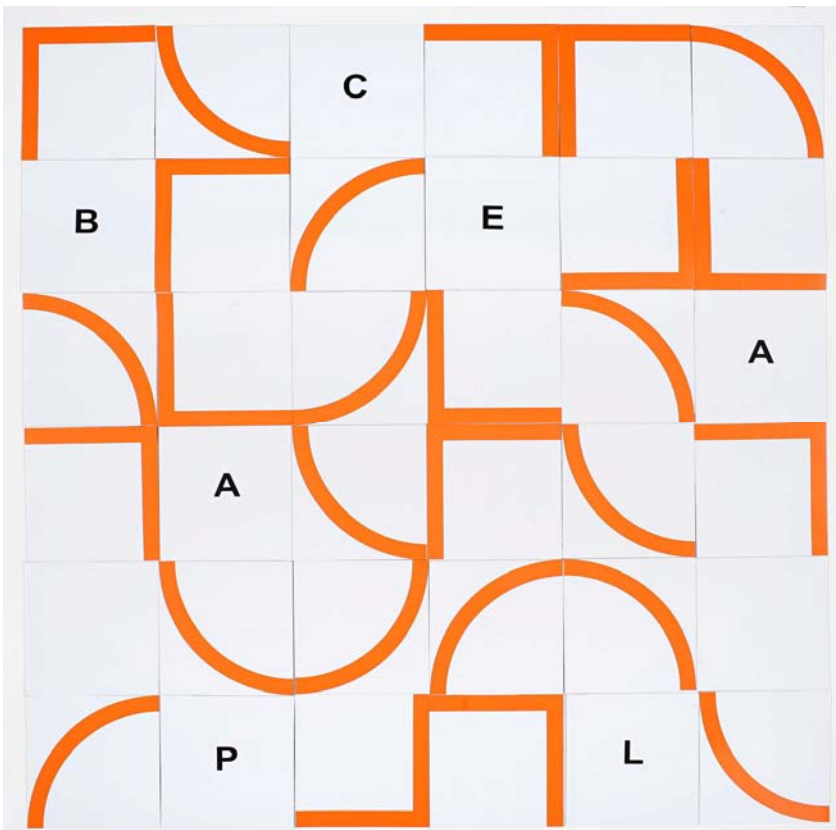
Cobogó Rosácea



Painel tridimensional. MDF, Pergaminho, papel, canvas, caixa em folha de bananeira.



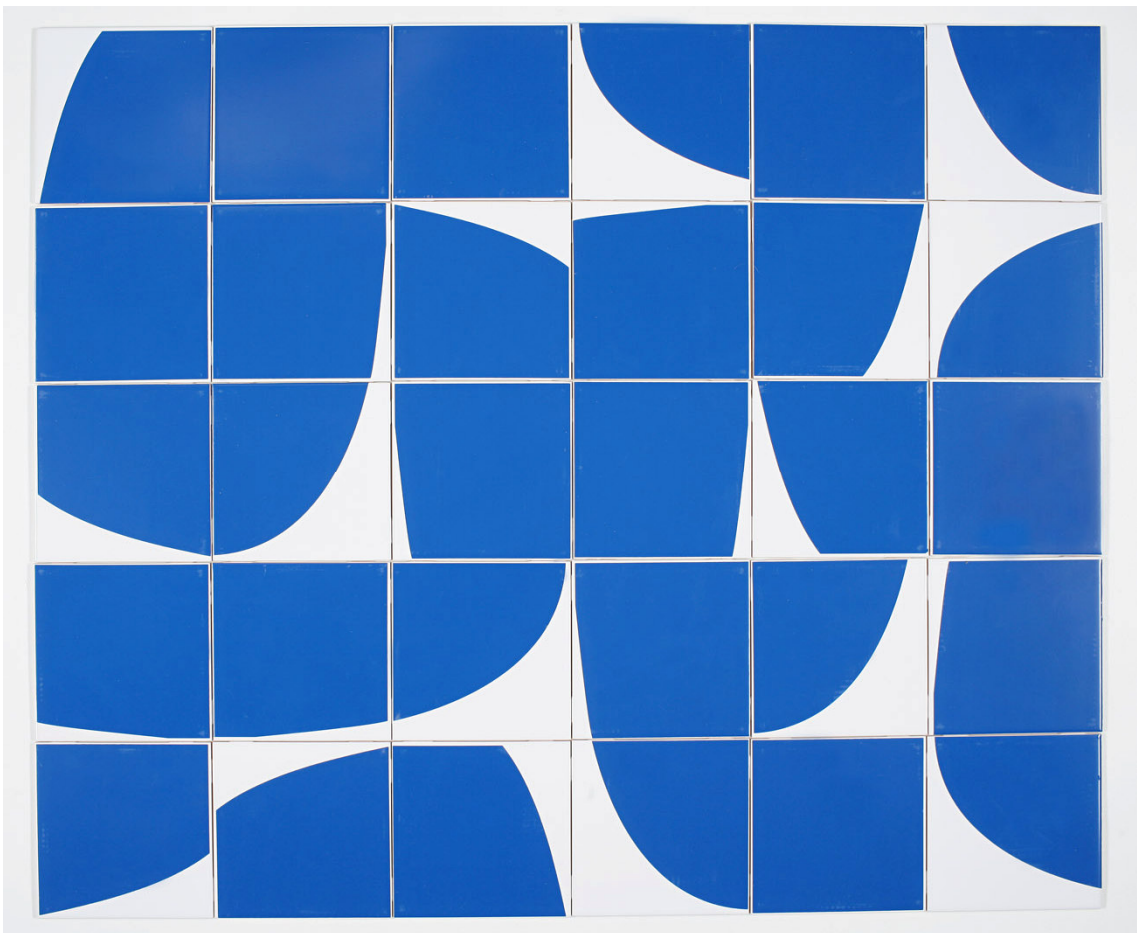
Lixeira da cidade (foto C.S.)



Painel interativo, imantado em vinil adesivado sobre chapa.



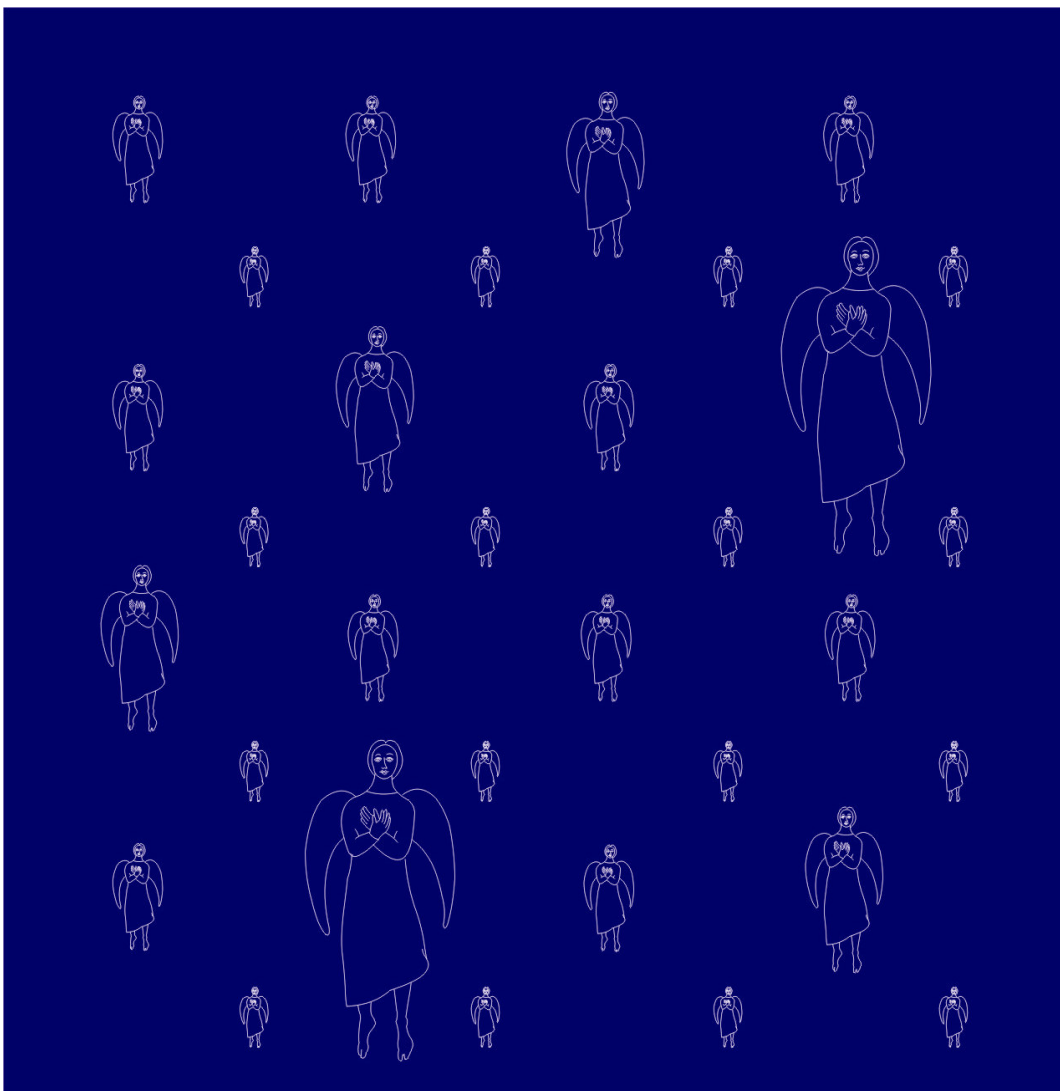
Colunas do Alvorada (foto C.S.)



Colunas do Alvorada interativa em vinil imantado sobre chapa /ou em azulejaria.



Anjos Cathedral (foto C.S.) / Padronagem têxtil - Anjos Cathedral (abaixo)





Caminhos do Desejo (foto L.M.)

Anel Caminhos do Desejo (foto C.Sérgio.)

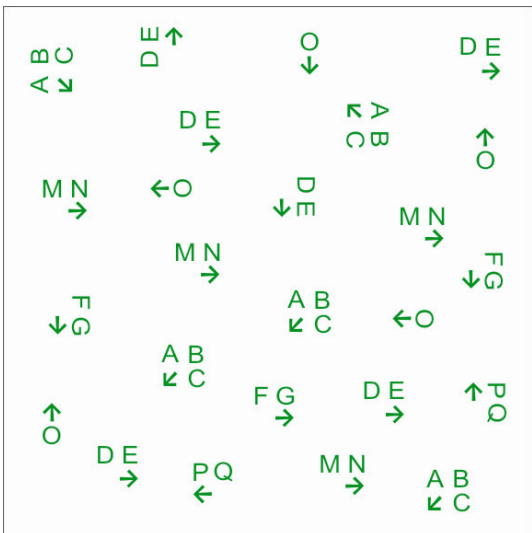




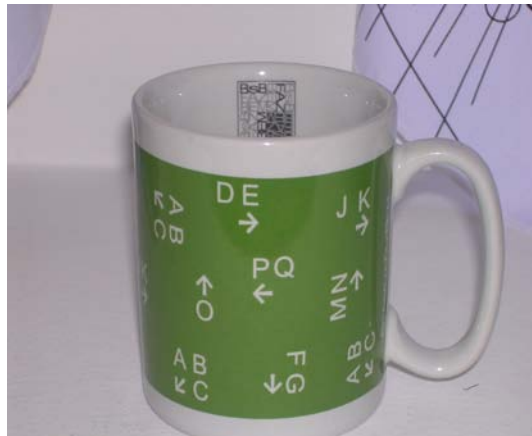
Placa indicativa da cidade



Panorâmica da exposição BFB. 04/2007



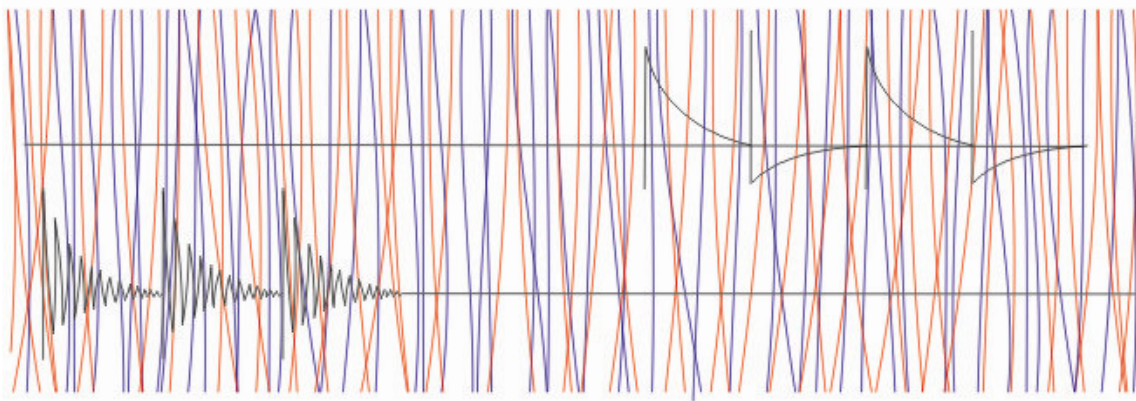
Padronagem letras e setas



Caneca letras e setas



Colunas do Superior Tribunal de Justiça (foto C.S.)



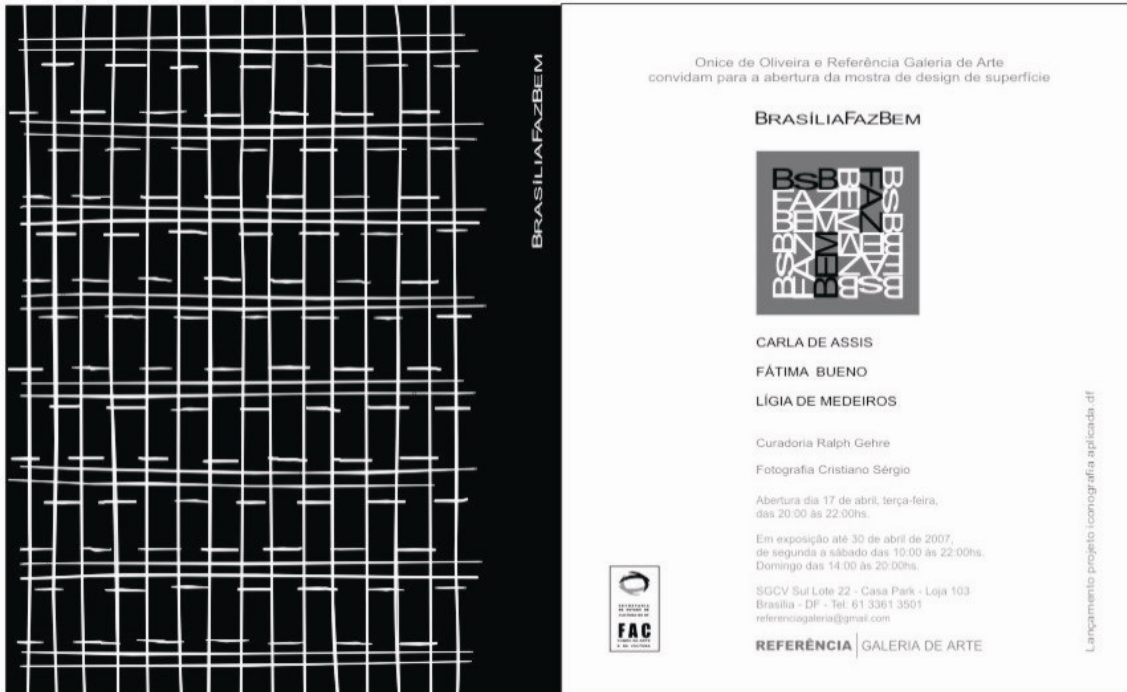
Padronagem para adesivar em caneca



Fachada do Congresso (foto C.S.)



Caneca Fachada



Convite da Exposição Brasília Faz Bem



Calango Enyalius (foto C.S.)



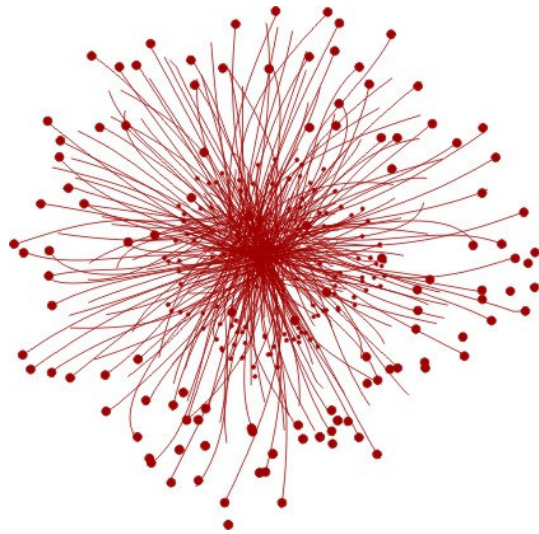
Tapete ou painel Enyalius



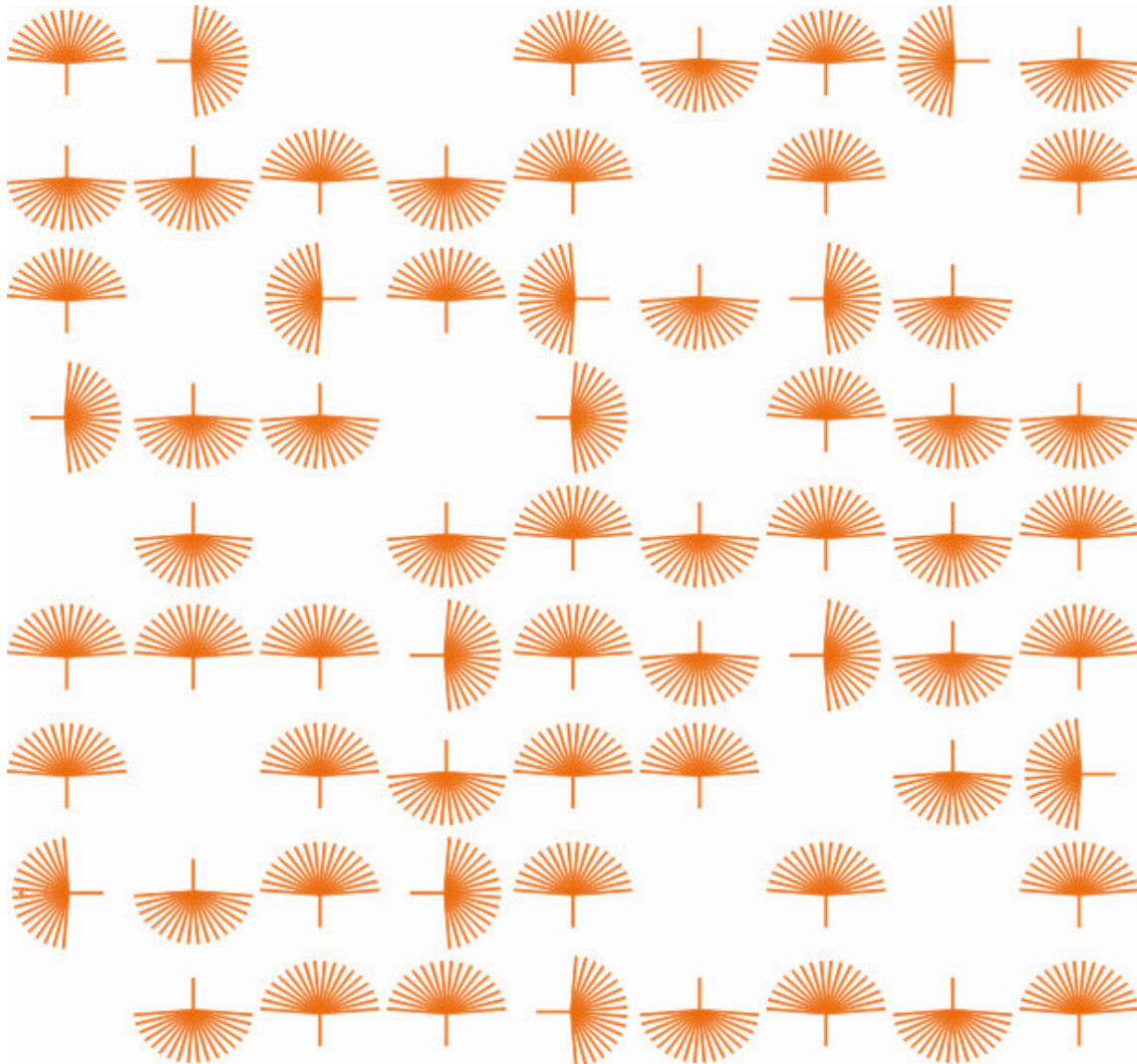
Visão parcial expo.



Caliandra (foto C.S.)



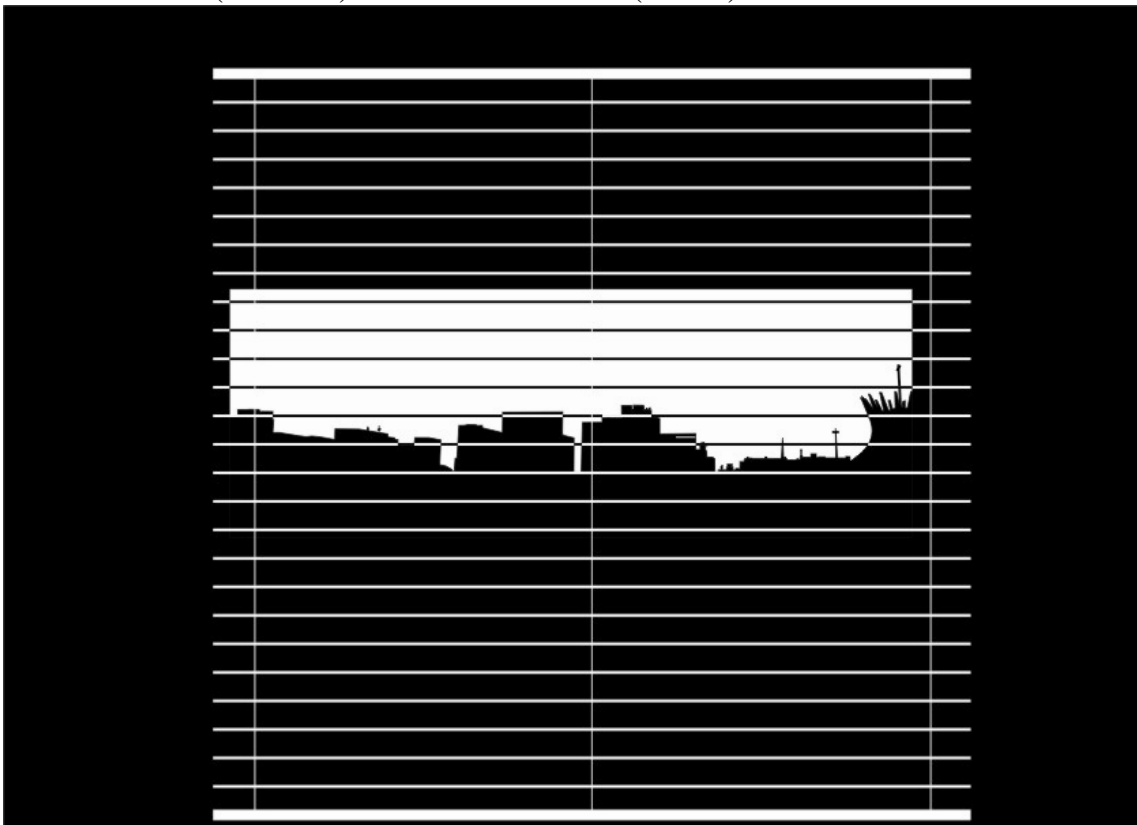
Padronagem Caliandra



Azulejaria Caliandra

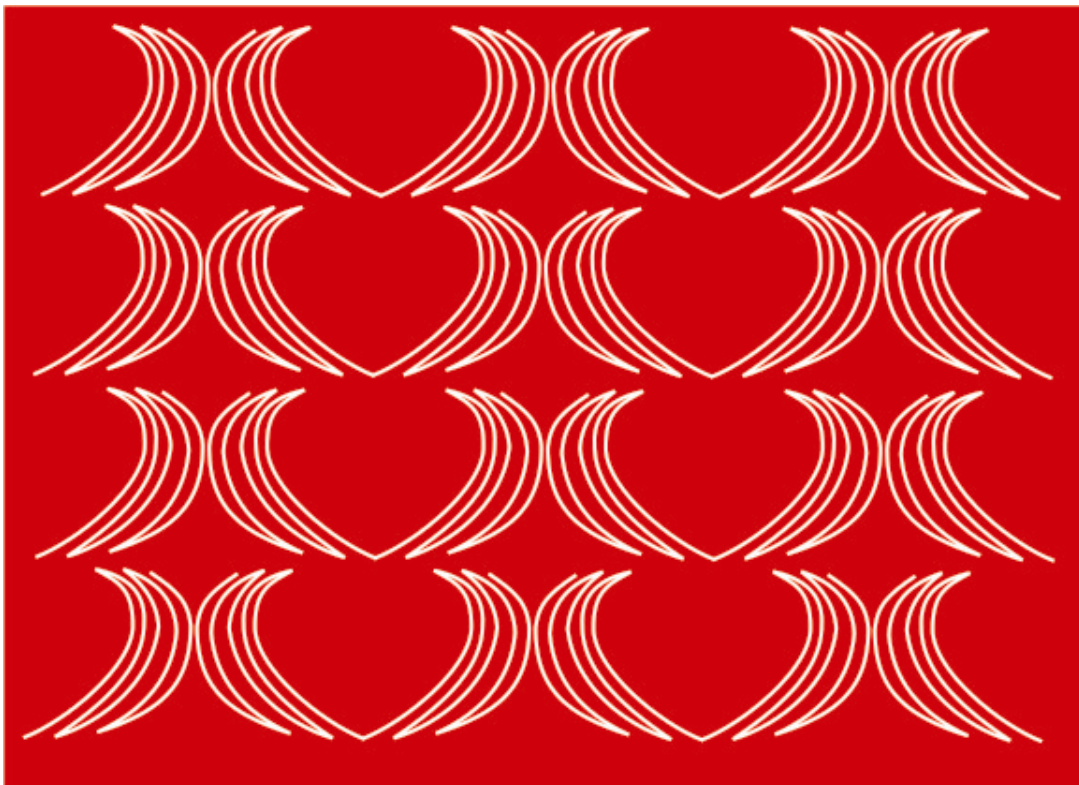


Perfil da cidade (foto L.M). Vinil P/B adesivado (abaixo).





Catedral (foto C.S.)



Padronagem Catedral / corações



Grafitagens (fotos L.M.)





Cerrado (foto L.M.)

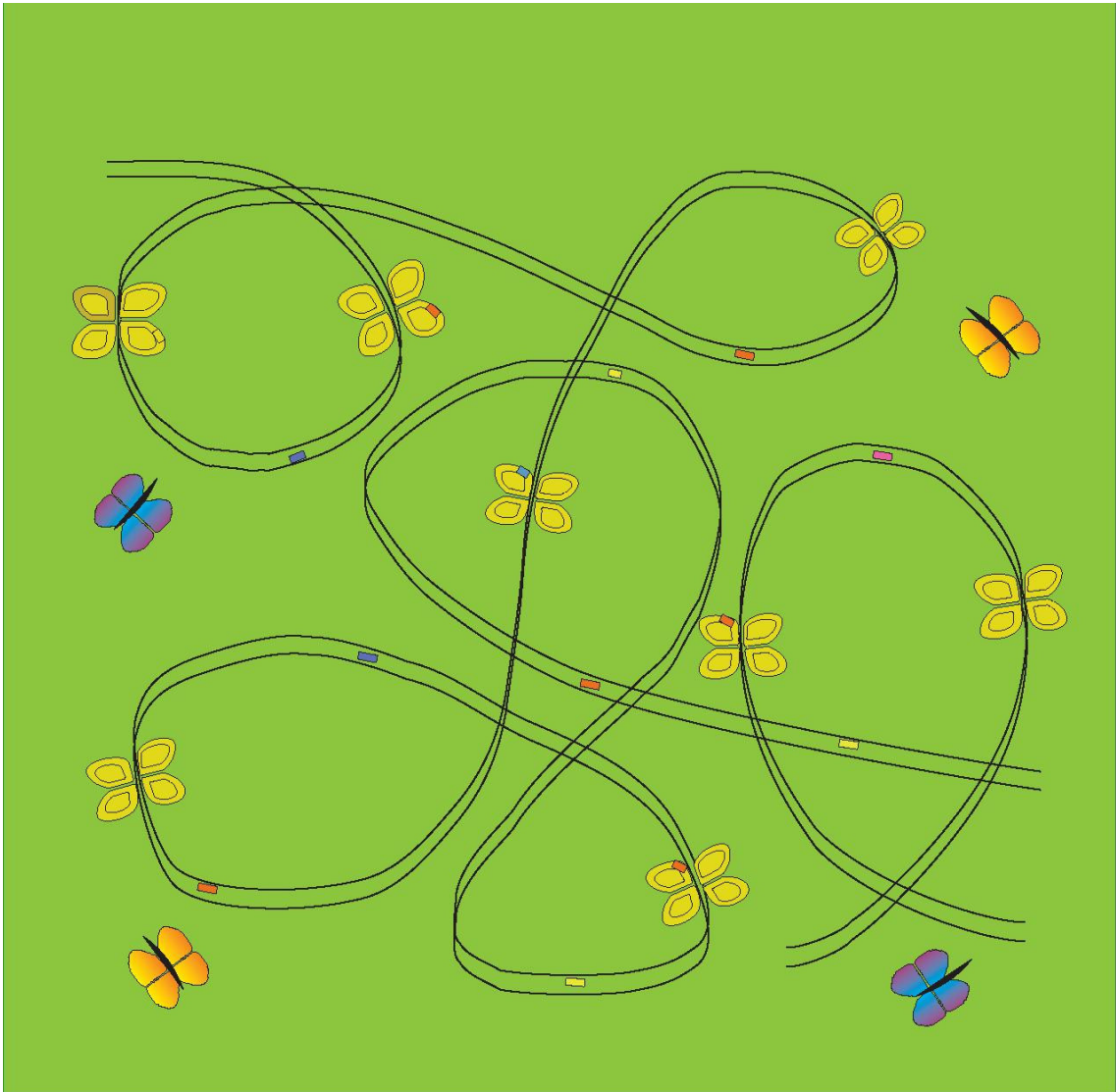


Cerrrado (foto Fátima Bueno)

P



Painel adesivado em vidro



Sobre tesourinhas e borboletas

O PROJETO

3.1. BRASILIA FAZ BEM.

Lúcio Costa criou uma cidade que é ela própria fomentadora do seu mito. Brasília é repleta de ícones; muitos deles ainda estão no ar, à espera de uma leitura.

A cidade abriga brasileiros de culturas e regiões as mais díspares, resultando em um caldeamento que define, com bastante nitidez, a sua feição. A possibilidade de ser dona de um olhar múltiplo é o que Brasília tem de melhor, e é com esse atributo que a cidade, ao se moldar, molda de volta os que nela moram.

Tornamo-nos propositalmente flâneurs que, ao passear pela cidade com o olhar curioso, desejam captar o que é cotidiano, e apenas merecedor, da maioria, de um olhar distraído. Explorar todas as nuances que a cidade oferece e que conjuga, em um único plano, arquitetura, design e arte.

A proposta busca avivar o interesse dos que visitam e moram em Brasília – para que percebam, em novos e diferentes padrões, a cidade que caminha para o seu cinquentenário.

OBJETIVOS

Estimular o movimento coletivo de manifestações de apreço pela cidade, fortalecendo seus ícones consagrados e acrescentando novas leituras do universo brasiliense;

Criar padrões a partir do desenho urbano da cidade, dos seus elementos de arquitetura, do imaginário social e cultural, das espécies características da fauna e da flora do Cerrado, e do entrelaçamento desses elementos;

Explorar as diversas possibilidades de aplicação do rico vocabulário simbólico do Distrito Federal. A aplicação desta pesquisa resulta extensa: papelaria, cerâmica, azulejo, têxtil, plástico, madeira, metal.

METODOLOGIA

1. Pesquisa

Define-se o conceito e abrangência do projeto.

Procede-se ao levantamento de fotografias da paisagem e análise cartográfica para o reconhecimento dos itens que vão compor o repertório gráfico do projeto. Avaliam-se possibilidades de intervenção em representações tradicionais, como a coluna do Palácio da Alvorada, o jogo côncavo e convexo das cúpulas do Congresso Nacional e a composição dos blocos nas super-quadras. Acrescenta-se esquematização de plantas, frutos e árvores, bem como de alguns animais pertencentes ao ecossistema do Planalto Central.

2. Definição dos temas

Definido o assunto em categorias - Cartografia, Monumentos, Natureza, eles se desdobram em diversas estampas.

Em Cartografia: mapas do traçado urbano e de super-quadras, perfis da cidade.

Em Monumentos: palácios e edificações de Niemeyer estão representados em fachadas, brises e cobogós, colunas e silhuetas. As obras públicas de Ceschiatti, Bruno Giorgi e Athos Bulcão inspiram padrões, além do artista e paisagista Burle Marx.

Em Natureza, a flora e a fauna do Cerrado.

3. Aplicações

Está prevista a publicação de um livro, primeiro virtual, com a verba do Fundo de Apoio à Cultura – DF, e com lançamento previsto para novembro de 2007. O texto reunirá os três temas em três representações: a imagem fotográfica, textos sucintos e padronagens.

Como contrapartida à verba do FAC, uma exposição foi realizada em abril de 2007 em galeria de arte da cidade. Esta exposição apresentou o conceito aplicado em azulejaria, papel, acrílico, PVC, cerâmica, têxtil em suportes diversos, como bolsas, cadernetas, bandanas, bordados, capachos, passadeiras, jóias, painéis tridimensionais, painéis interativos. A primeira exposição serviu para lançar a idéia e criar o movimento “Brasília Faz Bem”. O propósito é repeti-lo uma vez ao ano, abrindo à participação de outros designers, artistas e arquitetos da cidade que queiram se inserir no projeto, tornando-o inclusivo e dinâmico.

O projeto Iconografia Aplicada. DF tem a autoria de Lígia de Medeiros, Carla de Assis e Fátima Bueno.

4. TEORIZANDO SOBRE O TEMA

Ferreira Gullar argumenta que a crítica à arquitetura é uma atividade pouco explorada no Brasil. Talvez porque, diz ele, ela precise se voltar para a análise dos problemas sociais e econômicos e, ao encará-los, o crítico deve se posicionar. Para Gullar, a falta de substância, de força, no convencimento dessas análises, decorrem da ausência de vínculos do discurso arquitetônico a uma filosofia de vida, a uma visão de mundo: “resulta que a crítica soa como pessoal, não chegando a se situar no campo das idéias, como deveria ser” (GULLAR, 1965). BASTOS (apud CAMARGO, 2003) vai adiante e cita a abertura política dos anos 80 como a época que esclarece idéias que estavam perdidas ou que não queriam ser lembradas, marcando a retomada do debate arquitetônico. Havia também, por parte de alguns arquitetos, em paralelo à repressão política do regime militar, uma declarada intenção de romper, sob o ponto de vista da informação, com o mundo exterior. “A idéia de que não tínhamos muito a aprender, que sabíamos o suficiente, acabou por se alastrar também internamente, e contribuiu ainda mais para

o esvaziamento do debate, trazendo luzes para explicar a razão da escassa produção crítica na análise da produção da arquitetura brasileira” (BASTOS apud CAMARGO, 2003).

São bem recebidas as críticas vindas de brazilianistas, que apresentam um olhar de “estranhamento” para aquilo que, no nosso caso, por estar incorporado ao nosso cotidiano, faz o nosso olhar distraído. Aquilo que nos é profundamente íntimo pode embaçar a análise. Foi essa a razão de incluir a obra de James Holston no rol de leituras sobre Brasília: “A cidade modernista - uma crítica de Brasília e sua utopia”, tese de doutorado apresentada à Universidade de Yale, em 1980, e publicada posteriormente. O autor, que viveu em Brasília por dois anos, faz uma crítica à arquitetura da cidade do ponto de vista antropológico. O segundo é Adrián Gorelick, professor e arquiteto argentino que, no livro “Das Vanguardas A Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina” acompanhou o percurso que o movimento modernista tomou em várias capitais da América do Sul. Outros autores me ajudaram a entender como o pensamento modernista foi se construindo no Brasil, chegando, em certa época, a se tornar uma referência mundial na arquitetura. Refiro-me, além dos relatórios e depoimentos dos próprios autores do projeto arquitetônico e urbanístico, os textos de Mário de Andrade, Mário Pedrosa, Nestor Canclini, Anateresa Fabris, Willi Bolle, Ferreira Gullar, Nelson Brissac, Otília Arantes, Ermínia Maricato, Giulio Argan, Roberto Schwarz, Lauro Cavalcanti, entre outros.

4.1. A Visão de Holston

James Holston vê na aplicação dos princípios modernistas em Brasília certo abandono das premissas ortodoxas, resultando, no contexto, um processo cheio de contradições e tensões. Segundo ele, ao ser concebida para criar um novo tipo de sociedade, a cidade foi construída e habitada por outra – pelo resto do Brasil que se pretendia negar, caracterizando uma defasagem entre a utopia modernista e a sociedade brasileira real. Holston quer provar que Brasília nada mais é do que a aplicação das orientações dos CIAM na sua ortodoxia, e, em consequência, do formalismo e do funcionalismo corbusierianos. No imaginário político e cultural, havia uma expectativa a respeito da criação da nova capital que, aparentemente, se encaixava muito bem nos parâmetros modernistas - o princípio da tabula rasa e a busca da cidade ideal. Os dois conceitos se uniram na necessidade de se pensar como a construção de uma nova cidade

beneficiaria o país, alimentando utopias políticas e sociais: “o rompimento com o passado e a identificação com o futuro é a aposta de que vai se realizar adiante a expectativa que os anos passados não conseguiram concretizar” (HOLSTON, 1993: 208). Este princípio, ponto de partida de Holston, apesar de condizente com o discurso político oficial e com a própria justificativa de Costa para a criação da cidade, precisa ser visto com reservas, pois não se pode analisar a cidade modernista na visão do seu tempo, nem cobrar dela postulados que, já se sabe, a história desmantelou. Existe uma contradição embutida nessa trajetória que só se dissolve quando se entende a historiografia da modernidade brasileira. Para o historiador de culturas latino-americanas Nestor Canclini, o modernismo cultural, em vez de ser desnacionalizador, como enxerga Holston, criou um repertório de símbolos para a construção da identidade nacional. Nas palavras de Canclini, “de Oswald de Andrade à construção de Brasília, a luta pela modernização foi um movimento para se construir criticamente uma nação” (CANCLINI, 2003: 81). O ponto que dá a partida para essa análise crítica é que Holston não levou em conta as referências culturais nas quais Lúcio Costa se conectava, não percebendo que foi ele quem fez a conjugação da tradição colonial brasileira com a arquitetura moderna internacional (WISNIK, 2004: 32). Se a arquitetura moderna era despojada e sóbria, os mestres modernos viam a cultura popular também como singela, simples e essencial. Ponto em comum entre ambas. Essa imagem do popular vigorou até os anos 70, quando ela foi subvertida pela pop-art (CAMARGO, 2003).

A segunda crítica a Holston se apresenta quando ele associa a nova arquitetura de Le Corbusier como vinculada às vanguardas revolucionárias – assunto a ser visto adiante. Holston também usa de modo equivocado a relação entre arte e utopia. Em livro de apresentação da obra de Geraldo Orthof, Simone Osthoff assume a questão, e cita Adorno para lembrar que a arte não está em condições de realizar a utopia, nem sequer negativamente.

A arte não se presta a comunicar conteúdos, nem a propor direções, e assim ela não dá alternativas positivas para se pensar um mundo mais justo, como queriam muitas vanguardas modernistas do século XX. Se a autonomia da vida social lhe confere força crítica frente à razão instrumentalizada, frente à razão técnica e científica e à lógica de consumo da indústria cultural, ao mesmo tempo, é essa autonomia mesma que limita e neutraliza o poder crítico da arte. (Adorno apud Osthoff, 2003: 67).

Essa referência a Adorno se revela apropriada para criticar Holston que, longe do ponto de vista de Adorno, utiliza na análise do projeto utópico da cidade modernista os conceitos

vanguardistas de ‘estranhamento’, mais apropriados às artes plásticas; o que significa que, para Holston (1993:60), a arquitetura modernista teria a intenção de provocar aquele mesmo sentimento nos seus habitantes. Criado por Victor Shklovsky (1893-1984), líder do movimento russo formalista na época da revolução soviética, e entendido também como causador de “desfamiliarização”, o conceito de ‘estranhamento’ era

uma técnica adotada para lidar com os hábitos mecânicos e anestésicos da vida cotidiana. Consiste em derrubar valores consagrados, recuperar a consciência dos atos, e provocar a recuperação crítica dos conceitos e das instituições que nos rodeiam. Shklovsky considera uma estratégia da arte moderna usar as suas próprias técnicas de desfamiliarização para chamar atenção para os processos de construção e de modificação dos significados.

As técnicas de desfamiliarização incluem a inversão, a justaposição arbitrária, a montagem, a descontextualização, a decomposição, a desconstrução. As teorias do choque estão na anarquia dadaísta, no acaso objetivo (hasard objectif)⁶, na decomposição do De Stijl, na desconstrução dos construtivistas (HOLSTON, 1993: 62).

Holston considera que a arquitetura moderna, por ser uma síntese de todas as artes, não poderia deixar de fazer uso das técnicas exploradas pela arte moderna. Ele supõe que essas técnicas eram aplicadas nas referidas cidades como um dispositivo para tirar os habitantes da atitude *blasé* em que se encontravam, pela própria incapacidade em assumir o que provocava o choque. Entretanto, fato verificado historicamente, a cidade modernista surgiu para recuperar a decadência urbana que aumentava à medida que acontecia a expansão capitalista. Foi o capitalismo, tanto o de Estado como o privado, o responsável pela reorganização da ordem urbanística e de coesão social, num longo processo histórico, (PEDROSA, 1981: 298), significando que o urbanismo foi um aliado do capitalismo no seu processo de expansão.

Gorelick mostra que é necessário observar as diferenças entre as necessidades corrosivas da arte de vanguarda e a vontade construtiva da arquitetura e do urbanismo modernista, “pois esta última tem o propósito de criar os novos mitos para a nova comunidade” (GORELICK, 169: 170). Em aparente contradição, Holston, depois, reconsidera o seu argumento ao citar “os objetos evocadores de reação poética”, de Le Corbusier, como símbolos do desejo de produzir a “nova cidade orgânica”, longe, portanto, da idéia de ver nela alguma manifestação de “desfamiliarização”, característica das artes de vanguarda. (HOLSTON, 1993: 62).

⁶ Hasard objectif - significava a experiência física da errância no espaço real urbano, base dos manifestos surrealistas.

Não se tira o mérito da obra de Holston de trazer à tona informações consistentes, baseadas em uma pesquisa exaustiva. Mas, por outro lado, trata-se da visão de um autor que, atuando como um agente do neoliberalismo do mundo globalizado, quer encontrar na leitura que faz da cidade, nos seus desvios e paradoxos - que ele esmiúça detalhadamente - as frustradas intenções “comunistas” de seus planejadores. Além disso, ele a vê como resultado do conluio entre políticos e técnicos, com finalidades exclusivamente político-eleitoreiras, interpretação já desgastada quando se refere às nações terceiro-mundistas. Considera também que, se o modernismo, enquanto projeto de mudança social e política já acabou nas nações desenvolvidas, em países periféricos como o Brasil, ele continua vivo, “representando uma ameaça pela sua potência subversiva” (HOLSTON, 1993)

Diferentemente de Holston, Otília Arantes enxerga o movimento moderno em direção oposta. Para Arantes, desde a sua origem, o movimento orienta para a disciplina e o ajuste dos hábitos, e não ao uso da observação e do intelecto, que pudesse conduzir para uma política de emancipação. Ela enquadra e normaliza, enquanto que, para Benjamin, a arquitetura desperta nas pessoas um sentimento de distração. Qual a razão para isso? Por ser ela primeiramente utilitária, e, só num segundo momento contemplativa, o nosso contato com ela torna-se eminentemente tátil, pragmático, mantido sem esforço, contínuo, superficial e difuso; ao contrário da recepção ótica, que seria contemplativa, atenta, polarizada (ARANTES, 2006: 259).

5. A CIDADE

Em *Cidades Invisíveis*, Calvino (1998) demonstra que as cidades sempre alimentaram o imaginário dos povos. Sua obra é uma espécie de suma, onde o narrador Marco Pólo narra ao imperador, que nunca saiu do seu reino, as maravilhas que ele via com olhos de viajante. As diferenças da língua não atrapalhavam o diálogo, pelo contrário, fazia com que as lacunas fossem completadas pela imaginação de cada um. O imaginário sobre as cidades tecido por Calvino, dá uma dimensão de poesia e devaneio para as construções históricas e traz, nas narrativas, a possibilidade da cidade perfeita estar aflorando em algum lugar, não como uma realidade pronta e totalizante, mas, fiel à realidade, dispersa e fragmentada. É uma alegoria que

não nos deixa cair na ilusão de uma busca fantasiosa, e ao mesmo tempo, coloca a perfeição e o inferno como termos em tensão que se completam na visão das cidades contemporâneas. Calvino nos apresenta o esgotamento da cena moderna e a exaustão dos valores utópicos em que a modernidade se fundamentou. Wenders, também, em muitos dos seus filmes, como *Paris-Texas*, 1984; *O céu sobre Berlim*, 1987; *Até o fim do mundo*, 1988; *O céu de Lisboa*, 1994, entre outros, costuma fazer uma reflexão crítica sobre a essência das grandes cidades, e defende a existência de espaços marginais, não desenhados, como genuínos. Tal qual Calvino, em “Cidades invisíveis”, ou Cartier-Bresson, nas fotografias, Wenders reivindica a identidade dos lugares sobre os quais não passou ainda o uniformizante desenho moderno (MONTAGNER, 1992). Reclama também do valor da memória como força que remete ao futuro e fala da importância da infância que cria a noção de pátria como lugar mítico (WENDERS apud LIMA, 2000: 169).

Barthes que foi, depois de Saussure, um dos fundadores da semiologia, dizia, em 1967⁷, que poucos urbanistas nos dias de hoje pensam a cidade como significação (a ação oposta a essa seria pensá-la como espaço utilitário pela perspectiva da economia, da higiene, dos problemas de tráfego ou dos serviços), o que quer dizer pensar a cidade nos termos mesmo da consciência que a capta, ou seja, encontrar a imagem da cidade nos leitores da cidade (BARTHES, 1987: 221). Se a cidade é uma superfície significante, nela, o leitor “crê atingir a profundidade espiritual do significado” (BASTOS, apud CAMARGO, 2003). A aceitação desse ponto de vista implica entender que toda a cidade, além da que sua história registra, e do que a realidade concreta da sua geografia aponta, possui uma poética muito rica que lhe permite transfigurar-se e reconstruir-se em múltiplas significações.

Fazendo coro a Calvino e Barthes, a linguagem das cidades pode ser fundamentalmente poética para quem se aventura a percorrê-las, levando esse potencial para a linguagem humana, fazendo-as falar. Merleau-Ponty e Wittgenstein encontraram analogia entre os elementos da linguagem – as palavras e os conceitos –, e os elementos das cidades – edifícios, ruas e praças – estabelecendo que, assim como as palavras e os conceitos, que, com o passar do tempo, perdem ou sofrem uma evolução dos seus significados originais, também o valor simbólico de muitos

⁷ O texto ‘Semiologia e Urbanismo’ foi escrito para ser apresentado em uma conferência organizada pelo Instituto Francês do Instituto de História e de Arquitetura da Universidade de Nápoles naquela data.

elementos urbanos se encontram esquecidos debaixo dos estratos da cidade atual. Imagem que Argan sabe delinear com maestria, ao dizer que, antes da especulação imobiliária, que tornou Roma chata e uniforme, os romanos viviam movendo-se pelos estratos de épocas superpostas, como peixes na água, na profundidade e na superfície. Para Argan, o tempo é transparente, ao contrário do espaço, que é opaco; nadando debaixo d'água, vêm-se os monumentos como escombros, e as ruínas como arbustos de coral (ARGAN, 1984).

Para Barthes, um dos problemas do urbanismo é a dificuldade de passar da metáfora à descrição da significação. “Os dados utilizáveis nas ciências sociais apresentam uma forma bem pouco adaptada para uma integração aos modelos” (1987: 224), cabendo à semiologia cumprir esse papel. Qual seria a metodologia ideal para abordar a cidade? pergunta Barthes. Ele diz que qualquer empreendimento semântico deve partir de certa ingenuidade do leitor e de uma relação pessoal, e que devemos ser “numerosos”, querendo dizer que não se deve ter uma visão parcial na tentativa de decifrar a cidade, para abranger do “sedentário ao estrangeiro”, pois, com essa gama é que se vai elaborar a linguagem da cidade. Ele também recomenda que não se deve esquecer que os significados passam, enquanto que os significantes ficam:

Toda cidade é um pouco construída, feita por nós à imagem do navio Argos, do qual cada peça já não era uma peça original, mas continuava sendo o navio Argos, isto é, um conjunto de significações facilmente legíveis e identificáveis. Neste esforço de abordagem semântica da cidade, devemos tentar compreender o jogo dos signos, compreender que qualquer cidade é uma estrutura, mas que nunca se deve querer preencher essa estrutura. (BARTHES. 1987: 231).

5.1. Flanando pela cidade

Ir de Roland Barthes a Baudelaire e Walter Benjamin, introduzindo em Brasília a figura do flâneur, foi uma passagem natural. A flânerie hoje é considerada extinta, uma ur-forma, já que, em nome da velocidade da produção em massa, “o fluxo da humanidade perdeu a sua gentileza e tranqüilidade” (BUCK-MOORS, 2002: 409). A autora, ao usar essa expressão, quer nos dizer que, “se o flâneur desapareceu como figura específica, a atitude perceptiva que ele incorporou satura a experiência moderna” (idem).

Walter Benjamin é uma rica fonte para a compreensão de como se confrontam e, ao mesmo tempo, se complementam as relações entre memória, ruína, tradição e vanguarda. São as ruínas que promovem as travessias da história e se opõem à noção de passado eterno. Foi com esse olhar de Benjamin que Dante, Camões, Shakespeare, Baudelaire, Machado, Dostoiévski, Kafka, Joyce, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, e tantos outros poetas, conseguiram escapar de serem seduzidos pela “estética da celebração” (LUCCHESI, 2006). O olhar pode ser induzido em duas direções. Na maioria das vezes, escolhe a imponência do monumento, que tem a propriedade de esconder os horrores, induzir a exaltação e celebrar o feito. Mas é no desfeito, na ruína, que são expostas as feridas causadas pelo tempo, convocando a capacidade de voltar-se sobre si.

Para subverter a noção do passado eterno e a exaltação dos feitos, Benjamin precisou encontrar na alegoria outra concepção para a história. A alegoria se opõe ao símbolo e, de uma forma mais ampla, abarca mais profundamente os significados e os multiplica; essa concepção tem a capacidade de trazer para o presente a tensão entre duas forças que coexistem: eternidade e transitoriedade, rememoração e redenção (LOWY, 2005: 60). A alegoria impede a cristalização do sentido e constrói o conhecimento por meio dos vestígios do passado, mas tendo o olhar situado no presente (GAGNEBIN, 1999): é o que permite que se substitua a historiografia progressista - onde há falsificação e acumulação gradual de conquistas -, pelas derrotas catastróficas, a fim de evitar que se repita a mesma história das vítimas do passado (LOWY, 2005: 66). Benjamin opera numa dialética de modo a poder “atear ao passado a centelha da esperança” já que também “os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se este for vitorioso” (BENJAMIN, apud LOWY, 2005: 65). Segundo Lucchesi, “é a dimensão da ruína que impulsiona o ser ao ato reconstrutor”. Esse mesmo conceito igualmente perpassa a exposição *Ideal City – Invisible cities*⁸, ao dizer que “o aspecto mais interessante da cidade ideal é a sua possibilidade de fracasso” (*The most interesting thing about the ideal city is the failure involved*)⁹, epígrafe que inaugura esse texto.

A possibilidade da ruína só se realiza a partir da produção da novidade – novidade vista não só como mera parte do processo de destruição de arquétipos, que eram as formas

⁸ Exposição internacional de arquitetura realizada em Zamosc, Polônia, setembro/novembro de 2006.

⁹ Vide Exposição *Ideal City – Invisible Cities* (2006).

tradicionais, vistas como absolutas, fetichizadas, auratizadas. A modernidade provoca a relativização dessas formas. Se há formas tradicionais fetichizadas, a afirmação do poder do “agora” choca-se com elas e provoca a sua desfetichização, sua desauritização. Com isso, a irrupção do novo surge. Este é o pólo positivo da modernidade, quer dizer, a modernidade não é só a tradição da ruptura. Ela traz novas fantasias, novas invenções, novos exercícios de criatividade (CÍCERO. 1995: 179). É essa a razão porque damos tanta importância às novidades do nosso tempo.

Benjamin foi o primeiro a tratar a arquitetura habitada pelas grandes massas como sendo uma arte de massa, e foi também o primeiro a extrair as conseqüências desse fenômeno (ARANTES 2006: 258), razão pela qual não partilhou da rejeição absoluta da indústria cultural, como Adorno e Horkheimer, seus contemporâneos na Escola de Frankfurt. Pelo contrário, a cultura de massa o leva a fazer um mergulho obstinado no universo da mercadoria para detectar, por meio de uma análise ultra-sensível, os sintomas da modernidade, e tentar resgatar uma possível dimensão vivificadora. Esta ambigüidade é que fundamenta o seu conceito de progresso. A melhor alegoria desta visão duplicada do progresso é a conhecida Tese IX, "Sobre o conceito da História", em que “o anjo do novo”, de costas para o futuro, é empurrado por um vendaval que sopra do paraíso, tendo à sua frente um monte de ruínas. (CANTINHO, 2003).

Benjamin desprezava a visão idealista hegeliana da história como significante, acreditando, ao contrário, que havia um fator concretamente “objetivo” na história, e os objetos carregando, dentro de si, um significado. Se os objetos eram mudos, para ele o seu potencial era lingüístico, fazendo-se legível para o filósofo que traduzisse esse potencial para a linguagem humana (BUCK-MORSS, 2005: 36). De modo cada vez mais intenso, os objetos e o meio ambiente foram tomando a feição de mercadoria, enquanto que a publicidade agia para esconder o caráter mercantil das coisas. Com o anseio coletivo de modernização abafado pela impossibilidade de cumprir a aspiração por um mundo melhor, impuseram-se “mediações falaciosas entre o velho e o novo”, as mesmas que vieram a se transformar nas “fantasmagorias”. São elas que se tornaram as imagens enganosas que mascaram as relações de produção e as

estruturas de domínio da sociedade. Mas, Benjamin não era comunista; ele ambicionava a transformação, não só de classes sociais, mas de toda uma geração (BUCK-MORSS, 2005: 66) ¹⁰.

Benjamin tratou a cidade como a um corpo humano, tal qual fez Baudelaire. Ele usou miticamente a técnica da superposição, e fez com que a percepção da cidade e do corpo se confundissem, “flagrando o momento em que o sujeito se inteira da fisionomia da cidade e, ao mesmo tempo, de si mesmo. (...) Essas fisionomias urbanas revelam, tanto a silhueta das cidades, quanto o perfil dos seus moradores” (PEIXOTO, 2003: 55). Essa simbiose se revelava em algumas figuras alegóricas que ele escolheu como símbolo, por excelência, da modernidade: a prostituta, o flâneur, o jogador, o trapeiro, o colecionador, a mercadoria, a moda. Todos eles são produtos de um sentimento ambíguo, “tecidos duplamente pelo fio de um horror que corresponde ao reconhecimento das formas degeneradas e decadentes, e pelo fio do encantamento, que se constrói no apelo à compreensão da decadência, da morte, do eterno retorno”. (CANTINHO, 2003). Essa é a catástrofe: a perda do sentido no ciclo indiferenciado do progresso, na consumação de um tempo que não tem a lembrança do embate e do real sofrimento, a não vivência da experiência. Mas, ao mesmo tempo, existe um sentimento ambíguo de que, além da fantasmagoria alucinada causada em grande parte pela cultura burguesa, co-existe a consciência hiper-lúcida de que

A possibilidade de futuro está ligada à redenção do passado, onde a casa está reduzida a uma espécie de lugar de relíquias, de coisas laceradas, de fragmentos, ilhas de objetos que remetem a globalidades passadas, já impossíveis de se recompor; e onde a cidade é vista como deserto e selva, com os homens vivendo uma espécie de “afasia”. Essa percepção está imersa na catástrofe, porque ela resulta da dimensão da perda do tempo, da reorganização mecânica e científica do tempo do trabalho, que vê também perdida a possibilidade de futuro. Se alguém não tem passado, também não tem tradição, o que impede a possibilidade de “traição”. (RELLA, 2000)

10 - Lowy (2005: 59) fala de dois pensamentos que o abasteciam como intelectual e semita - o materialismo histórico da “escola de Marx”, e a fé judaica. Mas ele conseguiu conciliar os conceitos profanos e revolucionários - como a rememoração da história -, com outros teológicos - como a redenção messiânica - e, dessa aparente e paradoxal relação, por meio da dialética, ele propõe uma solução salvadora que prioriza as forças espirituais e morais na luta de classe, como a fé, a coragem, a perseverança, e duas outras perfeitamente brechtianas, aliás, de quem ele era amigo: o humor e, sobretudo, a astúcia. Para além do modelo mecanicista da infra-estrutura e da superestrutura, a motivação dos atores sociais era espiritual. Eis o marxismo benjaminiano.

Benjamin viu Baudelaire como aquele que se expôs ao caos do seu tempo e, da saturação do olhar, mostrou ser capaz de aderir à experiência, a uma consciência que incorporou a dinâmica da eterna repetição e do choque permanente, em uma ambivalência de quem sabe que “cabe à modernidade tomar nos braços o contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas da nossa época” (BENJAMIN, 1994: 118). Foi uma revelação assim que fez Baudelaire intuir que o mundo, naquele início da modernidade, era dominado por fantasmagorias, assim como era um lugar onde já se detectava os “futuros traços da inumanidade”. A moda, a arquitetura e a publicidade transformaram a cidade num manancial inesgotável de dados que se abatem sobre o sujeito, e o flâneur move-se neste texto imenso, no universo fantasmagórico da grande metrópole, em um estado análogo ao sonho. Ele é uma figura ambivalente: o mergulho no caos surge como condição da experiência, mas ele também é um representante da mentalidade pequeno-burguesa que prefere permanecer “dentro do labirinto” a descobrir qual será o seu rumo e o da humanidade (CANTINHO, 2003).

Na necessidade de me sensibilizar para apreender a cidade, provoquei uma exacerbação na minha percepção. Ela aconteceu gradativamente; as errâncias e as leituras organizaram pensamentos, as fotos e os critérios na sua seleção instigaram um olhar mais cuidadoso. Tudo para que se pudesse observar e extrair conexões além daquelas que o cotidiano apresenta, pois o sentimento que alimenta a flânerie é a curiosidade, a mesma da criança que toma conhecimento das coisas pela primeira vez, ou do convalescente que volta à vida depois de quase tê-la perdido. “Ver tudo como novidade e estar inebriado, é o princípio que alimenta essa prática, mas não só; é preciso manter esse olhar de homem-criança para as coisas triviais do cotidiano” (BAUDELAIRE. 1997: 19). Uma dessas manifestações mais sentidas foi a que experimentei ao caminhar pelas quadras da 108/308 Sul. Eu já tinha visitado as quadras, obviamente, mas com um nível ordinário de percepção. No entanto, agora podia sentir a aura que ela carregava. Devo expressar que essa compreensão só é perceptível para quem viveu no Rio, e captou certos lugares, como o Parque Guinle, o Ministério da Educação e Cultura, assim como algumas construções típicas da cidade. Elas falam de um período que já criou hera, que cobre da década de 30 até os anos 60, quando a influência do Rio de Janeiro na arquitetura era forte, sendo que essa referência foi a que prevaleceu na construção de Brasília. Passeando pelos jardins de Burle Marx da 108/S,



As alamedas da 108 Sul



Igrejinha N.Sra de Fátima num ângulo da 108 Sul.

foi que veio a sensação de compreender tudo, e lamentei que aquela super-quadra, inaugurada para servir de modelo e exemplo para as demais, não tivesse se multiplicado.

Manifestações que antes eram ignoradas passam a ter um significado poético. Ao deixar o restaurante do campus da Universidade de Brasília, a chuva torrencial afugentava possíveis observadores para um fenômeno notável; lá, no meio dela, acontecia o acasalamento dos cupins em pleno vôo, que merecia uma valsa vienense para acompanhar o movimento dos insetos. Eram milhares que bailavam fazendo volutas no ar; uma loucura da natureza que aparentemente ninguém via. O mais tocante foi, saber que dali, não sairia nenhum vivo, caindo na terra os ovos fecundados. Ou o canto das cigarras, que nessa época do ano, dura todo o dia, numa algazarra sonora que se junta ao pio dos passarinhos: melros, sabiás, quero-queros, bem-te-vis, e outros tantos. A terra arrasada da época da construção da cidade encontra de volta a natureza que completa a arquitetura. Concreto e vida em perfeita harmonia, para quem quiser ver e ouvir.

Com relação à minha deriva, ela é mais espinhosa do que a do flâneur de Baudelaire e de Benjamin, pois a que eu cumpro era interrompida, pontuada - ia de carro até certo lugar, inseria-me na área por algum tempo, e depois, de automóvel, ia flunar (e fotografar) em outra quadra; foi uma deriva adaptada à situação da cidade; não pude praticar uma deambulação fluida, sem interrupções, como imagino a que Baudelaire fez em Paris. Mas, isso não quer dizer que não flanasse de carro também; em geral, eu fazia um pré-deambulação motorizada, para depois voltar pedestremente. Em Brasília, a rua não tem função agregadora, assumindo o papel de escoadouro do fluxo de uma espécie necessária - os automóveis. Mais do que em outros lugares, ele é o meio de transporte fundamental que permite que aconteçam as demais funções de moradia, trabalho e lazer. Tem-se que buscar diferentes pontos de encontro que a cidade cria, para poder se perder na multidão: as pequenas quadras comerciais, os shoppings, cafés, feiras, mercados, pontos focais do desenho do tecido urbano.

O flâneur via a rua como morada do coletivo; na rua, ele se sentia em casa, sem distinguir espaço interior de espaço público. A praça era uma extensão da sua sala. Tal intimidade fazia com que ele procurasse abrigo na multidão - a multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur, como uma fantasmagoria (BENJAMIN, apud BOLLE, 2000: 371).

Benjamin (ARANTES, 2006: 259) acreditava no poder transformador do movimento moderno, alinhando-se à utopia da tábula rasa e na possibilidade de transformar as relações sociais por meio de uma reordenação do espaço. Por isso, ele colocava suas expectativas na arquitetura de Le Corbusier, esperando que as estruturas de vidro, de “aparência anti-aurática”, trouxessem a unificação do exterior com o interior e o conseqüente abalo dos alicerces da opaca propriedade privada. Essa distorção do conceito de intimidade faz do espaço público, em meio à multidão, o lugar de refúgio, para escapar do aborrecimento e da solidão - fim inevitável dos cidadãos da cidade moderna. Para Benjamin, esse refúgio “blasé” se constitui, de acordo com Cantinho (2003), em um dos sintomas da tragédia da modernidade ao mostrar o desequilíbrio entre uma cultura que se acumula, e a cultura pessoal, cada vez menor, do indivíduo. A capacidade de introspecção do indivíduo vai sendo minada sem se conseguir substituir por nenhum mundo exterior, já que este se apresenta, cada vez mais, como um convite ao consumo.

No modelo espacial de Brasília, pode-se passar por extensas áreas onde a figura humana é rara, já que, nas quadras, vias, trechos, setores, são poucas as calçadas; as árvores, embora muitas, não estão alinhadas na trajetória dos pedestres, embora Lúcio Costa, no seu relatório, tenha prescrito que as árvores deveriam percorrer “extensas faixas sombreadas para passeio e lazer” (CODEPLAN, 1991). A amplidão do traçado da cidade-parque transforma as distâncias, para os que insistem em circular a pé, em uma maratona. Por outro lado, Brasília tem uma ocupação de terreno que no Brasil não se repete mais hoje, por conta da especulação imobiliária, conforme afirma Lago (LORES, 2007), membro brasileiro do conselho do departamento de arquitetura do MoMa, o Museu de Arte Moderna de Nova York.

Costa adotou um princípio para justificar a ausência de calçadas. Ele esperava que as trilhas fossem marcadas na grama pela passagem contínua dos pedestres; e, só depois das marcas definidas, é que elas seriam pavimentadas, formando os “caminhos do desejo”. De qualquer maneira, as calçadas não acompanhariam os traçados das ruas; circundariam espacialmente os blocos, para facilitar o contato entre as super-quadras e ativar as unidades-de-vizinhança. Mas, sem a construção da infra-estrutura de facilidades que devia abastecer a comunidade local, os prédios ficaram soltos no espaço. Essa infra-estrutura, prevista para funcionar dentro do perímetro de cada super-quadra, em tese, deveria possuir clube, escola, serviços, posto de saúde e posto policial, resolvendo as necessidades básicas dos seus moradores. Ela não aconteceu plenamente,

deixando lacunas na sua malha; pelo plano, com a criação de espaços públicos de convivência e de trocas sociais e culturais, haveria uma integração mais amena e natural das pessoas na urbe recém-inaugurada. Era uma das soluções criadas por Lúcio Costa para aliviar a dificuldade congênita da formação de uma cidade com data para começar a funcionar; havia também a necessidade de compensar a sensação de pequenez frente à escala monumental dos prédios públicos.

Há um problema que Brasília ainda não vive em sua extensão, mas que já pode ser percebido como um processo em ação; um fenômeno para o qual Peixoto nos alerta, típico das megalópoles: a opacidade. Ela é o grande perigo que ronda as cidades contemporâneas. “Com as superfícies profusamente ocupadas, elas se tornam o paradigma da saturação: contemplá-la leva à cegueira; é um olhar colado contra o muro, preso a uma só perspectiva” (PEIXOTO. 2003: 175). A opacidade não deveria ser um problema para a cidade, “já que aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (LISPECTOR, 1999: 43). Para Cláudio Queiroz (2000), arquiteto e professor da Universidade de Brasília, ela foi concebida sob a concepção de espaço e silêncio. “Um espaço visual (...), é linda e é nua. O des pudoramento que se tem na solidão”, fala Lispector (1999: 42). Para isso, os seus elementos tectônicos pedem um campo aberto, permitindo uma visão múltipla do espectador, à medida que ele se desloca. As observações de Lispector são de 1974. De lá para cá, alguns desvios foram cometidos contra esse ‘campo ampliado’ de esculturas, certamente em nome da segurança, que tem deturpado conceitos fundamentais do urbanismo modernista; um deles é o impedimento à circulação livre da população, que, para Lago (LORES, 2007) deveria usufruir cem por cento do piso da cidade, considerado espaço público. “O privado deve estar só acima dos pilotis”.

O arquiteto Pedro Dias¹¹, responsável pela recuperação de alguns prédios públicos da cidade (como o Planetário e o DNPM), comenta que quem vive no Plano Piloto precisa se adequar às suas regras para não se transformar em um agente da sua descaracterização. “É a mesma situação de quem vive em Veneza, Roma, ou qualquer outra cidade que traz o título de Patrimônio da Humanidade” Algumas observações feitas pelo arquiteto merecem registro. Dias mostrou, numa

11 DIAS, Pedro - em palestra no dia 4/10/06, na Livraria Cultura, de Brasília.

vista aérea, como a escala foi alterada com a ampliação do Centro de Convenções Ulisses Guimarães. O Planetário na comparação volumétrica praticamente desapareceu, criando uma relação de desproporcionalidade entre as duas construções, ambas projetadas por Sérgio Bernardes. Com relação ao Planetário, havia a previsão de um aquário, na tentativa de criar um contraste para o olhar, que percorreria do cosmos às profundezas do mar. A obra, em estilo brutalista, não suportou, já na primeira experiência, a pressão da água nos tanques. As infiltrações minaram o plano. O projeto de recuperação do Planetário não reaproveitou a idéia inicial de Bernardes.

As reformas dos prédios estão, muitas vezes, entregues aos moradores dos blocos, representados pelo síndico, que “decoram” as fachadas com cornijas, penduricalhos e simulações de gesso, afetando os prismas puros e originais da planta. As cercas vivas, que substituem os muros e grades tradicionais, tentam criar, macaqueando a natureza, uma promessa de proteção; uma tentativa de fazer com que o espaço público, uma conquista da arquitetura moderna, se transforme em espaço privado. Embora as linhas gerais do plano sejam mantidas, ainda hoje, na arquitetura da cidade, algumas das mais recentes construções da Asa Norte fogem da distribuição das quadras-modelo, criando uma sensação de adensamento, que fala de um espaço perdido, ‘economizado’.

A formação de “clusters” em uma mesma quadra comercial, com um tipo único de atividade, é um desvio do plano inicial: as ruas dos restaurantes, das farmácias, das lojas de material elétrico, das butiques, das oficinas, vieram quebrar o apreço que Lúcio Costa tinha pelos aspectos palpáveis do cotidiano, onde a mercearia, a quitanda, o mercadinho teriam um lugar garantido em cada quadra comercial (LORES, 2007). Seria a tipificação daqueles aspectos miúdos que fariam o contraponto à grandiosa monumentalidade, dando-lhe um toque provinciano.

Assim como as pessoas vivem entre normas, sendo algumas aceitas e outras burladas, o mesmo se dá com o desenvolvimento urbanístico da cidade, que, por vezes, rejeita a imposição de novos padrões, em nome da humanização e da organicidade da metrópole. Lúcio Costa, nesse aspecto, não foi nada “moderno”: ao contrário dos irmãos Roberto que apresentaram, por ocasião do concurso, o seu projeto minuciosamente detalhado, o plano de Costa deixou brechas para que a população dialogasse com o ambiente circundante. A “negociação” entre o plano

original e os habitantes se estabeleceu, por exemplo, na adequação do comércio local às expectativas dos usuários. Pelo projeto original, a frente das lojas no setor comercial deveria estar voltada para as quadras residenciais, ficando a via que passava pelos fundos, reservada para carga e descarga das mercadorias, o que atenderia a divisão de funções; mas a densidade, a riqueza e o caos da vida urbana, representados pela rua, deixariam de existir. Não foi o que aconteceu, tendo o plano sido repensado na sua aplicação. O arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright¹², em suas derivas poéticas, associou o valor da arquitetura ao homem: “perde a arquitetura a sua razão de ser se o homem não está nela”. Outro exemplo é a W3, que apresenta uma pálida semelhança com a sua fase áurea de décadas atrás, antes da proliferação dos shoppings, quando era a principal via de comércio da cidade. Hoje, apresenta prédios abandonados, poucas pessoas circulando e uma evidente deterioração física. A W3 foi projetada para ser, de um lado, rua comercial e de serviços, e, do outro lado, residencial. Ao longo de anos a população abandonou essa formação original e deu-lhe um novo perfil. Pequenos hotéis, serviços religiosos, cursos de educação informal se misturaram ou substituíram o uso residencial original. Para isso, também tiveram que inverter a posição das casas, fazendo das garagens a sua frente. Toda essa transformação foi feita passando por cima das prescrições legais, sem que houvesse o suporte de uma política urbanística para a questão (HOLANDA, 2002).

Para o arquiteto Milton Braga, os espaços vazios são uma das sabedorias do plano de Lúcio: “o espaço vazio é mais duradouro do que um projeto centrado em edifícios” (CARVALHO, 2007). Os arquitetos atuais, como Rem Koolhaas, defendem que os urbanistas retomem o controle dos espaços vazios. Para Braga, é exatamente esse vazio que faz Brasília envelhecer melhor que a maioria das cidades planejadas, porque as mudanças cabem no Plano Piloto, permitindo transformações radicais sem perder a sua essência. Mas, a opinião de Lispector, que viveu na Brasília recém inaugurada, diz da sensação que perpassa os que moram nela ainda hoje: “Por mais perto que se esteja tudo aqui é visto de longe” (LISPECTOR, 1999: 43). Ainda que os espaços tomem conta da paisagem, já são visíveis os sinais de poluição visual causados pelo uso sem critério de “outdoors”, sinais, tabuletas e folhetos, espalhados por onde se olhe. Benjamin dizia que eles “significavam o olhar mercantil que penetra no coração das

12 WRIGHT, F. L. - In: A arquitetura e a natureza. Disponível em: <http://www.dau.uem.br/professores/rlrego/wright.pdf>

coisas e que se chama publicidade” (BENJAMIN, 2000: 55). Contardo Calligaris¹³ relativiza a interpretação de Benjamin, e não nos deixa cair no campo oposto - a de colocar a culpa nos “outdoors” pela nossa frivolidade. Calligaris diz que é como se, “sem eles, voltássemos a pensar em coisas importantes, belas e generosas”. O tema da publicidade traz de volta as considerações de Roberto Venturi, lançadas em 1972, onde, no seu livro “Aprendendo com Las Vegas”, ele afirmava que a importância da arquitetura declinava, diante da proeminência da comunicação visual urbana, com a profusão de luminosos, de postos de gasolina, cassinos, etc. Ele considerava que a arquitetura devia rejeitar a abstração e promover a iconografia eletrônica e, desse modo, trocar o já desgastado paradigma industrial moderno (fábricas, silos, transatlânticos), inspirado nos avanços da engenharia do século XIX, pela linguagem comercial da cultura de massas: a “pop art” e a publicidade, que descreveria um deslocamento da forma para o símbolo. No entanto, voltando a Las Vegas 30 anos depois, Venturi admite que o heroísmo inaugural daqueles tempos não havia deixado rastros e que o caráter iconográfico da cidade fora substituído pelo cenográfico, com um aglomerado exótico de shoppings e jardins pitorescos (WISNIK, 2007). Brasília, possuidora de um cenário profusamente icônico, não encontra a causa de alguma possível estranheza na cenografia ou na artificialidade, mas, sim, nas construções que escapam de qualquer formalização estética, e que funcionam como uma “gambiarra” dentro do planejamento urbano: “puxadinhos” que avançam pelas calçadas, que quebram o seu traçado, e produzem um cotidiano que mostra precariedade, deterioração, arremedo e subdesenvolvimento.

O flâneur diz que cada bairro de Paris é uma mônada, inteiramente autárquica. Algumas são miniaturas, não do mundo, mas da miséria humana (BENJAMIN apud ROUANET, 1992: 138).

No plano da cidade, Lúcio Costa deixou o eixo rodoviário para o uso privado. Nele, instalou as super-quadras, compostas de prédios de seis andares num total de onze blocos (as “400”, de três andares, foram acrescentadas posteriormente, alargando as asas, assim com as casas das “700”, e a orla do lago, que não faziam parte do plano). O conjunto de quatro super-quadras forma uma unidade-de-vizinhança. O esquema de acesso às super-quadras sugere que Costa

13 CALLIGARIS, C. – Folha de São Paulo, Ilustrada, E – 14. “Outdoors ou não”. 12/06/06.

previra uma sucessão de “Parques Guinle”, ligados a um eixo de distribuição. Das trinta e duas unidades de vizinhança projetadas, somente uma ficou totalmente acabada, aquela à qual já me referi, e que reúne as quadras 107/108/307/308 Sul. A alta homogeneidade social das superquadras reflete a exclusão urbanística que cai sobre uma boa parte da população. Ela é uma questão que acompanha Brasília desde o seu começo, sendo o grande tema da crítica sociológica das décadas de 60 e 70. A exclusão urbanística é que responde também pela impossibilidade de se completar o plano, já que as invasões, condomínios irregulares e construções clandestinas interromperam o traçado imaginado. De acordo com a idéia frustrada, a cidade teria outro lago, maior que o Paranoá, causado pelo represamento de um rio, o São Bartolomeu, e a formação de dois novos bairros, os Entrelagos, que atenderiam à classe média. O crescimento da cidade deveria ocorrer além da bacia do Paranoá, protegida por um cinturão verde para o abastecimento da cidade, formando as colônias agrícolas. Mas o fato é que a Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, ocupou a área por onde ele passaria. Estava previsto também um monotrilho que correria ao lado dos prédios anexos aos Ministérios, estendendo-se até Sobradinho e Planaltina, com paradas na Rodoferroviária e no Guará¹⁴. Mas, “a cidade de Brasília ficou fora da cidade...” (LISPECTOR, 1999: 43), como mostram pesquisadores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, em estudo sobre a ocupação territorial do DF. O processo de periferização, que, em outras grandes cidades, se deu por pressões do mercado imobiliário, no DF, foi instituído pelo próprio governo, com a promoção de loteamentos populares, resultado de iniciativas populistas. “O processo de implantação dos núcleos urbanos foi extremamente segregacionista desde a sua origem”, afirma Frederico de Holanda, um dos responsáveis pela pesquisa acadêmica (KOHLSDORF, 2004)

As cidades-satélites formadas por essas histórias têm uma forte trajetória de reivindicação pela regularização das invasões. Pelo plano de Costa, a extensão da cidade para as cidades-satélites só ocorreria depois que houvesse a saturação populacional do seu centro, quando alcançasse a meta de 500 mil habitantes (GORELICK, 2005: 174). O que se constata é que Brasília tornou-se uma das mais segregadoras cidades brasileiras, não observando, como diz Calvino, que, “além da cidade, ainda é cidade” (CALVINO, 1998).

14 - Correio Braziliense, 13/03/00.

Em um erro de avaliação, a Novacap considerou que permaneceria na cidade, após a inauguração, apenas um terço dos operários que trabalharam na sua construção. Outro terço iria para as colônias agrícolas de abastecimento, e, o terço restante, voltaria para as suas cidades de origem. O que ocorreu foi que nenhum operário abandonou a nova capital, e suas famílias ainda se agregaram a eles. “Na ótica individual dos migrantes, Brasília é um ponto no território nacional onde se vislumbravam possibilidades objetivas de ultrapassarem o estágio sócio-econômico onde estavam inseridos” (NUNES apud KOHLSDORF, 2004).

Um tema que caracteriza a cidade é que Brasília não tem nomes próprios para designar as suas vias. Benjamin fala da magia que envolve o nome das ruas, pois, além de situá-la no espaço da cidade, faz-se a sua associação com a personagem homenageada. Ele criticava a decisão de se mudar nomes de ruas, fato que ocorreu após a Revolução Francesa, que trocou os nomes dos santos pelos dos revolucionários. Ele nota que a aura do nome fica impregnada na antiga rua, e o novo, por vezes, não convence. Mais interessante ainda, diz ele, é quando o nome se descola do seu prefixo, e vira entidade própria. No Rio de Janeiro, por exemplo, dizemos que alguém mora entre a “Vinícius e a Ataulfo”. Em Brasília não temos como viver essa relação de intimidade com nomes que fazem parte das nossas referências históricas, mas o poeta Nicolas Behr (2004: 88) mostra que o brasiliense também pode criar um tipo de cumplicidade com as siglas das superquadras, e fazer desta leitura um código de acesso à cidade, um tipo de ‘decifra-me ou devoro-te’:

SQS415F303

SQN303F415

NQS403F315

QQQ313F405

SSS305F413

eu S	nós S
tu Q	vós Q
ele S	eles N



Estou na quadra

Benjamin quis mostrar a Paris dos sonhos, não a dos urbanistas e arquitetos, mas a dos surrealistas, com quem aprendeu a ver a cidade como cenário de uma “mitologia moderna” (ROUANET 1992: 51).

Por ser uma cidade que já nasceu pronta, Brasília não teve a chance de criar os mitos que fariam da sua história. Lúcio Costa e Niemeyer criaram uma cidade que seria ela própria fomentadora da sua aura. Niemeyer por assumir um novo papel – o de construir os símbolos iconográficos formadores da identidade da cidade, os signos que, na ausência da tradição, atam o habitante ao seu novo lugar (GORELICK, 2005). Neste sentido, devemos reconhecer a capacidade de Niemeyer em criar formas gráficas, prática que antecede ao atual processo de “mídiação” vivido, tanto pelas cidades, quanto pelos seus arquitetos, muitos deles mais famosos que os *pop-stars*. Essa eficácia na comunicação se tornou uma das razões do “fenômeno Brasília”. Esta peculiaridade distingue a nossa arquitetura modernista da tendência que o movimento tomou em outros países, pois, “em sua índole ascética, seriada, lacônica, o movimento modernista/funcionalista deveria ser também anti-aurático” (BENJAMIN, apud ARANTES, 2006: 278.), o que definitivamente não faz parte do repertório arquitetônico de Niemeyer.

Provavelmente, Niemeyer e Lúcio Costa se identificariam mais com Aldo Rossi, que, ao se referir aos elementos primários - os monumentos –, dizia serem eles a encarnação da alma da cidade. “Os monumentos remeteriam àquela memória coletiva de onde deve partir o arquiteto”. Seriam, por assim dizer, os nós, ou feixes de significação, em torno dos quais vai se cristalizando a estrutura da cidade e que, em última instância, condicionam todas as construções que nela se situam (ROSSI, apud ARANTES, 2006: 267). Nos monumentos radicam os valores simbólicos dos elementos da cidade, sendo que, simbolizar significa representar uma ausência, expressar uma memória. Niemeyer construiu, com a sua arquitetura-monumento, a alma da cidade, em substituição à memória coletiva, ainda informe. Para Freud, os monumentos são interpretados como um “paradigma de histeria”. Em uma série de conferências sobre psicanálise, feitas em 1909, ele diz que “o cidadão aferra-se aos monumentos como o neurótico às lembranças - ou o delinqüente aos rabiscos eróticos” (D’AGOSTINO, 2004). Em Brasília, graças à arquitetura de Niemeyer, a cidade pode vislumbrar um futuro, sem ter que usufruir da memória de nenhum passado, além do seu próprio mito de criação. Mas, o fato é que, qualquer

coletividade necessita de lugares arquetípicos carregados de valores simbólicos, e se a cidade não os oferece, os grupos sociais os criam. Essa necessidade corresponde a um desejo da espécie humana de pertencer a um ambiente configurado por limites, portas, pontes, caminhos e vazios, com as portas se convertendo em estações, portos e aeroportos, e, por espaços sagrados e símbolos de poder, encontrados nos monumentos. (MONTANER, 1992)

O tema monumentos traz à tona uma discussão, bastante controversa, sobre a cidade ter sido pensada sem incluir, de pronto, um plano para a construção de um museu nacional. Fraser (2003), da Universidade de Essex, em artigo intitulado Brasília: Uma capital federal sem um museu nacional, diz que:

não acha que as razões para a falta de um importante museu nacional em Brasília sejam negativas. Museus envolvem uma comemoração ao - e uma saudade do - passado e Brasília havia sido deliberadamente criada como um local sem história, sem passado e sem pré-concepções, já que a intenção era marcar um novo início para o Brasil (HOLSTON apud FRASER, 2003)

Niemeyer mostra coerência em seu discurso ao adiar, no caso, por quase cinco décadas, a construção de um museu nacional para a cidade:

Onde um arquiteto já produziu uma unidade de projeto e função assim como em Brasília, seria insensatez abrir uma caixa de Pandora de símbolos discordantes para quebrar aquela unidade. Deve-se, com certeza, esperar que obras individuais de arte cresçam na cidade povoada e fora dela. Elas não podem ser satisfatoriamente expostas, como anúncios, com antecedência. A cidade é para os seres humanos e, entre eles, estarão os artistas. Neste estágio não se podem comissionar grandes quantidades de obras de arte; podem-se apenas criar as condições dentro das quais a arte florescerá (NIEMEYER, apud FRASER, 2003)

Para Lúcio Costa a criação de um museu estaria relacionada a uma fragmentação das artes, pois, também para ele, “o momento era de se formar um corpo coeso entre a arquitetura, escultura e a pintura - um organismo vivo - impossível de ser desagregado, refletindo um alto ponto da história cultural” (COSTA apud FRASER, 2003). Os planos para Brasília não incluíam nenhum plano para a integração artificial das artes da pintura e escultura. Durante o ‘Congresso Extraordinário de Críticos de Arte’, em setembro de 1959, em Brasília, Holford, que fez parte do júri que escolheu o plano de Costa, declarou, por sua vez, ao jornal ‘Módulo’, de Niemeyer, ser contrário a qualquer “síntese artificial das artes”. Holford repetiu uma declaração de Le Corbusier, que, quando na construção da capela de Ronchamp, falou que

“a arquitetura é, por si só, uma síntese da arte” (FRASER, 2003). Apesar do debate teórico sobre se uma cidade moderna precisa ou não de um museu, há a informação, fornecida pela Secretaria de Cultura, de que Brasília possui cinquenta e três deles, espalhados entre a cidade e o entorno (idem, ibidem). A surpresa da notícia nos leva a pensar que podemos ver a questão por outro ângulo. A cidade formada pela mestiçagem cultural, como foi o caso, criou na população recém-chegada, em um lugar ainda em formação, a necessidade de cultivar as tradições e as referências de suas origens que, senão, se perderiam. A gênese da nova cidade iria promover a incorporação de novas práticas, e o abandono inevitável das antigas. Já se disse que, quando se deseja esquecer, deve-se escrever, ou seja, tirar da memória o fato, transferindo-o para o caderno. Podemos dizer que os primeiros museus de Brasília cumpriram essa função. Eles são os cadernos onde estão inscritas as matrizes dos cotidianos, já modificados pelos novos usos.

A visão dialética que o flâneur divisa, ao olhar para a cidade de Paris, é que ela se apresenta, ora como paisagem, ora como quarto, alternando-se entre a natureza e um “interieur” burguês. Essa visão conciliadora já na existe mais há muito tempo nas cidades latino-americanas (BOLLE, 2000: 288).

O que nos restou para lidar com esses tempos da pós-utopia é uma nostalgia, comparada à saudade de cartões postais, de tempos sonhados que não se realizaram, de não-lugares onde as pessoas não se vêem porque não se re-conhecem neles. Muito diferente das conversas com os primeiros moradores da nova capital, que, ao narrar as suas memórias de infância e juventude, falam com emoção das brincadeiras de pés descalços, sentindo o barro recém-revolvido e ainda úmido, dos “lacerdinhas” – redemoinhos, onde as crianças entravam e, de mãos dadas, rodopiavam no seu “olho”. As histórias dos tempos de escola, com a meninada andando pela cidade, vivendo em total liberdade, como uma grande família; uma das diversões prediletas era passear no “Grande Circular” para acompanhar as obras que estavam criando a cidade - uma linha que existe ainda hoje, e que faz o trajeto W3 Norte e Sul, L2 Norte e Sul.

Os rebaixamentos e desníveis necessários para a construção das passarelas e tesourinhas serviam de “tobogã”, já que brincar no meio das obras fazia parte da vida das crianças, filhos dos primeiros moradores; o que hoje soaria, para qualquer pai e mãe como inadmissível, obviamente porque a época era mais desarmada em relação ao perigo que representava o “estar

lá fora”. Ou seja, o que se nota é que havia uma conjugação do tempo da vida pessoal, com o tempo histórico da cidade, e o surgimento de uma memória afetiva, absolutamente impregnada do lugar. O que é fácil de acontecer quando se é criança. Mas, os que tiveram uma participação ativa na construção da cidade e que vieram para cá no seu início, também desenvolveram o mesmo vínculo. Não é difícil concluir que essas pessoas pertenciam organicamente à cidade, onde viveram sentimentos opostos aos da alienação e do tédio; onde a vida real não era embotada. Um daqueles pioneiros, em conversa informal, sugeriu que, para que esse vínculo em relação à cidade se estreitasse, seria preciso vir para cá ainda criança, ou ao menos adolescente, se não, criar aqui a sua prole, pois, por intermédio dos filhos é que os adultos iriam viver tamanha impregnação. Vejo que essa observação pode-se aplicar a qualquer cidade que não seja a sua própria.

Brasília não tem lugar para abrigar nenhum aspecto intimista ou recôndito, já que isso não combina com a sua amplidão de cidade-parque; num lugar aonde o céu acaba à maneira do mar e onde, em uma panorâmica, o olhar vai longe. A subjetividade moderna faz com que o ser observado se observe; mas ele pode, frente a essa imensidão, por um instante, diluir-se e abandonar o corpo no espaço, fazendo parte do mundo não excêntrico a ele (BASTOS, 2000: 48). Quiçá, ter a percepção infinita do espaço que provoca um silêncio frente à escala cósmica, tal qual a contemplação do mar ou do vagar das nuvens no céu. Mas, por ser um habitante da cidade, aquelas divagações não duram muito tempo, e a realidade o traz de volta ao mundo dos objetos, assumindo-se o sujeito, de novo, como corpo-objeto. Osthoff (2003) diz que, “no mundo moderno, a transcendência cósmica da máquina do mundo se confunde com o materialismo do mundo máquina”. Vive-se o abandono metafísico da transcendência, pois, como pode a transcendência existir num mundo que a trata como igual ao mundo? O que se dissipou na modernidade, quando o homem perdeu o status de centro do universo pode ser re-encontrado na figura de Narciso - aquele ser ou estar que prova e aprova a si próprio, e que dispensa a necessidade da transcendência para se afirmar (CÍCERO, 1995: 177). O que nos situa na modernidade é o nosso encontro inevitável na imanência, aquela que cria uma nova regulação e um novo estar no mundo, que provém de um processo de decantação crítica desse mundo mesmo, e não de um plano do Éden (CÍCERO, 1995: 189). Se a modernidade é uma conquista, também é uma condenação, e os seus esforços são para anular a não-comunicação

que ela provoca, aproximando o sujeito da multidão, sem que ocorra, com isso, a perda da subjetividade pessoal (LIMA, FERNANDES, 2000: 39). A condenação se manifesta também na impossibilidade de voltar para um tempo mítico, porque ao se tomar a modernidade como ponto de referência, passa-se a entender como contingente toda a tradição - a religiosa, a moral e a política (SAFATLE & PEIXOTO).

O flâneur tem à sua disposição, além do espaço da cidade, a sua história. A flânerie conduz para um tempo desaparecido. Cada rua, para ele, é uma ladeira que desce em direção ao passado. Ele deve não só farejar na história a cidade, mas também a cidade na história, comprometendo-se com uma apreensão dialética do lugar, onde se passeia do passado para o presente e vice-versa. Ele retém o que está sob seus olhos e o que está contido nos dados mortos, como se fossem coisas experimentadas e vividas (BENJAMIN, apud ROUANET, 1992: 50).

Essa apreensão é a que traz o passado longínquo para o presente do agora, mostrando as ligações causais entre as épocas, contrariando a tendência de considerar o vivido com o “era uma vez na história”. A incorporação no presente de um feixe de significados estabelecidos pela tradição não diz respeito ao mundo das lembranças ou das imagens guardadas na consciência; ao contrário, elas estão impregnadas nas ações e pensamentos do presente, resultado de acúmulo de longa trajetória.

Em Brasília, a rememoração, resultado dessa vivência construída no inconsciente, está sempre sendo atualizada, por duas figuras complementares e opostas, dois personagens fundamentais para a feição da cidade: o candango¹⁵, e o pioneiro¹⁶. Cada um, a seu modo, produz um legado que enriquece a história da cidade, comemorando a sua história em eventos promovidos pelas suas agremiações de classe. Faz parte também da programação das escolas de primeiro e segundo graus, com prioridade nas cidades-satélites, enaltecer a presença fundamental dos candangos, como classe trabalhadora, na construção da cidade; as expectativas de trabalho, e de uma vida nova na capital federal; o sentimento de participar de uma grande obra; os turnos ininterruptos de trabalho para completá-la em tempo exíguo; a vinda e o

15 - CANDANGO - Era o nome dado pelos escravos africanos aos portugueses, em Angola, e aos senhores de engenho no Nordeste. É uma palavra do dialeto quimbundo. Quando começou a construção de Brasília, as pessoas que trabalhavam na construção civil também ficaram conhecidas como candangos.

In: http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic_c.htm

16 - PIONEIRO - Antes, ser candango era sinônimo de pioneiro, mas a tendência estratificadora da nossa sociedade levou, a partir de um certo momento, a elite que participou da empreitada histórica, a abjurar essa denominação, e a preferir o rótulo de pioneiro. Roque de Santos Laraia. In: <http://www.unb.br/ics/dan/Serie203empdf.pdf>



Nos porões do CONIC

assentamento das famílias; o surgimento das cidades-satélites. Ações desse tipo trazem dignidade para seus descendentes.

O flâneur se sente em casa na cidade, mas também se sente distante - um longe espacial e temporal. O seu olhar pode fazer da cidade um lugar estrangeiro e exótico, assim como pode fazer virar antiga, a cidade moderna... (BENJAMIN apud ROUANET, 1992: 62)

Clarice Lispector disse que Brasília era “uma cidade tão artificial como devia ser o mundo quando foi criado” (LISPECTOR, 1999: 40). Se a cidade começou artificial e imprópria, como produto de primeiro mundo situada em país de terceiro, hoje, ela já não é mais “exótica”; ela é real, e se transformou numa espécie de síntese, revitalizada pelo transplante dos costumes e rituais dos homens de muitas origens; a nova cidade ensina a esses recém-chegados sobre o que devem aprender e “o que não devem mais se lembrar” (BERGER, 2004: 127).

Em Brasília não faltam nem a vivência nem a interação que, em geral, os habitantes de uma pequena cidade ou dos que vêm do subúrbio, encontram em seus espaços públicos. Elas revelam a poesia de Lúcio Costa com a coisa miúda, um lirismo que ele dividia com Drummond e Bandeira, quando dizia quer era preciso reservar um lugar para o mercadinho, o açougue as quitandas. Coisas da cidade provinciana que foram transpostas para o projeto dessa cidade sem esquinas (PINTO, 2007). Entretanto, alguns desses remansos foram retirados do projeto original, como o projeto para o lago Paranoá, que seria margeado por uma via que permitiria o acesso à coletividade, mas se transformou em uma área exclusiva dos moradores do Lago Sul. Ele devia cumprir a função gregária que Barthes detectou ser típica das cidades que se desenvolvem em torno de um curso d'água. Existe, sem dúvida, o alívio dos parques e orlas artificiais, mas foram os shoppings que se instalaram como uma forma de lidar com essa lacuna que ficou na cidade, funcionando como um antídoto na redução da subjetividade pessoal. Já foi dito que, uma vez dentro do shopping não existe registro do dia, da hora, do estado do céu e do entorno imediato. Há a sensação de que este espaço está subtraído do passo destruidor do tempo. O lá fora não existe. Seu papel vai além de templo de adoração das mercadorias-fetice. Eles cumprem, na sociedade moderna, a função destinada aos espaços públicos, e substituem a própria concepção de rua, por definição, a alma da sociedade no urbanismo convencional. Esses novos templos trazem também a ilusão de não se estar na cidade real, dizendo-nos que os shoppings, de fato, não

pretendem fazer parte dela. Eles aliviam as pressões da realidade e criam uma metáfora para o escape. Se Brasília está cheia deles, as cidades convencionais também estão, porque, no momento atual, o espaço público no urbanismo está sendo profundamente questionado nas suas funções originais, causado em geral, pela privatização do espaço, gerada pela cobiça das grandes corporações. Os problemas são os mesmos em todas as megacidades, onde o espaço público não é mais visto como sendo de fruição coletiva e democrática pelas diferentes classes sociais; algumas vezes ele pode, simplesmente, ser abandonado por não conseguir atender a mais ninguém. O conceito do “direito à cidade” foi fundamentado por Lefèbvre, em livro do mesmo nome, de 1968. Já citei o exemplo da via W3, que entrou em decadência, não só por motivos que dizem respeito ao tipo de zoneamento usado especificamente naquela área, que criou a rua comercial de um lado só, mas também pela nova configuração do espaço comercial, com a implantação dos shoppings, que abandonou os espaços públicos em favor dos “malls” (HOLANDA, 2002).

Os corredores dos shoppings têm, a anteceder-los, os grandes magazines, construídos em meados do século XIX, as famosas “Passagens”, de Paris. Também conhecidas por arcadas, para Benjamin, elas eram a réplica material da consciência interna, ou melhor, o inconsciente do sonho coletivo (MORSS, 2002: 66). Segundo um guia ilustrado da época,

Essas Passagens, uma nova invenção do luxo industrial, são corredores com teto de vidro, cobertos de mármore, escavados através da massa das casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. Nos dois lados desses corredores, quer recebem de cima sua luz, ficam as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura. A delícia da época era se imaginar andando pelas passagens, no rigor do inverno, com sapatinhos de seda, tendo os passos controlados por tartarugas levadas pela coleira. De agora em diante, as ruas estavam destinadas somente aos cães (BELL, 2005).

A arquitetura dos shoppings mimetizou a rua, e o que se vê em Brasília é a repetição dos problemas que são do Brasil: a adaptação desses espaços, antes destinados a uma exclusiva classe média, a um novo público. A cultura da classe média dá passagem a uma nova condição social que ganha força territorial, política e econômica, causada objetivamente, e de um modo pragmático, pela queda do seu poder de compra. É o que faz a classe pobre crescer não só numericamente, mas, mostra também que ela tem fôlego para buscar uma saída de sobrevivência. Guatarri diz que o modo capitalístico de produção não está voltado apenas para a produção de mercadorias e a conquista de mercados, mas também, e principalmente, para a produção de

subjetividade. (GUATARRI & ROLNICK, 1986). A subjetividade de que fala Guatarri aparece na contemporaneidade, de acordo com Ismail Xavier (2007), na forma de um pragmatismo trazido pelo pobre, que faz com que ele se reinvente para preservar a sua liberdade de ação. O pragmatismo, que escapa das questões morais, se manifesta como um salvo-conduto que lhe permite o trânsito entre uma classe média ressentida pela perda de poder, e o cotidiano das megacidades, manifestado em um quadro de violência urbana, crise de valores e hegemonia do consumo.

Um dos lugares que na cidade melhor representa as transformações que se calcam na urgência e “na volta por cima”, está na Rodoviária. O local, onde Costa buscou inspiração para criá-la, na londrina Trafalgar Square, nos Champs Elisées, e outros tais, e que, portanto, tinha uma alta expectativa dentro do plano urbanístico, é habitado por uma turba que fervilha e dá vida a um espaço que é o coração da cidade: trabalhadores da economia informal, alguns de carteira assinada, mas a maioria de empreitada, todos vilmente pagos, desempregados assumidos, os que ainda têm a expectativa de conseguir um trabalho, os punguistas, as prostitutas, os loucos, os mendigos. Ele é uma mescla de circo e mercado que reúne todos os que vivem no leva-e-traz para as cidades-satélites. Ambulantes e camelôs disputam espaço e clientes com bugigangas “made in China”. O impulso vai para um produto macaqueado das mercadorias-fetichê, já que as imagens divulgadas pela mídia e que alimentam os sonhos de consumo são destinadas a um grupo social idealizado e inatingível. Assim, criam-se simulacros dos simulacros. Os camelôs não se restringem a essa área; saem e invadem a calçada que cruza os dois eixos: o rodoviário e o monumental, na mesma calçada que une os dois dos mais tradicionais shoppings da cidade: o Conjunto Nacional e o Conic, que, com certeza, já devem ter sido objetos de análise para explicar por que um vingou, e o outro, não. A queixa de Lispector de que a cidade não teria lugar para os ratos, já não tem fundamento. Eles estão no Conic, que serve de monumento a lembrar que a cidade tem elementos que não são uniformemente abrangidos no seu planejamento. Barthes fala de bairros que se cindem, apesar de vizinhos no mapa. Da mesma forma, o Conic e o Conjunto Nacional são vistos de modo cindido na cidade, apesar de serem absolutamente idênticos e colocados em simetria no coração do seu mapa. Ao receberem duas significações diferentes, são vividos em completa oposição ao que foi planejado (BARTHES, 2001: 223).



Na Rodoviária



Na Rodoviária

Como o flâneur se interessa pela mercadoria, natural que ele fosse apaixonado pela moda. Mas a moda tem seus elementos de utopia e de cinismo. Como o progresso, a moda é a fantasmagoria do mais novo que segue sendo, em todos os aspectos, o mesmo. A partir disso, poder-se-ia representar a modernidade como inferno. Mas ela é também um espetáculo genuinamente dialético já que, ao buscar naturalmente os extremos, não lhe resta alternativa senão abandonar uma forma para procurar o seu contrário. Ela traz nas últimas criações de cada estação, os sinais secretos das coisas que virão. Quem souber lê-las, conhecerá de antemão as novas leis, as novas guerras e as novas revoluções. (...) a aplicação da lei da moda na arquitetura da cidade significa atentar contra a busca do ideal platonizante que caracterizou o pensamento utópico na arquitetura modernista; a cidade, debaixo do signo da moda, é uma cidade com data de vencimento, que deve se renovar para fugir da desvalorização que o efêmero da moda provoca. A moda, como uma novidade que se consome tão logo fabricada, conduz a uma forma deteriorada da criatividade (BOLLE, 2000: 119).

O plano piloto de Brasília foi construído sob um conceito artístico e arquitetônico que o preserva de considerações ligadas à moda ou ao funcionalismo – nem “venustas”, nem “utilitas”, como queria Nikolaus Pevsner (ALBUQUERQUE, 2005). Seu atributo maior é a monumentalidade, indicando que estamos frente a uma capital federal. A cidade nasceu reivindicando-se como obra de arte e como monumento à modernidade, o que a faz ser vista e admirada em sua projeção histórica. Além disso, ela foi pensada para o cargo de capital federal, e uma durabilidade, sem se ligar a nenhuma moda na arquitetura. Ao contrário de como age a moda, Brasília veio para ser perpetuada. Um passo importante para a realização desse projeto foi o tombamento da cidade conferido em 1987, pela UNESCO, que criou uma proteção do desenho e da escala do Plano Piloto, “fixando-se no essencial, sem propor uma definição rígida em termos físico-territoriais, de modo que o tombamento não significou a sua imobilização, permitindo que a cidade possa se manifestar na sua natureza culturalmente cumulativa” (CAMPOFIORITO, 2005).

Existe a possibilidade de lidarmos com outro risco: a tradição modernista também não pode ser entendida como uma camisa de força e evocada como medida e modelo de tudo que venha a se fazer. Quando há essa rigidez, o que se esconde é uma xenofobia que impede a crítica dos feitos da arquitetura. A máxima de Mário Pedrosa, de que estamos condenados ao moderno pode perder o encanto profético, e passar a assustar como um estigma que está presente em toda

condenação. Daí intuir uma possível armadilha da história ortodoxa, que pode inibir toda a produção posterior. (GIMENEZ, 2005).

O amálgama conseguido por Lúcio Costa, entre as fórmulas de Le Corbusier com elementos do modernismo brasileiro, remete ao “pitoresco na arquitetura”, descrito por Pevsner. Zucker (1951) observou que, tanto Pevsner, quanto Le Corbusier, lutaram contra a referência ao ornamento, no começo do século XX, sendo que foi o mesmo Pevsner que reconheceu-a como sendo uma característica da arquitetura brasileira, elogiando-a, por conseguir aliar a tradição e a influência portuguesa com a modernidade (TINEM, 2006). Mas, houve quem, antes, combatesse o ornamento, vendo-o como uma conseqüência do estilo histórico da sua época: Loos. Com a ressalva de que a condenação de Loos ao ornamento referia-se à sua utilização meramente epidérmica, desacompanhada de qualquer realidade funcional e construtiva. Ele entendia que uma obra arquitetônica não se esgotava na forma, senão iríamos assistir a sua morte com o virar da moda. Se, para cada novo estilo, há um novo ornamento, Loos caracterizou o seu tempo, o fim do século XIX, como incapaz de gerar um ornamento novo; e, essa incapacidade, longe de ser uma restrição, seria a que ia dar origem ao novo homem moderno.

Os homens passeiam entristecidos frente às vitrines, envergonhando-se da sua atual impotência. Cada época tem seu estilo. Carece a nossa de um que lhe seja próprio? Com estilo se quer significar ornamento. Mas eu lhes digo: não choreis! O que constitui a grandeza da nossa época é que ela é incapaz de realizar um ornamento novo. Vencemos o ornamento! (LOOS, 2006)

Se não existe um ornamento novo, não se deve utilizar nenhum, e “dentro em pouco, as ruas das cidades brilharão como muros brancos”. A resposta para a questão, que vai apaziguar Pevsner, Loos, e a preservação de Brasília como uma cidade viva, está em Baudelaire, que via o moderno como sendo o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade era o eterno e o imutável; daí ele concluir que o moderno nasce da dialética entre a moda e o eterno: “o verdadeiramente novo deve coincidir com o eterno”. (BAUDELAIRE, 1997: 19). Na realidade, cada uma das metades diz respeito a um dos aspectos do agora, cujo signo poderia ser o deus romano Jano, de duas faces. O transitório, o fugitivo, e o contingente são modernos enquanto pertencentes ao agora fluente, mas a eternidade e a imutabilidade constituem atributos do agora constante, isto é, da própria modernidade (CÍCERO, 1995: 108).

O fracasso da realização de uma história verdadeiramente humana - que Benjamin acreditou poder existir pela promessa social da tecnologia - é que provoca a constante ameaça da perda da experiência, fazendo com que “tudo que é sólido se desfaça em ar” - fórmula do Manifesto Comunista que emprestou o título ao livro de Marshall Berman (1982). Interpretando o mundo moderno no contexto norte-americano, o autor diz que ele é fantasmagórico, um universo massificado, mercantilizado, onde se procura captar as novas condições de estar no mundo. E conclui que lá, “as pedras são demolidas para se perderem no esquecimento (junto com os sentimentos), ou se evaporam na inacessível forma da imagem”¹⁷. É o consumo das imagens que caracteriza uma sociedade moderna, e não mais as crenças, como se via no passado. Barthes pensa que, em função disso, a sociedade pode ser mais liberal e menos fanática, mas será certamente mais falsa, já que as imagens que correm o mundo são as mesmas, tornando-o tediosamente idêntico (1980: 174). Wisnik comenta que esse mundo de recrudescimento liberal reverbera, antes de tudo, na arquitetura, provocando a prioridade agressiva do mercado, a perda da liberdade individual e dos espaços públicos, e onde não há qualquer atenção para o planejamento urbano. São manifestações de um capitalismo generalizado e consumista, criando megalópoles sem centro e sem caráter, um “corpo sem órgãos” ao invés de um tecido urbano, no dizer de Jules Deleuze. (WISNIK)¹⁸.

O flâneur tem o mercado como seu último destino. Se no começo, a rua foi um “interior” para ele, agora o interior virou uma rua, e ele vagueia pelo labirinto da mercadoria como antes vagou pelo labirinto da cidade - é quando ele próprio se transforma em mercadoria (BELL, 2005).

Nas descrições das figuras mitológicas da modernidade, Benjamin relaciona a prostituta, o trapeiro e o colecionador, confundindo-os com o mundo da mercadoria. O trapeiro é o homem encarregado de recolher tudo que a grande cidade rejeita. Ele cataloga, coleciona e os transforma de novo em objetos de utilidade ou prazer. O colecionador também se interessa por objetos descontextualizados, catalogando-os de acordo com uma ordem arbitrária: “o colecionador é o trapeiro dos objetos mortos, retira-os do seu habitat, fazendo-os renascer num novo universo

17 (<http://www.bifurcaciones.cl/002/Gamarra.htm>)

18 WISNIK, J.G.e – Folha de São Paulo, Utopia e Pragmatismo, Ilustrada, E2, 6/11/2006

relacional” (ROUANET, 1992: 64). Para os desejos culturais que foram envelhecendo e se transformando em descarte de desejos culturais desprezados, em ruínas da modernidade, o trapeiro, como uma figura de redenção, vira-os pelo avesso. Se as mercadorias caíam em desuso pela fúria devoradora do capitalismo e perdiam a aura, o trapeiro criava uma nova. Vertendo o conceito para a análise da nossa cidade, encontramos o trapeiro e o catador, que, no Brasil, criaram o Parangolé, o mesmo que Oiticica resgatou, e que recebeu de Waly Salomão a seguinte explicação: “O primeiro Parangolé foi calcado na visão de um pária da família humana que transformava o lixo que catava nas ruas em um conglomerado de pertences. (SALOMÃO apud CÍCERO, 1995: 183)

O capitalismo, que na sua permanente atualização, provoca o fenômeno da renovação neurotizante da mercadoria, em países periféricos ele é mais voraz, agravado pelo aguçamento das distorções sociais. No Brasil pobre encontramos populações que, por necessidade, tiram os objetos do seu contexto original e lhes dão uma nova versão, usando a inventividade própria da penúria. O catador, essa figura mitológica da cidade, conectada ao seu interior rural, é o retrato do Brasil pré-moderno: ele faz um trabalho de triagem no lixo urbano, revirando os contêineres das quadras comerciais atrás de material reciclável ou reutilizável: latas de alumínio, garrafas PET, papelão, jornais, vidro, a qual ele converte em sobrevivência diária. Sobre carroças puxadas a cavalo, estão lá, no meio do trânsito, disputando espaço com os automóveis - respeitam sinais de trânsito, param em fila dupla, ultrapassam pela esquerda. Conduzem famílias inteiras, e mesmo crianças sozinhas assumem as rédeas; se falta o cavalo, o homem (o conhecido “burro-sem-rabo”) assume a tarefa de puxar a carroça. A atividade, que envolve milhares de pessoas, revela que existe uma cidade paralela à nossa, e que uma vive dos dejetos da outra. A sua não-existência já está incorporada no nosso cotidiano. Estão por aqui há séculos, e no hábito da convivência, nem chegamos a nos indignar com a sua (e a nossa) desumanidade. Mas eles mudamente gritam o quanto, no Brasil, o urbanismo nunca pôde atender às populações pobres, que sobrevivem como podem, inchando as periferias, e sendo usadas como massa de manobra para interesses eleitoreiros, ou outros motivos, igualmente espúrios. A ausência de políticas para as metrópoles se mostra no aumento dos índices de violência, poluição e miséria, que vão sendo resolvidas com ações paliativas e pontuais. O texto abaixo, de Maricato, revela como o processo acelerado de



A carroça enguiçada na borracharia do posto de gasolina

urbanização, que começou a partir da década de 40, e se tornou mais evidente a partir da década de 60, se mostra hoje:

O crescimento urbano que resultou de um intenso e desordenado crescimento demográfico se fez, em grande parte, fora da lei (sem levar em conta a legislação urbanística de uso e ocupação do solo e código de obras), sem financiamento público (ou ignorado pelas políticas públicas) e sem recursos técnicos (conhecimento técnico de engenharia e arquitetura). Sem alternativas, a população se instalou como pôde, com seus poucos recursos e conhecimento. (...) Favelas, crianças abandonadas, moradores de rua, congestionamentos de veículos, mortes no trânsito, poluição da água e, em especial a chamada violência urbana são alguns dos indicadores que constituem amostra da tendência que é geral (MARICATO, 2002)

Pelas Passagens, o flâneur desce para conhecer Paris como quem mergulha no mar. Ele consulta o plano da cidade, não porque não conheça de cor todos os seus pormenores, mas porque não há prazer maior do que examinar o mais perfeito plano do mundo. (ROUANET, 1992).

Benjamin chega a dizer que é melhor recordar as vivências de Paris com o estudo do plano, do que consultar as anotações de viagem (ROUANET, 1992). O plano da cidade de Brasília, ao contrário, não leva a surpresas. Em uma visão panorâmica, observando o traçado do plano piloto, o conceito faz sentido, e se revela de imediato. A imaginação não é surpreendida pelo inesperado, e aquele grau de excitação e inebriação, provocado pelo sentimento de estar perdido, são impossíveis de serem vividos. Uma sensação similar talvez emergisse se fossem omitidas as placas que identificam as quadras comerciais e residenciais; a sua não distinguibilidade traria a mesma sensação que as derivas feitas pelas vanguardas ideológicas no começo do século XX provocavam, em Paris. Lá, as pessoas propositalmente se perdiam para poder se surpreender ao virar a esquina. Em Brasília, existe um lado prático e um lado tedioso, provocado pela facilidade de se localizar na cidade: Não precisamos consultar o mapa. Sempre conseguimos chegar, aproximadamente, ao lugar desejado.

5.2. Sobre As Fotografias

Em “Paisagens Urbanas”, Brissac propõe que a arte na cidade contemporânea só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar (PEIXOTO, 2004). Neste sentido, surge o tema da nostalgia: a dor da perda. Perda, ausências, subtrações, que fazem desembocar em distopia¹⁹: lugar, estado ou situação hipotética em que as condições e a qualidade de vida são penosas. Imaginei que esse seria o meu tema recorrente. Mas, apesar das situações de carência e de desestruturação social, enfaticamente manifestas por todos os lados, tenho me surpreendido também com cenas curiosas e pitorescas. Posso me encontrar com um olhar agressivo, que denuncia o medo de quem não quer ser fotografado, mas, também, ter pela frente a receptividade; há momentos ternos; em outros, tenho que lidar com cautela. Ou seja, tenho um micro-universo das misérias humanas, mas também de pequenos e significativos gestos; é a cidade que se apresenta em todos os seus desdobramentos.

Se as fotos do nosso tempo nos aborrecem, é porque elas estão relacionadas exatamente aos motivos que Benjamin acenou – elas nos conduzem à dispersão e falam do que os nossos olhos já estão acostumados a ver. A imagem, para capturar a atenção precisa, de acordo com Barthes, ter um *punctum*. Essa observação de Barthes é o que transforma uma foto comum em uma foto especial por atingir a sensibilidade de cada observador. Nesse momento, o olhar tenta definir, a partir de algum detalhe pessoal, qual é o seu traço mais marcante, a sua aura.

As fotos que pertencem ao passado nos seduzem, porque pensamos na distância temporal que nos separa daquele tempo; voltamos para ele ou, indo mais longe, somos levados a imaginar

19 E-Dicionário de Termos Literários - (...) a história das distopias tem desde sempre acompanhado a das utopias, nomeadamente a partir da publicação da referida e mais famosa obra de More, em 1516. A tradição utópica dá ênfase a um cenário de contrastes, onde tendem a apagar-se o pecado ‘original’ e outros, por via de uma convicção perfeccionista, traduzida na realização de certas condições de satisfação coletiva. A tradição distópica, pelo contrário, sublinha não só a insuficiência dessas condições para a realização de ideais de felicidade, mas também vê a ameaça do coletivismo sobre as liberdades individuais, sociais e de participação política. Ao exercerem a sua crítica, os distópicos situam-se, numa base agostiniana e adotam um ponto de vista realista perante a persistência do mal e de usuais carências ou insuficiências que comprometem a realização humana.

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/distopia.htm>

um passado em que nem estávamos lá, que antecede à nossa existência. Essa relação do tempo com a fotografia, a partir da duração do olhar dedicado à imagem, remete a algo que Hockney observou com relação à pintura, mas que também se aplica igualmente à fotografia: "o filme e o vídeo trazem seu tempo a nós; nós levamos nosso tempo à pintura – é uma profunda diferença que não se perderá" (HOCKNEY, 2001:198).

E se a foto ilumina a história, elucidando fatos do presente, ela se torna um documento. Com relação às fotos que remetem aos lugares de nossos afetos, buscamos sinais do que mudou e do que permaneceu. Também, procuramos captar a atmosfera de uma certa época. Qualquer pista é considerada. O modelo da roupa, o ano do carro, alguma propaganda, um outdoor, a chamada de um letreiro, nomes de lojas, a nova construção que tomou o lugar da antiga afetivamente identificada; até a imagem mais fugidia exacerba a nossa curiosidade na tentativa de decifrar aquela imagem. Barthes também já tinha mencionado o interesse que desperta a época que antecede imediatamente à nossa, aquela que pertenceu à geração dos nossos pais; como se quiséssemos, pelas imagens, perceber o que lá está registrado e que veio a formar o presente. Olhar fotos do passado é uma atividade que é prazerosa, porque provoca o ato da rememoração. Por meio das fotos, somos capazes até mesmo de trazer de volta cheiros, risos da infância, canções quase esquecidas. O desafio que está colocado é o de provocar, com as fotos do tempo atual, o mesmo sentimento que aquelas que, ao falar do passado, provocam. É preciso, para isso, reviver o “punctum” (o que me punge) de Barthes.

5.3. Os Flâneurs Da História

Apesar de ter citado o flâneur de Benjamin, como um dos que investigaram o espaço urbano em Paris, e o próprio Benjamin, que também exercitou a errância nas “Passagens”, a figura que praticou a deriva surgiu com Baudelaire, que o lançou no texto *Peintre de la vie moderne*, de 1863. Mas Baudelaire já era um andarilho que fazia críticas à reforma urbana de Paris promovidas pelo Barão Haussmann (1853-1870), como registram seus livros *Les Spleens de Paris*, e *Les fleurs du mal*, de 1855 (BERENSTEIN, 2004).

O Rio de Janeiro também passou, a exemplo de Paris, por uma remodelação urbanística, conduzida pelo Haussmann versão nacional, o prefeito Pereira Passos. Em 1905 ele derrubou casarões e destruiu vielas para rasgar a Avenida Central, chamada depois de Av. Rio Branco. O nosso Baudelaire, a decifrar as ruas do Rio, era o cronista Paulo Barreto mais conhecido pela alcunha de João do Rio. As fotos da demolição de quarteirões inteiros foram feitas pelo suíço Marc Ferrez que – como Charles Marville, o fotógrafo que captou as transformações vividas na Paris do tempo de Haussmann – fez um registro do Rio no limiar do século XX, e compôs um acervo precioso com suas fotos, que se transformaram no único testemunho para certos episódios e costumes da época que, de outra maneira, teriam se perdido.

Voltando à Paris do início do século XX, as vanguardas dadaístas de Aragon, Breton, Picabia e Tzara também organizavam deambulações aleatórias por lugares banais, e os surrealistas, liderados por Breton, fizeram da errância nos espaços urbanos – os chamados *hasard objectif* –, a base dos seus manifestos. Essa fase das vanguardas modernistas antecede a criação dos CIAM, surgido em 1928. Como as histórias do urbanismo e a dos seus críticos se sobrepõem, o modernismo veio, com a ordenação do espaço, em certa medida, para acabar com a rebeldia das vanguardas históricas (BERENSTEIN, 2003)

Se o primeiro momento dos que praticaram a deriva pertence ao *flâneur* de Baudelaire, e o segundo registra a ação dos dadaístas e surrealistas e do movimento moderno propriamente dito, entre 1910 a 1959, o terceiro assiste ao surgimento do modernismo tardio, que se estendeu de 1945 - o pós-guerra, até os anos 70. Nesse último período, tendo como epicentro os anos 50/60, vários movimentos se disseram herdeiros daquelas primeiras vanguardas. Elas eram lideradas por artistas, intelectuais e ativistas políticos, e se manifestaram principalmente na França, Bélgica, Dinamarca, Holanda e Inglaterra. Mas, um grupo libertário se sobressaiu - a Internacional Situacionista (IS), que fazia críticas violentas ao movimento moderno na arquitetura e ao urbanismo (JACQUES, 2003:14). Raoul Vaneigem, Constant e Guy Debord, eram os principais intelectuais da IS, sendo este último o seu fundador. No início, eles foram influenciados pelo movimento Dadá e pelo Surrealismo; mas o espírito exacerbadamente crítico do grupo fazia com que eles próprios se atacassem, sendo que, volta e meia, um era expulso do grupo. Eles não poupavam ninguém, nem a figura do *flâneur*, enxergando-o como um burguês entediado e sem

propostas, nem tampouco os surrealistas, a quem acusavam de promover *promenades imbéciles*. Mas havia um denominador comum que os unia, que era a cidade como campo de investigação, onde se adotava a errância voluntária pelas ruas como estratégia para a apreensão afetiva do espaço. Entretanto, a deriva situacionista pretendia ser vista como uma atividade política e, não, artística (BERENSTEIN, 2003: 43). Os situacionistas faziam questão de não criar novos modelos de urbanismo para substituir os velhos padrões da cidade. Eles acreditavam que a mobilização para sair da situação de alienação e não-participação causadas pelas cidades-espetáculo devia vir dos próprios cidadãos.

O antídoto para essa situação era promover experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano através da proposta de novos procedimentos como a psicogeografia, e de novas práticas como a deriva, e, principalmente a idéia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a construção de situações (BERENSTEIN, 2003: 15).

Umás ligadas às outras, elas assim se definiam, segundo Berenstein:

A psicogeografia era um estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. A deriva era vista como um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Ficava claro que a deriva era o exercício prático da psicogeografia, além de ser uma nova forma de apreensão do espaço urbano (BERENSTEIN, 2003: 22).

A deambulação urbana tinha a preocupação de registrar as diferentes ambiências psíquicas que o meio geográfico provocava. Para revelar essas modificações comportamentais, o registro era feito com a montagem de mapas subjetivos, não fiéis à realidade, mas baseados em desejos subjetivos e conjugações afetivas. A finalidade última era chegar à construção de situações:

Nossa idéia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida e os comportamentos que ele provoca e que o alteram (DEBORD, apud BERENSTEIN, 2003: 43).

A concepção situacionista abandona toda concepção globalizadora e idealizante e assume uma noção fragmentária de cidade. Guy Debord falou da psico-geografia, da deriva, e da cidade entendida como uma seqüência de palavras, onde cada usuário - segundo suas afinidades eletivas e interesses comuns - tem acesso rapidamente pelos meios de mobilidade e transporte. Começa-se a intuir uma nova concepção espacial da cidade. Wenders fala que: “um roto e fragmentado grava muito melhor na memória que aquele inteiro. O roto tem uma superfície rugosa, de onde se pode agarrar a memória” (MONTANER, 1992).

Nos anos 70, a crítica às cidades continuou com o Grupo neo-dadaísta Fluxus, que também realizou experiências semelhantes, promovendo *happenings*, em Nova Iorque. O Fluxus teve entre seus artistas principais, Maciúnas, Patterson, Folliou, Yoko Ono, e outros. No Brasil, modernistas e tropicalistas realizaram experiências semelhantes.

*Flávio de Carvalho era engenheiro civil, arquiteto, escultor e decorador, e pode ser considerado o pioneiro da arte de ação, ao estabelecer uma relação entre arte e vida cotidiana, abrangendo tanto as questões corporais, como as questões urbanas.*²⁰

Flávio de Carvalho realizou três performances, a que ele chamou de “Experiências”. A primeira não deu certo. A segunda, feita em 1931, foi executada para realizar “uma experiência sobre a psicologia das multidões”. Flávio acompanhou de boné uma procissão religiosa na cidade de São Paulo andando em seu sentido contrário, de modo que ele pudesse ver a fisionomia das pessoas. Depois de manifestações indignadas, a multidão saiu em sua perseguição, tendo ele que se esconder numa leiteria. Acabou que a polícia precisou prendê-lo. No dia seguinte, as manchetes dos jornais noticiam: “Na procissão, uma experiência sobre a psicologia das multidões resultou em sério distúrbio”. Ele também escreveu no Diário de São Paulo sobre a cidade, sobretudo questões relacionadas a transporte e trânsito, além de se interessar por moda. Na sua terceira experiência, em 1956, ele desfilou pelas ruas de São Paulo com um traje que ele desenhou para ser usado pelo “novo homem dos trópicos”. Tratava-se de uma roupa unissex: blusa de nylon, saia de pregas, chapéu transparente, meia arrastão e sandálias de couro. Segundo os jornalistas da época, “São Paulo nunca viu nada igual”.

20 BERENSTEIN, Arqutextos, 053.

No Rio de Janeiro, Hélio Oiticica (1937-1980) foi o principal teórico dessa linhagem. Oiticica tomou contato com as idéias de Debord quando morou em Nova Iorque, de 1970 a 1978, e chegou a propor um “Penetrável” com textos declamados, retirados do livro de Debord, o clássico “A Sociedade do Espetáculo” (1967). No Brasil, Oiticica criou os Parangolés a partir da sua convivência com os moradores do Morro da Mangueira; eles sintetizam, assim como o povo que o inspirou, a volta por cima que a arte brasileira sempre dá; os parangolés, “bandeiras tupinambás de atual e universal antropofagia”²¹, eram para serem usados pelos espectadores, transformando as pessoas em participantes da ação.²²

De acordo com o crítico de arte Mário Pedrosa,

*foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade.*²³

Em suas anotações sobre “Parangolés”, Oiticica destaca:

o espectador veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cores que se revela à medida que este se movimenta, correndo ou dançando. Para ele, a obra requer a participação corporal direta - além de revestir o corpo, pede que ele se movimente e que dance, em última análise (FAVARETTO, 2000: 114).

Depois de voltar ao Brasil, Oiticica participou, junto com Ivald Granato, do evento *Mitos Vadios*, pelas ruas de São Paulo, onde apresentou o *Delirium Ambulatorium*. Em um texto, ele descreve a experiência, que foi uma das suas últimas derivas urbanas:

*Poetizar o urbano
As ruas e as bobagens do nosso daydream diário se enriquecem
Vê-se q elas não são bobagens nem trouvailles sem consequência*

21 Expressão usada por Paulo Klein, in: <http://www.aestufa.com.br/canibalia/html/curador.html>

22 BERENSTEIN, Arquitextos, 053.

23 Correio da Manhã, 1966.

*São o pé calçado pronto para o delirium ambulatorium renovado a cada dia.*²⁴

A mudança por que passa o espectador, tanto ao se transformar em participante ao fazer ressurgir o seu potencial de criação, como o de sensibilizar o seu cotidiano, eram princípios caros aos situacionistas que viam nesse processo, o antídoto ao espetáculo. O espetáculo, para Debord,

não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. O espetáculo é, ao mesmo tempo, o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. (tese 06 de Debord)²⁵, O espetáculo dominaria a objetividade e a subjetividade, o mundo presente e o mundo ausente, a verdade e a falsidade.²⁶

Guy Debord estava empenhado em, utopicamente, conduzir a sociedade para a sua transformação marxista. Mas, passados 40 anos da sua proposta de transformação política por meio da mudança de hábitos do cotidiano, a sua teoria começou a ser vista “como uma manifestação embrionária do movimento pós-modernista, já que nela estariam, em ebulição, os fragmentos da erosão da modernidade e da eclosão de um império hegemônico e naturalizado” (MARSHALL, 2003), anunciando o prenúncio do capitalismo avançado. Mas, essa é uma interpretação enviesada, porque o modernismo traz inscrito nele não só o acidental, o fluente, o presentificável, mas também a essência e a constância do agora, além da sua própria negatividade (CÍCERO, 1995: 163). De certa maneira, a concepção moderna do mundo significa um relativismo radical que afirma não haver, em nenhum mundo possível, coisa alguma absoluta. A verdade absoluta - e negativa, pois nada diz de positivo – é que tudo o que é positivo, particular, empírico, objetivo, concreto, é relativo (CÍCERO, 1995: 108).

6. A ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

24 BERENSTEIN, Arquitextos, 053, p: 6

25 Debord formatou o seu pensamento em 221 teses

26 MARSHALL, Leandro. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n.20/ abril 2004/ pp. 34-46.

Tivesse Walter Benjamin vindo ao Brasil, como sugerem os artigos que falam do convite feito a ele para lecionar na Universidade de São Paulo, teria escapado do seu destino trágico. Provavelmente, conheceria os modernistas paulistas e se tornaria um simpatizante do movimento dos trópicos. Teria sido capaz de, com as imagens dialéticas do seu repertório historiográfico, mostrar o que se fazia em nome “do progresso e da civilização iluminista” no Brasil – a eliminação de conhecimentos, memórias coletivas, experiências históricas, símbolos e práticas sociais, de mostrar a face cínica de uma sociedade escravista, fundada na violência e na exclusão. Seria um dos poucos intelectuais europeus que, ao fazer uma crítica ao projeto da modernidade, incluiria a questão da sociedade colonial e escravocrata. Embora Benjamin tenha redigido um pequeno ensaio, em 1929, onde fazia uma crítica a um livro de Marcel Brion, “Bartholomé de las Casas, “Père des Indiens” (Paris, Plon, 1927), este escapou à atenção dos críticos e especialistas da sua obra. Nele, ele dizia que a “conquista ibérica transformou o mundo recém-criado em uma câmara de torturas”, e que (...) “as ações da soldadesca hispânica criaram uma nova configuração espiritual que não podemos representar sem horror” (LOWY, 2005: 10).

Ainda assim, historiadores focados numa visão eurocentrista não captam o ponto de vista de quem “está fora do fluxo de civilização”, e não revelam, nas suas narrativas, que a descoberta do Novo Mundo foi o acontecimento decisivo para que a Europa se tornasse o centro desencadeador do processo da modernidade. Até o século XV, o mundo árabe e turco é que estava no centro do mundo, e a Europa era a sua periferia. Com o novo rearranjo a partir do século seguinte, as Américas é que se tornaram a periferia da Europa. “A modernidade como fenômeno basicamente europeu, só foi possível com a nova geografia e a nova história desenhadas pelos descobrimentos” (DUSSEL, 1993: 47). Se o “Éden terrestre” existia na América pré-colombiana, foi devido à colonização que o paraíso ficou para trás.

O movimento modernista brasileiro, que lançou um novo olhar literário e artístico sobre a história original dos povos da América anterior à chegada dos portugueses, contava que o diálogo com o passado seria fonte de criação artística e ponto de partida para a modernidade. Uma modernidade que se esboçou formalmente em 1922, mas que, só em 1936, após um hiato de quatorze anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo, e de cinco, do Salão do Rio de Janeiro, fez surgir a manifestação moderna na arquitetura brasileira para projetos de grande porte. Por

intermédio do franco-suíço Le Corbusier, são lançados os alicerces teóricos para a sua formação, oficialmente inaugurada com a construção, por Lúcio Costa e equipe, do Ministério de Educação e Saúde Pública, hoje Palácio Capanema, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Era o salto para a modernidade que faltava, similar à que já havia ocorrido nos planos literário e artístico, na década anterior.

”Nos anos 40 não há mais como ignorar a hegemonia moderna. O sistema de arte constituído a partir da Missão Francesa foi sendo, através de longas disputas, conquistado por dentro” (ZÍLIO, 1994: 114). Lúcio Costa foi o criador do movimento que assumiu o nome de “arquitetura moderna brasileira” (GORELICK, 2005: 161), e as obras realizadas por ele, a partir de 1936, foram uma preparação do que veio a ser Brasília. Foi essa a matriz que ele inseriu vinte anos depois para a criação da nova capital. A arquitetura que ele gerou não foi uma proposta alternativa, mas, “a síntese e a superação de todas as buscas dos anos 20 - do modernismo, do regionalismo e do neocolonial”. (GORELICK, 2005: 163). Por representar o momento de convergência das artes plásticas com a arquitetura, ele buscou estreitar a colaboração entre arquitetos e artistas, trazendo-os para junto de si e de seu grupo. A parceria com Roberto Burle Marx, que se iniciou nos jardins do Ministério da Educação, continuou em outros projetos, e teve a adesão de outros artistas. Formou-se um grupo com o que de melhor havia na visualidade brasileira, buscando realizar uma arte total, que alterasse, pela emoção estética, a percepção e a sensibilidade dos habitantes de uma cidade. Aquela síntese que os modernistas de 22 buscavam, Lúcio Costa encontrou - como a ocorrida na época da Grécia clássica, com Fídias, e, na Renascença, com Michelangelo -, unindo arquitetura, artes plásticas e paisagismo (WISNIK, 2004: 32). Entre o MEC e Brasília, a arquitetura brasileira teve um período de esplendor e reconhecimento internacional.

6.1. A Vanguarda Construtiva

A *recherche* nos leva na Paris de 1920, quando Le Corbusier fundou, junto ao amigo e artista Amedée Ozenfant, uma revista chamada “L’Esprit Nouveau”. O título da publicação era uma homenagem a Guillaume Apollinaire (1880-1918) e um prolongamento das idéias estéticas do poeta. O texto de Apollinaire, de 1917, origem do nome da revista, e que saiu na íntegra na

primeira edição, é veemente. Reproduzo abaixo trechos da sua admirável loucura, manifestando o que era esse “espírito novo”:

Pode-se igualmente exprimir uma verdade suposta que causa surpresa, por não termos ainda ousado apresentá-la. Mas, uma verdade suposta não tem absolutamente contra ela o bom-senso, sem o qual não seria mais a verdade, mesmo suposta. É assim que eu imagino que, se as mulheres não gerassem mais crianças, os homens poderiam gerá-las, e quando eu digo isso, exprimo uma verdade literária que não poderá ser qualificada de fábula, a não ser fora da literatura, e eu determino a surpresa. Mas minha verdade suposta não é mais extraordinária, nem mais inverossímil que a dos Gregos, que mostravam Minerva saindo armada da cabeça de Júpiter.

Até que os aviões não povoassem o céu, a fábula de Ícaro não era mais que uma verdade suposta. Hoje não é mais uma fábula. E nossos inventores nos acostumaram a prodígios tão grandes quanto o que consistiria em delegar aos homens a função que têm as mulheres de gerar as crianças. Eu direi mais, estando as fábulas em grande parte realizadas e passadas, cabe aos poetas imaginar outras novas, que os inventores possam por sua vez realizar.

O espírito novo exige que nós lhe atribuamos tais tarefas proféticas. É por isso que se encontrarão traços de profecia na maior parte das obras concebidas de acordo com o espírito novo. Os jogos divinos da vida e da imaginação dão curso a uma atividade poética completamente nova (TELES, 1992: 162).

A revista “L’Esprit Nouveau”, que durou até 1925 e completou vinte e cinco edições, serviu de veículo para propagar o pensamento dos dois amigos. Os artigos pregavam a conciliação, o oposto do espírito de demolição dos “ismos” das vanguardas do começo do século XX. Era a forma sem utopia, o delineamento da proposta formal das vanguardas construtivas, onde se encaixava, além do Purismo, o Suprematismo e o Neo-Plasticismo; era o contrário da figura com utopia, que correspondia às vanguardas históricas éticas e ideológicas, como o Dadá, Surrealismo, Futurismo, todas favoráveis às revoluções. Sendo que, essas últimas, “eram as mais confusas e panfletárias e as menos confiáveis para suportar a compreensão e a ação moderna na arquitetura” (GIMENES, 2005)

O término da Primeira Guerra foi o momento de se pensar no futuro e na reconstrução do que tinha sido arrasado, na “gênese da vida do amanhã” (Ozenfant e Jeanneret. 2005: 11). Nas páginas da revista eles lançaram um manifesto para difundir o Purismo. O título do manifesto já era, por si, eloqüente: “Depois do Cubismo” (*Après le Cubisme*). Os artigos conclamavam para o

espírito de construção e de síntese, de ordem e de vontade consciente a serem aplicados às artes, às letras, às ciências puras e aplicadas, e à filosofia (...) tão necessários para criar um quadro ou um poema, como para construir uma ponte. (...) “Que seria um gênio sem espírito construtivo? Ele não poderia realizar nada de suas aspirações! Não deixaria obras primas como testemunho. Passaria sem deixar traços.”. (TELES, 1992: 168).

O Purismo é herdeiro do racionalismo das primeiras décadas do século XX. Uma racionalidade que, de tão extrema, “se acercava perigosamente da loucura e da magia, e que fazia dos seus portadores, super-homens esclarecidos, solitários, messiânicos e ancestrais de tantos outros que vieram no futuro” (LIENDIVIT, 2006). O Purismo se pretendia um movimento ambicioso, e não aspirava tratar apenas do plano pictórico: queria expressar a característica essencial do espírito moderno ao buscar uma relação entre arte e ciência, encontrar formas simples, harmônicas e compreensíveis, trazendo para a ordem os elementos que o cubismo havia descomposto²⁷. O Purismo se considerava, ora uma aporia do cubismo, ora herdeira dos caminhos que ele abriu - o que obrigava os dois teóricos a passarem por constantes revisões. Mas, de todo modo, o Purismo julgava que o último advento das escolas de arte fora o Cubismo, por considerar ter ele alcançado a condição primordial para a arte – “a autonomia da expressão plástica em relação ao tema da pintura” (OZENFANT & JEANNERET. 2005: 14).

Em Corbusier, a reação ao Cubismo trouxe a possibilidade de incluir nas vanguardas artísticas, onde ele agora circulava, “um retorno à natureza”, por meio do encontro das “chaves da Harmonia” que satisfazem a necessidade da mente humana em conceber o equilíbrio, e, aos sentidos, em percebê-lo (OZENFANT & JEANNERET. 2005: 20).

²⁷ “Quais as relações entre o fenômeno essencialmente pictórico, como foi o cubismo, e a arquitetura? Na maior parte das vezes, essas intenções estão assinaladas por um viés forçado e aparente, baseado em um simples erro fonético, ao identificar ‘cubo’ com ‘cubismo’. O mesmo se pode dizer pela predileção de ambos pelas formas retilíneas, e a repulsa às curvas; mas isso diz respeito mais a um reducionismo, tanto em relação à arquitetura moderna, quanto à pintura cubista. Qual seria a essência da aventura cubista? Ela consiste em empreender sobre as duas dimensões da tela uma investigação autônoma da realidade que tende a desestruturá-la em um sem número de planos, frequentemente imbricados e superpostos, com o objetivo de integrar, em um só plano, as múltiplas visões em torno dos objetos e dentro deles, para depois deduzir, dessa operação, uma nova forma de construção da realidade. Pelas diferentes necessidades - pintura e arquitetura - vê-se como é difícil encontrar uma correlação desse modus operandi nas obras de arquitetura. Os projetos não construídos dos construtivistas russos, por exemplo, manifestam mais claramente, em sua exaltada decomposição, a influência do cubismo” (MONTAGU, 2001).

Há um grande movimento em direção à natureza. Nós conhecemos bem esse tema. Ozenfant há um ano vem pintando nessa direção que defende. Ele encontrou em Bordeaux alguns amigos de Paris (Lhote, Segonzac) e parece que a natureza mina por todos os lados o cubismo. (OZENFANT & JEANNERET. 2005: 17)

Tratava-se também de substituir as variáveis subjetivas, usadas até então, pela constância das manifestações da matéria ou, em uma expressão mais adequada, adotar a concepção do objeto-padrão. Para cada dispersão acelerada dos experimentos neoplásticos, o edifício teórico do purismo respondia com as leis da natureza, a sujeição ao “número” e suas bases invariantes, à necessidade humana de perceber a ordem e identificar suas leis. No manifesto purista, havia a recomendação para “uma pintura clara, precisa e racional, controlada, uma pintura do nosso tempo e das máquinas – e não uma arte feita de expressão individual, de manifestação anacrônica, por artistas exaltados e narcisistas” (OZENFANT & JEANNERET. 2005: 19) A criação do objeto-padrão estaria relacionado a esse conceito. Mesmo na desordem aparente da natureza, o homem verifica que existe uma geometria subjacente, sendo a beleza percebida pelo seu espírito. Essa forma de ver a arte, eliminando uma possível dicotomia com a ciência, foi resultado da influência da filosofia alemã sobre Le Corbusier: “O artista, como o cientista, cada vez que cria, resolve uma harmonia, pois criar nada mais é do que extrair do mundo uma lei coexistente e lhe dar impulso” (TURNER, apud PEREIRA. 2004: 226).

Ozenfant e Jeanneret discerniam a harmonia da beleza: se “harmonia é a sujeição ao “número”, a concordância com as leis da natureza, a beleza é resultado que isso provoca no homem”; (...) e “as leis são construções humanas que coincidem com a ordem da natureza, uma condição da intelegibilidade do mundo”. Para o Purismo “não se pode estar seguro de que a ordem que a razão nos revela -ou seja, a ciência - exista independentemente de nós”; (...) elas, entretanto, permitem substituir “a explicação mística do universo”. (MARTINS, apud OZENFANT & JEANNERET, 2005: 18).

Em síntese,

O Purismo se converteria em uma extensão do humanismo renascentista com sua ênfase na proporção, e no homem, como centro e medida do mundo. As proporções, que dão a sensação de beleza aos sentidos e ao pensamento, estão para eles, diretamente relacionadas à ordem do corpo humano e à estrutura de seus órgãos sensoriais e de

suas mentes, mas já não tem relação com Deus. (GREEN apud MARTINS. OZENFANT & JEANNERET, 2005: 20).

Podemos dizer que, em Le Corbusier, a razão se havia estetizado e a estética se tornou mensurável e transcendente; e, neste fascinante e perigoso jogo de esferas - ciência, beleza, religião e moral – surge a idéia da salvação através do cálculo. Uma das mais convincentes aplicações do Purismo se deu na arquitetura. Le Corbusier aplicou na sua obra a harmonia que o homem, via intelecto, encontrava na natureza; percurso feito pelo arquiteto sem que houvesse uma contradição insuperável, manifesta ora na sua tendência para o cristal - na direção da organização geométrica – conhecido pelo texto corbusiano *Vers le cristal* -, ora na sua tendência orgânica, num caminho que não rejeitava os valores perenes do espírito, nem o impacto da máquina e das descobertas feitas pelas ciências experimentais e construtivas (MONTAGU, 2001).

O aspecto do Cubismo do qual Le Corbusier sentia-se herdeiro era, principalmente, aquela tendência do movimento em dar importância aos objetos selecionados. Estes seriam, para a teoria purista, os objetos-tipo (MARTINS apud OZENFANT & JEANNERET 2005: 15). Podemos acomodar na mesma categoria os *standards*, que a Bauhaus criou, visando unir arte/artesanato e indústria, em prol da afirmação de uma nova expressão do internacionalismo, por sinal, uma idéia que pertencia à vanguarda alemã, como comprova o mote adotado por eles - “artistas de todos os países, uni-vos!”. (LIRA, 2003: 74).

A Bauhaus representava um espaço de convergência entre artistas de várias nacionalidades. Ao que tudo indica, a escola se deixava impregnar por um ‘pathos’ de neutralidade, trabalhando sobre “uma plataforma construtivista de um mundo de não-valores, amorais, elementares, adequada a qualquer realidade política e social”, que Manfredo Tafuri denominava de um tipo de ‘ideologia da produção’ (TAFURI apud LIRA, 2003). Argan, apesar de comunista praticante, não viu má fé em Gropius, que considerava a revolução industrial *per se*, como capaz de promover as mudanças necessárias na sociedade. Argan avalia apenas que Gropius deu a ela uma função ideológica que ia além da sua competência. Gropius pensou que, construindo um espaço ideológico dotado de uma dinâmica interna própria, este seria capaz de transformar a sociedade que a habitasse, mas, ao mesmo tempo, essa sociedade se eximia do dever de transformar-se. Assim que, para Gropius, a única revolução possível consistia na remoção dos impedimentos

irracionais, deixando a sociedade crescer livre e desimpedida (ARGAN, 1998: 218). Gropius praticava aquilo que Roberto Bobbio chamava de uma “política da cultura”, que era distinta da cultura politizada e da cultura apolítica. Era uma política que abria o campo para imensas possibilidades de unificação entre intelectuais de partidos políticos diferentes. Era uma concepção que incluía não apenas uma atitude política, mas também a uma abertura ideológica e didática (DE FUSCO, apud LIRA, 2003). Foi essa política que permitiu que Gropius continuasse coerentemente nos Estados Unidos a sua obra interrompida na Alemanha, e a manter pontos de contato com um Dewey, por exemplo, levando-o a ampliar enormemente o seu horizonte (ARGAN, 2000b).

Gropius e Le Corbusier, os dois líderes da renovação da arquitetura, lutaram por uma reforma de sentido racionalista, e ambos têm muitas teses em comum. Entretanto, trata-se de dois racionalismos que conduzem a soluções opostas para o mesmo problema. Le Corbusier traçou grandes planos que deveriam eliminar todo o problema, e, Gropius adotou a racionalidade como um método, que permitia localizar e resolver os problemas que a existência continuamente coloca. Enquanto Corbusier lançava proclamas, publicava manifestos e gritava aos quatro ventos que existia um *Esprit Nouveau*, Gropius se encerrou em sua escola, transformando sua didática precisa, sua lógica, em uma técnica; talvez se perguntando se existia, ainda, algum espírito (ARGAN, 2000b).

A Bauhaus não entra na lista de afetos de Le Corbusier, que a chamava de “paraíso da mediocridade”, muito menos na de Niemeyer. Talvez Niemeyer tivesse afinidades com alguns de seus colaboradores, como Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), já que o Congresso Nacional alude à obra “Composição K.IV” de Lazlo (HAAG, 1998)²⁸. Semelhanças consideradas, a verdade é que Gropius criou um movimento que extrapolou os limites do regional, trabalhando pela internacionalização da arquitetura. Ele propôs ações que conjugavam o elementar, o coletivo, o universal; buscou pontos convergentes, superando subjetividades e particularidades locais. O período de 1923 a 1925 foi especialmente conflitado, com o anseio alemão reverberando em manifestações patrióticas e retorno a valores que apelavam para a tradição. Era uma Alemanha

28 - Entrevista de Oscar Niemeyer a Carlos Haag. O Estado de São Paulo, Caderno 2 / Especial / Personalidade / 8/11/1998. Disponível em: (<http://www.revan.com.br/catalogo/0162e.htm>).

derrotada pela guerra, agitada por ódios e reivindicações nacionalistas e racistas. Nesse momento, qualquer internacionalismo era interpretado como um ato pró-bolchevique ou jacobino. A Bauhaus era vista pelos seus compatriotas nacionais-socialistas como uma traição à germanidade, um atentado às boas tradições raciais da “casa alemã”. Exatamente aí é que surge a importância da causa defendida por Gropius que, lutando contra o vozerio da extrema direita e o radicalismo da esquerda, trabalhou pela compreensão futura para as obras avulsas de outros arquitetos, como Wright, Loos, May e Le Corbusier (LIRA, 2003). Ingrato o tal do Le Corbusier...

6.2. Le Corbusier

Lúcio Costa considerava os livros de Le Corbusier a bíblia da arquitetura. A viagem que o arquiteto suíço fez à longínqua América do Sul, em 1929, a convite de Paulo Prado, mecenas paulista, foi uma viagem de descobertas, ou, melhor dizendo, de confirmação de um conhecimento absorvido muitos anos antes, mas, só manifestado duas décadas depois: um manancial que se revelou muito afinado com os seus projetos que pertencem a uma segunda fase. A viagem foi uma forma de se esquivar de uma crise que surgia a partir dos desencontros com o grupo alemão da Nova Objetividade²⁹, crítico da liberdade de Corbusier em lidar com os princípios funcionalistas/ racionalistas, mas, também, uma alternativa que se colocava frente à Europa e aos Estados Unidos, combalidos pela crise da bolsa de Nova Iorque, de 1929.

Para entender a trajetória de Le Corbusier, temos que voltar ao jovem Charles-Édouard Jeanneret, quando ainda usava o nome de batismo. Um mestre de pintura, L’Eplatennier, desejando iniciá-lo no academismo, aconselhou-o a fazer uma viagem iniciática aos países do

29 - Nova Objetividade - A produção do grupo reunido em torno do que se convencionou chamar Nova Objetividade [Neue Sachlichkeit] deve ser compreendida como um desdobramento da voga expressionista após a 1ª Guerra Mundial, sobretudo do aspecto de crítica social que caracteriza boa parte do expressionismo alemão. Trata-se, portanto de uma arte de forte acento realista que recusa as inclinações abstratas defendidas pelo grupo Die Brücke (A Ponte). O termo é criado em 1923 por Gustav Hartlaub, quando, em carta aos jornais, manifesta a intenção de realizar uma exposição com o título Nova Objetividade, que reunisse obras referidas à 'realidade positiva'. A exposição teria lugar dois anos depois no Kunsthalle de Munique, e dá nome a uma tendência figurativa da arte alemã das décadas de 20 e 30. Menos que um estilo definido ou unificado, as obras expostas em 1925 têm em comum o tom de denúncia e sátira social, a crítica mordaz à sociedade burguesa e à guerra. A forma contestadora e crítica dessa produção levam à perseguição dos artistas pelo Estado nazista e à dissipação do movimento na década de 30. In:http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=88

Mediterrâneo. Essa aventura, que se tornou uma travessia existencial, deixou no seu espírito marcas indeléveis: em sete meses, ele conheceu a região dos Bálcãs, Atenas e Istambul. Bebeu os clássicos na fonte, e se deslumbrou com a cultura mediterrânea (MARTINS, 2004: 267). No mapa que se delineou na mente do jovem Jeanneret, os raios de influência tinham como pontos cardeais as cidades que partilham as culturas greco-latinas, como a Espanha, Marrocos, Grécia e França. Ele fez delas as suas referências, e, na volta ao Ocidente, perguntou-se porque nosso progresso é feio. Na ocasião, ele diz: “tenho vinte anos e não posso responder...” (LE CORBUSIER, 2007)

Ele também tinha estudado os filósofos românticos da cultura alemã, e nós encontramos vestígios dessa influência no seu amor pela natureza, que não se desentendia com a cultura (PEREIRA, 2004: 220). Não foi sem motivos que Le Corbusier faltou ao II CIAM, ocorrido em Frankfurt, em 1929. O CIAM, criado por ele para defender e divulgar os princípios da nova arquitetura, não teve, naquela data, a presença do mestre entre seus pares. A turnê para a América do Sul serviu para que ele resolvesse uma questão que era ao mesmo tempo profissional e pessoal. Foi nessa viagem que ele se deixou impregnar pela natureza para reconfigurar/criar um velho/novo olhar: as montanhas, o mar, a vegetação nativa, a luminosidade, assim como o encontro com a cultura ibérica, fazendo-o voltar às origens que estavam na base da sua formação estética. É o momento em que ele abandona o ângulo reto e se deixa conduzir pela forma e pelo lirismo. O período DOM-INO estava superado. Le Corbusier inaugura, a partir de 1930, outra fase, onde ele aplica o seu “retorno à natureza”, agora na sua manifestação orgânica.

O CIAM foi fundado em 1928 – com o Congresso permanecendo ativo até 1959 - na Suíça, por vinte e quatro arquitetos de diferentes países (Gregory Warchavchik foi o representante brasileiro nessas reuniões). Nela, se afirma que a arquitetura não poderia mais existir isolada dos governos e da política, e que a economia e as condições sociais deveriam afetar as construções do futuro. A sua obra mais influente foi a Carta de Atenas, baseada nas discussões ocorridas na quarta conferência da organização. A Carta, de 1933, praticamente definiu o que é o urbanismo moderno, traçando diretrizes e fórmulas que, segundo o autor que a assina, Le Corbusier, são internacionalmente aplicáveis. Postula a arquitetura moderna e o urbanismo como modelo para resgatar, reordenar as cidades e propiciar saúde e felicidade ao indivíduo e à coletividade, e prega as quatro divisões de função: moradia, trabalho, cultura e circulação. A composição final é um sistema plástico ordenado, funcionando para a vida, resultado da criação do espírito: trata-se de “une machine à émouvoir” (CAMPOFIORITO, 2005).

As principais restrições à carta de Atenas, antes de tudo, referem-se a não consideração aos regionalismos e às peculiaridades locais. Em segundo, por tratar a cidade como um

organismo cuja complexidade fora diluída, com a intenção de obter uma melhor organização espacial e maior controle sobre o caos natural, caso ela fosse produto de um desenvolvimento orgânico. Outra crítica levantada é o contato reduzido que a separação de funções provoca, desestimulando a participação democrática e a socialização dos seus habitantes.

No entanto, devemos observar que essas críticas foram sendo produzidas à medida que aumentava o distanciamento histórico. Na época, havia total consenso em relação aos princípios da Carta. A prova disso é que, entre os vinte e seis projetos inscritos para o concurso da construção de Brasília, a grande maioria seguia a divisão de funções: habitação, trabalho, lazer e circulação. A sua revisão crítica surgiu a partir de 1961, quando foi decretada a morte da rua, na obra de Jane Jacobs, “Morte e vida nas grandes cidades”, (Martins Fontes, 1961). Jacobs “defendeu a densidade das metrópoles, a calçada como ponto de encontro, a mistura de funções num mesmo quarteirão - prédios para morar e trabalhar, com lojas e bares no térreo, criando vizinhanças vivas a qualquer horário ou dia”. (LORES, 2007). E, também, com o arquiteto Giancarlo de Carlo, na experiência de Urbino, em 1964, que reavaliou a importância da rua no seu papel histórico e político. (IRAZÁBAL, 2001)

(...) estiveram sempre, em segundo plano, os estudos sobre a produção teórica e projetual de Le Corbusier entre 1930 e o final da II Guerra, em consequência da tendência de dividir sua obra em dois grandes períodos: o primeiro, considerado racionalista, abstrato, cartesiano e maquinista, está compreendido entre a elaboração do esquema Dom-ino, em 1913, e o projeto da Vila Savoye em 1929; o segundo, definido como brutalista, poético, expressivo e evocador do primitivo ou do arcaico, situa-se entre a Unidade de Habitação de Marselha, em 1946, e os últimos monumentos de Chandigarh. (MARTINS, ibid LE CORBUSIER, 2004: 265)

Carlos MARTINS confirma essas impressões no posfácio do livro *Precisões*, que narra o período em que Corbusier esteve na América do Sul:

Nesta temporada sul-americana, concebe diversos planos urbanísticos inovadores para Montevideú, São Paulo e Rio, sendo que os estudos para a capital carioca anunciam uma mudança de rumo em sua trajetória, quando se liberta da rigidez cartesiana dos projetos anteriores para aceitar e incorporar os acidentes geográficos típicos da topografia do Rio, valorizando a paisagem natural (MARTINS ibid., LE CORBUSIER, 2004: 271).

Para situar a importância de Le Corbusier para a arquitetura brasileira, precisa-se entender como se dava a interação homem-paisagem no tempo do descobrimento e até nos três

séculos seguintes. Ela vinha acompanhada de um “terror cósmico”, modo como Graça Aranha chamava o medo primitivo diante da natureza ainda virgem. Este tema referendava o desalento de nos assentarmos como civilização, em comparação à européia e norte-americana. “A paisagem determinava a nossa inviabilidade cultural” (ARANHA apud XAVIER, 2003: 207), agourava Graça Aranha, na sua obra *Estética da Vida*, de 1921. Euclides da Cunha, em “Os Sertões” de 1901, dizia que o verdadeiro Brasil não estava no litoral, mas no sertão, pois a costa era uma continuidade das terras européias, com os portugueses a habitá-la como caranguejos. Para adentrá-la, era preciso atravessar uma floresta ombrófila (porque chuvosa), que os portugueses e outros europeus dizimaram em toda a costa brasileira (a quase-extinta Mata Atlântica)³⁰.

Sertão era uma palavra carregada de significados negativos, cunhada pelos portugueses, que já a usavam antes de aportarem no Brasil. “Referia-se a áreas extensas, afastadas do litoral, de natureza ainda indomada, habitada por nativos e animais selvagens, sobre as quais as autoridades portuguesas detinham pouca informação e o controle era insuficiente. Enquanto o litoral era o espaço dominado pelos brancos, um espaço da cristandade, da cultura e da civilização, o sertão designava os espaços desconhecidos, inacessíveis, isolados, perigosos, dominados pela natureza bruta, e habitados por bárbaros, hereges, infiéis, onde não havia chegado ainda as benesses da religião, da civilização e da cultura. Havia no imaginário nacional a necessidade de povoar o sertão e lutar contra aquele desalento melancólico que reverberava na obra de Euclides da Cunha (AMADO, 1995: 145).

Na visita de Le Corbusier à América do Sul, ele não só adota um novo olhar, como também, na interpretação de José Lins do Rego, justifica a sua arquitetura. Esse escritor, em artigo “O homem e a paisagem”³¹ atribui a Le Corbusier um papel histórico. Rego considerava que a paisagem brasileira, por seus atributos de exuberância e pujança, tornava o processo de civilização um projeto difícil; mas, esse mesmo cenário, poderia distinguir e valorizar a arquitetura de Corbusier, por ela encontrar aqui a sua ambientação mais adequada. “Na paisagem brasileira a arquitetura de Corbusier pôde encontrar o seu elemento substancial, que, de outra maneira, seria vista apenas em sua consideração puramente formal”.

30 - Segundo o “Atlas dos Remanescentes Florestais da Mata Atlântica”, da Fundação SOS Mata Atlântica (2006), restam somente cerca de 7% desse tipo de floresta. LEITE, M. “O Milagre da Mata Atlântica”, Folha de São Paulo, Caderno Mais, p.3, 7/1/07.

31 - Publicado na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 42/43, p. 8-14, ago. 1952, e reproduzido em XAVIER, A. Depoimento de uma geração, p. 293.

A casa brasileira, a princípio, não foi uma morada, mas uma trincheira. Os portugueses tratariam a natureza a ferro e fogo, só lhes serviam as árvores que eles próprios plantassem. As casas grandes dos engenhos e das fazendas, os sobradões da cidade, não procuraram jamais uma intimidade fraterna com a natureza, sendo cercadas por árvores exóticas, importadas. Parecia que as nossas variedades nada valiam. Permanecia o medo da floresta original. Construtores, urbanistas e arquitetos que vieram depois fizeram um esforço para vencer as deficiências herdadas, mas ainda assim não souberam chegar às fontes poéticas da terra virgem. O máximo do que se aproximaram foi a construção de igrejas barrocas de grandeza delirante. A solução que devia surgir da terra, das raízes profundas, surgia de cima para baixo. É por isso que tudo parecia ter sido criado pelo medo. “O medo assumiu um papel importante na definição da arquitetura tradicional brasileira”.

*É quando surge a nova escola de arquitetura do Rio de Janeiro. Le Corbusier havia feito discípulos na terra do sol. A casa para ele não era um isolamento do mundo, um refúgio contra a natureza (REGO *ibid.*, XAVIER, 2002: 295).*

Rego considera que Le Corbusier teria mostrado aos arquitetos brasileiros o que eles poderiam ter descoberto sozinhos:

Só nós brasileiros, mergulhados no meio tropical, poderíamos ser verdadeiramente corbusianos, pois só nós tínhamos o contato direto, imediato, com a natureza.

*(...) Le Corbusier foi o ponto de partida para que houvesse uma escola de arquitetura brasileira. O retorno à natureza, e o valor a ser dado à paisagem como elemento substancial, salvaram nossos arquitetos do que se poderia considerar formal em Le Corbusier (REGO, *apud* GUERRA, 2002).*

A tarefa que coube Lúcio Costa realizar partiu da adoção aos princípios da nova arquitetura do mestre suíço, que tinha a fama de ter sido capaz de criar a forma arquitetônica de sua fase histórica, “assim como Michelangelo o fez, bem antes que esta fase tenha começado a tomar forma tangível” (WISNIK, 2004).

Le Corbusier formulou, em 1926, os cinco célebres princípios do movimento modernista que vieram a se constituir no que ele chamou de “arquitetura espiritual”. A *Villa Savoye* (1928/1929), em *Poissy*, é uma das suas construções mais famosas, e é o melhor exemplo da aplicação dos cinco pontos da nova arquitetura:

1. A construção sobre pilotis torna as construções suspensas; cria-se no ambiente urbano uma perspectiva nova e uma inédita relação do interno com o externo; muda também a relação entre observador e morador.

2. O terraço-jardim exclui os telhados do passado. Graças ao avanço técnico do concreto-armado (uma inovação técnica da arquitetura moderna), a última laje da edificação se transforma em espaço de lazer, compensando o espaço retirado do solo.
3. A planta livre da estrutura libera os espaços internos da dependência à concepção estrutural. O uso de sistemas viga-pilar em grelhas ortogonais é que passa a gerar a flexibilidade necessária para a melhor definição espacial interna possível.
4. A fachada livre da estrutura é uma consequência do item anterior. Os pilares devem ser projetados internamente às construções, dando oportunidade para abrir o projeto, redefinindo a fachada externa. Abolição de resquícios de ornamentação.
5. A janela em fita de um ponto ao outro da fachada, de acordo com a melhor orientação solar, é outra consequência da liberação das paredes externas como ponto de sustentação da estrutura.
6. A inclusão na paisagem exigia que se abolissem as quatro paredes estruturantes da construção. As plantas livres vieram a ser a grande conquista arquitetônica do modernismo. As armações de vigas que se cruzam deram aos edifícios um esqueleto novo que os tornava semelhantes a organismos vivos, com o esqueleto funcionando como uma espinha dorsal, dispensando a função estrutural da caixa protetora. A nova arquitetura fez contato com o espaço externo e com a vida que acontecia lá fora, transformando o que era interno em externo e vice-versa. As necessidades humanas eram atendidas em um processo novo, revolucionário - a construção partia de dentro para fora, transformando a célula habitacional no elemento-base de formação da cidade. Agrupa-se para constituir edifícios, e estes se agrupam para formar bairros (...). O agrupamento de células habitacionais determina a forma do edifício e o agrupamento de edifícios determina a forma do bairro. Le Corbusier chamou a esse novo modelo de cidade, de *Radiouse*³².

32 - <http://www.naturlink.pt/canais/Artigo.asp?>

A *Unité d'Habitation* desenvolvida de 1947 a 1952, na cidade de *Marseille*, pontifica a visão de Le Corbusier para a convivência social³³. A concepção estética do edifício está baseada em um ideário modular, retilíneo, racional, com uma combinação em cores primárias na fachada. Em um único bloco a cidade vertical reúne habitação e ruas aéreas - onde nos corredores, em andares intermediários, instalaram-se lojas de alimentação, estúdios, ateliês e passeio público, procurando reconstruir uma relação rompida entre o indivíduo e o coletivo; o último andar, com uma ampla área de parque à volta, era utilizado para a recreação das crianças. Mil e seiscentas pessoas viviam espalhadas em quinze tipos diferentes de habitação, em acomodação duplex: era a realização de uma cidade utópica, com a natureza preservada, concentrando-se, em alguns edifícios, as necessidades tradicionais de uma cidade.

Na *Unité*, Le Corbusier colocou em prática as suas teorias sobre ventilação e insolação, introduziu as *brises soleil* e apresentou ao mundo o concreto armado aparente. Nela, Corbusier aplicou seus estudos sobre as proporções humanas: utilizou pela primeira vez o *Modulor*, um sistema de relações métricas baseado na distância dos membros do corpo humano de um indivíduo-padrão, estabelecendo que as medidas importantes no projeto deviam ser múltiplas das medidas médias dos indivíduos (trata-se de um tipo de aplicação dos objetos-tipo, ou dos *standards*, da Bauhaus). A origem do concreto armado, criado para cobrir a falta de material na construção civil - como o aço, durante a Segunda Guerra -, remete-nos aos comentários de Holston. Esse autor diz não entender a argumentação de Niemeyer, que, no texto “O problema social na arquitetura” (NIEMEYER, 2003: 184), argumenta que a criatividade brasileira é a solução para contornar as nossas carências e limitações tecnológicas, culturais, sociais. Holston considerou paradoxal o raciocínio de Niemeyer, pois, para ele, a arquitetura moderna supõe aparato tecnológico e mão-de-obra qualificada, não sendo, portanto, possível que essa arquitetura possa ser praticada com competência em países subdesenvolvidos, que apresentam problemas básicos de infra-estrutura. (HOLSTON, 1993: 96). Olhando pelo viés que lhe é peculiar, Lúcio compara o concreto armado com as estruturas de barro armado, empregado nas casas populares de pau-a-pique – esta, a mais tradicional das técnicas brasileiras usada pela população rural. Ambas as soluções, o concreto e o barro armado, se aproximam pela engenhosidade e pela criatividade que brotam em situações de dificuldade e que se revelam

33 - Fondation Le Corbusier, site officiel. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/>

competentes, assim como as palafitas das populações ribeirinhas para lidar com a maré dos rios. Havia um princípio que Lúcio Costa partilhava com Julien Guadet, antigo mestre e autor de um dos livros que freqüentavam a sua mesa de cabeceira: a crença de que “a originalidade está em fazer melhor o que os outros fizeram bem”. Para Lúcio Costa, a exigência moderna não se estranha com a técnica ancestral, desde que consiga reconhecer nela a vocação construtiva material e disponível para organizá-la, segundo o sentido mais claro, preciso e econômico da forma moderna. Parece certo que grande parte da obra de Le Corbusier está atrelada a essa verdade (GIMENEZ, 2005).

A maior parte dos cinco pontos da arquitetura, de 1920 e da *Vila Savoye*, está na *Unité*. Conjugou-se a convivência comunitária com a preservação da individualidade dos moradores, graças à independência promovida pela estrutura do edifício com relação a cada uma das células habitacionais (entradas separadas para a unidade duplex, possibilitando que o elevador parasse somente a cada três andares). Le Corbusier dizia que os apartamentos foram colocados no *L'Unité* como “garrafas de vinho em uma adega”.

Le Corbusier admirou alguns dos seus antepassados que trabalhavam com idéias, no lugar do lápis, chamando-os de grandes urbanistas (CAMPOFIORITO, 2005). A tese da *Unité d'Habitation* foi herdada da utopia socialista de Charles Fourier³⁴ (Teoria da Unidade Universal, de 1822) e Victor Considerant³⁵ (Description du phalanstère, de 1848) e seus falanstérios, com ruas interiores, facilidades comuns, parques a toda à volta (GALINSKY, 1998). Foram as *Unité d'Habitation* que influenciaram as super-quadras de Brasília.

34 - Charles Fourier, nascido na França em 1772, era filho de comerciantes. Foi um socialista utópico que absorveu aquelas idéias de Rousseau que discorrem sobre a bondade inata dos homens. Já que a sociedade é que era a corruptora, Fourier queria criar outra, sob novas regras. Propôs uma baseada em ‘falanges’ e em ‘falanstérios’ - fazendas coletivas agroindustriais, onde todos desempenhariam suas tarefas em proveito da comunidade. Na falange, uma comunidade com até dois mil homens, o trabalho realizado seria destinado a um fundo comum. A divisão das riquezas produzidas seria feita considerando-se a quantidade e qualidade do trabalho de cada indivíduo. Cada falange possuiria seu edifício, o falanstério, que abrigaria todos os membros, e onde seriam instalados os bens coletivos da comunidade, como a cozinha, biblioteca, e outras facilidades comuns. Para Fourier, os falanstérios superaríamos as desarmonias capitalistas, mas ele nunca conseguiu financiar seu projeto e provar se suas idéias eram viáveis.

35 Victor Considerant, um socialista seguidor de Charles Fourier e também francês, viveu de 1808 a 1893. Quando Fourier morreu, em 1837, Considerant herdou a liderança do movimento. Editou jornais, incluindo Phalanstère e Phalange, e publicou uma coletânea com os trabalhos de Fourier. Como membro da Assembléia Nacional, ele tomou parte na insurreição, em junho de 1848, sendo forçado a deixar Paris. Considérant tentou, sem sucesso, estabelecer uma colônia nos moldes de Fourier, nos Estados Unidos, no Texas, em 1855-57. Publicou vários livros argumentando a favor do Fourierismo e sobre outros tipos de socialismo. Disponível em: <http://www.comunismo.com.br/utopico.html>.

6.3. O Brasil Moderno

Num primeiro momento, o movimento modernista agiu para instaurar ideologicamente os princípios do novo período que varriam o mundo, justificados pela revolução industrial do século XIX, e na conseqüente crença da produção em massa para a promoção do bem-estar coletivo - sem entrar aqui no mérito de considerar quem conduziria essa transformação anunciada. O Brasil batia de frente com uma sociedade que o freava. Em São Paulo, as oligarquias cafeeiras entraram em decadência, mas a nova burguesia ameaçava e se robustecia com a industrialização ainda incipiente, feita principalmente pelos migrantes italianos e seus descendentes, que somavam, naquela data, setenta por cento da população paulistana.

O nosso sentido era especificamente destruidor. A aristocracia tradicional nos deu mão forte (...) também ela já autofagicamente destruidora por não ter mais uma significação legítima. Nesse momento, os italianos, os alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom senso nacional que Prados, Penteados e Amarais. (ANDRADE apud BOSI, 1992).

Deparamos-nos então com uma curiosa situação, onde os “iconoclastas” se aliaram à oligarquia cafeeira decadente para produzir a famosa Semana de Arte Moderna. A produção econômica concentrada na agricultura desde o período colonial, gradualmente desloca-se para a indústria no início do século XX. Abre-se o fosso entre o novo e o antigo, o futuro e o passado. Segundo Mário de Andrade,

O movimento modernista corresponde, em nível estético, a um sentimento de “arrebentação” que percorre a espinha dorsal da sociedade brasileira, de modo especial, nos setores que sofreram transformações com o surgimento das engrenagens técnico-industriais (ANDRADE apud BOSI, 1992).

A farsa ideológica, uma velha conhecida do Brasil colonial, acostumou-nos a tratar com indiferença, ironia ou cinismo os limites que separavam civilização e barbárie. A sentença que nos pesa na cabeça é de Sérgio Buarque de HOLANDA, que diz:

Somos uns desterrados em nossa terra. Adotamos nossas formas de vida, nossas instituições e nossas visões de mundo de outros países, incorporados em discursos

que não combinam com as práticas, e, muitas vezes, transpostos para um ambiente desfavorável e hostil (HOLANDA apud SCHWARZ, 2000: 13).

As nossas idiossincrasias derivavam do fato de sermos um país voltado para o cultivo de agro-manufaturas (açúcar, tabaco, algodão), com a terra dividida em latifúndio monocultor, apoiado no trabalho escravo africano, e um raciocínio econômico voltado integralmente para o lucro em favor da metrópole, que detinha o direito de ser exclusiva na comercialização com a colônia. Portugal descobriu que o tráfico de escravos era uma atividade altamente rentável. O índio, em parte, não foi escravizado por isso, pois, sendo “produto da terra”, os ganhos com a transação não se dirigiam para a matriz, o que fez Portugal preferir o escravo africano à “mão-de-obra local” (RECCO, 2002).

Se na nossa Constituição de 1824 constava parcialmente a Declaração dos Direitos do Homem, nem por isso os navios negreiros deixavam de chegar à nossa costa. Também havíamos feito a independência um pouco antes, em nome das idéias liberais importadas da França, da Inglaterra e dos EUA (SCHWARZ, 2000: 13). E, se a escravidão chegou ao fim, foi porque já não interessava mais aos donos de grandes extensões de terras sustentar escravos - daí a alforria. Contratavam-se outros mais jovens, fortes e saudáveis, brasileiros natos, sem ter com eles o vínculo de dono. Quando a abolição da escravidão chegou, os ventos capitalistas já sopravam por aqui, e a assinatura da lei só fez jogá-los à sorte. Este quadro revela um dos imensos desequilíbrios ideológicos vividos até o final do século XIX, que mostra às vezes a inadequação do nosso pensamento, e que deixou marcado, na mentalidade brasileira, ranços que continuam a nos assombrar. Esse breve parêntese serve para situar o país de algumas décadas depois e nos ajuda a elucidar porque a questão da identidade nacional foi tão reivindicada pelos intelectuais do Movimento Modernista. (vale lembrar aqui que as vanguardas européias, leia-se a Bauhaus e Le Corbusier, ao contrário, desejavam o internacionalismo).

Apesar de, em princípio, o discurso modernista fazer a defesa do nacionalismo, o movimento começou sub-repticiamente pelas mãos das vanguardas européias. Os mais audazes movimentos do primeiro quarto do século XX aconteciam no velho mundo que, em matéria de estética, era um mundo novo: Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Abstração, Dadaísmo, Surrealismo e outros mais (OSÓRIO, 2004). Mas os nossos pintores modernistas não passavam

de fauvistas que utilizavam estruturas cubistas estilizadas, adaptadas ao trópico. O “fauvismo”³⁶ foi, na disposição de combater passados e presentes, a atitude artística menos virulenta das manifestações culturais que compareceram nas duas primeiras décadas do século XX. As pinturas de Tarsila do Amaral, por exemplo, são animadas por um colorismo voluntariamente ingênuo, com a inventividade tonal de um “rosa chocho, azul chocho, e amarelo chocho” (expressão usada por Mário de Andrade em artigo sobre o Salão de 1931), e “revelam uma apreensão algo didática das soluções de Léger” (ZÍLIO, 1994: 117). O mesmo se dá com “as obras de Anita Malfatti, que demonstram o embate com o moderno, mas não chegam a produzir, pela falta de coerência e persistência, uma presença deflagradora” (ibid.,: 117).

À nossa necessidade de atualização dos parâmetros estéticos, respondíamos, em relação aos empréstimos tomados das propostas vanguardistas européias, com uma defasagem temporal. Na nossa sina de país periférico ocorria também um deslocamento espacial em relação ao imaginário importado, que nos dava sempre a impressão de produzirmos idéias “fora do lugar” (ARANTES, apud SOUZA, 2000).

Até o fim do século XIX, o nosso colonialismo estético nos abastecia com modas européias que já chegavam por aqui com atraso. Ou seja, quando afinal nos julgávamos atuais, ainda estávamos no passado em relação ao tempo do primeiro mundo. Os modelos de expressão já estavam exauridos (SANTOS, 2001).

A atitude de confrontação da Semana de 22 com o passado artístico não teve vida longa. Veio a consciência de que não se tratava de rejeitar as formas ligadas pela tradição, mas de não se limitar a elas, levando os modernistas a trabalharem pela renovação da crosta do formalismo e do academismo. Essa foi a grande novidade do movimento: a de não fazer nenhuma revolução, nem abandonar a tradição. Como citado na revista Klaxon, o primeiro libelo do movimento modernista, com data de 15/5/1922:

36 - No fauvismo, a principal e mais clara herança dos pós-impressionistas (entre os quais Paul Gauguin tem posição de destaque, seguido de Van Gogh) é a pesquisa formal e psicológica dos efeitos dramáticos da cor na composição pictórica. A cor aqui é vista de uma maneira absolutamente não-naturalista, independente e é essencialmente uma forma de expressão de sensações e sentimentos. O expressionismo, de onde o fauvismo provém, era baseado na explosão da emoção, na explosão do sentido. Utiliza a imagem visual que nos cerca para uma realidade interior. Ocorre a deformação das imagens, devido ao sentimento interior intervir na realidade, com o fato dramático se sobrepondo ao fato artístico. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Expressionismo>, acessado em 9/10/2006.

Klaxon sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para diante, sempre, sempre. O ‘campanile’ de São Marcos era uma obra-prima. Devia ser conservado. Caiu. Reconstruí-lo foi uma erronia sentimental e dispendiosa – o que berra diante das necessidades contemporâneas. (...) Klaxon não derrubará ‘campanile’ nenhum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes, aproveitará o terreno para sólidos, higiênicos, altivos edifícios de cimento armado (TELES, 1992: 295).

Assim, a Semana de 1922 foi mais uma ação do gênero “agitprop”, que, em estratégia previamente acertada, forjou incendiar os ânimos daqueles que prestigiarão o evento - a elite paulistana. Por meio de artigos na imprensa onde, de modo previamente acertado, um replicava o ponto-de-vista do outro, os intelectuais engajados no movimento atiçavam a curiosidade e provocaram um alvoroço, necessário, sem dúvida, para um evento que tinha a intenção de contestar a tradição e apresentar o novo. A sua estréia ocorreu no “Theatro Municipal de São Paulo”, de 11 a 18 de fevereiro de 1922, onde a poesia, escultura, pintura, música e arquitetura estavam “modernamente” representadas. Mas, a repercussão da semana foi pouco além da sua área geográfica. No Rio, ela quase não repercutiu. A revista “Architectura no Brasil”, editada no Rio de Janeiro, a capital federal, não registrou o evento em seu número de março de 1922. (KESSEL, 2002).

Os manifestos sobre arquitetura moderna, de Rino Levi e Gregory Warchavchik, divulgados pela imprensa, tanto em São Paulo quanto no Rio, só apareceram em 1925, e *Vers une architecture*, de Le Corbusier, de 1923, não teve repercussão alguma. Quem atraiu mais atenção do que os três modernistas foi o futurista Marinetti, que, ao fazer uma conferência no Rio de Janeiro, em 1926, levou o crédito de representar também o futuro da arquitetura. Portanto, o estilo definido pela Semana de 22 para promover a arquitetura moderna brasileira, foi o neo-colonial, que era considerado nacional e moderno.

Só mais tarde, em 1930, o neo-colonial foi alijado da posição de vanguarda e passou a simbolizar o passadismo academicista, ocorrido quando Lúcio Costa assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em curta passagem pelo cargo, de um ano somente, mas de efeito transformador, Lúcio pretendeu implantar o modernismo naquela que era o reduto oficial do ensino das artes plásticas. Contratou Gregory Warchavchik, então arquiteto em São Paulo, como professor de arquitetura, Celso Antonio, um escultor maranhense, também vindo de São Paulo, e um professor de pintura, o alemão, Leo Putz. Em 1931 lançou o 1º Salão de Arte

Moderna, no lugar que representava o último baluarte do neo-classicismo instituído. O Salão contou com artistas modernos, como Di Cavalcanti que apresentou os volumes arredondados das suas mulatas, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti (que fazia o seu *début* no Rio), Portinari, Lasar Segall, Ismael Nery, Guignard, que, com vinte e sete obras, era o mais representado no Salão, e o que fez mais sucesso, Cícero Dias, com uma tela de quinze metros, intitulada ‘Eu vi o mundo, ele começava em Recife’. Flávio de Carvalho foi o único a apresentar obras nas três categorias: pintura, escultura e arquitetura. Lúcio Costa, Gregory Warchavchik, Afonso Eduardo Reidy, entre outros, apresentaram projetos de arquitetura. Mas o Salão não escapou de ter uma ala com obras acadêmicas, o que revela a dificuldade que Lúcio encontrou para levar adiante o plano, que se mostrou afinal frustrado, de reformar a Escola Nacional de Belas Artes. Merece registro o fato de que Mário de Andrade já vinha, desde o final da década de 1920, reavaliando sua identificação com o neo-colonial ³⁷.

Vemos que o movimento de 1922, que começou destrutivo e festeiro, tinha seus princípios ainda frouxamente assentados. Na primeira hora, ele não se formula ainda como nacionalista - apesar de Mário já pontuar, com algumas considerações a esse respeito, o seu ‘Prefácio Interessantíssimo’ -, e se mostra francamente anti-burguês, de início, no plano estético, e depois, no plano sócio-histórico, como registra o poema-desabafo de Mário Andrade, “Ode ao Burguês”, ao “exorcizar o amesquinamento do espírito patrocinado pela sociedade de seu tempo”: “Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,/ o burguês-burguês!/ a digestão bem-feita de São Paulo!/ o homem-curva! O homem-nádegas!/ o homem que sendo francês, brasileiro, italiano,/ é sempre um cauteloso pouco-a-pouco”. (ANDRADE, apud SANTOS, 2001).

O movimento não foi ainda o gerador das mudanças político-sociais posteriores; foi, talvez, o preparador de um estado de espírito revolucionário, o período que antecede a fase de construção, onde a onda dos movimentos de renovação começa com as mudanças espirituais, que precedem as de ordem social. O desdobramento desse período é que, ao se consolidar ideologicamente a partir do final dos anos 20, foi fecundo e se estendeu por décadas, promovendo a própria transformação dos ideais modernistas, com o surgimento de outras gerações, as de 30 e

37 - As informações sobre o Salão de 1931, no Rio de Janeiro, foram colhidas do livro de VIEIRA, Lúcia Gouvêa. Salão de 31. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

de 45, e outras mais recentes, fases em que a “intelligentsia” brasileira se auto-renovou na busca da construção e da contaminação dos seus ideais (TELLES, 1992). Cícero (1995: 171) observa que o movimento moderno no Brasil tomou uma feição própria já que, diferentemente da Europa, dos Estados Unidos e da América espanhola, o movimento acomodou vários projetos heterogêneos, o que o torna, não a designação de um movimento particular de vanguarda, com o seu registro no passado, mas o abrigo para muitos deles - e que o faz continuar valendo até hoje. Os exemplos dessa disseminação estão na cultura pop, na literatura - na poesia concreta (Haroldo e Humberto de Campos, Décio Pignatari), e no romance (Amado, Lispector, Guimarães Rosa) -, na música (Radamés Gnatalli, Tom Jobim, Rogério Duprat, Caetano, Gil, Tom Zé), no teatro (José Celso Martinez Corrêa) e, no cinema novo (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade), na arte (Hélio Oiticica, Lúcia Clark, Lúcia Pape), na crítica sociológica (Antônio Cândido, Gilda de Melo e Souza), na análise da cultura brasileira (Sérgio Buarque de Holanda, Gylberto Freire, Darcy Ribeiro)³⁸, e, principalmente, para onde vai o nosso esforço de análise: na arquitetura moderna, com o foco em Lúcio Costa e sua equipe, composta de arquitetos, engenheiros calculistas, paisagistas, apoiados integralmente por um Estado que tomou as iniciativas assumidas, mormente, por grupos que não costumavam pertencer ao status-quo, e sim, às vanguardas (GORELICK, 2005: 15).

6.4. Lúcio Costa e Mario De Andrade

O recorte na cultura que narra a trajetória do modernismo destaca duas figuras que se tangenciaram no tempo e no espaço, se admiravam, compartilharam interesses e responsabilidades, e, com relação às idéias, viveram-nas com conhecimento de causa e paixão: Mário de Andrade e Lúcio Costa. Cada um tem, a acompanhá-los, amigos fiéis e desafetos, o que transforma as suas ações em atos resultantes não de um voluntarismo pessoal, mas a resposta para o grande dilema nacional: a cisão entre a modernidade versus a tradição, a dualidade urbano/rural, entre o mundo civilizado e o primitivo. Do campo para a cidade, onde está o Brasil? Esses termos estavam se redefinindo e os modernistas estavam atentos às mudanças que ocorriam rapidamente.

38 Disponível em: http://epoca.globo.com/especiais_online/2002/02/especial22/balanco5.htm

Em 1942, Mário de Andrade fez uma conferência na Faculdade de Direito, em São Paulo, em comemoração aos vinte anos da Semana, cujo tema era: “O Movimento Modernista”. Ele inicia a conferência surpreendendo a platéia, ao dizer que “tudo quanto fez o movimento modernista, far-se-ia da mesma forma sem o movimento”. Entre ressentimentos pessoais e doses de amargura com ex-parceiros, produz, naquela leitura, um balanço pungente do período. Por fim, ele reconhece que o que ficou do movimento foi a convergência de três princípios basilares:

- O direito permanente à pesquisa estética
- A atualização da inteligência artística.
- A estabilização da consciência criadora nacional. (TELLES, 2002)

O primeiro princípio fala do direito de não mais basear a pesquisa estética no academismo, ditado, até então, pela *Beaux Arts*, a forte influência de matriz francesa; no seu lugar, passava-se a buscar a atualidade do momento, abrindo caminho para uma permanente renovação da criação artística nacional. Com relação à questão poética, o modernismo surge como um processo de ruptura com o passado recente, acentuadamente parnasiano-simbolista (TELLES, 2002). Ser atual significa o mesmo que ser autêntico: “não haverá a preocupação de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade” (TELES, 1992: 294). O segundo princípio ataca as “formas fixas de expressão” – o próprio significado da retórica - para chegar a um intencional e presumido “bem dizer” (idem, *ibidem*). Já a criação de uma consciência nacional supõe que as ações artísticas não sejam tomadas isoladamente, mas, como uma ação coletiva, e com um propósito comum. (VIANNA, 1997).

No dizer de Holanda o Brasil não teve Renascimento, entrando direto no Barroco, com o período se estendendo muito além dos seus limites cronológicos aparentes, penetrando século XIX adentro. (apud COUTINHO, 1994). “Enquanto o Barroco ainda florescia nas montanhas de Ouro Preto, a Europa já era neo-clássica havia cem anos” (WISNIK, 2006).

Já que se pretendia preservar a tradição, qual deveria ser resguardada? Ricardo Severo, arqueólogo e engenheiro português, em conferência realizada em São Paulo, em 1914, se encarregou de explicar as diferenças entre as influências legítimas e as ilegítimas com relação à arquitetura estrangeira: “os modelos importados só são considerados válidos desde que provenham de uma civilização ou raça afim da nossa e se amoldem por completo às condições

mesológicas nacionais” (KESSEL, apud SEVERO, 1917: 395). As evocações estéticas da arquitetura gótica, renascentista, neo-clássica, mourisca, assíria, art-nouveau, floreal, normanda, e outras, eram trazidas principalmente pelo migrante italiano que dava asas à imaginação em termos de criatividade. Portanto, as evocações, que não se filiavam à linhagem de raiz greco-latina deviam ser desencorajadas, por soarem espúrias e exóticas.

Do ponto de vista residencial, domina o estilo eclético, confusão inominável, segundo Monteiro Lobato, em que todos os estilos se mesclam em balbúrdia atordoante, segundo ele, tal qual como o poema de “mal jeitosas adaptações de versos alheios, tirados de todas as línguas e de todas as raças”. Na arquitetura São Paulo não poderia ser diferente. Daí porque Lobato escreve nessa data: “São Paulo é hoje, à luz arquitetônica, uma coisa assim: puro jogo internacional de disparates” (AMARAL, 1994: 91).

Em São Paulo, a mutação nervosa da cidade produzia uma efervescência, um desejo “de se pôr em dia”, provocando uma alteração visível na tessitura da cidade. O mesmo se deu em outros grandes centros urbanos do país que criaram uma vitrine de fachadas ecléticas.

Tom Zé³⁹, compositor, poeta, cantor, que exerceu forte influência no tropicalismo de Gil e Caetano, cita a importância da cultura ibérica na sua formação, em infância passada no Recôncavo Baiano. É a chamada cultura moçárabe:

Gosto mesmo de uma algazarra pública. Porque eu nasci na loja de meu pai, no interior da Bahia. Ali encontrei a parte mais preciosa da minha educação, a cultura moçárabe do Recôncavo, que absorvi diretamente da fala e dos gestos das pessoas da roça, nossos principais fregueses⁴⁰.

Essa mesma questão, anos antes, já criara discordâncias entre os participantes do movimento modernista: Graça Aranha (o “aranha-sem-graça”, segundo Oswald de Andrade) criticava, o que ele dizia ser fruto do conformismo modernista, e não se cansava de repetir uma frase que Mário abominava: a “de não sermos a câmara mortuária de Portugal”. Mário replicava que, “ao contrário, não nos incomodava em nada coincidir com Portugal, pois o importante era a desistência do confronto e das liberdades falsas” (BERG, 2004).

39 - Entrevista dada a Mariana Lemos, Folha de São Paulo, encarte da edição de 15/12/06.

40 - Moçárabe – ‘tornado árabe’. 1- Cristão que vivia nas terras da Península Ibérica ocupada pelos árabes. 2 - Grupo de dialetos românicos falados pelos moçárabes.

O caminho era ambíguo, pois, recém-libertado do jugo português, o país desejava a autonomia no terreno cultural, o que explicava a reação anti-lusa de Aranha, abrindo frente para as influências vanguardistas, especialmente a francesa, onde, por muitos anos, Graça Aranha viveu como embaixador. De qualquer modo, a arte e a cultura se lançam em busca de um caráter nacional. Voltou-se a atenção para o passado colonial na pesquisa do que poderia constituir os traços que definiriam esse caráter. Mário de Andrade fez viagens de descoberta pelo Brasil, às quais ele chamou de epifânicas. Foi para Diamantina, em 1924, junto com os amigos modernos: Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, e, depois, fez incursões ao norte e nordeste. Extremamente culto, Mário se dedicou a várias áreas artístico-culturais: música, poesia, conto, romance, crítica, pesquisa folclórica, jornalismo, professor, direção de departamento cultural. Foram tantos os seus interesses que o escritor Pedro Nava referia-se a ele como um “diabo d’homem”. Wilson Martins chega a dizer que ele foi, “de todos os modernistas, o mais moderno e o menos futurista, sofrendo pouco da inquietação vanguardista, chegando a reconhecer nele a fonte de todo o brasileirismo modernista” (SANTOS, 2001).

Se essa abertura de consciência tomou um caminho pela solução conciliadora, esse ideal não nasceu com o modernismo, mas com o romantismo (leia-se realismo), que valorizava a “cor local” e o pitoresco, “encontrando uma civilização diferente, diferenciada nos trópicos, pela ação de elementos só aqui estabelecidos”. Quem afirma é Coutinho, crítico da literatura brasileira, que continua:

As teorias de Comte e Taine, o conceito historiográfico de Buckle, ao lado do monismo de Haeckel e do evolucionismo de Darwin e Spencer formaram o substrato doutrinário da época realista e naturalista, aprofundando a imersão na massa nacional, na ânsia do característico, típico, peculiar, local, que dariam um caráter brasileiro à literatura. (...) É essa corrente uma das mais importantes no Brasil pelo número de seus representantes, pelo valor de muitos deles e pelo prolongado tempo de permanência na cena literária desde a geração de 1870 em diante (COUTINHO, 1968).

A tendência nacionalizante de Mário, que assume contornos bem nítidos em Macunaíma em 1928, já tinha despontado em “Prefácio Interessantíssimo”, escrito para “Paulicéia Desvirada” (1922), e no famoso ensaio “A escrava que não é Isaura” (1925). Na Introdução desta última obra, ele apresenta a Poesia, na forma de uma parábola:

Começo por uma história. Quase parábola. (...) Vamos à história! /... e Adão viu Iavé tirar-lhe da costela um ser que os homens se obstinam em proclamar a coisa mais perfeita da criação: Eva.

Invejoso e macaco, o primeiro homem resolveu criar também. E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária, tirou da língua um outro ser. Era também – primeiro plágio! – uma mulher. Humana, cósmica e bela. E, para exemplo das gerações futuras, Adão colocou essa mulher nua e eterna no cume do Ararat” [Depois do pecado, Adão pôs-lhe a folha de parra; Caím pôs-lhe um “velocino alvíssimo”; os gregos deram-lhe o coturno; os romanos, o peplo] “Os indianos, pérolas, os persas, rosas, os chins, ventarolas”. [“Surge então o “vagabundo genial” e dá um chute de vinte anos naquela heterogênea rouparia”]. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. A escrava de Ararat chamava-se Poesia. / O vagabundo genial era Arthur Rimbaud. / Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas puseram-se a adorar (ANDRADE apud TELES 1992: 303).

O que Mário imagina ser moderno refere-se a uma forma de depuração, de volta a uma essência, a uma honestidade cultural. É a verdade brasileira que Mário procura, fazendo dela o centro da sua obra. Tanto para Mário, quanto para outros tantos modernos, “modernidade e nacionalismo eram quase sinônimos” (KESSEL, 2002).

Partindo da conceituação do que é “falso”, é possível começar a se estabelecer uma relação entre os seus valores e os de Lúcio. Nas palavras de Mário:

Se eu possuísse uma casa modernista (...), entre os móveis modernos da sala-de-visita, eu colocava uma cadeira Luís XV. (...) Mas, está claro, eu havia de enfeitar a minha sala com uma cadeira Luís XV legítima, e não um “falso”. O “falso” pode ser muito bem feito e bonito, mas é um falso, e a vida não é feita apenas de beleza. O falso pode possuir muita brilhação exterior, mas isso é vaidade, coisa desprezível. (...) O neo-colonial, o bangalô, o neo-florentino são “falsos”, tanto quanto uma pérola Tecla, um objeto de Flosel ou o não culpável Rafael numa coleção paulistana. Lhes falta aquela orgulhosa força de legitimidade que justifica e valoriza até os defeitos.(...) Ora, a arquitetura também possui um destino, que não consiste nela ser bonita, mas agasalhar suficientemente, não um corpo, mas um ser humano, com corpo e também alma. As almas florentinas se agasalharam bem na Renascença. E as gregas e as chinesas. E ainda os mamelucos e emboabas da Ouro Preto setecentista, que jamais cogitara de construir uma São Francisco em estilo gótico ou manuelino. Pois nós também, se almas atuais, temos que agasalhar nossas almas nas casas atuais a que chamam de “modernistas”. Tudo mais é desagalho, desrespeito, de si mesmo, e só serve pra enganar. É o “falso” (ANDRADE, 1980).

A arquitetura tradicional, à qual Costa se identificava, era aquela trazida pelos portugueses, que se instalaram no país dentro de um espírito de sacrifício. Ela se revelava pela simplicidade e se bastava com o necessário; a sua beleza plástica decorria da sua sobriedade, contenção e funcionalidade. Não havia luxo, nem ostentação. Era essa a arquitetura formadora da casa brasileira. Costa descobriu-a depois de viajar e pesquisá-la profundamente em vários

lugares, fazendo dessas viagens caminhos de significações epifânicas: Minas Gerais, Norte e Nordeste, Povos das Missões e ex-colônias portuguesas, sempre na busca da essência que nos descrevia e nos caracterizava. É Costa quem nos dá uma descrição bem mais orgânica do modernismo. Em dois momentos, ele diz:

Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras, nossos contemporâneos; (...) cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obra, sempre tão achincalhado, ao velho portuga de 1910, porque – digam o que quiserem -, foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição (WISNIK, 2004: 33).

Eram profissionais que trabalhavam com tipologias e materiais da região e que atingiram soluções vernaculares originais e adequadas às nossas necessidades. Apoiados nesse tipo de prática, Lúcio e os arquitetos do seu grupo, encontraram na pedra, no cal, no cimento, no ferro e na madeira, uma forma de traçar uma nova paisagem para a arquitetura brasileira. (GORELICK. 2005: 296).

É provável que Lúcio Costa estivesse, com Hélio Oiticica, mais próximo da verdade, que dizia que, no âmago da alma brasileira, havia uma “revolucionária vontade construtiva geral” (Cícero, 1999: 195). Nas palavras de Costa: “eles (os arquitetos) se tornam modernos sem se aperceberem disso, preocupados unicamente em estabelecer a conciliação da arte com a técnica, e de tornar acessíveis à maioria dos homens os benefícios agora possíveis de industrialização” (PEDROSA, 1981: 256).

Naquelas viagens realizadas em 1948, Costa esperava estabelecer as afinidades com as tradições das técnicas da construção do Brasil, mas só encontrou fraturas, não achando na matriz as conexões que buscava. Elas já estavam perdidas, como numa peça arqueológica, onde falta um osso importante. Costa, assim como Mário, ouviu as orientações de Ricardo Severo que declarou em entrevista ao periódico Estado de São Paulo, em 1926:

(...) não há, pois, um estilo colonial imposto em uma idade de ouro da arte colonial. Mas há de sobra elementos artísticos ‘característicos’ de sua originalidade e expressão tradicional, altamente valiosos e utilizáveis para aqueles que saibam escolhê-los com o sentimento de seu valor estético e dar-lhes nova vida em composições harmônicas e

artísticas, usando a imaginação poética própria dos artistas brasileiros (GUIMARAENS, 1996: 44)

Lúcio realizou as viagens pelas cidades históricas mineiras no mesmo ano que Mário (1924), a pedido de José Marianno Filho, diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Lúcio foi seu aluno e, quando recém-formado, era um neo-colonialista convicto; de fato, o melhor deles. Poucos anos depois de assumir a direção da Escola, convidado por Gustavo Capanema, Ministro da Educação de Getúlio Vargas, em 1930, ele mergulhou em um período que durou até 1935, a que chamou de *chômage* (desempregado não parecia elegante), para estudar os princípios da nova arquitetura corbusiana. A partir daí há, em sua produção, a mescla de elementos da arquitetura ancestral luso-brasileira, as treliças e os muxarabis, com o moderno, herdado de Le Corbusier. Assim, a arquitetura moderna brasileira, não inventou linguagem alguma, mas se comportou como o Aleijadinho no século XVIII, que, como artista colonial, subordinou produtivamente uma ordem erudita européia à sua própria expressão. À essa singularidade, Adorno chamou de “lógica imanente” à grande obra (FRANCO, *ibid* XAVIER, 2004: 207).

A verdade estrutural - ponto central para o ideário moderno- se alinha com a verdade histórica pela definição de uma síntese, uma característica do pensamento de Lúcio Costa, que se organiza na direção de uma linha coerente entre o patrimônio histórico e a modernidade que se instalava (WISNIK, 2001).

6.5. O Novo como evolução da Tradição

Mário de Andrade e Lúcio Costa eram leitores e discípulos das idéias de Le Corbusier e Amedée Ozenfant. As antigas edições da revista *L'Esprit Nouveau* que pertenceram a Mário, ainda trazem nas margens os seus comentários, em francês, e serviram para que ele criasse uma nova poética. Essas revistas encontram-se, hoje, na biblioteca Mário de Andrade, que faz parte do Instituto dos Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo.

A rede de ligações entre os personagens permite que se nos revele o *Zeitgeist* da época e as “permanências culturais” ou “constantes de sensibilidade”, como Lúcio Costa gostava de dizer (GUIMARAENS 1996: 44). Mário e Lúcio tinham um princípio construtivo que os abastecia intelectual e emocionalmente - nada de negar o passado, mas também nada de ser passadista. Eles igualmente dividiam o sentimento de que o país era altamente incivilizado, cabendo a eles, e ao seu grupo, tomar a dianteira do processo de modernização nos aspectos artísticos e culturais, além de assumirem a tarefa de analisar o que permaneceria na história e o que não merecia registro. A construção moderna do país só foi possível com a presença forte do aparelho de Estado, “constituindo uma política de patrimônio” (WISNIK, 2004: 32), projeto que teve o envolvimento de Mário de Andrade, em 1937, como mentor dos princípios que deveriam nortear o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional - o SPHAN –, e que Lúcio Costa deu continuidade até se aposentar, inaugurando um olhar moderno para a tradição. Mário e Lúcio não estavam sozinhos nessa tarefa, e ambos trabalharam pela implantação do órgão que faria os inventários do nosso patrimônio visível e invisível. Eles se cercaram de intelectuais que atuaram pela superação do academismo, e pela inauguração do período moderno. Foi por indicação de Mário de Andrade e Manoel Bandeira, que o Ministro Capanema convidou Rodrigo Melo Franco de Andrade, que capitaneou o SPHAN por quase trinta anos. Ele reuniu em torno de si uma equipe de notáveis: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, José de Souza Reis, Joaquim Cardozo, Eduardo Kneese de Melo e Alcides da Rocha Miranda, onde o “Serviço” tinha a finalidade de classificar e catalogar o acervo cultural brasileiro, registrando-o no “Livro do Tombo”. A cidade de Ouro Preto foi o primeiro bem a entrar no livro.

O Serviço do Patrimônio, com anteprojeto de regulamentação elaborado por Mário de Andrade em 1937, foi criado oficialmente segundo os modernistas para, entre outros objetivos, impedir a perda e a destruição de coisas, edifícios e sítios representativos da história, arte, etnografia, paisagem e arqueologia nacionais (GUIMARAENS, 1996).

Pode-se supor que se detecte aqui uma antinomia na vida dessas duas personalidades, enquanto que, na verdade, ela permite que se diga que, se ambos cuidaram da modernização do país, eles também foram responsáveis pela sua preservação.

Esse *continuum* temporal entre presente e passado foi percebido por Mário na música. Ele se convenceu de que “a arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, a partir da unidade no plano cultural, surgido no século XVII, quando os elementos étnicos já estavam presentes.

Constatação que chega com o auxílio de paciente exame de mais de uma centena de documentos do populário musical. Cotejando peças de norte a sul do país, Mário encontra nelas um “imperativo étnico”, a mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor – o que lhes confere unidade interna e distinção, o que o leva a reconhecer na música popular “a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, apud SANTOS).

Mário chegou a essa certeza depois de procurar as frases e as vozes de todas as camadas da sociedade, e de todas as regiões do Brasil. Referia-se à “incivilização” brasileira como um “monstro molengo”, de “alma indecisa”, “caráter noturno” e reconhecia na sua gente uma “dor dos irreconciliáveis”, que reside na insegurança vital de quem não dispõe do abrigo de uma tradição, e só tem a “infelicidade do acaso pela frente”. Toda essa dor Mário projetou ao escrever Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, em 1928. Caráter dito aqui, não no sentido moral, já que “Macunaíma é uma espécie de barro vital ainda amorfo, a que o prazer e o medo vão mostrando o caminho a seguir” (BOSI, apud SANTOS)

Qual é o retrato que ele faz do homem Macunaíma-brasileiro? “Um herói ambíguo, dotado de poderes de criação e transformação, nutridor por excelência, ao mesmo tempo, todavia, malicioso e perverso” (ANDRADE, 2004:168). O próprio nome cabe perfeitamente com o seu caráter: Maku significa mau, e o sufixo ima, grande, assim Macunaíma significa “O Grande Mau (ANDRADE, 2004: 168). Personagem que nasce negro, mas ora é índio, ora branco, e tem as mitologias indígenas, as visões folclóricas da Amazônia e do resto do Brasil a habitar o seu universo, e busca nos tempos arcaicos o nascimento de um mito e a construção de uma cultura.

Ao sair da mata e se dirigir para a civilização representada pela cidade de São Paulo, Macunaíma perde os poderes e não entende o que vê. Lá, ele percebe que “os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”, numa interpretação da civilização moderna, vista tal qual Walter Benjamin percebeu: os homens naturais sendo reificados e banalizados,

transformados em mercadoria, e as máquinas artificiais, usadas com tanta naturalidade, que mais parecem obras da natureza, e não, construções humanas (JAFFÉ, 2001: 25).

Outras afinidades entre Mário e Benjamin. Ambos se referem

à metrópole moderna como sendo o tópos da caducidade; o ceticismo diante da ideologia do progresso; o cosmopolitismo crítico; a ironia e do sarcasmo diante das fantasmagorias dominantes; a utilização de máscaras, sonhos e alucinações a fim de escamotear a realidade; a incorporação de imagens da loucura (BOLLE, 2004: 34).

Evidências que estão presentes no herói que, ao partir para São Paulo, deixa a sua consciência na ilha de Marapatá - uma tradição da época colonial entre os que abandonavam a “boa conduta” para correr atrás de riquezas. No caminho para São Paulo, Macunaíma, ao banhar-se em águas encantadas, vira branco, louro, de olhos “azuizinhos”. O que o move, já branco, é o dinheiro para ter muitas posses. Macunaíma não tem forma definida, está sempre em estado de mutação; transforma em mitologia as coisas do mundo urbano, como se elas pudessem ser tiradas do nada, como as coisas do mato. Ao sair da metrópole, ele leva para Uriracoera, sua cidade natal, os três signos da sociedade da máquina: o revólver Smith-Wesson, pendurado numa das orelhas, o relógio Patek pendurado na outra, e um casal de galinhas Legorne – “só coisa importada, sem nenhuma utilidade no mato”. (JAFFE, 2001: 24), em uma repetição caricata da ocupação descrita por Pero Vaz de Caminha, o escrivão da armada, ao narrar a aceitação, à primeira vista, do domínio cultural do estrangeiro. (LOPES, 1996: 71).

A história de Macunaíma antecipa, de uma maneira alegórica, o que Lina Bo Bardi conta sobre a entrada do Brasil na era da modernidade⁴¹ - em uma imagem crua - como a de alguém que literalmente “ficou para trás” (BOLLE, 2004: 169). Lina, em texto – manifesto, fez um balanço da situação social do país, quase 60 anos depois de Macunaíma:

O Brasil entra em último na história da industrialização de marco ocidental, portador de elementos da pré-história e da África, rico de seiva popular. Todas as contradições do

41 - [Se] a modernização é a criação de infra-estruturas (desenvolvimento social), a modernidade é a transformação cultural sofrida neste processo, e o modernismo é a resposta artística aos dois elementos anteriores. http://www.unicap.br/assecom/boletim/boletim2005/outubro/ultimasnoticias/boletim_28.10.2005.html.

grande equívoco ocidental se apresentam contemporaneamente, ou em curto tempo, no seu processo de modernização. Um processo que nas nações industrializadas levou séculos para se processar, leva aqui poucos anos. A industrialização abrupta, não planejada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontável acontecimento natural, e não de um processo criado pelos homens. (...) A desculturação está em curso (BARDI, 1994).

Em carta a um amigo, Mário confessa que escreveu o seu final com os “olhos umedecidos”, porque não queria que fosse assim. A missão intelectual de Mário “constituiu-se em trabalhar pela ‘desmacunaimização’ do Brasil, mesmo o personagem tendo uma dimensão iluminada de herói, - com sua riqueza vital, sua vivacidade e sua inocência” – que, de outro lado, também anuncia “o maravilhoso destino de nossa gente” (ANDRADE, apud SANTOS).

Mário previa que a cultura brasileira chegaria finalmente a um sentimento de inconsciência nacional. Para isso, teria que haver a passagem gradual da tese nacionalista para o sentimento nacional. Nessa última etapa, o artista se expressaria pela “sinceridade da vontade” e pela “sinceridade do hábito”. As manifestações não seriam mais nacionalistas, nem meramente nacionais, mas, já incorporadas no “pathos” da condição do artista, seriam expressões de uma cultura ou de uma estética, sendo ditas sem esforço, como por transpiração (SANTOS).

Quem melhor do que Lúcio Costa para configurar esse espírito?

Quando se dá a inquietação política na década de quarenta, e surge a ligação da arte com o social, ocorrem os engajamentos, tanto de direita quanto de esquerda. Mário tem a sensação de que houve uma contradição na sua obra, na qual ele se enreda. Chama o modernismo de “orgia intelectual das elites” e considera que a sua obra “foi deformada por um anti-individualismo voluntarioso, resultando, segundo ele, não mais do que uma obra feita de um hiperindividualismo implacável” (GRANATO, 1998). O severo mea-culpa de Mário só faz sentido se considerado dentro do contexto em que foi escrito. O seu pensamento entra em descompasso com o de Lúcio Costa, que não se envolveu em questões político-partidárias. Lúcio assumiu uma postura humanista - James Holston o define como um liberal de centro-esquerda (HOLSTON, 1993: 46), com a consciência do lugar que lhe coube na formação da cultura brasileira, portanto ele extrapolou o tema da arquitetura e do urbanismo. Mário não teve essa visão, morrendo triste e amargurado em relação aos seus ex-companheiros, sem saber avaliar o grande papel que teve.

Em artigos da Revista do Brasil, na década de vinte, Mário dizia que “a arquitetura moderna tinha uma natural tendência universalista, mas, com o tempo, se manifestaria em sua forma nacional” (GUIMARAENS. 1996: 49). Mas, apesar dos dois intelectuais apostarem na força do artesanato, e na sua capacidade de incorporar na obra os elementos tradicionais, ainda assim, Mário manifestava uma diferença em relação a Lúcio Costa: ele via que a arquitetura moderna detinha, em sua postura estética, uma conotação moral que funcionava como um empecilho para que ela caminhasse para o individualismo. Caso tomasse o caminho do gesto autoral, ela seria qualificada de desviante. (MORAES, 1994: 134).

Se Mário foi um modernista de primeira hora, adiante ele percebeu os embaraços que essa mesma modernidade provocava. Em primeiro lugar o impasse causado pela “dessocialização” (MORAES. 1994: 135) sofrida pela arte ao deslocar o eixo da consideração da obra de arte para a figura do artista. A transformação do artista em um “virtuoso” levava à formalização extrema da obra. Mário se torna, a partir de 1938, com o seu artigo “O artista e o artesão”, um crítico do modernismo tal qual se apresentava, defendendo, como tentativa de superação dos problemas apresentados, a formulação de uma atitude estética, que pregava a negação do individualismo e “da hipervalorização moderna da figura do indivíduo-artista”. Era preciso deixar fluir a natural vocação social da arte; ele propunha a articulação de uma atitude estética desinteressada, sem subordinação ideológica a nenhuma instância política, apenas definia uma diminuição da interferência do autor (MORAES, 1994: 142). O material devia falar por si, e as normas construtivas que lhe dizem respeito tinham de ser respeitadas - ao artista só cabia aplicá-las, o que forçava a impessoalidade do projeto e a sua intenção utilitária, fundamental em arquitetura. Pela análise de Guilherme Wisnik, o enfoque de Mário, ao conduzir a obra para o anonimato, equipara a arquitetura ao artesanato:

(...) ora, a chave dessa articulação conceitual entre a valorização da tradição popular colonial e a arquitetura moderna está dada, antes, nos textos escritos em 1928 por Mário de Andrade. Ali, Mário já propõe uma analogia clara entre o antiindividualismo uniforme e estandardizado da arquitetura moderna e o caráter anônimo e coletivo da arte popular. Distinguindo a arquitetura das demais artes, Mário observa: “é interessantíssimo constatar que se as artes, à medida que foram evoluindo e se refinando, se afastaram da mais primária, mais fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica, a arquitetura modernista, que é socialmente falando a mais adiantada das manifestações eruditas de arte, voltou de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total da individualidade”. (ANDRADE apud WISNIK. 2004: 34).

Já Lúcio Costa fez o caminho inverso - primeiramente, ele acreditou na manifestação neo-colonial, chegando a praticá-la na sua arquitetura. Para passar a limpo a fase neo-colonialista - posição da qual fez o seu *mea-culpa*, escreveu, em 1937, o texto “Documentação necessária”. O texto saiu na primeira edição da revista do SPHAN, tornando-se indispensável para se entender a articulação ente tradição e modernidade.

Lúcio, tal qual Mário, vê a tradição com entusiasmo, mas, onde Mário viu o impasse, ele encontrou a saída - dá uma guinada e se depara com a figura que promoveu o salto de qualidade na direção do futuro da arquitetura brasileira – Oscar Niemeyer era a chave do enigma. A solução vislumbrada também faz Costa entender “que as nossas heranças culturais, e com ela a arte popular, se perderiam inescapavelmente com o impacto de uma modernização niveladora” (WISNIK. 2004: 32). Lúcio Costa assume os danos que o progresso causa, mas aceita positivamente a sua ação, possivelmente porque acredita na tese de que

“a natureza 'natural', concreta, “ao alcance das mãos e dos sentidos”, tem o seu lado oculto que é a lucidez, o intelecto ou a consciência. Do entrelaçamento dessas “resultantes convergentes” resulta a certeza de que o desenvolvimento científico e tecnológico não é o oposto da natureza, mas a própria natureza que, através do seu lado lúcido, que somos nós, revela o seu lado oculto e virtual (GUIMARAENS. 1996: 55).

Pensamento contido em frase de Lúcio, citada em exposição sobre o arquiteto, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, intitulada Lúcio Costa 1902- 2002: “A natureza escolheu o homem para ser o veículo da tecnologia” (BRITO, 2004: 249). Vê-se que não há, para Lúcio, contradição entre natureza e cultura, “sendo a tecnologia, ela própria, uma doação da natureza ao homem”. Ao passo que Mário antipatiza com o progresso, conforme a transcrição de um trecho de um texto dedicado à cultura popular:

(...) Não é possível a gente ser contra o progresso, não seria razoável semelhante generalização. Mas antipatizar com ele, olhá-lo com desconfiança, ou, pelo menos, lhe guardar rancor por tudo quanto ele deturpa nas formas da vida, é quase um instinto nos que amam verdadeiramente o povo, e o vêem roubado, pelo progresso, dos seus direitos de artista. (ANDRADE apud FABRIS. 1994: 107)

Inevitável a dúvida: será que Mário aprovaria o plano e a arquitetura de Brasília tal qual ele se realizou? Naquele momento histórico, provavelmente não; ele não veria com bons olhos o individualismo de Niemeyer, “que projeta peças impossíveis de fazerem escola, porque as suas

curvas não são as curvas do produzir local, é a curva daquele que se transformou no único que pode dizer alguma coisa”, sentencia Sérgio Ferro, trinta anos depois de Mário (FERRO, apud WISNIK, 2004: 35). Mas essa resposta faz uma antecipação que não é justa a Mário. O que não é aceito em um momento histórico, pode ser revisto mais tarde, como a corrente do movimento concretista que, apesar de ter um candidato próprio para a criação do Plano Piloto de Brasília, rendeu-se ao projeto de Lúcio Costa. O candidato Rino Levi, conhecido como o “racionalista dos trópicos”, competia com um projeto que seguia os preceitos estritamente funcionalistas, mas, ainda assim, o projeto de Lúcio ganhou a preferência dos rivais concretistas.

Mas, dando vazão a conjecturas, provavelmente Mário endossaria a arquitetura brutalista, de linha oposta à arquitetura de Lúcio e Niemeyer, e que combinava melhor com o seu jeito de pensar. Desenvolvida em São Paulo a partir da década de 1950, essa arquitetura explicita seus procedimentos, “existindo nela uma moral técnica do fazer artístico, que implica uma expressividade que se resolve no embate com a matéria, e não no poder de determinação do sujeito” (WISNIK, 2004: 34).

A visão contrária – a formalista - seguida por Lúcio e seu grupo, “parte em total defesa da plástica na criação arquitetônica, e ainda incorpora o conceito de monumentalidade” (ibid., 34). A identidade absoluta de Lúcio com Niemeyer está nessa busca pela leveza visual, com estruturas que, por vezes, mal parecem tocar o chão.

É nesse sentido que Niemeyer é visto como formalista, porque, olhando para os seus prédios, não é possível entender como as estruturas ficam de pé; a obra de Niemeyer nega o que é próprio da arquitetura, não sendo, portanto, auto-referencial, diferente da brutalista, que se revela na sua própria técnica construtiva.

A diferença desses conceitos só se explica quando opomos o que é formal na arquitetura e na arte. De acordo com Winsnik,

*na arte, o formalismo é a arte auto-referencial, que aponta para seus próprios procedimentos e afirma a planaridade e bidimensionalidade de um quadro, como o que é defendido por Clement Greenberg*⁴². *Na arquitetura, essa ênfase na auto-*

42 - “Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma tornou-se o seu próprio assunto. Essa foi exatamente a forma como Clément GREENBERG definiu a questão em seu famoso ensaio de 1960, “Pintura Modernista”. “A essência do modernismo”, escreveu ele, “reside, tal como a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para

referencialidade é típica do funcionalismo. Costuma-se caracterizar como arquitetura formal, justamente aquela que não prioriza o funcional, ou seja, não prioriza o que é próprio da arquitetura.

6.6. O Papel do Estado Brasileiro

A vanguarda, não só no Brasil, mas também na América Latina, aparece como construtiva e institucional, diferente do conceito de vanguarda assumido, por exemplo, por Peter Burger ⁴³. O que explica porque, para Gorelick, a arquitetura brasileira era anti-vanguardista no seu sentido oficial, sendo que, a questão que ela precisava lidar era a ausência de história, e não o seu excesso. O modernismo brasileiro aparece em uma completa inversão: a finalidade do objeto artístico é, nesse caso, produzir simultaneamente um futuro e uma tradição, o que faz dele um movimento que precisa encontrar um sentido histórico para o presente, além de marcar a posição modernizadora do Estado nacional. (GORELICK, 2005:161).

Getúlio Vargas inaugurou o estatismo ao assumir a criação de grandes empresas e a participar da economia não só por meio do planejamento, mas também como Estado-investidor ⁴⁴. O projeto político iniciado por Vargas continuou com o presidente que o sucedeu, Juscelino Kubitschek de Oliveira, que, assim como Vargas, fez com que o Estado assumisse marcas que ficaram históricas no Brasil. A arquitetura entrou como parte desse projeto político para estimular o imaginário da modernização territorial e urbana que se precisava formar (GORELICK, 2005: 167).

Após uma fase de debilitação dos poderes da República Velha, surge a partir da revolução de 1930, o Estado de tendências nacionalistas: é quando se proclama o Estado Novo, em 1937. O Estado, agora revigorado, encontra a arquitetura como uma aliada para as suas pretensões políticas (GORELICK, 2005: 153). O governo Vargas entendeu que, com seu manancial de imagens, a arquitetura detinha uma extraordinária capacidade simbólica para representar o Brasil

subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente na sua área de competência” (GREENBERG apud DANTO, 2006: 9).

43 - Peter Burger. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Vega Universidade, 1993.

44 - <http://elogica.br.inter.net/crdubeux/hvargas.html>

moderno (idem, ibidem: 164); a modernidade assume um valor político, e o Estado busca uma associação com a obra monumental para que, ao se olhar para um, veja-se o outro. Essa relação dos arquitetos com o Estado promotor de novos programas teve início com o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, em 1936, sob o comando de Lúcio Costa, tendo ao seu lado Oscar Niemeyer, então seu desenhista, Affonso Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Jorge Moreira. Mas não só a figura do arquiteto era uma constante na época do governo Getúlio Vargas. Havia o intelectual funcionário-público, a ponto de Carlos Drummond de Andrade, ele próprio com um pé em cada função, ter cunhado a expressão escritor-funcionário. Havia a crença modernista por parte dos intelectuais que o Estado era o lugar da renovação e da vanguarda, e aquele era o momento de aplicar na realidade as idéias que estavam nos seus livros; eram os chamados “modernistas de repartição”, em feliz expressão de Lauro Cavalcanti. (CAVALCANTI. 2006: 39). Adriana Coelho Florent pede que esse tipo de atitude não seja julgada com severidade pelas gerações posteriores, já que “ela deve ser examinada à luz de dois critérios: os resultados obtidos em benefício do serviço público e a submissão da criação aos interesses do governo”⁴⁵. Sobre a escolha do projeto para a execução do Ministério há uma passagem que merece menção. O autor do projeto vencedor para a construção do Ministério foi Archimedes Memória, com um projeto em estilo marajoara. Gustavo Capanema não concorda com a decisão do júri e escreve ao presidente Getúlio Vargas, indicando Lúcio Costa para executar outro projeto, e sem abrir um novo concurso; ponto para os modernistas! Getúlio Vargas concorda, espantado com a insistência de Capanema e Costa, atribuindo-a a um capricho dos dois. Archimedes Memória, sabendo que o seu projeto tinha sido descartado, escreve uma carta ao presidente, da qual se lê o seguinte trecho:

“(...) o que acabamos de narrar tem, no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse arquiteto é sócio do arquiteto Gregory Warchavchik, judeu russo de atitudes suspeitas... Não ignora o senhor ministro da Educação as atividades do arquiteto Lúcio Costa, pois, pessoalmente já mencionamos a S.Excia. vários nomes dos filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Club de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comungam no seu credo. Esses elementos deletérios se desenvolvem justamente à sombra do Ministério da Educação, onde tem como patrono e

45 - FLORENT apud PILAGALLO, Folha de São Paulo, E10, 23/12/06.

intransigente defensor o Sr. Carlos Drummond de Andrade, chefe-de-gabinete do ministro. Expondo aos olhos de V.Excia esses fatos, esperamos que V.Excia., defendendo o Tesouro Nacional e a honorabilidade de vosso governo do país, alente a arte nacional que ora atravessa uma crise dolorosíssima, próxima do desfalecimento”. (MEMÓRIA, apud CAVALCANTI 2006: 43)

Pela acusação venenosa, pode-se ver que a vitória da arquitetura moderna brasileira foi conseguida com muito empenho por seus obstinados seguidores. O que facilitou a tarefa foi que os modernos eram mais bem preparados, tanto em formação profissional, quanto em bagagem intelectual. Entretanto, na área universitária os modernos não conseguiram se impor, ficando a atividade nas mãos dos acadêmicos e dos pseudo-modernos que, enquanto defendiam em aula os seus princípios, executavam para os clientes obras em outros estilos (CAVALCANTI, 2006: 63). Com relação à questão acadêmica, a que fala do nosso tempo e da nossa cidade, aquela que melhor completaria o plano de Lúcio Costa seria a concepção de um curso de arquitetura e urbanismo que continuasse o plano original do grupo modernista, formando arquitetos que encarassem a cidade como um *work in progress*. Essa nova geração não deve ignorar que a produção da arquitetura é resultado da produção de conhecimento, para que ela mesma seja, por sua vez, uma forma de conhecimento (PEREIRA, 1996: 97), o que nos esclarece porque a falta do exercício da crítica empobrece a arquitetura. É necessário que se faça a transição necessária ou perde-se, na interrupção na reflexão, a continuidade de uma grande experiência. A postura adotada acima poderia nos livrar de conviver, hoje, com construções que revelam, em alguns casos, baixa qualidade técnica e conceitual. Ou, senão, podemos vê-las, segundo Argan, como representativas de uma realidade social e política que se manifesta em contradições, vergonhas e más-formações. (ARGAN, 2000a).

Retomando o tema da criação do projeto do Ministério da Educação e Saúde, Le Corbusier vem ao Brasil uma segunda vez, agora como convidado de Lúcio Costa para, em uma estadia de quatro semanas, para fazer os esboços do prédio do Ministério. Aceitou com prazer a possibilidade, porque era a chance de pôr em prática as suas idéias, agora em projetos para o governo de um país. Na França, ele ficou famoso pelas teorias que lançava em conferências, artigos e livros, e por executar projetos que atendiam a clientes particulares, mas, obras para o governo francês, ou de qualquer outro governo, ele ainda não tinha realizado.

Durante o mês que passou no Rio, ele desejou mudar - sem conseguir - o local do projeto para que este ficasse de frente para o mar, e pudesse ser visto, por todos que entrassem no Rio de Janeiro pela baía de Guanabara. Abominou o projeto original, condenou a sua simetria óbvia, que, em planta baixa, tinha uma forma tal que, segundo ele, parecia uma “múmia”. Niemeyer, como desenhista, acompanhou-o durante aquela estadia, passando para o papel as idéias do mestre. De acordo com Costa, “o maior legado de Le Corbusier foi o próprio Oscar Niemeyer (...)”

Na historiografia arquitetônica, a “revelação” de Niemeyer, até então aluno medíocre e arquiteto discreto, é o ponto mágico de um momento mítico: Le Corbusier, como um Moisés, entrega as tábuas da “modernidade” a Oscar Niemeyer que, tocado pelo gênio do mestre, vê despertar a sua própria genialidade (CAVALCANTI, 2006: 47).

Le Corbusier deixou no seu esboço para o Ministério, um traço elegante e delgado, de um só bloco sob pilotis, liberando o solo e dando fim à idéia de pátio interno, uma referência da arquitetura colonial, que teimava em ser mantida pela equipe que julgava a obra (CAVALCANTI, 2006: 47). Daquele desenho inicial, parcialmente acatado, resultou uma discussão posterior sobre quem assinaria o projeto. Lúcio Costa, à sua maneira, mostrou à Corbusier as mudanças sofridas em relação ao primeiro desenho. A aceitação oficial do modernismo brasileiro foi selada com a construção do ministério. Foi em nome dessa bem sucedida parceria, em 1936, que Le Corbusier percebeu a oportunidade de realizar, com a concretização da nova capital, um plano urbanístico, sem ter que lidar com grupos políticos em disputa, como em Chandigarh (a capital planejada da Índia), ou enfrentar revoltas pela manutenção de arquiteturas históricas, como em Paris. Escreve ao presidente Juscelino, se oferecendo para a função. Não obtém resposta, pois, nem Juscelino, nem Niemeyer, desejavam um profissional estrangeiro, numa iniciativa que pudesse pôr em dúvida a competência nacional em construir a capital de um Brasil moderno (CAVALCANTI, 1998).

Niemeyer e Juscelino começaram uma estreita parceria com a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, na gestão do político como prefeito de Belo Horizonte. A obra foi denominada, pelo crítico Kenneth Frampton, como sendo resultado da “arquitetura do lugar”, pertencente ao “regionalismo crítico” - programa arquitetônico que mostra a tensão entre a modernidade universal e a idiossincrasia de uma cultura enraizada -, uma solução capaz de preservar as referências locais e de, ao mesmo tempo, dialogar com as tendências artísticas

internacionais (SOUZA). Estabeleceu-se uma linguagem brasileira própria, que, como disse Henry-Russel Hitchcock Jr.⁴⁶ em relação a nossa arquitetura: “assistia-se à criação de um novo idioma nacional dentro da linguagem internacional de arquitetura moderna” (Apud CAVALCANTI & LAGO, 2005). Anos depois, já na época da construção de Brasília, o mesmo Frampton criticou Niemeyer pela perda de complexidade das formas conquistadas na época da Pampulha, querendo dizer que, em Brasília, Niemeyer estaria abandonando a linguagem que caracterizava o “regionalismo crítico”.

Mas, o “calcanhar-de-aquiles” do urbanismo modernista, do ponto-de-vista atual, é exatamente aquele que privilegia e apresenta modelos universais, subestimando aspectos locais, como clima e cultura. Para o arquiteto croata Marko Brajovic, professor do Instituto Europeo di Design, em São Paulo, “não se pode mais pensar em desenhar uma cidade partindo de fora, (...) deve-se pensar a evolução desde o seu interior, de seu metabolismo” (LORES, 2007)

Já como Presidente da República, Juscelino convidou Niemeyer para que ele coordenasse a construção da nova capital. Niemeyer se esquivou e sugeriu um concurso aberto, onde ele participaria como membro do júri (CAVALCANTI, 1998).

A revelação de Niemeyer como arquiteto não eclipsa Lúcio. Pelo contrário, foi Lúcio quem o promoveu, como sugere o concurso do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, de 1939. Vencedor da concorrência, Lúcio abre mão do seu projeto e convida Niemeyer (que participou com a proposta que ficou em segundo lugar) para a criação de uma terceira versão, apontada pela crítica internacional como sendo um dos mais significativos da feira. O projeto, admirado pelos outros arquitetos, despertou a curiosidade para o tipo de arquitetura que despontava em um distante país da América do Sul. Em depoimento, Lúcio Costa recorda aquela ocasião, em Nova Iorque:

Quando levei o Oscar comigo a Nova Iorque, em 1938, para fazer o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional, não havia lá nenhum edifício com fachada envidraçada, e o Ministério da Educação já estava em construção, de modo que o Brasil antecipou a aplicação da chamada ‘curtain wall’ ou ‘mur rideau’, ‘pan de verre’, como os franceses dizem... Essas fachadas envidraçadas que marcam o estilo americano para o público em geral, na realidade não foi nada americano, mas uma coisa européia e aplicada pela

46 - Autor de "Latin America architecture since 1945", New York, Museum of Modern Art, 1955.

primeira vez no Brasil, na América do Sul, em escala monumental. Isso é muito significativo (COSTA, apud CAVALCANTI, 2006: 52)

A parceria de ambos liderou o chamado “período heróico” que durou até 1945, quando realizaram, em dupla e individualmente, uma coleção de obras-primas. Joaquim Cardozo e Samuel Rawet foram os engenheiros calculistas que, com competência, acompanharam Niemeyer e Lúcio em toda a aventura moderna e jamais criaram dificuldades para realizar os desenhos de Niemeyer; como, na maioria dos seus projetos, as formas são indissolúveis da técnica, uma vez resolvida a estrutura, o prédio estava pronto. A história do início de nossa arquitetura poderia ser contada através da cooperação de arquitetos com engenheiros-calculistas sensíveis ao desafio da pesquisa de novas formas (CAVALCANTI, 2005). Ambos engenheiros, Cardozo participou do movimento realizado por Niemeyer na Pampulha, entre 1941 e 1945 e fez os cálculos dos seus projetos estruturais, e na fase de Brasília, ele foi o calculista das cúpulas do Congresso Nacional. Corre a história de que Cardozo, depois de meses de trabalho, telefonou em meio à madrugada para Niemeyer, ansioso para lhe comunicar que havia chegado, enfim, à solução estrutural das cúpulas. É bom lembrar que os cálculos naquela época eram feitos na ponta do lápis, sem os recursos disponíveis dos dias de hoje. E coube a Samuel Rawet, nascido na Polônia e naturalizado brasileiro, a responsabilidade pelo cálculo da estrutura em concreto armado do edifício do Congresso. Tanto Cardozo, quanto Rawet, tinham outros pontos que os uniam, além da engenharia. Ambos escritores, Rawet foi comparado à Guimarães Rosa por Assis Brasil, no prefácio do livro “Contos do Imigrante”; enquanto que Cardozo, era poeta. Desde que se formou, Rawet trabalhou na equipe de Lúcio e Niemeyer, sempre ao lado do amigo, poeta e calculista, Joaquim Cardozo (SANTANA).

6.7. O Barroco na Arquitetura Moderna Brasileira

Lúcio Costa fez ironia com a observação de Max Bill, que condenava a excessiva formalidade da arquitetura de Brasília. “Se nós tivéssemos a herança cultural de um país que fabrica relógios, seria diferente”. E Niemeyer, ao comentar a máxima funcionalista de que a forma segue a função, afirma que a forma é mais importante, porque a função se modifica,

enquanto a forma permanece. Ele dá como exemplo o Palácio do Louvre, que se transformou em museu, sem perder em nada da sua beleza formal. Esse trecho está citado em artigo de Almir Paredes Cunha, que emite um apanhado de justificativas para caracterizar o espírito barroco na arquitetura moderna brasileira. Joaquim Cardozo distingue o barroquismo presente na arquitetura de Niemeyer, daquele encontrado na sua versão original de séculos atrás: neste, o barroco é “irreal, composto de elementos postigos sobrepostos ou pendurado sobre uma estrutura de equilíbrio eminentemente simples, enquanto que, na nova arquitetura, a realidade do equilíbrio é perfeitamente sensível, compreensível pelo menos, impondo-se sem qualquer efeito ilusório ou misterioso, a relação entre carga e suporte” (CARDOZO, apud SANTANA).

Paredes Cunha dá exemplos significativos de construções na capital federal que se enquadram ao estilo barroco, a começar pelo próprio Plano Piloto,

por sua solução dinâmica que lembra um avião – forma aerodinâmica intimamente ligada à idéia de movimento. Também é barroca a monumentalidade do planejamento urbano, que se evidencia na própria nomenclatura utilizada: Super-quadra, Eixo Monumental.

(...) no Eixo Monumental, a repetição constante do mesmo tipo de edifício – os ministérios – acentua a sensação de espaço infinito.

A Catedral, por sua planta circular, está associada ao dinamismo, que é acentuado pelo sentido ascensional dos pilares que constituem a sua estrutura. No grande espaço à volta situa-se o batistério constituído de um volume com a forma aproximada de um elipsóide de revolução, complementado por um grupo de estátuas monumentais que antecedem a entrada principal. Todo esse conjunto nos lembra a colunata criada por Bernini para a Basílica de São Pedro, no Vaticano.

O Ministério da Justiça tem sua fachada formada por uma grande fonte, de onde jorra água permanentemente. Ele nos traz à memória a importância das fontes barrocas e, sobretudo, a Fontana de Trevi, situada na fachada de um palácio romano.

O Ministério das Relações Exteriores (Palácio Itamaraty) é constituído por uma construção situada em um espelho d'água, que prolonga o espaço no sentido vertical por uma imagem virtual, representada pelo reflexo do prédio. No espelho uma escultura, o 'Meteoro', de Bruno Giorgi, cujo nome lembra a idéia de movimento – formado por uma série de massas derivadas da esfera, que parece flutuar sobre a superfície d'água, sem peso, sendo esse efeito conseguido pela existência de um suporte que fica escondido sob a superfície d'água. A

estrutura do edifício é formada por uma série de arcos, independente de uma caixa de vidro que sustenta um jardim “suspenso”, e todo esse conjunto nos transmite uma sensação de leveza que oculta o verdadeiro peso da realidade.

(...) a integração perfeita entre arquitetura e escultura, que aqui encontramos, é um dos aspectos fundamentais do Barroco.

No Parlamento (Senado e Câmara dos Deputados), a massa total do prédio é formada por um prisma horizontal que se contrapõe a dois outros de sentido vertical e tem um aspecto monumental, sugerindo a idéia de movimento pelo cruzamento de dois eixos de sentidos opostos. Ele fecha de maneira cenográfica o Eixo Monumental. O elemento dinâmico também é conseguido pela oposição entre as superfícies curvas, colocadas em posições contrárias, que constituem os espaços dos plenários da Câmara e do Senado. Novamente, a rampa exterior de acesso é a contrapartida da grande escadaria teatral barroca.

Fora do conjunto de prédios que constituem o Eixo Monumental, um outro edifício de Brasília representa, de maneira significativa, o espírito do Barroco: o Palácio da Alvorada: (...) é formado por uma caixa de vidro – novamente a indefinição entre espaço interior e exterior – que parece pairar acima do solo, em função dos elementos de sustentação – as famosas colunas em forma aproximada de losangos de lados curvos – interligados e revestidos totalmente em mármore branco. As colunas apóiam-se no chão, por um dos seus vértices, fazendo desaparecer a idéia de peso. A “colunata”, em virtude dos lados curvos das colunas, forma um desenho complexo pelo entrelaçamento de curvas que nos reportam às célebres colunas salomônicas barrocas. No interior o luxo de uma parede de azulejos dourados e o ilusionismo de uma parede de espelhos, caracterizam claramente o espírito barroco. A capela é o ponto culminante do barroquismo do conjunto, com sua massa tronco-cônica constituída por superfícies côncavas, sua planta em espiral e seu revestimento em mármore branco. O espelho d’água, que reflete a imagem do edifício, criando um espaço virtual infinito, é complementado por um grupo escultórico que parece flutuar à superfície da água, numa ausência aparente de materialidade (CUNHA, 2005).

“Não há como negar as afinidades com o jogo de formas combinatórias, vertiginosas, revelando o nosso barroco miscigenado, de tradição ibérica, mas caldeado no trópico” (CAMPOS). Essa feminilidade barroca foi devidamente assumida por Lúcio Costa, que tinha na sua equipe Oscar Niemeyer, cujo olhar fazia curvas; Niemeyer abriu novas possibilidades ao modernismo para lidar com formas que resultam da relação entre arquitetura e estrutura; e, hoje, entendemos que o arquiteto forneceu, com anos de antecedência, uma alternativa à burocracia que acabaria atingindo todo o movimento

moderno (CAVALCANTI, 2005). Na época, aquela sanção veio quando Lúcio, em 1935, conheceu os textos de Eugênio d’Ors, estudioso do barroco. O mérito de d’Ors foi o de fornecer as bases de uma explicação estrutural para o barroco, não o situando apenas como mero estilo:

Para d’Ors , a abordagem do barroco como mero estilo de um tempo se desfaz, em proveito da averiguação de oposições sincrônicas entre o barroquismo e o classicismo que designariam, na verdade, dois modos de orientação do psiquismo. Para ele o classicismo seria um feito da civilização fundado sobre a ordem e a disciplina, produzido pelo equilíbrio apolíneo e estaria do lado do que se designa por animus, em referência ao universo masculino. Em contraposição o barroco seria uma reapresentação da vida selvagem e do paraíso natural e se identificaria ao feminino, à anima. Entre eles estaria sempre presente tanto uma oposição natural quanto uma aliança “conjugal”. O barroco funciona, a seu ver, como a voz do inconsciente que protesta contra a ditadura da racionalidade consciente (MELLO, D. M.).

Na busca por outras leis e princípios que levaram às formas consagradas nas construções modernas da cidade, o arquiteto Cláudio Queiroz deu a resposta para uma questão que teimava em se colocar: a forma das colunas do Palácio da Alvorada é gratuita, ou ela traz no seu desenho uma razão para a sua forma? Queiroz entende que a sua forma abriga dois princípios – um, simbólico, que faz referência à rede indígena que recebe o homem tanto na hora do parto, como na hora da morte, mas, também, que a colunata necessitou de um cálculo específico, para não permitir que as bases (que aparentemente pousam no chão) se vissem esmagadas pelo seu próprio peso⁴⁷. Há a analogia entre a famosa coluna com uma figura matemática, a catenária, uma técnica tradicional, retomada com a arquitetura de Niemeyer:

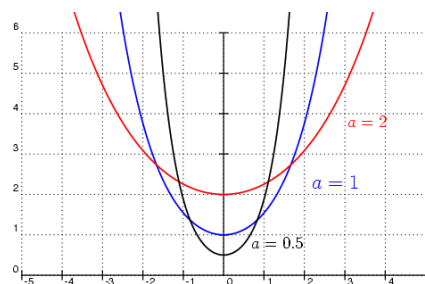
a catenária descreve uma família de curvas planas, semelhante as que seriam geradas por uma corda suspensa pelas suas extremidades e sujeitas à ação da gravidade. Por distribuir bem os esforços de compressão, ela possibilita estruturas com o mínimo de

47 - Em entrevista realizada no dia 18/12/06

massa. É possível executar cúpulas e abóbadas catenárias através de processos construtivos que, dependendo do vão, dispensam o uso de cimbramentos⁴⁸ e formas⁴⁹.

Vale lembrar que Antonio Gaudi usou o princípio da catenária para fazer a cúpula da Igreja da Sagrada Família, em Barcelona. A fórmula resultante da figura é a que se apresenta abaixo:

$$\cosh(x) = 1 + \frac{x^2}{2} + O^{\pm}(x)$$



6.8. Críticas

Diferente das construções modernistas espalhadas pelo mundo que tinham, por princípio, funcionar como um mero veículo de modernização dos hábitos de vida, Brasília já nasceu para ser obra de arte e monumento do movimento moderno. GORELICK (2005: 158) cita, como um exemplo às avessas, a cidade de Tel-Aviv, também modernista, mas, da qual restam só algumas obras construídas dentro daquele espírito. Devido ao olhar funcional que elas inspiravam, a substituição da paisagem urbana foi feita sem que houvesse tempo para uma assimilação estética. Outro exemplo que fala da leitura estritamente prática da arquitetura moderna é o conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, em St. Louis, EUA. O projeto, de caráter experimental em edificações elevadas, fiel aos ideais mais progressistas dos CIAMs, era assinado pelo arquiteto Minoru Yamasaki (que, em funesta coincidência, é o mesmo arquiteto que projetou as Torres do World

48 - cimbre – armação de madeira que serve de molde e suporte a arcos e abóbadas durante a construção, sendo retirada após a obra concluída - 'Aurélio'.

49 - Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Catenaria>

Trade Center, alvos do ataque terrorista em 2001). Os prédios foram dinamitados vinte anos depois da sua construção, devido aos vários erros cometidos. O primeiro deles, por razões segregacionistas, pois eles abrigavam exclusivamente famílias negras, de baixa renda. Como os aluguéis precisavam cobrir os custos de manutenção - e os moradores não podiam cobri-los -, a municipalidade saiu de cena, deixando que ela fosse assumida pelos condôminos. Ondas de terror, vandalismo, homicídio aconteceram nos corredores e em outras áreas comuns. O conjunto de onze blocos de trinta e três andares foi rejeitado pela população, sendo, afinal, dinamitado. O arquiteto Charles Jickens⁵⁰, de modo sarcástico, definiu que a morte do modernismo se deu com a implosão do Pruitt-Igoe, em 15 de julho de 1972, e Baudrillard confirmou o enterro, ao dizer que, junto com a implosão real do Pruitt-Igoe, aconteceu a implosão de sentido da arquitetura moderna (BAUDRILLARD apud ARANTES, 2006: 270).

Os exemplos da cidade de Tel Aviv e de Pruitt Igoe indicam que privilegiar essencialmente a hipótese funcionalista da obra arquitetônica não basta. É necessário que se dê importância à valorização do estético e do simbólico na arquitetura moderna; Gorelick vai além, e diz que “só a partir do interior do movimento artístico e arquitetônico é possível se chegar aos princípios estéticos e simbólicos que se aninham nas hipóteses funcionalistas” (GORELICK, 2005: 159), ou seja, sem eles, a arquitetura moderna não transcende do seu tempo e, quando ela é destituída das suas funções práticas, a sua manutenção não se justifica mais.

Gorelick propõe inverter uma questão que tanto incomoda os críticos do modernismo com relação ao pouco envolvimento que a arquitetura modernista desperta: “como uma cidade modernista, como Brasília consegue despertar nos seus habitantes sentimentos de um pertencer acentuado, quando comparada às cidades convencionais?” (GORELICK, 2005: 173).

O argumento acima deveria aplacar a crítica que representantes do movimento internacional fizeram, como a emitida pelo arquiteto Bruno Zevi, que considerava gratuitas as formas da nova cidade, e pelo artista concretista Max Bill, que, adepto da versão radical funcionalista alemã, via na nossa arquitetura a manifestação de um formalismo decadente e de um monumentalismo desnecessário. Entretanto, a resistência manifesta à construção de Brasília, não

50 - Disponível em: <http://worldwhitewall.com/cidadesdoamanha.htm#38>

significa que o modelo de modernização adotado na Europa tenha sido realizado de maneira impecável. (CANCLINI, 2003: 83). Arango ressalta a recorrência histórica dos chamados centros não transmitirem às periferias suas polêmicas, questionamentos e embates, “mostrando apenas suas respostas já filtradas e decantadas, rodeadas de uma aura de indiscutível respeitabilidade, o que gera falsos panoramas de ampla concordância” (ARANGO, 1989). A radicalização das vertentes místicas da Bauhaus, de Moholy-Nagy, e as próprias polêmicas internas nos CIAMs já mostravam a pluralidade de linhas de busca (CAVALCANTI, 2006).

O que a crítica queria focar, estritamente, era a falta de perspectiva em se atender as necessidades sociais que, pelos cânones do movimento moderno internacional, era a razão de ser da arquitetura moderna. A vertente mais apegada a um discurso moral elegeu o Conjunto Habitacional do Pedregulho, em São Cristóvão, do Rio de Janeiro, como a resposta social no processo contra a “arquitetura moderna brasileira” (GORELICK, 2005: 176); era a arquitetura que eles valorizavam, em oposição a Brasília. Para esses críticos, Lúcio e Oscar já vinham montando, com projetos do tipo do Ministério da Educação, da Pampulha, do Pavilhão de Nova Iorque, do Parque Guinle, um laboratório experimental que atingiu o seu ápice em exuberância formal e monumental com a construção da capital. Niemeyer, mais enfático, respondeu que era hipocrisia fazer outra arquitetura num país capitalista como o Brasil. Ele pondera que a falta de conteúdo humano é a principal deficiência da nossa arquitetura moderna, e nomeia a contradição social como a causadora das suas deficiências, expondo, em desdobramentos inesperados que o equívoco traz:

na falta de uma base social efetiva, e nos grandes planos coletivos que a complementariam, decorrem, portanto, a versatilidade da nossa arquitetura, a despreocupação de economia, e a variedade e riqueza de formas com que se apresenta, e que a ausência de uma indústria poderosa, com sistemas de pré-fabricação ainda mais vem acentuar. Assim, o que nela para alguns é falso e acessório, para nós é imposição do meio que fielmente exprime (NIEMEYER, 2003: 185).

A idéia de realizar uma arquitetura social “apenas empobreceria a nossa arquitetura no que ela tem de novo e criador”, o que significaria apresentá-la “de forma enganadora, artificial e demagógica”, nas palavras de Niemeyer (2003: 185). A verdade do trecho acima coloca-nos frente a um dilema de difícil solução. Para muitos arquitetos, a situação de constrangimento profissional é permanente, pelo contra-senso em tentar articular, com coerência, um discurso teórico-crítico e, ao mesmo tempo, ter a prática de uma arquitetura que, sozinha, não tem

soluções prontas para problemas que dependem de vontade política: “com tais certezas, é como quem calça sandália franciscana num pé, e bota de patins *online* no outro” (GIMENEZ); se brasileiros, aqueles críticos veriam que muito pouco poderia ser feito, além de realizar um bom trabalho, o mesmo que os nossos bons arquitetos fazem. O que Niemeyer quis dizer é que a arquitetura da pobreza não pode ter como base a pobreza da arquitetura. Qual o recado que fica? A necessidade de se

construir uma arquitetura amparada em juízo artístico moderno mais autêntico e imparcial, portanto menos romântica e corporativa. A arquitetura progride e cresce com (...) a obsessão quase interminável na busca de sentido, aproximações, correções e ajustes. A busca se dá por um resultado que se define como intenso. É essa intensidade da forma que o olho atento reconhece e distingue; o atributo do artefato de arquitetura que alcança a posição moderna mais elevada e cobiçada. É essa intensidade tectônica que impede perceber no objeto divisão em partes ou qualquer coisa que não seja concisão plástica e oportuna conformação ao lugar. Uma forma rara de arquitetura que parece resultar de poucos e silenciosos arquitetos atarefados e encantados nesse jogo arguto e imprevisível medido pelo juízo estético (GIMENEZ, 2005).

Em defesa do movimento brasileiro, Luis Fernández-Galiano, editor da revista “Arquitetura Viva”, afirma que as formas demasiadamente teimosas insistem em ter vida própria e independente do uso para a qual foram concebidas. E, desta forma, paradoxalmente, contradizem o dogma modernista de que a forma segue a função. Dogma que o próprio Niemeyer não está preocupado em seguir:

Não é o ângulo reto que me atrai./ Nem a linha reta, dura, inflexível, / criada pelo homem. /O que me atrai é a curva livre e / sensual. A curva que encontro nas / montanhas do meu país, no curso sinuoso /dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo /da mulher amada. /De curvas é feito todo o universo./ O universo curvo de Einstein. (Niemeyer, 1988).

Outro aspecto que anuvia o reconhecimento internacional de Brasília como monumento à modernidade se deve ao mau uso político que a arquitetura sofreu no período entre guerras. A constatação de que a arquitetura poderia ser manipulada, como ocorreu na década de trinta e quarenta, em apropriações nazistas, fascistas e comunistas, assustava o meio ilustrado internacional. Foi também a civilização maquinista uma das causas do conflito mundial, já que ela fabricou canhões ao invés de casas, e, pior, usou os canhões para destruir as casas (ARGAN, 2000b). Stalin, em 1929, censurou o construtivismo russo e impôs o realismo soviético,

enquanto que Hitler expulsou a Bauhaus de Walter Gropius e Moholy-Nagy, e elegeu o historicismo neoclássico de Albert Speer. O arquiteto da “Teoria do Valor da Ruína” sugeria que, como as ruínas gregas e romanas dão o testemunho daquelas civilizações, num futuro distante, as ruínas do regime hitlerista dariam o testemunho da grandeza do Terceiro Reich. O abuso serviu para alertar os espíritos sobre o poder de manipulação que a arquitetura representava. Em se tratando da nova arquitetura, a ameaça era ainda mais evidente, dado que nela, acreditava-se, o espaço urbano não teria tido tempo de passar por um processo de acumulação. O conceito da “tábula rasa” era perfeito para a realização de projetos, já que essa arquitetura se prestava tanto como uma crítica do capitalismo, quanto um instrumento de transformação social por arquitetos da direita radical. O Brasil, um enclave da América da Sul onde, por herança colonial, as leis são voláteis e a democracia frágil, a pouca informação internacional a nosso respeito levava a uma indefinição na hora de saber para que lado iam as nossas tendências políticas e a arquitetura.

Mas o que fez Juscelino Kubitschek, um político liberal-conservador, abraçar um plano modernista para a capital do país? Brasília surge como um projeto de ambição política pessoal de um presidente visionário e empreendedor, que viu naquela construção a grande obra do seu governo. A idéia que foi adiada por tantos outros governos, nas mãos de JK se concretizou, graças à vontade política, que não lhe faltava. A cidade foi erguida em três anos com os materiais vindos de avião para cumprir o prazo de inauguração, tanto pelo apelo político do ato, quanto pela suposição de que o sucessor não daria continuidade ao plano (CAVALCANTI. 2006: 217). Com um agravante do quadro, o golpe militar veio em seguida e transformou, o que estava calcado em mentiras e mal-entendidos, em um fato real e adequado ao juízo que se fazia de uma república latino-americana. Coube a Bruno Zevi, em grande parte, a responsabilidade pela divulgação daquela imagem deturpada de Brasília. A cidade agora era governada por um regime militar, e a utopia das pranchetas foi atropelada em pouco tempo (CAVALCANTI. 2006: 217). Os militares cogitaram de trazer de volta a capital para o Rio de Janeiro, e transformar Brasília em uma cidade livre para o jogo, a exemplo de Las Vegas. Mas a idealização do poder espetacular contido no plano se encaixou perfeitamente para o uso autoritário que os militares pretendiam fazer dela, e eles perceberam que ela era mais adequada, do que o Rio ou qualquer outra cidade, para o exercício de um poder ditatorial (CAVALCANTI, 1998). Foi o que salvou Brasília de perder o

status de capital federal, e fez dela, por mais de vinte anos, a cidade adequada para instalar nos seus palácios monumentais a ditadura burocrático-autoritária dos militares.

7. A MODERNIDADE PLURAL

No início da década de 70 dá-se por encerrado o movimento moderno internacional na arquitetura; essa data coincide com a explosão do Pruitt-Igoe, que fica como um divisor de águas. A partir daí, as intervenções dos arquitetos sobre as megacidades passam a ser pontuais, não mais sistêmicas; sai o Modulor e entra o homem real das ruas. Observando a fisicalidade da cidade, é flagrante a deterioração na qualidade de vida. A expectativa no progresso e na tecnologia como solução para a nossa defasagem cultural e econômica, afinal, se mostrou ingênua.

Mas o mundo também piorou: em alguma data de 2007, a população global estará mais concentrada na cidade do que no campo. Enquanto que as cidades ocupam apenas 0,4% da área do planeta, elas consomem 75% do combustível fóssil usado na Terra. O concreto nas cidades é responsável por um terço das emissões globais de dióxido de carbono ⁵¹. No Brasil, a devastação das áreas florestais, a decadência das áreas urbanas, a poluição das águas, associado com os baixos índices sociais, representam a faceta da modernidade que se instala sem desenvolvimento, ou melhor, em uma forma especificamente capitalista do subdesenvolvimento. Entretanto, ironicamente, o que mais se vê é o êxito midiático da arquitetura e, ao mesmo tempo, a sua derrota social, compondo um panorama paradoxal: “nunca a arquitetura esteve tão presente na consciência simbólica contemporânea, e nunca os arquitetos estiveram tão afastados das decisões estratégicas sobre o espaço construído” (GALIANO, 2001).

51 - “Cidades imóveis” Folha de São Paulo, caderno Mais! 14/01/07

O Brasil, que não está bem colocado nos índices de desenvolvimento humano (em 65^a lugar no ranking do IDH de 2004 entre 177 países no total dos últimos 20 anos) ⁵², ainda tem a vantagem de contar com uma das maiores reservas de água potável do planeta, e um meio ambiente formado em quase 60% de áreas verdes, temas importantes para a redução de emissões de gases na contenção do aquecimento global. O mundo vai exigir regulações para lidar com as fontes causadoras de impactos ambientais, como a crescente produção de eletricidade, cimento e aço, principais responsáveis pelo efeito estufa, mas, também, a base da economia global (REIMAN, 2007). A arquitetura é a primeira a se manifestar quando mudanças de hábito no ambiente, na sociedade, e na economia são exigidas. Exatamente porque a arquitetura é a manifestação espacial dos sistemas sociais que a contém, ela acompanha a decadência dos valores éticos que as sociedades vão produzindo. É um tremendo desafio que cabe à arquitetura de hoje resolver: o impasse criado entre o mercado e as demandas urgentes pela sobrevivência do planeta (LIENDIVIT, 2007).

Por outro lado, a nova racionalidade global determina que se acabaram as utopias, e a arquitetura atual, sem questionamentos, age sem culpa e sem assumir valores éticos e morais. “É uma arquitetura que se desvanece no ar na primeira baixa de ações da bolsa de valores” (FRATARELLI, 2006). Ele também observa que, hoje, arquitetos pop-stars, designers da moda, e estilistas talentosos substituíram os mestres, e confundiram substância com aparência. O resultado é que a arquitetura atual persegue unicamente a sua singularidade, apresentando-se como uma escultura, sendo que, o seu fim resulta ser o objeto arquitetônico, em si mesmo. O arquiteto e crítico argentino Fratarelli atribui à arquitetura atual uma ética pós-moral, hedonista, indolor, pronta para se livrar da incômoda relação com a ética funcionalista da modernidade, vista como limitante da liberdade. O que a racionalidade buscou foi classificar, coordenar, mas, sobretudo, operar como elemento de equilíbrio, prevendo o surgimento de novos problemas. Mas ela pode, por sua vez, revelar, no seu cerne, uma paranóia: a do racionalismo extremado que busca uma explicação última, e que nega tudo o que não se submete à sua verdade.

52 - IDH. Índice de Desenvolvimento Humano. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndice_de_Desenvolvimento_Humano.

Para Argan, a tarefa do arquiteto coincide com aquele que a classe culta se vê chamada a cumprir com relação à massa que, se supõe, seja inconsciente de seus próprios e verdadeiros interesses (ARGAN, 2000b). O recado, para esses, é de que é inútil querer ter o domínio de tudo, a pretensão de predizer e planificar absolutamente, crer que é possível, em nome de uma teoria, chegar a uma perfeição estável e duradoura. Mas, seremos capazes de analisar as suas conseqüências – sejam heróicas, ingênuas ou totalitárias, e entender o discurso modernista numa perspectiva histórica? Porque não podemos permanecer dentro das suas próprias convenções para descobrir o seu “fracasso” e denunciá-lo, como tendo sido incapaz de mudar o mundo (GORELICK, 2005: 170).

Hoje, a ética apaixonada, que brigava contra o que era considerado injusto, foi substituída por outra, permissiva, autodenominada de livre, sem regras. Apesar desse pretense ar de liberdade, o que ela revela, é exatamente a falta de mudança, permitindo-se mesmo dizer que, onde antes dominava a separação, a distinção, a autonomia, passou a reinar a reversibilidade, a mescla, a heteronomia. Nesses novos tempos, em que tudo pode ser factível e justificável, é o relativismo cultural que produz a atual falta de valores éticos e sociais. Com os valores passando a ser individuais, quase uma questão de consciência pessoal, também, na arquitetura, aparece uma pluralidade de formas coerentes com esse relativismo. A diversidade formal, baseada em arbitrariedades do desenho, tem a intenção de, em uma inversão, sobressair, chamar a atenção, gerar escândalo. As obras soam como gritos desesperados de seus autores, que querem chamar a atenção para si (FRATELLI, 2006). Seus desenhos se realizam sob uma lógica ao contrário, com a predominância de soluções formais, ignorando o contexto urbano. A cidade se transforma num simples cenário para experimentos arquitetônicos, onde se evita o diálogo com o entorno. Além disso, seus autores aparecem como transgressores, aligeirando preceitos básicos da arquitetura, e fazendo desaparecer o sujeito do discurso arquitetônico, já que a obra passa a existir para ser vista, e não para ser vivida. Assim, temos que essa liberalidade se mostra falsa, não encerrando a verdadeira noção de democracia.

Vamos considerar que a história não passa da transição de uma época para outra, mas não vamos dizer que a época moderna signifique o fim da história, no sentido de "telos" coletivo da humanidade. Podemos assumir que, cumprido esses "telos", não teremos outros fins universais, mas, fins individuais ou particulares, o que representa a possibilidade da

multiplicação indefinível dos fins. Lyotard tem razão quando fala que acabaram os grandes “relatos” da modernidade, o progresso, o resgate do proletariado, ou seja, as grandes narrativas da razão iluminista. Mas, mesmo assim, ainda temos muita história pela frente. Analogamente, o fim do mundo pode significar a multiplicação dos mundos. Tal é, efetivamente, o sentido da modernidade.

Focando a questão da modernidade, pergunta-se: o que é uma concepção moderna do mundo? À primeira vista, são várias as concepções modernas do mundo, mas, a conclusão de Cícero (1992) é de que é possível encontrar um conceito rigoroso de modernidade, que vem do reconhecimento do “agora” como essência do mundo, bem diferente da concepção baudelairiana de modernidade, que dizia que toda época tem a sua modernidade, ou, ainda, da concepção, segundo a qual, o fim das vanguardas conduziria ao pós-modernismo.

Ao contrário do que se pensa vulgarmente, a modernidade não é um fenômeno histórico, algo que pode haver ou não haver. Sempre e necessariamente há modernidade, pois ele é a essência do agora, algo que poderíamos chamar de "agoralidade". Com a descoberta da modernidade, deu-se a consciência do fundamento subjetivo e negativo do mundo, sendo ela também a descoberta do absoluto. Os fundamentos das concepções do mundo anteriores à modernidade eram exteriores e positivas, como a idéia de nação e de Deus. Ser moderno é admitir a transitoriedade das coisas e o subjetivismo das interpretações.

Pode ser um paradoxo, mas não é errado dizer que a modernidade é o absoluto, apesar de o relativismo derivar da modernidade. O absoluto, ao contrário do absoluto teológico, não tem nenhum conteúdo positivo. Trata-se de um absoluto negativo ou de uma negatividade absoluta. Tal absoluto baseia-se em uma concepção de mundo que pode ser classificada como o fundacionismo negativo, onde a modernidade não é mais uma realidade entre tantas outras, mas a efetividade absoluta e negativa em oposição a todas as realidades relativas e positivas. O que pode haver é que o conceito da modernidade, enquanto tal, pode não aparecer para nós. Não é na nossa época que surge a modernidade, mas ela é a época que se chama de moderna, que se dá conta da modernidade e a tematiza, ou seja, a época em que a modernidade deixa de ser simplesmente em si e passa a ser também para si (CÍCERO, 2006).

Vou continuar me valendo das explicações do autor de “O mundo desde o fim” (1995), para definir as noções de moderno e seus derivados - modernidade e pós-modernidade.

A palavra moderno pode ser empregada em dois sentidos: pode se referir a pertencer ao agora fluente, de ser atual, ou, pode se referir a tomar o agora constante como ponto de referência, como no caso da concepção moderna do mundo. No primeiro sentido, quem era moderno para si, no seu tempo, já não o é para nós. Um carro, um traje, um computador pertencem ao agora accidental. Sua modernidade é contingente, e pertence à contemporaneidade, que consiste na propriedade de ser do mesmo tempo de quem tem a palavra. É por isso que o contemporâneo é accidental, contingente, passageiro, que pertence ao presente, sendo evidente que sempre se conheceu esse tipo de modernidade (CICERO. 1995: 169).

A modernidade que nos interessa é a modernidade essencial, que tem a qualidade do agora constante. Que se esclareça que a modernidade essencial não é o presente ou o contemporâneo (que é positivo e particular), mas a negação do presente e do contemporâneo, pois é essa negação que a leva para o possível e para a mudança, diferente daquilo que me é contemporâneo. “O agora é a indeterminação tenebrosa que gera e traga os mais esplêndidos mundos” (ibid., 172). Surge o primeiro obstáculo epistemológico entre as palavras moderno e modernidade na produção do conceito de modernidade, inferindo-se que a concepção moderna do mundo é absolutamente incompatível com a ode ao contemporâneo. Temos que a modernidade, do mesmo modo que o agora em si, não pode ser superada. Uma modernidade accidental pode superar outra modernidade accidental, mas a modernidade essencial é sempre a mesma, como o agora essencial é sempre o mesmo. Moderna é a época que não se define, fazendo-se da concepção moderna de mundo uma expressão insuperável. Tal conclusão põe por terra a idéia da pós-modernidade, que supõe uma databilidade para a modernidade. Esta não pode ser ultrapassada, pois se trata de algo atemporal, que é a essência do agora. Se desejo situar a minha época em relação àquela vivida pelas vanguardas históricas do começo do século XX - que significaram não o fim da modernidade, mas, ao contrário, a sua plena realização -, vou chamar a minha época, não de pós-moderna, mas de super-moderna (Cícero, 1995: 180).

No artigo “El debate modernidad-posmodernidad”, Rella⁵³ considera que, na arte, pode-se dizer que o termo pós-modernismo enfeixa uma intenção de definir uma época que está nas nossas costas – com uma tradição muito complexa - e de homogeneizá-la. Evitando, de saída o confronto, a modernidade é citada como uma cultura no ocaso, em uma operação que lembra a dos românticos no classicismo, que, ao prestar atenção no clássico, descobriram não o rosto de Zeus, ou de Apolo, mas viram, no caos primordial, o deus Dionísio, o órgico (2003). A zona que divide o branco do negro, o justo do injusto, a vida da morte são objetos de reflexão da modernidade, que faz dos pensamentos marginais, dos conceitos de fronteira e de limites, o seu assunto. A ruptura cria o espaço do meio, o lugar de mescla e de interseção, de abertura para o possível, um lugar onde as coisas, na miscigenação, se reanimam. Rella acentua que toda essa cruel pluralidade é que constitui a modernidade, “na qual encontramos não só a metafísica do progresso, mas também os discursos mais drásticos contra o progresso, contra o perfeccionismo do gênero humano. É o discurso do esclarecimento, mas também da descida à loucura, ao híbrido, ao monstruoso”.

Quer-se, ao falar em pós-modernismo, criar uma categoria unitária, assim como se fala do renascimento, do barroco ou do medievo, categorias de onde desaparecem todas as diferenças, e onde o artista ou o arquiteto se sente, de algum modo, livre para confrontar-se com questões abertas e não esgotadas.

Já a contemporaneidade é relativa, uma vez que não se pode ser contemporâneo de modo absoluto. Contemporâneo em relação a que? A quem? Se alguém manifesta o desejo de ser contemporâneo, significa que ela se situa na periferia, e não no centro, “o que vai contra a grande revolução axio-gnoseológica da modernidade” (CÍCERO. 1995: 172). Ser moderno é o sujeito se considerar central, e o objeto, periférico, e não vive-versa. Assim, quem procura o novo, já se condenou, a priori, à posição de não-moderno e provinciano. O artista ou o arquiteto não evita nem procura, mas produz o novo. E não o produz a partir da contemporaneidade, mas

53 - Franco Rella, docente de Literatura e investigador da cultura no Departamento de Historia da Arquitetura da Universidade de Veneza, faz parte de um fecundo grupo de estudiosos e intelectuais italianos preocupados com a problemática da modernidade, a arqueologia de suas divisões e de suas crises, a partir de três universos problemáticos: as metrópoles, seu desenho e a experiência da subjetividade do sujeito urbano; a trajetória do chamado pensamento negativo (teórico, ensaístico e estético) como crônica crítica dos tempos modernos, desde seus princípios; e o lugar e os significados das vanguardas artístico-literárias e arquitetônicas na complexa cultura capitalista.

do que nem ainda é presença, ou seja, a partir da absoluta negação. Visto assim, a novidade não passa de uma singularidade que distingue seu ser ou seus produtos, e que transforma qualquer ato, ou obra sua, em algo notável, insubstituível, prototípico. Cícero designa o artista, o arquiteto, ou qualquer ser humano de direito, como sendo a negação do centro positivo, ou centro negativo do mundo, no sentido de que ele é excêntrico a qualquer centro positivo e convencional.

É ainda Cícero que aplica as lições de filosofia na análise da modernidade brasileira ao dizer que o que caracteriza a nossa formação é a diversidade, tanto na natureza humana quanto na não-humana. No limite, essa frase significa que, cada brasileiro tende a ser a expressão de uma raça individual (ibid., 193). Conceito fundamental que afirma que é na multiplicação das diferenças que, no longo prazo, se dará a dissolução racial. Em consequência, “nem todas as manifestações da nossa cultura - erudita ou popular – pertencem a arquétipos imemoriais ou de um passado miticamente remoto” (ibid., 194). Elas são, bem mais, resultado de um concubinato de diferentes culturas. O que remete, de pronto, para a possibilidade de infinitas combinações de elementos de diversas origens, dando vez a uma multiplicação combinatória de códigos genéticos e culturais (ibid., 196). Antônio Cícero fala do crisol para representar a idéia do caos fermentado, que tem de um lado, uma “garganta vorazmente antropofágica”, e do outro, um “útero cosmogônico” (ibid., 196), gerador de formas e mundos. Se tivéssemos um olhar retrospectivo, nos compararíamos a uma árvore, onde a raiz da cultura sustenta no topo a mais tenra folhinha, mas como o nosso olhar é prospectivo, comparamo-nos ao crisol que derrete os elementos e produz outro. Assim se explica a modernidade a animar o âmago da alma brasileira, constituída por uma revolucionária “vontade construtiva geral” (CÍCERO, 1995: 195). Esse processo, que está na essência da nossa formação, em comparação com os países europeus e norte-americanos, se comporta de modo dinâmico e em permanente mudança, muito diferente do que ocorre naqueles países, onde tudo soa tão remoto, e exatamente por isso, pode ser recalcado ou esquecido. Essa é a nossa diferença.

Trazendo essas e outras considerações para se analisar a arquitetura no Brasil, alguns críticos, usando como chave de reflexão os binômios tempo e lugar, singular e plural, civilização e cultura, tentam traçar uma identidade para ela. Kenneth Frampton, em seu livro

“História Crítica da Arquitetura Moderna”⁵⁴, identifica-se com um movimento arquitetônico maior, que ele chama de “regionalismo crítico”. Com um olhar estrangeiro, ele analisa a manifestação coletiva das arquiteturas dos países periféricos, e vê neles um posicionamento de oposição: o lugar face ao tempo, a cultura face à civilização. Pretende aproximar as diversas manifestações culturais similares, ao redor do mundo, e enquadrá-las em categorias que podem ser testadas e verificadas, colocando-as contra o tempo universal da civilização, que vem a ser o seu próprio tempo (FRAMPTON, apud SPERLING. 2003).

A postura de Frampton (lugares plurais e tempo singular) só vê a possibilidade para duas saídas: ou se tem uma cultura soterrada pela civilização, ou uma modernidade ilustrada. Os críticos Marina Waisman, arquiteta colombiana, e Fernandez Cox, arquiteto chileno, viram de ponta cabeça o conceito de modernidade adotado por Frampton e dizem que as atitudes da nossa arquitetura, ao contrário de serem de oposição, são propositivas. Os dois críticos da arquitetura invertem o parâmetro por meio de dois conceitos: o de “região”, e o de “modernidade apropriada”, revendo considerações sobre os eixos que compõem as suas análises: o eixo do tempo e o eixo do espaço, ou melhor, do espaço identitário, o lugar. Ao invés de um só tempo e de vários lugares, como quer Frampton, dá-se aos espaços uma convivência de temporalidades, ou seja, de modernidades. Há aqui uma sintonia com o pensamento de Cícero, que vê a concepção moderna do mundo como sendo aquela que permite a convivência de muitas concepções (CÍCERO, 1995: 106).

Cícero já havia nos alertado para o paradoxo na frase que diz: se a modernidade segue modelos, não é efetivamente modernidade e, ao se colocar como modelo, não pode servir a uma condição de modernidade. Ao contrário, a modernidade deve ser vista como uma experiência local frente a uma situação global, onde revela a condição de um quadro aberto a questionamentos, característica que se opõe a um erro muito comum, aquele que considera a modernidade um modelo fechado, pronto para ser posto em prática. Mas, a transição para o moderno é um desafio evolutivo, aberto, e que requer respostas diferenciadas, recombinadas, variadas; não apenas uma modernidade, mas múltiplas modernidades. De onde também se conclui que a modernidade acontece quando não se tem o acatamento a nenhum conjunto de ordens a ser seguido (ordem recebida). A arquitetura moderna supõe a substituição do manual

54 - Frampton, Kenneth – História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

das academias por uma arquitetura que produza uma resposta aberta às sensibilidades, necessidades e potencialidades da sociedade (ordem produzida).

Cox introduz a expressão “modernidade apropriada”, para a qual dá três conotações: “adequada à sua realidade”, “tornada própria”, isto é, realiza traduções críticas de outras modernidades, e, “é própria”, ou seja, faz uso de soluções próprias para problemas próprios; aproxima as noções de modernidade e identidade e os eixos do tempo e do lugar, considerando-os plurais (COX, 1995: 32).

Ele também define, como instrumento de análise, não a história - que coloca o tempo único da civilização frente aos tempos e lugares culturais -, mas, a geografia, e seu entendimento da existência dos tempos e lugares plurais das culturas no território. A adoção desse critério tira o foco do parâmetro “eixo econômico e tecnológico”, de matriz linear e hegemônica, como sendo a única baliza para o progresso civilizatório, na qual se espera que todos os países participem. Com o seu olhar geográfico, Cox apresenta, como modelo alternativo ao modelo único da modernidade ilustrada, a construção de modernidades apropriadas a cada cultura.

O pensador Paul Ricoeur (RICOEUR, apud FRAMPTON. 1997: 381) coloca-nos um desafio: promover a manutenção do gênio do lugar quando da absorção do espírito do tempo, na aproximação do eixo do tempo à civilização, e do eixo do espaço à cultura. A intenção é a de reforçar a necessidade do olhar interno da região para si mesma, de caminhar para a construção do seu espaço a partir do que lhe é próprio, e de re-elaborar o que é estrangeiro:

O fenômeno da universalização constitui-se numa espécie de destruição sutil não só das culturas tradicionais, mas igualmente daquilo que chamarei o núcleo criativo das grandes civilizações e das grandes culturas, o núcleo sobre cujas bases interpretamos a vida, ao qual denominarei de antemão, do núcleo ético e mítico da humanidade. Temos a impressão de que essa civilização mundial exerce simultaneamente uma erosão ou desgaste à custa dos recursos naturais que constituíram as grandes civilizações do passado. Esta ameaça se expressa pela expansão, diante dos nossos olhos, de uma civilização medíocre que é a contrapartida absurda daquilo que acabei de denominar de cultura elementar. Em qualquer parte do mundo encontramos as mesmas máquinas de venda automática, os mesmos filmes de má qualidade, as mesmas monstruosidades de plástico ou alumínio, a mesma deformação da linguagem pela propaganda, etc. É com se a humanidade, ao aproximar-se em massa de uma cultura de consumo básica, tivesse igualmente estacionado em massa em um nível subcultural. Desse

modo, chegamos ao problema crucial com que se defrontam nações que estão emergindo do subdesenvolvimento: Será que para entrar na rota da modernização é necessário descartar o antigo passado cultural, que constituiu a “raison d’être” de uma nação?(...) o fato é que nem todas as culturas são capazes de suportar e absorver o choque da civilização moderna. Este é o paradoxo: como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga e adormecida e participar da civilização universal?

O desenvolvimento qualitativo e quantitativo das produções arquitetônicas é medido dentro das categorias espaciais de centro e periferia. Para Arango (1989), os centros produtores, periferias reprodutoras, centros de referência e periferias absorvedoras demarcam territórios, onde culturas avançadas apresentam, a culturas defasadas, seu modelo civilizatório. O centro-periferia espacial passa a ter conotação de centro-periferia temporal, e a cultura local permanece em contínua desvantagem em relação à cultura estrangeira, imposta como padrão civilizatório. Para Arango, os termos são diretamente dependentes do ponto de observação: o observador passa a ser o centro, e o observado a ser a periferia. Eles mantêm em sua acepção uma relação de dependência e de desigualdade entre as partes, reforçadas por um modelo civilizatório pelo qual são avaliadas. Entender dessa maneira é o mesmo que entender a diferença como sendo o desvio de um modelo canônico. De acordo com Cícero (1995: 172), se eu me considero o centro, e não periferia do mundo, e se a modernidade se confunde com o “eu”, a modernidade não pode ser buscada fora do sujeito, o que torna os conceitos de “periferia e centro” impróprios para analisar o fenômeno.

Waisman (1995) se opõe veementemente às interpretações de periferia e centro, e propõe o conceito de “região”. Derrida, de acordo com Waisman, realiza uma das críticas mais positivas aos modelos hegemônicos impostos pelo modernismo. O filósofo propõe a diferença não como distinção, mas como qualidade em si, e, com essa concepção, dialoga com o conceito de “região”. Para Waisman:

O termo “região”, ao substituir o de “periferia”, situa a questão em território neutro, não dependente de um centro... uma periferia tem como referência obrigatória um centro, que provê os modelos a partir dos quais será julgada sua produção; enquanto que uma região se rege por suas próprias pautas e não reconhece centro algum ao qual deve esperar modelos e juízos. Uma região é uma unidade cultural entre outras, nenhuma das quais pode erigir-se em modelo nem reivindicar uma posição reitora. (WAISMAN, apud SEGAWA, 1995).

Se Frampton aponta a resistência como sendo a razão da ação do “regionalismo crítico”, e qualifica os movimentos da periferia como “retaguardas”, Waisman, enxerga o contrário, e vê os tempos próprios dos diversos lugares, não como resistências ao tempo único da civilização, mas de divergências na produção da sua própria cultura. Waisman completa o pensamento dizendo ainda que o comportamento dessas culturas não é o de entrincheirar-se em terreno conhecido para impedir a invasão, mas se caracteriza pela divergência, por sinal, uma formação típica das vanguardas.

A arquitetura moderna brasileira se enquadra dentro da expressão “modernidade apropriada”, pelos motivos já assinalados, e por considerar a existência de tempos próprios – o agora do aqui -, em oposição à defasagem dos tempos. O moderno Costa e seus seguidores, com muita sabedoria, deixaram uma porta aberta para que os princípios da tradição e do novo se rearranjassem, visto que Costa entendeu que modernidade e identidade eram praticamente sinônimas. Explica-se, de acordo com Cox: modernidade é, na dimensão do tempo, o que identidade é na dimensão do espaço (1995: 32). Contrariam-se as conjecturas de Frampton que supunha que, se não tomamos parte do tempo universal da civilização, só nos restava um papel coadjuvante, perfazendo, em defasagem temporal, o mesmo caminho já percorrido pelas nações tecnologicamente desenvolvidas.

Costa não gostava de ouvir que a arquitetura de Brasília era modernista. Ele chamava-a de moderna, pois entendia que a outra expressão vinculava-a a uma época com data, levando-a inexoravelmente a uma velhice arquitetônica. Ao passo que chamá-la de moderna, dava-lhe uma atualização permanente, exatamente no sentido do “agoral” de Cícero; enquanto que a atitude “modernista” seria uma espécie de traição ao movimento, por reduzi-lo a mais um “ismo”, ao aparentar uma arquitetura que antecipava o futuro. O verdadeiro modernismo deveria, ainda de acordo com Costa, ser um processo profundo, não apenas estético, mas tecnológico e social: “que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos.” (COSTA, 1995: 68)

Lúcio Costa foi capaz de dar uma “ordem produzida”, ou melhor, uma resposta aberta às sensibilidades, necessidades e potencialidades da nossa cultura. E, como entende Sharp ⁵⁵, ao dizer que Lúcio Costa e Niemeyer foram os líderes de “uma nova geração que estendeu as fronteiras da expressão da arquitetura do século XX, muito além do que conseguiu a maioria dos arquitetos europeus na década de 1940”.

Cavalcanti (2005) diz que o Modernismo pode, ainda hoje, no caso do Brasil, render bons resultados naquilo que Costa e seu grupo fundaram, desde que se saiba superar algumas ilusões inerentes ao movimento: primeiro, a de que ele representa a última etapa da evolução da construção. Segundo, a de que ele soterra outras histórias e estilos, o que é o mesmo que afirmar que ele representa o marco zero da história da arquitetura, por fim, a de confundir prancheta com campo social, e achar que, pela organização espacial, modificam-se formas sociais de vida. Pensar num modernismo mais dialético e conciliador, numa arquitetura múltipla e plural, que saiba encontrar riquezas, e não fardos, ao olhar para o passado.

Tendo superado a ilusão de que a arquitetura pode agir na transformação social, o moderno hoje é tomado como linguagem, e não mais como ideologia. Após o golpe de 1964, a arquitetura, por ser mais dependente do aparelho de Estado e do grande capital, mais do que as outras artes, sofreu um grande revés e não foi capaz de armar uma estratégia de resistência clara e afirmativa. Depois de 21 anos de amputação histórica e cultural, surge uma safra de arquitetos que renova os princípios modernos com novos materiais, economia nas formas, sobriedade e diálogo com o entorno. Quando falam de uma arquitetura inclusiva, eles não estão se referindo a habitações sociais, mas a defesa de que o privado se integre ao público. Enfatizam a montagem de componentes industriais estandardizados e admiram Paulo Mendes da Rocha, prêmio “Pritzker” de Arquitetura 2006, Eduardo de Almeida, e Lilanova Artigas ⁵⁶.

Hoje, os arquitetos usam elementos da gramática modernista sem nenhuma retomada decorativa ou nostálgica, e servem-se deles como referência para avançar na linguagem arquitetônica e estrutural. Pena que o mercado e a especulação imobiliária não estejam tão

55 - Dennis Sharp, in: *A visual history of twentieth century architecture*. Obra citada por Cavalcanti, L. in: *Moderno e Brasileiro*, 2006.

56 - “Arquitetura do presente”. Folha de São Paulo, 6/11/2006.

interessados em projetos generosos com o usuário e a cidade. Querem uma arquitetura de “peles e superfícies”, que exploram ao máximo a propriedade e a compartimentam até a saturação.

Para onde tenderá o embate? Se a opção for a de seguir a linha que o grupo moderno inaugurou, temos chance de escapar de observações como a que registrou Miguel Alves Pereira (1996: 97) em seu artigo “Arquitetura brasileira após Brasília”, onde o arquiteto francês Ciriani pergunta espantado a um colega brasileiro: “O que vocês brasileiros fizeram com a arquitetura que vocês sabiam fazer?”

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBUQUERQUE, C. – “Arquitetura visual mostra a utilidade da beleza”. Disponível em:

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1731136,00.html>. 2005, acessado em 21/10/2006.

AMARAL, Araci. “A imagem da cidade moderna”. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Anateresa Fabris (org). Campinas/SP: Mercado das Letras, 1994.

AMADO, J. (1995) “Região, Sertão, Nação”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 08, nº 15. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/169.pdf>, acessado em 4/12/2006.

ANDRADE, M. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

ANDRADE, M. “Exposição duma casa modernista” (considerações). Disponível em: www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/mario02.asp, acessado em 4/09/2006

ARANGO, S. “Crítica da crítica: o provincianismo de sentir-se centro”. *Projeto*, São Paulo, nº. 118, p. 121, jan./fev. 1989.

ARANTES, O. *O Lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 2000.

ARANTES O, Vainer C, Maricato E. *A cidade do pensamento único*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

ARANTES, O. “Arquitetura simulada”. *O olhar*. Adauto Novaes (org). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AREAL, A. (2004) O que é "Brasília" e o que é "Distrito Federal"?. Disponível em <http://www.geocities.com/thetropics/3416/brasilha.htm>. Acessado em 07/02/2007.

ARGAN, G. *História da arte como história da cidade*. Tradução Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARGAN, G. (2000a) “Historia del arte como historia de la ciudad”. In: *Urbanismo e Ciudad*. Disponível em: revistacontratiempo.com.ar/argan.htm, acessado em 07/05/2007.

ARGAN, G. (2000b) “Walter Gropius y la Bauhaus”. *Miradas sobre la modernidad*. Disponível em: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/argan2.htm>, acessado em 15/2/2007.

AUGÉ, M. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus Editora, 2004.

BARDI, L. B. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

BARTHES, R. *A Câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. *A aventura semiológica*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.

BEHR, N. *Eu engoli Brasília*. Brasília: Editora do Autor, 2004.

BELL, V. (2005) "Other Voices. Journal of Cultural Criticism". Disponível em: <http://www.othervoices.org/gpeaker/Fashion.html>, acessado em 18/10/2006.

BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN. *Magia e Técnica Arte e Política*. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERG. "Mário de Andrade". Disponível em:

http://www.romanistik.uni-freiburg.de/berg/Info/modernismus_ss04.pdf, acessado em 3/11/2006.

BERENSTEIN, P. (2004) "Elogio aos errantes – Breve histórico das errâncias urbanas".

Arquitextos 053. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp256.asp>, acessado em 4/12/2006.

BERENSTEIN, P.(org). *Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

BERGER, J. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/ EDUSP, 2000.

BOSI, A. “O Modernismo de Mário de Andrade”. Banco de Dados Folha. São Paulo, 8/02/1992). Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi3.htm>, acessado em 21/12/2006.

BRITO, R. “Fluida Modernidade”. *Lúcio Costa. Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução: Ana Luíza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CALVINO, I. *Cidades Invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, M. “Cultura arquitetônica brasileira: evolução ou continuidade?” Resenha 068. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha068.asp>, acessado em 4/9/2006.

CAMPOFIORITO, Ítalo (2005) “Brasília Revisitada. Grandes Cidades”. Revista do IPHAN, n°2. Disponível em: <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=101>, acessado em 21/12/2006.

CAMPOS, H. “Construtivismo no Brasil. Concretismo e Neoconcretismo”. Revista Noigrandes. Disponível em: <http://www.artbr.com.br/casa/noigand/index.html> acessado em 12/08/2006.

CANTINHO, M. J. – “Modernidade e alegoria em Walter Benjamin”. *Espéculo - Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>. Acessado em 21/10/2006.

CARVALHO, M.C. “O plano perfeito”. Folha de São Paulo, 11/02/2007.

CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CAVALCANTI, L. (1998) “Brasília: A construção de um exemplo”. Revista Arcos, vol. 01. Disponível em: [http://www.esdi.uerj.br/arcos/imagens/artigo_lauro\(50a62\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcos/imagens/artigo_lauro(50a62).pdf), acessado em 18/10/2006.

CAVALCANTI, L. & LAGO, A. C. (2005) “Ainda Moderno? Arquitetura brasileira 1928-2005”. Arqtextos 066. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq066/arq066_00.asp, acessado em 21/12/2006.

CAVALCANTI, L. *Moderno e Brasileiro*. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CAZARRÉ, L. “Do pampa cinzento à luz fantástica de Brasília. A trajetória de Glênio Bianchetti”. Revista UnB, p. 93. Ano V, n° 10, set/out/nov. 2004.

CÉLINE, L.F. *Viagem ao Fim da Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CICERO, A. Entrevista com. Disponível em <http://www2.uol.com.br/antoniocicero/>, acessado em 23/04/ 2007

CICERO, A. “O moderno é o império do agora”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08/03/1992.

CICERO, A. *O Mundo desde o Fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995

CODEPLAN. *Guia Oficial de Brasília*. Governo do Distrito Federal, Brasília, 1985.

CODEPLAN. IBGE - IDHAB/DF: Disponível em:

<http://www.geocities.com/thetropics/3416/regioes.htm>, acessado em 28/03/2007.

COUTINHO, A. (1968) *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/nobrasil.html>, acessado em 8/12/2006.

CODEPLAN. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Governo do Distrito Federal, Brasília: DePHA, 1991.

COSTA, L. “ENBA 1930-31”. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COUTINHO, A. *Literatura americana na época colonial*. Livro virtual. Disponível em: www.ufrs.br/cdrom/coutinho/ondex08html acessado em 12/11/2006.

COX, C.F. “Arquitetura da Transmodernidade na América Latina”, in: Projeto. São Paulo, n°. 188, ago.1995.

CUNHA, A.P. “A Persistência do Espírito Barroco na Arquitetura Moderna Brasileira”. Disponível em: http://www2.essex.ac.uk/arthistory/arara/issue_one/paper3.htm acessado em 11/11/2006.

D’AGOSTINO, M.H. S. – “Aurora paradisíaca do homem e da arquitetura”. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha083.asp>, acessado em 12/8/2006.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DUBOIS. P. *Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2003

DUSSEL, E. 1492: O encobrimento do outro. A origem do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.

Ideal City – Invisible Cities. Exposição (2006). Disponível em: <http://www.interact.com.pt/interact3/ensaio/ensaio1.html>. Acessado em 30/10/2006.

FABRIS, M. “Cinema: da modernidade ao modernismo”. *Modernidade e Modernismo no Brasil*, 1994.

FRANCO, L.F.P.N. “O Estado como obra de arte?” *Um modo de ser moderno. Lúcio Costa e crítica contemporânea*. NOBRE, A.L. et al (org). São Paulo: Cosac & Naify, 2004

FRASER, V. “Brasília: a national capital without a national museum”. *The Architecture of the Museum*, Manchester University Press, (2003). Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/val_fraser-ften51, acessado em 21/10/2006.

FRATARELLI, N. “Arquitectura, Ética y Estética” (2004). Disponível em http://www.revistacontratiempo.com.ar/fratarelli_etica_estetica.htm, acessado 3/03/2007.

FRATARELLI, N. (2006) - “Arquitetura como mercancia”. Disponível em <http://www.revistacontratiempo.com.ar/mercancia.htm>, acessado em 3/3/2007

GAGNEBIN, J.M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie (2007) - “Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200016, acessado em 6/5/2007.

GALIANO, L.F. (2001) - “Split-screen”. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate7.asp>, acessado em: 2/02/2007.

GALINSKY - Service from Harvard Graduate School of Design. Disponível em <http://www.galinsky.com/buildings/marseille/index.htm>, acessado em 12/11/2006.

GIMENES, L. E. (2005). “Novos argumentos de uma mesma história”. Resenha 127/ Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha127.asp>, acessado em 16/12/2006.

GOMES, R.C. “A Cidade moderna e suas derivas pós-modernas”. Revista Semear. PUC/RJ. Disponível em: http://www.letras.pucRio.br/Catedra/revista/4Sem_03.html, acessado em: 20/11/2006.

GORELICK, A. *Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Tradução: Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GRANATO, F. (1998) “Revisão anunciada”. Disponível em: http://epoca.globo.com/especiais_online/2002/02/especial22/persona.htm, acessado em 4/11/2006.

GUATARRI, Félix & ROLNICK, Sueli. “Micropolítica”. In: *Cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes, 1986.

GUERRA, A. (2002) - “Lúcio Costa, Gregory Warchavchick e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical”. *Arquitextos*, 029. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp150.asp>, acessado em 12/11/2006.

GUIARQUITETURA BRASÍLIA. São Paulo: Empresa das Artes, 2000.

GUIA OFICIAL DE BRASÍLIA. Brasília: CODEPLAN, 1985.

GUIMARAENS, C. Lúcio Costa. *Um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996.

HOCKNEY, D. *O Conhecimento Secreto. Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HOLANDA, F. (2002). “Life and Death of a Modern Avenue – W3, Brasília”. Disponível em: <http://www.unb.br/fau/dimpu/english/lifedeathw3.pdf>, acessado em 28/03/2007.

HOSTON, J. *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

IRAZÁBAL, C. (dez/2001) - “Da carta de Atenas à carta do novo urbanismo. Qual seu significado para a América Latina?” *Arquitextos* 019. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq019/arq019_03.asp, acessado em 5/12/2006.

JACQUES, P.B (org). *Apologia da deriva*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAFFÉ, N. *Macunaíma*. São Paulo: Publifolha, 2001.

KESSEL, C. (fev.2002) - “Vanguarda efêmera: arquitetura neo-colonial na Semana de Arte Moderna de 1922”. *CPDOC – FGV*, n°30. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/334.pdf>, acessado em 29/09/2006.

KOHLSDORF, M.E. (2004) - “Brasília. Entre a Preservação e o Crescimento”.. Disponível em: http://www.unb.br/fau/cidade_arquitetura/preservacaoecrescimento.pdf. Acessado em: 07/02/2007.

LAGO, A.C. Entrevista na Folha de São Paulo. Caderno Mais! P. 5, 11/02/2007.

LE CORBUSIER. *A Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LE CORBUSIER. *Precisões. Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIENDIVIT, Z. (2006) - “La metrópolis y el mal”. Disponível em: http://www.revistacontratiempo.com.ar/liendivit_metropolis_mal.htm, acessado em 14/02/2007.

LIMA, R.; FERNANDEZ, R (org). *O imaginário da cidade*. Brasília e São Paulo: UNB e Imprensa Oficial, 2000.

LIRA, José Tavares Correia. (2003) “Arquitetura Internacional e Kultur na Alemanha em torno de 1925”. RISCO – Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo. EESC –USP. n° 2 /2003. Disponível em: http://www.eesc.usp.br/sap/revista_risco/Risco1-pdf/ref4_risco1.pdf, acessado em 4/11/2006.

LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOOS, A. (2005) “Ornamento y Delito, y otros ensayos”. In: Revista Contratiempo, Buenos Aires, Argentina. Disponível em <http://www.revistacontratiempo.com.ar/loos2.html>, acessado em 3/11/2006.

LORES, R.J. – “Utopias de prancheta”. Folha de São Paulo, 11/02/2007.

LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brandt, tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCCHESI, I. “Os códigos verbal e audiovisual”. Observatório da Imprensa. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=397SPE001>. Acessado em: 07/02/2007.

MARICATO, E. – “Dimensões da tragédia urbana”. Observatório da Imprensa. SBPC/Labjor, 2002.

MARTINS, C.A.F. “Uma leitura crítica” (posfácio). In: LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

MELLO, D.M. « Torsions de la jussance: une imersion dans le Baroque » . Disponível em : <http://www.psicanalisebarroco.pro.br/frances/video.htm> acessado em 23/10/2006.

MONTAGU, A. et al. “Cubismo, Purismo, Le Corbusier y el Grupo de los Seis”. Disponível em: <http://www.datarq.fadu.uba.ar/datarq/relacion/home006.htm>, acessado em 23/11/2006.

MONTANER, J.M. (1992) – “Idea, imagem y símbolo de la ciudad”. *La modernidad superada. Arquitectura, arte e pensamento del siglo XX*. Ed. Gustavo Gigli S.A: Barcelona, 1992. Disponível em: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/montaner.htm>, acessado em 2/03/2007.

MORAES, E.J. “A estética de Mário de Andrade”. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Annateresa Fabris (org). Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

NIEMEYER, O. Revista Módulo, n°97, p. 26 /27, fev.1988.

NIEMEYER, O. “O problema social na arquitetura”. *Depoimentos de uma geração*. XAVIER, A. (org). São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NUNES, B.F. e KOHLSDORF, N. – “Sociologia do espaço social de Brasília: o descontrolado planejado”. Disponível em: http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/brasilmar/espaco_social.pcf, acessado em 25/07/2006.

OSTHOFF, S. – “Um céu no chão: utopia, alteridade e a violência da história”. *Geraldo Orthof*. FAC/SEC/DF. 2003.

OZENFANT, A. & JEANNERET, C.E.(LE CORBUSIER);. *Depois do cubismo: Ozenfant e Jeanneret*. Introdução: Carlos A.Ferreira Martins. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: CosacNaify, 2005.

OSÓRIO, L.C. “O cubismo, Picasso e os cubistas”. Disponível em http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/trecho6.html, acessado em 15/10/2006

PAZ, O. *Os Filhos do Barro*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, M. “Reflexões em torno da Nova Capital”. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, N. B. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac Editora, 2004.

PEREIRA, M.A. “Arquitetura brasileira após Brasília”. *Caderno Arquitetura no Brasil - Depoimentos*. Santiago do Chile: Revista Arquitectura Pan-Americana. n°4, maio 1996.

PEREIRA, M. A. *Arquitetura, texto e contexto. O discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Editora UNB, 1997.

PEREIRA, M.S. - “Quadrados brancos: Le Corbusier e Lúcio Costa”. *Lúcio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

PINTO, M.C. – “A ambição das coisas miúdas”. Folha de São Paulo, 11/02/2007.

QUEIROZ, C. “Cidade de espaço e silêncio”, Correio Brasiliense, 13/03/2000.

RAWET, S. *Contos do imigrante*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

RECCO, C.B. (2002) - “A pecuária no Brasil”. Brasil-Colônia. Disponível em: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=388>, acessado em 12/11/2006.

REIMAN, K. “Clima mudará economia”. Entrevista, Folha de São Paulo 18/02/07.

RELATÓRIO DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA. Brasília: CODEPLAN, 1991.

RELLA, F. “El debate modernidad-posmodernidad”. Disponível em:

<http://www.revistacontratiempo.com.ar/rella1.htm>, acessado em 21/03/2007.

RICOEUR, P. *Universal civilization and national cultures*. Apud FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROUANET, S.P. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1981

ROUANET, S.P. – “É a cidade que habitam os homens ou são eles que moram nela? Revista USP/ Dossiê Walter Benjamin, nº 15: 48-72. São Paulo, set-nov, 1992.

SAFATLE, W.; PEIXOTO, B. - “Pós-modernidade ou hipermodernidade?” - Trópico na Pinacoteca. Palestra de Safatle e Brissac. Disponível em:

<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2445,1.shl>, acessado em 6/05/2007

SANTANA, G. “O engenheiro da poesia”. Disponível em:

<http://www.joaquimcardozo.com/paginas/joaquim/depoimentos/engenheiro.htm> acessado em 21/11/2006

SANTOS, L. “A incivilização brasileira no pensamento de Mário de Andrade” [parte 1], disponível em: www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores.asp?edicas=61&cod_not=100, acessado em 23/10/2006.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SEGAWA, H. “Arquitetura modelando a Paisagem”. Revista Projeto. São Paulo, Arco Editorial, 1995. nº 183, p. 32, 1995.

SETUR. Distrito Federal. Secretaria de Turismo do Distrito Federal. Disponível em:

<http://www.brasiliaturismo.df.gov.br/guia.asp?id=139>. Acessado em: 07/02/2007.

SOUZA, E.M. “Nacional por abstração”. Revista Semear. PUC/RJ. Disponível em:

http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/3sem_08.html, acessado em 8/09/2006.

SPERLING, D. (2003) - “Arquitetura como discurso. O Pavilhão Brasileiro em Osaka de Paulo Mendes da Rocha”.. Disponível em:

http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq038/arq038_03, acessado em 23/04/2007

TELES, G.M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

- TELLES, G.M. (2002) - “Os pontos cardeais do modernismo” Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/07.html>, acessado em 28/08/2006.
- TINEM, N. (2006) – “Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto”. *Arquitextos* 072. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc072/arc072_02.asp, acessado em 3/01/2006.
- VIANNA, L. H. “Mário de Andrade. Quando tudo aconteceu”. Disponível em: www.vidaslusofanas.pt/mario_andrade.htm, acessado em 13/01/2007.
- VIEIRA, L.G. *Salão de 1931. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Prefácio de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- WAISMAN, M. *La arquitectura descentrada*. Bogotá: Escala, 1995.
- WAISMAN, M. “Un proyecto de modernidad”. In: *Modernidad y postmodernidad en America Latina*. Bogotá: Escala, 1991.
- WISNIK, G. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001
- WISNIK, G. “A arquitetura lendo a cultura”. Lúcio Costa. Um modo de ser moderno. NOBRE, A.L. et al (org). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- WISNIK, G. “Shoppings na contra-mão”. *Folha de São Paulo*, E2, 18/12/2006.
- WISNIK, G. – “Do mecânico ao energético”. *Folha de S.Paulo*, E2, 23/04/2007.
- XAVIER, A. (org). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- XAVIER, I. “Espelho do país”. Entrevista a Silvana Arantes. *Folha de São Paulo*. Caderno da Ilustrada, E1, São Paulo, 3/02/2007
- ZÍLIO C. “A questão política no modernismo”. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Anateresa Fabris (org). Campinas, SP: Mercados das Letras, 1994.
- ZUCKER, P. – “The paradox of architectural theories at the begining of the modern movement”. *Journal of the society of architectural historians*, vol. 10, n.3, Oct., 1951.