

TÍTULO:

MODERNIDADE ARQUITETÔNICA
E TEORIA DO PODER DE ESTADO
EM BRASÍLIA.
TRADIÇÃO E RUPTURA NO DOMÍNIO DA PLÁSTICA

TESE DE MESTRADO

EM SOCIOLOGIA

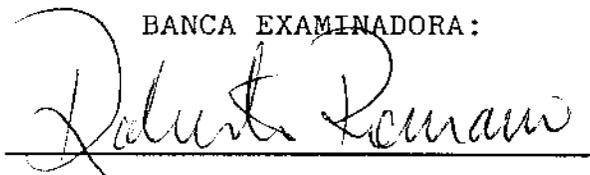
ORIENTANDO:

LUIS ALBERTO ABRAHAM

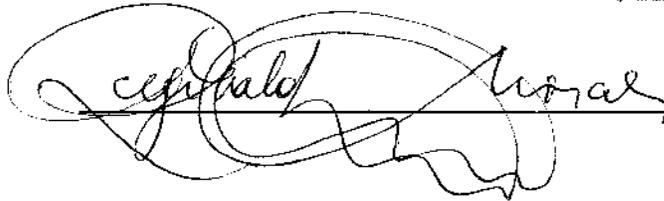
ORIENTADOR:

PROF. DR. ROBERTO ROMANO

BANCA EXAMINADORA:







INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

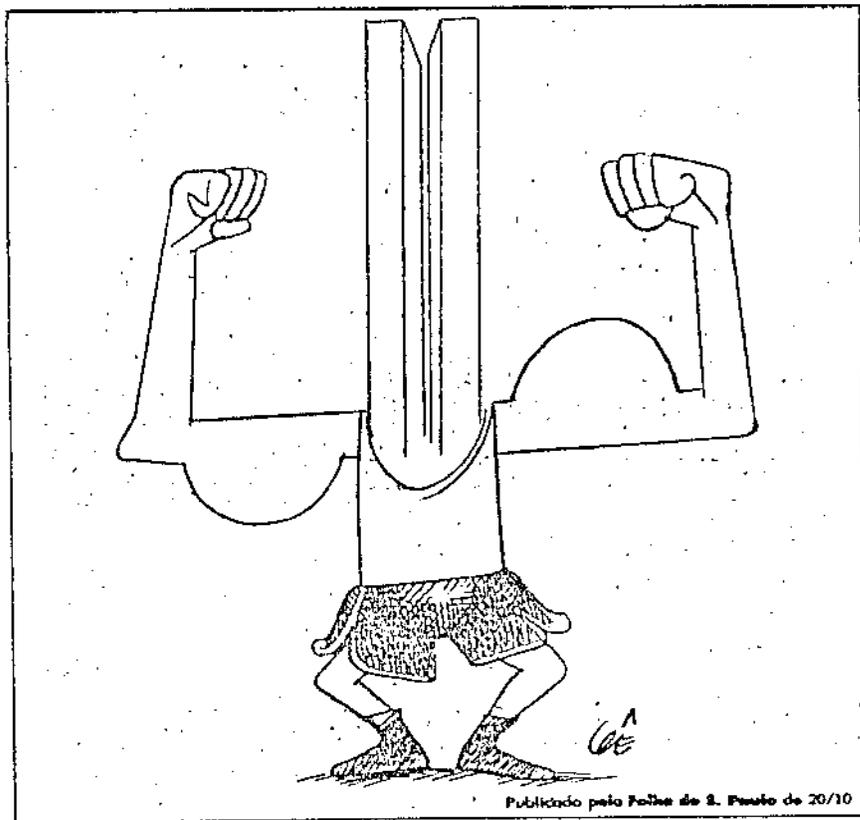
UNICAMP

1989

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

CLASSIF	724043173
AUTOR	Ab. 82m.
V.	EX
TOMBO	BC 11896
	BC

CM-90027530-8



Publicado pela Folha de S. Paulo de 20/10

a

Diana, Leila e Denise

com dedicação

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	I
INTRODUÇÃO	II
CAPÍTULO I	
MODERNIDADE E HISTORICISMO NA ARQUITETURA	
1. O "projeto moderno": Tradição & Ruptura no discurso arquitetônico. Le Corbusier e o "historicismo".	1
2. A "escola carioca": Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Memórias no interior do discurso. Arquitetura Moderna e tradição local.	16
CAPÍTULO II	
ARQUITETURA MODERNA E TEORIA DO PODER	
1. Os temas da "forma plástica" e da história na arquitetura moderna brasileira e em Brasília. Arquitetura e política de Estado.	38
2. A figura da "autoridade" em Le Corbusier e o contexto político-arquitetônico do Brasil. Modernismo e Estado Nacional.	52
CAPÍTULO III	
O MITO DA MODERNIDADE EM LÚCIO COSTA	74
1. O mitema da "origem": Técnica e "programa moderno".	76
2. O mitema da "essência": Arte e "caráter nacional".	88
CAPÍTULO IV	
O TEMA DA FORMA E "OS COMPROMISSOS COM A HISTÓRIA E A TRADIÇÃO" NA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER.	101
1. Da "arquitetura como arte": Conteúdos políticos e sociológicos.	112
CAPÍTULO V	
O DISCURSO DA "CRIAÇÃO PLÁSTICA" EM BRASÍLIA. LEITURA ICONOLÓGICA E ICONOGRÁFICA.	125
CONCLUSÃO	159
APÊNDICE	
MODERNIDADE E PODER: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DA FORMA EM BRASÍLIA.	160
BIBLIOGRAFIA E PROGRAMA DE ESTUDO	206

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi enorme gratitud al profesor Roberto Romano, por su luminosa y denodada tarea de orientador. También agradezco a los sucesivos coordinadores del curso de postgrado en Sociología, profesores Daniel Hogan, Edmundo Fernandes Dias y Teresa Sales, que hicieron posible estos estudios del comienzo al fin. Esta tesis no podría haber sido realizada sin la inestimable ayuda de la FAPESP -Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que me otorgó una beca de estudios en el período de marzo de 1986 a agosto de 1988. Por último, mis agradecimientos a los integrantes de la banca examinadora, profesores Edmundo Fernandes Dias, Reginaldo Carmelo de Moraes y Elisa Angotti Kossovitch, al IFCH -Instituto de Filosofia e Ciências Humanas- y a la UNICAMP -Universidade Estadual de Campinas, que dieron el sustento para mis esfuerzos.

INTRODUÇÃO

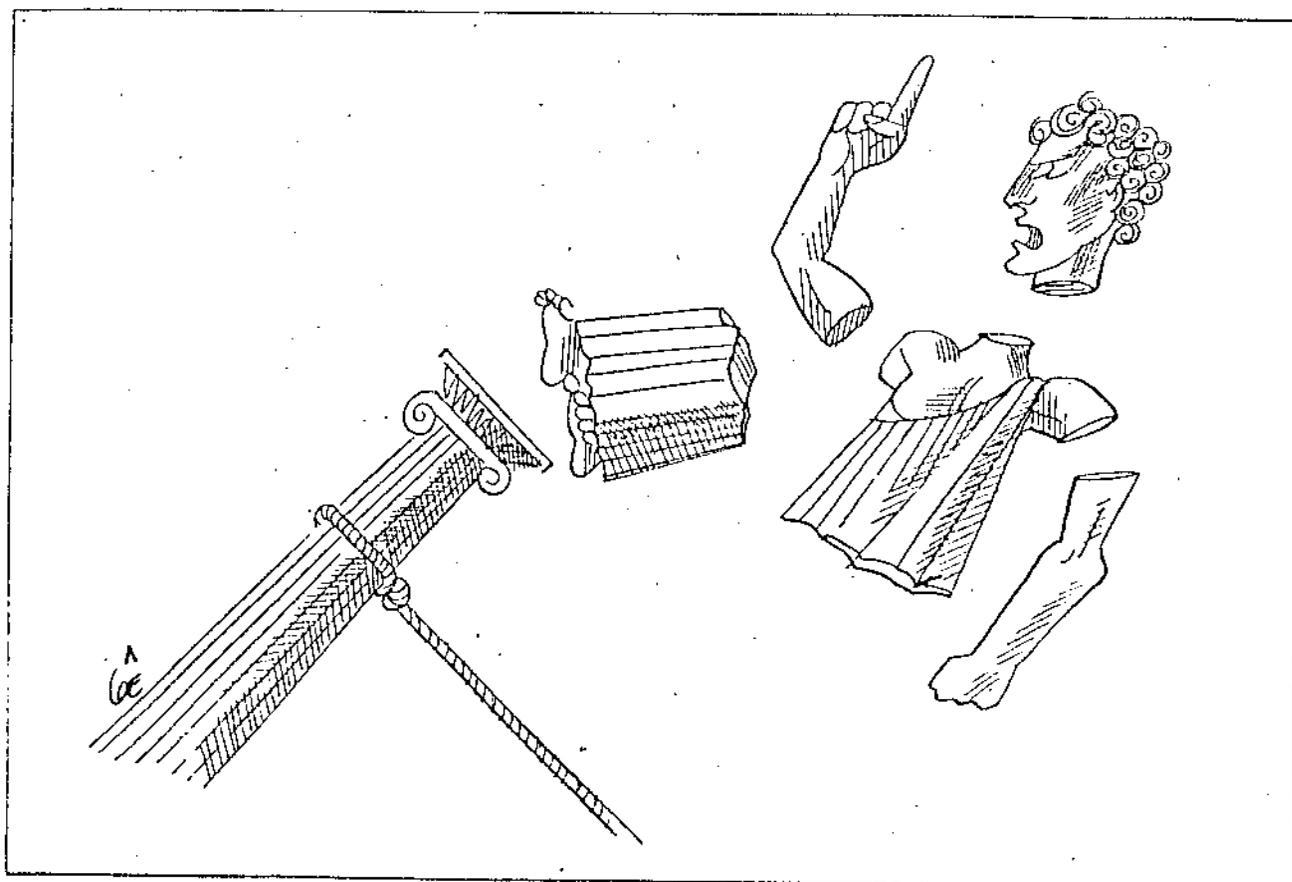
Esta tese focaliza o vínculo entre "Arquitetura Moderna" e Estado no Brasil, tendo como referência as representações de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e as efetivações que resultaram na concepção "plástica" de Brasília. O discurso da forma, na teoria e na obra desses arquitetos, converge para os objetivos do "Estado Nacional" e da prática e idealização centralizadoras do poder no País. Ele comporta o partido da técnica e a busca da legitimidade na e pela história, a proposta da inovação tecnológica e o programa da continuidade histórica e cultural. Essa configuração específica de "modernidade" e "tradição" na arquitetura brasileira constitui aspecto de uma problemática mais ampla, quanto aos prismas da sua relação com o poder político e quanto aos modos da constituição e tipologia do Estado.¹ Nos cinco capítulos mais o apêndice que compõem esta tese, o leitor encontrará uma abordagem, entre outras possíveis, da referida faceta através de vários focos de análise e aproximações. Os capítulos não procuram assim um encadeamento sistemático. Há repetições e entrecruzamentos no seu interior, que assinalam as passagens de um campo a outro, nas três instâncias da pesquisa: a autoconsciência dos produtores, as considerações da crítica e a própria análise dos conteúdos. O capítulo I traz a apresentação da matéria e a verificação das premissas como pertinentes ao objeto de estudo, através da palavra legitimadora e de auto-reconhecimento entre os arquitetos, agentes dessa modernidade a partir do Estado nacional, à maneira de memórias no interior do discurso. Trata-se dos enunciados da "tradição e ruptura" arquitetônica em Costa e Niemeyer, tendo como referências o "projeto moderno" da matriz,² a relação "arte e técnica" e o discurso e a prática lecorbusierianos, que trazem o "historicismo" dentro da proposta mecanicista. O capítulo II descreve os vínculos programáticos da forma, da história e da autoridade entre essa arquitetura filiada em Le Corbusier e a política do Estado no Brasil. Este movimento aborda a correspondência entre os pressupostos sociológicos e políticos de origem e os aspectos do contexto político e arquitetônico nacional, desde a oficialização da "Arquitetura Nova" em tipologia arquitetônica do Estado após a "Revolução de 30", até a instância culminante do projeto e realização

de Brasília, inscrita na tradição do "Estado como obra de arte". São particularizados aqui, as considerações da crítica nacional sobre os vínculos da forma e da história na "arquitetura moderna" com o poder e a sociedade no Brasil, a retórica autoritária romântica e positivista de apelos à "autoridade" em Le Corbusier, o Modernismo e as teorias do poder e do "Estado orgânico nacional", e os "projetos de dominação" implementados a partir do poder central: o projeto nacionalista, do "Estado-árbitro" e "autoritarismo conservador" sob o Regime Vargas, e o projeto desenvolvimentista, da "revolução pelo progresso" sob o Governo JK. O capítulo III aborda o apontamento mitológico da prática arquitetônica no discurso legitimador de Lúcio Costa. Ele contém o rudimento de uma teoria estética, filiada à tradição formalista na história da arte, onde a forma é associada "a priori" a uma característica nacional.⁴ Assim, o "problema da forma" na modernidade é encarado a partir de duas referências míticas: a da "origem" ou da técnica industrial, e a da "essência" ou do "ser nacional" através da arte. Prende-se a elas a teoria da convergência entre os opostos ou "síntese das antinomias" através da relação "arte e técnica" em Lúcio Costa. A partir daí, levantamos a hipótese de se deduzir do elaborado "constructo" teórico de L. Costa a forma arquitetural que personificou-se em Brasília como ato de poder. O capítulo IV percorre a obra de Oscar Niemeyer, nos seus planos sensíveis da forma e dos "compromissos com a história e a tradição", ao longo do seu requerimento pelos "poderes públicos" para a produção de efeitos no social. Dessa persistência das situações no uso da imagem e de "se exprimir em exterioridade" para os fins da representação simbólica do poder, posta em relevo pela crítica contemporânea, extraímos um "significado de Brasília" na figura da identificação do presidente Kubitschek com o conteúdo da "casa-grande" e do passado colonial. O capítulo V focaliza as efetivações do referido programa modernista da "arquitetura como arte" sobre a técnica, através da configuração plástico-iconográfica de Brasília. Entre os sistemas alusivos ou das remissões à história no discurso projetual de O. Niemeyer, como "bricolagem" da tradição e montagem alegórica do cenário para o poder e as massas, resgatamos algumas leituras iconológicas -da crítica, do engendrador, do mandatário- que trazem o conteúdo da forma como figura evocadora da "cons-

ciência nacional". O apêndice traz uma descrição dos elementos para a análise do referido discurso da "criação plástica" em Brasília, em seus níveis de leitura como linguagem, figuras da retórica, conteúdos políticos e sociológicos. Por último, a bibliografia referente à arquitetura inclui um programa de análise dos textos, centrado no tema das tradições e filiações da produção artística moderna.

Campinas, outubro de 1989.

1. que escapa ao objeto do presente trabalho.
2. o fundamento da "práxis" modernista numa ética social e econômica.
3. a "doutrina de Le Corbusier".
4. como "símbolo".



CAPÍTULO I

MODERNIDADE E HISTORICISMO NA ARQUITETURA

1. O "projeto moderno"*: Tradição & Ruptura no discurso arquitetônico.

A questão pós-liberal da "modernidade" na cultura e na arte do século XX é associada ao rompimento dos "laços com o passado", com a perspectiva histórica: a consciência "moderna" define-se como "indiferente à história"¹. Este constitui seu traço básico: a hipótese da construção do "Mundo Novo" a partir da "estaca zero", livre dos "grilhões" e "peias" da tradição e do compromisso com a "forma histórica". Na arquitetura, apologistas e críticos por igual, representaram esse fenômeno como a instância iconoclasta por excelência, o irredutível abandono das tradições nacionais, a quebra na continuidade e familiaridade estilísticas. Assinaram-no ao fim do Academismo e das concepções românticas e classicizantes de "estilo" e "símbolo", dos arcaísmos e "revivals" da "arte oficial" eclética, da figuração e mimese da natureza e da história. Assim, livre dos preconceitos e "limitações da tradição cultural", de "qualquer sentimentalismo com respeito ao legado estético do passado"², o programa de instaurar o espaço da modernidade enquanto ruptura orienta-se para as "exigências da vida moderna", sob o primado da função e da técnica, da finalidade e da eficácia.

*Expressão tomada de T. Adorno, que remete ao conjunto de valores ético-sociais do Modernismo, como instrumento de transformação político-cultural.

1. SCHORSKE, Carl E. Viena Fin-de-Siècle: Política e Cultura (Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture), A. Knopf, 1961). São Paulo, Companhia das Letras-Editora da UNICAMP, 1988, p. 13.

2. CHOAY, Françoise. O Urbanismo: Utopias e Realidades. Uma Antologia (L'Urbanisme: Utopies et Réalités. Une Antologie). Paris, Éditions du Seuil, 1965). São Paulo, Editora Perspectiva, 1979. (Estudos, 67), pp. 21 e 23.

O projeto da arquitetura e do urbanismo* "modernos" é assinalado pela premissa da forma utilitária ou "forma técnica", típica e universal, fundada nos pressupostos do seu enfoque rigorosamente científico e da natureza sociológica da sua determinação.³ Conforme preconizara S. Giedion⁴, a forma resulta como "expressão honesta" e fiel dos processos produtivos, como consequência indefectível da "razão técnica". Descontando as diferenças e vertentes que se operam no seu interior, o "Movimento Moderno"^{**} pode ser visto como um peculiar esforço por desenvolver e implementar uma ética e uma estética de projeto ou "design" acordes com a suposta realidade social, artística e tecnológica da época. Deste, seu papel reificador, deriva o aspecto expressivo da arquitetura moderna identificada como "racionalista" ou "funcionalista"^{***}, a sua concepção austera e racional, apolínea da beleza -que a crítica "pós-moderna" chama, pejorativamente, de puritanismo ou "jansenismo estético".⁵

3. BEHRENDT, Walter Curt. Arquitectura Moderna: su Naturaleza, sus Problemas y Formas. (Modern Building. Nova York, Harcourt, Brace & Company 1937). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1959. ("Biblioteca de Arquitectura", 5), p. 65-6 e ss.

4. GIEDION, Sigfried. Mechanization Takes Command. . (Mechanization Takes Command. Nova York, University Press, 1948). Barcelona, Gili, 1978.

5. Cf. VENTURI, Robert. Complejidad y Contradicción en la Arquitectura. (Complexity and Contradiction in Architecture. Nova York, 1972). Barcelona, Gili, 1972. ("Colección Arquitectura y Crítica").

*O termo "urbanismo" subentende já esse caráter "moderno", em oposição à "arte urbana", burguesa da virada do século.

**O chamado Movimento da Arquitetura Moderna surge na década de 20, no interior das vanguardas artísticas do 1º pós-guerra europeu, como expressão unitária, de bases doutrinárias e "meta comum": a de constituir uma entidade, política de oposição às idéias tradicionalistas da Academia de "Beaux Arts". Diferenciado inicialmente em "pioneiros" e "mestres", aquele movimento teve plena vigência no mundo inteiro até a década de 60, momento que assinala a sua diversificação em "escolas" e regionalismos, dando início à distinção de "arquitetura contemporânea" para a obra emergente.

***Essa corrente se identifica pelos princípios de "restaurar a autoridade da inteligência", a "capacidade retora da razão" no comando do processo tecnológico e do "primado da função" como determinante da forma.

Despojamento de espírito e linguagem históricos, afirmação da técnica e da racionalidade, recuperação do sentido estético: é sob esses três aspectos concatenados que historiadores e críticos focalizaram o "Movimento Moderno" na arquitetura e no urbanismo. "Modernidade" e "historicismo" são apresentados invariavelmente como componentes antagônicos e irreconciliáveis em seu caráter político-ideológico e cultural.

Carl E. Schorske situa esse debate na Viena finissecular, nas concepções pioneiras de C. Sitte e O. Wagner e suas "objeções arcaístas e modernistas", respectivamente, à remodelação da cidade pelos liberais no poder. Este autor estabelece a distinção típica entre o "arcaísta romântico" (Sitte), conservador, que maneja os conceitos de "restauração dos princípios artísticos", comunidade, tradição artesã, familiaridade urbana, e o "funcionalista racional" (Wagner), progressista, que fala na necessidade da arte "adaptar a imagem da cidade ao homem contemporâneo", através da uniformidade e do compromisso com a linguagem a-histórica. "Camillo Sitte levou a sério as aspirações histórico-estéticas dos construtores da Ringstrasse e criticou o sacrifício da tradição em favor das exigências da vida moderna. Otto Wagner desferiu seus ataques a partir do ponto de vista contrário, denunciando o mascaramento da modernidade e suas funções por detrás das cortinas estilísticas da história." (Viena Fin-de-Siècle: Política e Cultura, op. cit., p. 78).

Idêntica caracterização encontramos em F. Choay, que distingue igualmente dois modelos ou categorias de atuação sobre o urbano: o "culturalismo" e o "progressismo" -ambas manifestações utópicas, "segundo as duas direções fundamentais do tempo, o passado e o futuro". Ao "utopismo progressista" opõe-se o "utopismo nostálgico": ao recurso à imagem paternal, pretensão de encarnar a tecnologia, fé no progresso e no poder "mecânicos" opõe-se a busca da "bela totalidade" perdida dos românticos, o organicismo do passado, o "culto dos valores ancestrais, cujos modos de funcionamento a história e a arqueologia desvendaram." (O Urbanismo: Utopias e Realidades. Uma Antologia, op. cit., p. 29). O urbanismo moderno é assimilado ao "modelo progressista", na figura do "de miurgo-artista" a serviço da eficácia e da estética. O "modelo culturalista" é assimilado, porém não totalmente (W. Morris era socialista) à "idéia conservadora".

O resgate do "funcionalismo" como conceito estético em si constitui o cerne da análise de J. Habermas frente às atitudes neo-historicistas, de neoconservadorismo político que vêm à tona com a "arquitetura pós-moderna". Superando o "pluralismo estilístico" -a "arquitetura de estilo" eclética do século XIX- o Movimento Moderno pôs fim à idéia do "artístico" como "oposto por natureza" ao eficiente e prático: a idéia da "arquitetura" como agregado da "construção", tudo aquilo que no edifício não sugere fins práticos. Para Habermas, a convicção do funcionalismo, das formas expressarem as funções de uso, não é, entretanto, tão nova assim; mesmo Hegel -a cuja atitude, uma leitura produzida no próprio campo da arquitetura atribui a objetivação do Ecletismo-, embora classicista, havia escrito: "A necessidade cria formas na arquitetura que são exclusivamente adequadas a fins e pertencem ao entendimento: o retilíneo, o retangular, a superfície plana". (In: HABERMAS, Juergen. Arquitetura moderna e pós-moderna. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, (18): 120, set. 1987). As práticas "pós-modernas" separam os conteúdos das formas, o interior utilitário do exterior "da expressão", desagregando a unidade propugnada pelo Modernismo.

O programa "a nova unidade de arte e técnica", enunciado por W. Gropius, reporta à idéia vitruviana da arquitetura, à tríade "comoditas, firmitas, venustas". Agora, no novo contexto da "Era da Máquina", a expressão artística se desprende, de modo óbvio, da dimensão técnica -as razões construtivas e propriedades intrínsecas dos materiais- e da utilidade ou "função necessária" a que fica supeditada. "A necessidade é a única senhora da arte" no lema de O. Wagner, precursor do pensamento moderno sobre a cidade e sua arquitetura. Já quem expressou essa nova relação a fins dentro do Movimento Moderno, em termos conceituais, da maneira mais contundente e polêmica foi o arquiteto e urbanista franco-suíço Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), conhecido pelo pseudônimo literário e profissional de Le Corbusier*.

A arquitetura não tem nada a ver com os "estilos", ... não se ocupa de nenhuma figuração, ... não conta mais histórias (...). Não se trata de dogmas religiosos, de descrição simbólica, de figurações naturais: são formas puras dentro de relações precisas, exclusivamente. (...) estética que nasce diretamente do procedimento construtivo (...). Entramos no implacável da mecânica. Não há símbolos associados a essas formas; elas provocam sensações categóricas. Não é mais necessário uma chave para compreender.⁶

*A crítica caracterizou a Arquitetura Moderna, principalmente, sob duas qualificações: "orgânica" e "racionalista". E identificou cada uma destas num arquiteto: Frank Lloyd Wright como representante da versão "orgânica" e Le Corbusier da "racionalista" (Bruno Zevi, "Sapere Vedere 1' Architettura"). Este último definiu o conceito de "racionalismo" que guia sua prática nos termos de "peneirar o passado e todas suas lembranças através das malhas da razão" ("Vers une Architecture", 1923). Sua imagem característica é a da "estética da máquina", de formas puras, como exemplo da inexistência de qualquer preconcepção da forma. Já esse aspecto da estética "funcionalista" a que me referí, está resumido no célebre aforismo corbusieriano, "tudo que tem uma função necessária é belo em si"; também referido por Bruno Taut como "o que funciona bem tem boa aparência".

Vale ressaltar o aspecto sócio-político que se prende a essa "subversão de código" na arquitetura, da finalidade representativa ao domínio da "pura forma útil":

"Liberados de la repostería ornamental que se les aplicaba, mostrando el objeto en su forma original, la forma útil pura es neutra no sólo por lo que hace a tiempo y estilo, sino también por lo que hace a diferencia de jerarquía social"⁷

A dita neutralidade da "forma técnica" corresponde à mudança dos programas arquitetônicos e urbanísticos do "monumentalismo historicista de classe", próprio às tradições figurativas nacionais da Europa, para os de caráter coletivo ou de "engenharia social", sob uma nova ordem democrática. Esperava-se que os objetos da "arquitetura moderna", como fábricas e conjuntos habitacionais, não mais constituíssem um índice da estrutura de classes. Escondendo o seu caráter iluminista e impositivo, esse abandono das construções de aparato e temas palacianos é atribuído ao "espírito da época". Assim, o problema da representação face ao "sentido do monumental para a sociedade moderna" está na origem da pretensa cultura a-histórica do "funcionalismo", enquanto seu discurso legitimador enfrenta o reconhecimento da necessária "nova monumentalidade"⁸ oficial.

Cf. MONNIER, Gérard. Le Corbusier: Construir a Modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1985, (Coleção Encanto Radical, 67). VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe (Le Corbusier: Elemente einer Synthese), Verlag Huber, 1968). Paris, Horizons de France, 1971, (Proportions). CHOAY, Françoise. O Urbanismo: Utopias e Realidades. Uma Antologia, op. cit., pp. 18-26 e 183-95.

6. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura (Vers une Architecture), Paris, Editions Crès, 1923, Collection de L'Esprit Nouveau. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos, 27), pp. 10-3, 121 e 150-7.

7. BEHRENDT, Walter Curt. Arquitetura Moderna: Su Naturaleza, sus Problemas y Formas, op. cit., p. 187.

Aqui, os "modelos" utilizados para caracterizar o "projeto moderno" como um todo, de "tipo-ideal", não acusam as diferenças de idiosincrasia entre os arquitetos agentes. Salienta-se na obra de Le Corbusier o tema do "edifício-público monumental", e com ele as preocupações figurativas e tipológicas e os recursos acadêmicos tomam corpo como programa arquitetônico; a partir do qual atribui-se à Arquitetura Moderna a qualificação de "arquitetura de Ministérios de República".* A fórmula do "edifício linear sobre pilotis" se prende, em seu aspecto teológico e da proposta técnico-expressiva, à subversão do "domínio do poder" associado aos tipos "clássicos".** No entanto, essa proposta objetivaria "mais um revisionismo dos aspectos clássicos do que uma revolução": uma arqueologia dos princípios imperecedouros da arquitetura e da arte, visando resgatar a constância imagética do monumento em face da história -além de outras "tradições".⁹

*O primeiro edifício público "representativo" sob a fórmula modernista no Mundo, devido a Le Corbusier, foi o Palácio do Centrosoyus -sede da União das Cooperativas da URSS, em Moscou (1929-30); que junto com o Ministério da Educação Nacional e da Saúde Pública, no Rio de Janeiro (1936-45) -primeiro palácio governamental de feição "moderna" do Ocidente- foram os únicos protótipos realizados (ambos por equipes de arquitetos locais). Os projetos para o Palácio da Sociedade das Nações, em Genebra (1927), de Le Corbusier e Pierre Jeanneret -1º prêmio do concurso internacional- e para o Palácio dos Soviets, em Moscou (1931), tiveram o mesmo fim: acabaram sendo preteridos por exemplares "acadêmicos", em estilos "clássicos". Por último, já no período de pós-guerra, nos projetos da sede da ONU em Nova York (1947) -que responde ao tipo do "Aranha-céus Cartesiano"- e da sede da UNESCO em Paris (1951), o arquiteto é afastado das soluções finais. Cf. BOESIGER, Willy et al. Le Corbusier 1910-65. Zürich, Verlag für Architektur (Artemis), 1967. (Les Editions d'Architecture), pp. 94-131. Tb. MONNIER, Gérard. Le Corbusier: Construir a Modernidade, op. cit., pp. 34-63. Tb. VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., pp. 202-24.

**A este respeito, a atitude "racionalista" é depositária dos princípios da "arquitetura da Ilustração", Neoclássica, com seus grandes projetos cívico-monumentais para a comunidade, de volumes geométricos elementares e proceder figurativo na determinação formal de cada tema -o que não impede-a de exprimir "um 'pathos' evocador da virtude cívica antiga".

Vejamos a crítica acerca dessa "arqueologia" e "expressionismo" corbusierianos, com base nas premissas e ortodoxia modernista referidas por mim acima:

Le Corbusier, el Picasso de la arquitectura moderna, no se ocupa del problema estructural de la construcción sino del problema estético de un estilo arquitectónico. (...) declara que el plano procede desde adentro hacia afuera; pero ... siempre está dispuesto a hacer grandes concesiones en sus plantas, a expensas de la función y en favor del exterior. Así, pese a todo su radicalismo, ... no dista tanto en su concepción de esos adversarios a quienes más se opone, es decir, de los académicos. (...) Y una vez más ocurre que el radicalismo francés ha reducido las ideas de la construcción moderna al común denominador de la norma clásica. (...) En "Hacia una nueva arquitectura", la combativa obra de Le Corbusier, se yerguen nuevamente los viejos dioses: Egipto, Bizancio, Roma, Miguel Ángel.¹⁰

- Cf. KAUFMANN, Emil. De Ledoux a Le Corbusier: Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma (Von Ledoux bis Le Corbusier, Viena, 1934). Barcelona, G. Gili, (Colección Punto y Línea). Idem, La Arquitectura de la Ilustración (Architecture in the Age of Reason: Baroque and Pos-baroque in England, Italy and France, Londres, 1955). Barcelona, G. Gili, 1974, (Colección Biblioteca de Arquitectura). STAROBINSKI, Jean. 1789: Les Emblèmes de la Raison. Paris, Flammarion, 1973. (Collection Champs: Esthétique), pp. 49-59. LANKHEIT, Klaus. Revolution et Restauration. Paris, Éditions Albin Michel, 1966, (Collection Civilisations Européennes).
8. Cf. DUPAVILLON, Christian. La façade des institutions. L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, (208: Architecture Officielle): 41-6, abr.1980. O autor cita entre "les bonnes intentions" em face da monumentalidade pública o projeto de Le Corbusier para o Palácio da Sociedade das Nações em Genebra, de 1927; referidas em seu vínculo com a história pelo próprio arquiteto: "... a 'boa sociedade' espera um palácio e para ela o verdadeiro palácio existe nas imagens registradas durante uma viagem de núpcias aos países dos príncipes, dos cardeais, dos doges ou dos reis." (Por uma Arquitetura, op. cit., p. XXVII). Cf. tb. LE CORBUSIER. Une Maison-Un Palais. Paris, Éditions Crès, 1928.
9. Cf. GIMENEZ, Luis Espallargas. História e ruptura. Folha de S. Paulo São Paulo, 25 set. 1987. (Folhetim: Le Corbusier, 555), pp. B-10-11.
10. BEHRENDT, Walter Curt. Arquitectura Moderna: Su Naturaleza, sus Problemas y Formas, op. cit., pp. 162-4.

A relação de Le Corbusier com a História é objeto de estudo e revisão pela historiografia crítica do Movimento Moderno. A. Colquhoun aponta o "deslocamento de conceitos" ou referência "in absentia" pressuposta nos "5 pontos para uma nova arquitetura", que invertem as constantes do edifício clássico. "Una de las características que diferencia la obra de Le Corbusier de la de la mayoría de los arquitectos modernos es la frecuencia con que se refiere a la tradición arquitectónica o ejemplos de edificios precedentes". (COLQUHOUN, Alan. Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier. In: Arquitectura Moderna y Cambio Histórico. Ensayos: 1962-1976. (Meaning and Change in Architecture). Barcelona, Editorial G. Gili, 1978. (Colección Arquitectura y Crítica), pp. 113-126). Outro exemplo da "sobrevivência e transformação da tradição" em Le Corbusier apontado por este autor, reside no conceito de fachada e uso antropomórfico das janelas. C. Rowe observa a existência de um modo particular de "composição em planta", centrífuga, simétrica e axial, que com partem o período academicista do século XIX, na tradição da "École des Beaux-Arts", e a fórmula "funcionalista" moderna lecorbusieriana. (ROWE, Colin. Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos. Barcelona, G. Gili, 1978. (Colección Arquitectura y Crítica). Tb. Neo-Classicism and Modern Architecture. Oppositions (I), 1973). Já R. Banham afirma, não sem alguma ironia, que o pensamento arquitetônico "racionalista", ligado ao Cubismo, formava "parte daquela tradição maior e paradoxal de ser antitradicional"; além de se inspirar no mundo da arte e construção parisienses dos anos 20. (BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. (Theory and Design in the First Machine Age. Londres, The Architectural Press, 1960). 2. ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979, (Debates, 113), cap. IV). Também é notada a indecisão "entre concordar com a unidade de lâminas ou dos tipos modernos urbanos e relacionar-se com as fachadas barrocas" dos edifícios monumentais de Le Corbusier. Esses edifícios são definidos como os "menos funcionantes da história". (BROADBENT, Geoffrey. et al. Metodología del Diseño Arquitectónico. (Design Methods in Architecture. Londres, Lund Humphries, 1969). Barcelona G. Gili, 1971. (Colección Arquitectura y Crítica). L. Mumford sustenta que no Edifício-Sede da ONU em Nova York, de 1947, há uma subordinação da necessidade prática à forma estética: "Nesse edifício, o movimento que tomou forma na mente de Le Corbusier na década de 1920 -e que procurou identificar o vasto e variado conteúdo da arquitetura moderna com seu próprio maneirismo árido- chegou a um clímax de pureza formal e impropriedade funcional". (MUMFORD, Lewis. Arquitetura, Construção e Urbanismo. (From the Ground up. Nova York, Harcourt, Brace & World, 1947-1956). Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1965. (Estante de Arte) p. 39-40). Já Giedion, historiador-agente do Movimento Moderno, refere a nova problemática da história na arquitetura contemporânea, em prefácio de 1960: o "diálogo com as constantes imutáveis", face ao princípio de ruptura tecnológica antes enunciado. "El problema que en el momento actual y por doquier figura en primer plano y sigue siendo el más acuciante del siglo actual, es la relación entre persistencia y mutación ..." (GIEDION, Sigfried. Espacio, Tiempo y Arquitectura: El futuro de una nueva tradición. (Space, Time and Architecture. Cambridge -Massachusetts, Harvard University Press, 1941). 5. ed. Madri, Editorial Dossat, 1978. (Prefácio à 2ª edição italiana), p. VIII). O autor ressalta entre as diversas atitudes frente ao passado a "criativa", que não se limita à mera busca de formas e expressão mas que "aproxima passado, presente

e futuro" pela "afinidade de espírito". Le Corbusier ocupa o lugar de preferência entre esses "artistas criadores" que, valendo-se do "expediente técnico", mantêm uma "disposição análoga frente ao passado". (Id. ibid., p. XX). Em suma, os procedimentos projetuais em Le Corbusier - "traçados reguladores" e busca da proporção clássica, renascentistas; "vontade de invenção", neoclássica; "composição em planta", maneirista e determinação plástica do objeto arquitetônico, barroca- definem-no como um "clássico", que "compõe com a história", dentro do Movimento Moderno. (Cf. SUMMERSON, John. El Lenguaje Clásico de la Arquitectura: de L. B. Alberti a Le Corbusier. Barcelona, Editorial G. Gili, "Colección Punto y Línea").

De fato, em Le Corbusier "os postulados da nova arquitetura a parecem como a inelutável continuação do passado"¹¹, justificados na e pela história*; enquanto a "satisfação das necessidades materiais" e de de terminações construtivas não obedece a um critério rigoroso em seu vínculo com o real, mas é guiada por uma "razão poética", submetida às "in junções do imaginário"¹². Logo, o "racionalismo"-característica do Movi mento Moderno- dista de assumir essa forma unívoca e radicalidade que foram-lhe atribuídas conforme suas premissas iluministas, nos campos po lêmicos onde opera: como proposta de "abrir mão da memória", negando a mimese e o a priori, o "estilo" e os fins da representação tradicionais em favor da "resposta adaptada a seu objetivo", na busca da eficiência funcional e tecnológica.

Por certo, o signo da "adequação à realidade" política e soci al frente ao paradigma de um efetivo "processo moderno de configuração arquitetônica"^{***}, impera neste "encontro da arquitetura moderna com a história" -como observou Von Moos^{***}:

*É ilustrativa a este respeito, a analogia que o autor faz entre seu projeto para o Palácio dos Soviets (1931) -o qual, além de expressar a técnica e um caráter "construtivista", evoca uma forma orgânica (VON MOOS, loc. cit., p. 212)- e o conjunto renascentista de Pisa (Domus, Battistério, Torre Inclinada e Campo Santo), como se fossem concepções presididas pelas "mesmas regras arquiteturais". LE CORBUSIER. Croquis. Pisa, 4 jun. 1934. In: BOESIGER, Willy. Le Corbusier 1910-65, op. cit., p. 104.

**São citados como exemplo de procedimento funcionalista, "que não conta com o antigo", a Bauhaus, de Gropius, em Dessau (1925-6), e o projeto de Hans Meyer, em Genebra (1927), para o mesmo concurso do Palácio da Sociedade das Nações. In: GIMENEZ, Luis E. História e ruptura, op. cit., p. B-11.

***No referido caso do Palácio dos Soviets, o próprio Le Corbusier explica a rejeição de seu projeto por um "pastiche" acadêmico, ressaltando as circunstâncias e psicologia que levam uma sociedade em formação a desejar uma arquitetura histórica, de "estátuas, colunas e frontões" clássicos, enquanto signos de reconhecimento fácil "para o povo". LE CORBUSIER. Oeuvre Complète 1929-34. (V. 2), p. 13. In: VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., p. 213.

É graças a seu compromisso dialético com a continuidade, assim como com a inovação, que a cidade de Le Corbusier pôde converter-se em símbolo do novo Estado. (...) pela apropriação e transformação das mais antigas metáforas arquitetônicas e urbanísticas de poder por parte do novo regime político.¹³

Esta "arquitetura de elite" procura sua legitimidade através de um proceder por analogias, na resolução do "problema da forma", face aos conteúdos provenientes da história -além de outras figurações, orgânicas e mecânicas*- e, assim, substituir aquele difundido "historicismo de classe" da "arte urbana" e arquiteturas passadas, como tipologia representativa do Estado moderno. Entretanto, a utilização da história como esquema subjacente de referência -recurso, aliás, comum a muitos dos "mestres"*- não exprime uma inconsubstancialidade entre os enunciados teóricos e a práxis modernistas -conforme se infere da crítica.

*Entre as figuras invocadas por Le Corbusier se destacam a da "síntese de natureza e geometria" -que inclui as estruturas de caráter zoomórfico, como o mencionado projeto do P. dos S. e os projetos de Museus (Mundaneum, 1929 e Museu de Crescimento Ilimitado, 1939) com base na idéia de crescimento orgânico- e a da "casa como um automóvel" ou aeroplano (projeto das Casas em série "Citrohan", 1920-2), junto a "reminiscências de arquitetura naval", onde o "espírito da época" se exprime através da imagética mecânica. Cf. VON MOOS, S. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., pp. 11-135.

**Igualmente encontramos na crítica uma apreciação das tradições artísticas a que se filiam os principais arquitetos do Movimento Moderno em algumas de suas obras. As "prairie houses" (casas da pradaria) de F.L. Wright remetem a programa vitoriano, do século XIX, assim como à arquitetura tradicional "ambientalista" japonesa (ZEVI, Bruno. História da Arquitetura Moderna. Lisboa, Arcádia, 1970). Junto ao "espírito do gótico", também no Oriente estaria a fonte de inspiração de W. Gropius: sua Fábrica Fagus (1911) -um dos marcos da Arquitetura Moderna- admite analogia com uma mastaba egípcia (PEHNT, Wolfgang. La Architectura Expressionista. Barcelona, G. Gili, 1975). Já, além do dito quanto ao classicismo que guia a estética de seus projetos, o correspondente "espírito da antigüidade" -no caso, o da Idade Média- seria encontrado no Convento de La Tourette (1957-60) de Le Corbusier (GIEDION, Siegfried. Zodiac (11): 31, fev. 1963.

Cumpra-se a hipótese do resíduo "culturalista" -utilizando as categorias estabelecidas por Choay- dentro do modelo "progressista"* de arquitetura e urbanismo "modernos", como "retorno do historicismo"¹⁴ junto aos programas técnicos e funcionais característicos da modernidade, nas próprias premissas lógico-epistemológicas em que ele se fundamenta. Em linhas gerais, este aspecto está ligado à formulação das vanguardas na arquitetura do século XX -como a "dialética construtivista" de "fundir o velho e o novo no estilo da época"¹⁵ e a "atitude positiva" do Expressionismo frente ao passado¹⁶. É de Gropius o apotegma "impulsio nar para o futuro a tradição e a continuidade"¹⁷; e de Le Corbusier a promessa do reencontro com "a grande linha das tradições"¹⁸.

A possibilidade de servir-se do ensinamento da história consiste na tomada de consciência da tradição em que operamos e, através desta, daquilo que cremos ser as direções das possíveis transformações da projeção arquitetônica.^{a)}

Eis a lição contemporânea que se desprende dessa utilização da história pelos "modernos", na busca da essência da arquitetura.

a) GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. (Il Territorio dell' Architettura. Milano, Feltrinelli, 1972). São Paulo, Editora Perspectiva-EDUSP, 1975. (Debates, 111), p. 144.

*Pode ser considerado como marco do Movimento Moderno, a mostra coletiva dos arquitetos Mies Van der Rohe, Gropius e Le Corbusier, entre outros, em Weissenhof -"a casa branca", em alemão- (Stuttgart, 1927); a partir da qual consagra-se o "International Style" e cria-se o grupo dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), com a "Declaração de La Sarraz" (1928). Em 1933, esse grupo formula a "Carta de Atenas" -que condensa a doutrina do urbanismo "progressista".

11. VON MOOS, Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., p. 56.

12. FERRO, Sérgio. Entre arte e arquitetura. Folhetim: Le Corbusier, op. cit., p. B-10. Tb. VON MOOS, B., loc. cit., p. 61.

13. VON MOOS, Stanislaus. La política de la mano abierta: Notas sobre Le Corbusier y Nehru em Chandigarh. In: SUST, Xavier (Org.). La Arquitectura como Símbolo de Poder. Barcelona, Tusquets, 1975. (Serie de Arquitectura y Diseño, 8), p. 156. Trad. do A.

Esse "paradoxo da cultura" -conforme as representações de seus agentes- não significa um desvio dos preceitos "racionalistas". Em Gropius, ele se interpreta -à luz do caráter ambíguo dos enunciados- no sentido de propugnar a própria tradição moderna. Mas, aí, a racionalidade aparece como atributo da história: a idéia de "standard" na construção industrializada, é posta a par das figuras de trajes típicos, folclores e formas urbanas do passado -que exprimem a pretendida "unidade na multiplicidade"¹⁹. Assim, o programa de "reconciliar a técnica e a arte", que este arquiteto elabora, longe de negar todo e qualquer continuismo -à maneira "futurista"- em prol de novos conteúdos e formas, constitui um expediente de reconhecida filiação romântica. Seu alvo seria subsumir a técnica como meio ou instrumento a serviço do fim superior e "orgânico" da arte, com a intenção de reviver o "estádio ideal passado" do artesanato²⁰:

... onde entre nós ainda existem normas valorativas do estético, elas provêm principalmente da época pré-industrial. (...) Temos que tocar as raízes para despertar em nós a faculdade de criar e compreender a forma.²¹

Refere-se ao projeto da cidade de Chandigarh (1952-65) -a nova capital do Punjab- na Índia; onde Le Corbusier teria implementado -além das referências e analogias ao urbanismo clássico-barroco- a reinstrumentalização político-simbólica do mito solar do Antigo Oriente. Loc. cit., pp. 137-51.

14. PEVSNER, Nikolaus. Modern Architecture and the Historian or the return of Historicis. Journal of the Royal Institute of British Architects (68): 230-40, abr. 1961.

15. Cf. CONRADS, Ulrich. Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX. Barcelona, Lumen, 1973 (Colección La Palabra en el Tiempo).

16. Cf. PEHNT, Wolfgang. La Arquitectura Expresionista, op. cit.

17. GROPIUS, Walter. Apolo en la Democracia (Apollo in der Demokratie). Caracas, Monte Avila Editores, 1968, p. 59.

18. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura, op. cit., p. 40.

19. GROPIUS, loc. cit., cap. Unidad en la multiplicidad: Una paradoja de la cultura, e cap. Tradición y continuidad en la arquitectura.

O corolário dessa interpretação da história, tomada como "lição do passado", é uma arquitetura "de caráter impessoal-coletivo", produzida em série a partir da indústria, onde "a tradição e a continuidade nascem do seio da consciência de comunidade"²² e do trabalho em grupo -princípio social e ideológico da arte, oriundo da cultura neogótica do século XIX*, que se exprime enquanto busca das "origens" e remete à imagem hegeliana nostálgica da "bela totalidade" perdida, características do pensamento conservador "acadêmico" ao qual opõe-se.

Reside neste escopo "romântico" e "historicismo humanista" somado à consciência da modernidade -tecnológica, artística e funcional- o ponto em comum nas concepções dos mestres ditos "progressistas" do Movimento Moderno, assim como a principal diferença. Em Le Corbusier, essa procura dos fundamentos na história tem por objeto distinguir a "arquitetura" -enquanto "fato de arte, fenômeno de emoção"²³ e poesia- da simples "construção", através dos valores plásticos-expressivos de permanência, isto é, a perenidade da imagem:

*A crítica à falta de qualidade nos produtos originários da Revolução Industrial e conseqüente defesa do artesanato, teve como principais apoletas John Ruskin (1818-1900) e William Morris (1834-1896) -junto com Pugin, os expoentes do "modelo culturalista" assinalado por Choay- a que se deve a criação do "Arts and Crafts" (artes e ofícios) na Inglaterra. A Deutscher Werkbund e, posteriormente, a Bauhaus de Gropius, na Alemanha, seriam -a seu modo, aceitando a técnica contemporânea- depositárias dessa tradição. Cf. PEVSNER, Nikolaus. Pioneros del Diseño Moderno: de William Morris a Walter Gropius (Pioneers of Modern Design, Londres, Penguin, 1948). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1972 (Biblioteca de Diseño y Artes Visuales, 1). Idem, Los Orígenes de la Arquitectura Moderna y del Diseño (The Sources of Modern Architecture and Design), Londres, 1968). Barcelona, G. Gili (1. ed. 1969, Colección Arquitectura y Crítica; 2. ed. 1976, Colección Comunicación Visual). Essa recuperação das artes e ofícios do Medievo, assinala a gênese da atitude "revivalista" frente ao passado na arquitetura, como "busca do equilíbrio perdido entre capital e trabalho" através da recuperação do elemento histórico-religioso; "nova religiosidade", que coloca-se frente à hipótese revolucionária e utopia progressista dos reformadores sociais burgueses.

Decreta-se a beleza da máquina como se fosse a nova codificação de perenidade. Assim vamos em direção ao equívoco. (...) Toda obra mecânica seria mais bela que a que a precedeu, seria eclipsada pela que a virá a suceder. Assim, uma beleza efêmera que logo cai no ridículo. Porém, praticamente, não é isto o que ocorre: a paixão intervém em todo o rigor do cálculo. (...) Assim, de duas máquinas com o mesmo rendimento, dizem que uma é mais bela. Reconheceis por sua estética a máquina francesa, a alemã, a americana. A máquina põe-se a viver, tem rosto e alma; seu fator de caducidade diminui ao mesmo tempo que o problema estende-se além do cálculo. (...) Chegam os indivíduos geniais que sobre esta plataforma elevada e rigirão as obras imperecedouras, imagens de deuses ou Partenões.²⁴

Aqui, a atitude racional livre de "contaminações afetivas" do discurso "funcionalista", consoante à abordagem científica do "problema da forma", perde seu caráter acentuado, de estereótipo. Ela incorpora um estatuto artístico que recria o primado da individualidade, medida como "poder inventivo", e do sentimento ou conteúdo emocional na arquitetura -através dos quais, filtrar-se-á a matéria histórica e os "vínculos com a tradição". A fórmula corbusieriana -que representa o "período romântico da máquina", na "versão latinizada do 'International Style'"²⁵ - traz a figura do "gênio" face à incompletude da estética "mecanicista", em cuja resolução se reporta ao programa do Romantismo -enunciado por Novalis- de "re-introduzir a alma na máquina".

Cf. ARGAN, Giulio Carlo. El Pasado en el Presente: El Revival en las Artes Plásticas, la Arquitectura, el Cine y el Teatro (Il Revival, Milano G. Mazzota Editore, 1974). Barcelona, G. Gili, 1977. (Colección Comunicación Visual), pp. 7-9 e ss.

20. Cf. BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna (Storia del l'Architettura Moderna, Bari-Roma, Laterza, 1971). São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 426.

Em outra passagem de sua obra, Le Corbusier evoca os conceitos de "máquina" e "tradição" por que guiara-se:

"Máquina" aparece nos dicionários proveniente do latim e do grego, com um significado de arte e astúcia: "aparelho combinado para produzir determinados efeitos". A palavra astúcia nos introduz singularmente no problema, que é apropriar-se da contingência -essa precariedade móvel- para constituir o quadro necessário e suficiente de uma vida que temos o poder de aclarar, elevando-nos por cima da terra, mediante os dispositivos da arte, (...). O urbanismo, personagem novo,.... profundamente tradicionalista, se se deseja admitir esta verdade de que a tradição é a corrente ininterrupta de todas as inovações e, por isso, a testemunha mais segura da projeção ao porvir. A tradição se representa a partir de uma seta dirigida para frente e de maneira alguma para o passado. Transmitir, tal é o sentido verdadeiro da palavra, a realidade da noção.²⁶

É assim que processa-se na arquitetura e no urbanismo "modernos" -através do "artifício" e como mensagem- a simbiose orgânico-mecânica entre "arte e técnica", tensionada pelos extremos contraditórios de "construir o quadro a priori de qualquer comportamento social possível"²⁷ e transmitir conteúdos reconhecíveis no interior da cultura e consciência populares²⁸.

21. GROPIUS, Walter. Apolo en la Democracia, op. cit., p. 26. Trad. do A.

22. Idem, ibidem, pp. 55 e 67.

23. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura, op. cit., p. 10.

26. Idem, Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura (Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture, Paris, Éditions Denöel, 1943). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 4. ed. 1973. (Colección Biblioteca de Arquitectura, 6), pp. 21-4. Trad. do A.

25. Cf. BANHAM, R. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina, op. cit.

24. LE CORBUSIER. La Ciudad del Futuro (Urbanisme, Paris, Éditions Crès, 1925). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962. (Colección Biblioteca de Planeamiento y Vivienda, 6), pp. 35-7. Trad. do A.

Entre a razão e a expressão, portanto, a "estética da máquina" em Le Corbusier* exprime-se nos termos paradoxais de continuidade dentro da ruptura: com "espírito novo" porém eclético, a sua citada obra (*Vers une Architecture*, de 1923) que condensou as idéias das vanguardas "modernas" sobre construção e arte, intercalaria -de acordo com Banham- ensaios de temas "acadêmicos" e "mecanicistas"²⁹. É manifesta a ambigüidade e contradição no próprio programa de prescindir da história: o critério "racionalista" de "peneirar o passado e todas suas lembranças através das malhas da razão"³⁰ parece apontar, antes que à atribuída iconoclastia, para o recurso à mediação do acervo histórico, legado das grandes obras da Antigüidade clássica -o "passado dos apogeus" e não o "passado vindo a menos, sentimental" dos "regionalismos"³¹.

A perspectiva e os significados a que se prende esta configuração de história e técnica, como elementos de "tradição e ruptura" no discurso "modernista", são objeto de análise e interpretação à parte, no seu referido aspecto sócio-político. Ainda é preciso sublinhar neste recorte outro paradoxo ou caráter inusitado, em vista do debate contemporâneo sobre "modernidade e pós-modernidade"³². A retórica "historicista", julgada por setores da crítica modernista em "denúncia de negócios escusos entre os mestres e a história", enquanto "espectro" a pairar sobre a "verdade arquitetônica",³³ exprime a atitude "pós-moderna", como contraponto à suposta concepção austera e impessoal do "funcionalismo" da geração pioneira.³⁴

*Os modernos mais radicais, entretanto, pregam a "ditadura da máquina" e o cabal abandono da prática romântica da arquitetura como contribuição pessoal e emotiva do arquiteto-artista. Cf. CONRADS, Ulrich. Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX, op. cit., pp. 173-5. 27. CHOAY, Françoise. O Urbanismo: Utopias e Realidades. Uma Antologia, op. cit., p. 23.

As distintas "atitudes culturais de signo regressivo" agrupadas sob o rótulo de "pós-moderno", traduziriam o distanciamento das expectativas quanto à "utopia artística da modernidade" e projeto social autoritário na arquitetura e no urbanismo, personificados por Le Corbusier. Segue-se a conseqüente renúncia aos "grandes discursos de legitimação", suas premissas iluministas, papel reificador e "estética cartesiana", à cata de "necessidades-tipo", universais e "fórmulas definitivas". Entretanto, diz-se corresponderem as manifestações "pós-modernas" à reação neo-liberal de conformismo e não-engajamento, cínicos, frente ao "status quo" e interesses econômicos existentes -ocorrendo como apologia da fragmentação e pluralidade do social, da desordem e do "kitsch" nas metrópoles. Ao mesmo tempo, elas apontariam uma forma peculiar de dominação política, como instância de refinamento capitalista que, através da referência sintática a conteúdos históricos fora de contexto e modelos perceptivos fundados na ambigüidade, propõe-se atingir a memória e o inconsciente coletivos da psique humana. Logo, "o pós-modernismo não passa de uma derradeira crispação do modernismo"³⁵, que traz à tona o aspecto subjacente da utilização da história, revalorizado pela diversidade dos tempos e lugares que evoca na consciência popular. Eis a lição pós-moderna:

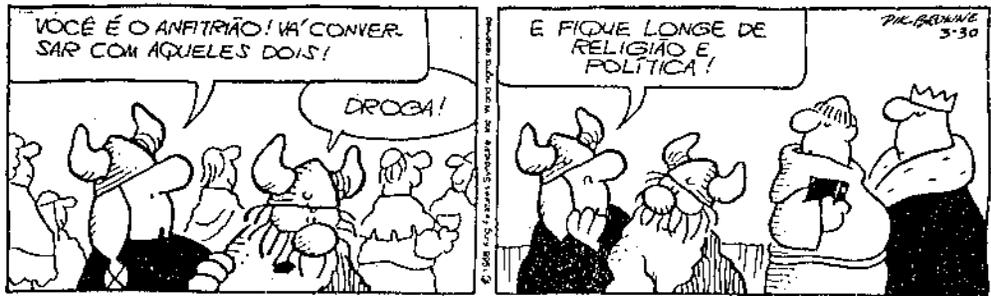
Uma imagem desejável é aquela que celebra e enaltece o presente, estabelecendo conexões com o passado e o futuro.³⁶

28. Cf. VON MOOS, S. Nota 13.

29. Cf. BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina, op. cit., p. 359. O referido livro tem como cerne de sua argumentação, a célebre analogia entre o templo dórico e uma carroçaria de automóvel, onde a pureza clássica e o mecanismo, a perfeição imagética e mecânica, a parecem coincidentes. Cf. Nota 10.

30. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura, op. cit., p. 86.

31. Idem, La Ciudad del Futuro, op. cit., p. 10.



2. A "escola carioca": Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Mémoires no interior do discurso.

As considerações e aspectos ressaltados sobre o programa modernista junto à matriz européia, em sua continuidade histórico-tipológica, enquanto elementos de teoria e parâmetros projetuais, nos introduzem ao estudo da arquitetura feita no Brasil entre as décadas de 30 e 60 -que se convencionou chamar de "arquitetura moderna brasileira" ou "arquitetura nova"*- no interior da vertente conhecida como "escola carioca" e obra dos arquitetos Lúcio Costa (1902-) e Oscar Niemeyer (1907-). Ela se singulariza pela iniciativa de conciliar "os princípios da arquitetura moderna", identificados através da "doutrina de Le Corbusier", com o conteúdo da tradição artístico-arquitetônica local, encarnado pela Colônia e seu ciclo barroco.³⁷ Isto foi posto como programa da criação plástica no País que teve em Brasília a sua instância culminante,** inscrita na tradição do "Estado como obra de arte".

*O adjetivo "moderna", no início, foi considerado vago quanto à determinação histórica dessa arquitetura: seguindo Le Corbusier (*Architecture Nouvelle*), seus precursores no Brasil preferiram chamá-la de "nova", como o Estado, em recorrência à distinção típica entre as vanguardas artísticas da modernidade, das categorias de "o velho" e "o novo".

**Plano-Piloto de Lúcio Costa (1957) e edifícios institucionais de Oscar Niemeyer (1956-65).

32. Cf. SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo, Nobel, 1984. HABERMAS, Juergen. *Arquitetura moderna e pós-moderna* (Conferência, Munique, nov. 1981). *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, (18): 115-24, set. 1987. JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Ibid., (12), jun. 1985. GUATTARI, Félix. *Impasse pós-moderno e transição pós-mídia*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1986. (Folhetim: *Tempos pós-modernos*, 479), pp. 2-5. DUARTE, Paulo Sérgio. *Regressão e tradição na arte nos anos 80*. Ibid., 23 mar. 1986. (Folhetim: *Tradição/Contradição*, 476), pp. 8-9. *Arte em Revista: Pós-Moderno*. São Paulo, CEAC -Centro de Estudos de Arte Contemporânea, (7), ago. 1983.

33. Cf. Notas 9 a 14.

34. Cf. JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, 1977. Id., *Post-Modern Classicism*. *Architectural Design*, Londres, (5/6), 1980. Número Especial.

"First national style in modern architecture"³⁸ e "neobarroco"³⁹ foram algumas das qualificações dadas a essa "escola brasileira de arquitetura" pela crítica no Exterior, através do ineditismo da sua expressão formal e tradição artística a que se reporta. Igualmente, atribui-se este caráter singular à pretensa atitude diferenciada em relação ao passado, contestadora dos "valores universais, absolutos e atemporais, acima da história"⁴⁰, racionalistas; a qual apontaria "a existência de uma componente política consciente"⁴¹ e de um "objetivo próprio"⁴² que caracterizam esse "traço autóctone" ou forma específica no interior do Movimento Moderno.

Este retorno consciente dos arquitetos "modernos" à época colonial, às fontes "brasileiras", enquadra-se assim num contexto nacional muito preciso: visava dar uma característica própria à arquitetura, que a distinguisse do "estilo internacional" do período entre as duas guerras mundiais.⁴³

Para o autor, o "pluralismo" na arquitetura passa pelo emprego de motivos clássicos, enquanto fragmentos de linguagens prévias, signos convencionais ou rasgos comunicáveis; permitindo o "retorno a um classicismo sem classe" e sem pretensão de universalidade -onde o passado converte-se, para a prática de projeto, em campo de operações retóricas.

35. GUATTARI, F., loc. cit., p. 2.

36. LYNCH, Kevin. De qué Tiempo es este Lugar?: Para una Nueva Definición del Ambiente (What Time is this Place?, Massachusetts, The MIT Press, 1972). Barcelona, G. Gili, 1975 (Arquitectura y Crítica).

37. BRUAND, Yves. Arquitectura Contemporânea no Brasil (L'Architecture Contemporaine au Brésil, Lille, STUL, 1973). São Paulo, Editora Perspectiva-EDUSP, 1981, p. 119.

38. BANHAM, Reyner. Age of Masters: A Personal View of Modern Architecture. London, The Architectural Press, 1977, p. 39.

39. DORFLES, Gillo. La nueva arquitectura brasileña y el neobarroco. In: La Arquitectura Moderna. Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 110-4. Id., Neobarroco ma non Neo Liberty. Domus, Milano, (358): 19, set. 1959.

40. GOROVITZ, Matheus. Brasília: Considerações sobre a cidade enquanto obra de arte. Projeto, São Paulo, abr. 1985, p. 64. Número Especial: Brasília 25 Anos.

41. KOHLSDORF, Gunter, et al. Considerações em torno da dimensão artística e cultural na obra de arquitetura. Projeto, São Paulo, (18): 45, jan./fev. 1980.

É preciso sublinhar que essas apreciações sobre a especificidade "brasileira" fundam-se no pressuposto da ruptura do "racionalismo europeu", personificado por Le Corbusier, frente ao passado.⁴⁴ Configurar-se-ia assim, um modernismo que já nasce "pós-moderno", individualizado e folclórico, a partir da recorrência ao "vínculo com a tradição histórica e cultural (...)" e a preocupação em vincular a solução arquitetônica às disponibilidades técnicas⁴⁵ -qualificando o "excedente tecnológico" da fórmula moderna:

Constituiriam, portanto, regionalizações como contraponto à homogeneidade pressuposta pelos pioneiros, muitas vezes, conformando não mais que idiossincrasias arquitetônicas em nome de concepções efetivas. Eram algumas manifestações que, imbuídas de "historicismo", estariam na origem do espaço "pós-moderno" tão acalentado por Jencks.⁴⁶

A figura do "caráter nacional" na arquitetura moderna brasileira encarna-se na atitude teórico-projetual de Lúcio Costa -precursor do movimento para a "nova arquitetura" no país, por volta dos anos 30. Essa atitude foi reconhecida na época, no contexto das diferentes "escolas" e propostas da fase modernista, como instância de "assimilação" dos "novos princípios funcionais de projetar" junto à valorização do passado arquitetônico nacional:

42. ARTIGAS, João B. Vilanova. Depoimento. In: A Arquitetura Moderna no Brasil e seus traços autóctones. Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, AICA, São Paulo, 12-15 dez. 1961. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova. 2. ed. São Paulo, CEAC, (4): 81, mar. 1983.

43. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 26.

44. Id., *ibid.*, pp. 149 e 123: "O racionalismo europeu tinha cortado as ligações com o passado (...). Le Corbusier, apesar de tê-lo negado frequentemente, não sentia qualquer atração real pelo passado, querendo conservar, da herança antiga, apenas os vestígios que pudessem servir como testemunho (sic). Lúcio Costa, em compensação, estava profundamente ligado a esse patrimônio, ..."

É preciso repetir a essa gente as palavras de Lúcio Costa, um dos poucos arquitetos novos que sentem o passado arquitetônico da nossa terra: a nossa arquitetura é robusta, maciça, forte; ... de linhas calmas, tranqüilas; tudo nela é estável, severo, simples -nada pernóstico. É a esse caráter de simplicidade austera e robusta que devem visar os que pretendem retomar o fio da tradição brasileira na arquitetura.⁴⁷

A norma da "procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira"⁴⁸ aqui descrita, configura um roteiro da arquitetura portuguesa dos séculos XVI e XVII* -que exprime o diferenciador "vínculo sentimental com o passado". Já numa perspectiva crítica aponta-se o caráter artificioso deste programa com base no revisionismo histórico, em sua intenção política -que se pretende intrínseca ao ideário dos arquitetos:

Quanto à arquitetura, esse pessoal pensava que o realismo socialista deles estaria solucionado necessariamente com uma arquitetura neocolonial, como o Lúcio Costa tinha inventado.⁴⁹

É a este critério programático da "síntese" de técnica contemporânea e tradição afetiva nacional, enquanto premissa da "arquitetura como arte" formulada por Costa, que Oscar Niemeyer -o mais renomado arquiteto dessa escola "moderna" brasileira- filia sua obra, nos termos de "tradição técnica e sentido plástico", e atribui o "aspecto próprio e definido, responsável pelo prestígio que desfruta no mundo":

*Bruand afirma não serem justamente os traços barrocos da arquitetura brasileira (séc. XVIII) que agradam a L. Costa. Loc., cit., p. 123.

45. KOHLSDORF, Gunter, et al., loc. cit., pp. 44-5.

46. SEGAWA, Hugo. Brazilian architecture school e outras medidas: Panorama da Arquitetura Brasileira, 1930-1960. Projeto, São Paulo, (53): 70, jul. 1983.

Para isso contribuíram certamente circunstâncias es peciais, sendo de salientar, entre elas, a intervenção oportu na e benfazeja de Lúcio Costa -a maior figura do nosso momen to moderno- que soube conduzi-lo com sensibilidade e discerni mento, batendo-se desde o início por uma arquitetura que ali asse às conveniências funcionais a procura deliberada e cons tante da beleza e da forma plástica.⁵⁰

Reside aqui a característica comum que comportam a teoria e o projeto estéticos, personificados por Lúcio Costa, e o estatuto da prá tica profissional, acreditado a Niemeyer*, como instância de auto-reco nhecimento entre os agentes dessa arquitetura "política" e modernidade "oficial" do país**. E ao passo que Niemeyer subscreve as diretrizes bá sicas do mestre, Costa qualifica-o como:

... a personalidade que se revelaria a seguir deci siva, pelo exemplo e alcance da própria obra, na formulação objetiva do rumo novo a ser trilhado pela arquitetura brasi leira contemporânea. (...) a chave do enigma que intriga a quantos se detêm na admiração dessa obra (...).⁵¹

*O arquiteto, que se reconhece pragmático, afirma ter sido o desenho que o "levou para a arquitetura", iniciando-se como aprendiz no escritó rio de Lúcio Costa. A preocupação literária veio depois, com a necessi dade de explicar seus projetos. Depoimento. In: Niemeyer em SP. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22 mai. 1988. (2. Caderno: Cidades), pp. A-19 e 24. Já a contribuição primordial de Costa, encontra-se nos fundamentos de teoria estética e estudos ou programas de estudos sobre o passado ar quitetônico e artístico nacional -que analisarei em capítulo à parte e irei descrevendo como bibliografia de referência, respectivamente.

**Além de Brasília, os principais trabalhos por encargo do Poder Públi co devidos à parceria de Costa e Niemeyer, foram o Edifício-Sede do MEC (1937-44), no Rio de Janeiro, promovido pelo ministro Gustavo Capanema -considerado o marco da referida "escola" de arquitetura moderna no pa ís- e, em escala menor, o Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova York (1939); a que se acrescentam as obras individuais de Niemeyer na Pampu lha (1941-44), encomendadas por Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte -todos realizados durante o Governo Getúlio Vargas e vi gência do Estado Novo (1937-1945).

Enquanto Lúcio Costa encarna a figura do "nacionalismo" na arquitetura moderna brasileira, Niemeyer protagoniza a aparente heresia em face da "doutrina funcionalista" -a que se prende o citado enfoque da crítica com respeito à singularidade do traço autóctone*. A denúncia das "limitações ostensivas" e "imposições radicais" do funcionalismo, abraçando a "imaginação na arquitetura" e aceitando "todos os artifícios, todos os compromissos, ... todas as fantasias que pudessem levar à beleza plástica"⁵², constitui o cerne da produção niemeyeriana -conforme a memória justificativa do arquiteto:

Vejo minha arquitetura em quatro fases distintas, todas levadas por reações interiores, estados de alma diferentes. Primeiro foi Pampulha, a contestação do ângulo reto, a utilização da curva tão desprezada pelos racionalistas da época. Depois, de Pampulha a Brasília, a preocupação da invenção arquitetural, da forma diferente, da surpresa na arquitetura. Brasília foi a contestação do radicalismo estrutural e a forma a criar beleza, livre, leve e variada. (...) Nunca acreditei na maioria dos críticos de arquitetura que repete slogans já superados, sugerindo uma arquitetura ascética, dura, fria, que o concreto armado recusa. Sempre disse que um dia os racionalistas se cansariam de tanto se copiarem, que odiariam essa arquitetura monótona, repetida, tão fácil de elaborar, que em pouco tempo se estendeu dos Estados Unidos ao Japão. Nesse dia -é o que agora acontece com o pós-moderno- eles esqueceriam os velhos tempos do funcionalismo ortodoxo, quando recusavam qualquer fantasia como coisa supérflua e desnecessária.⁵³

47. BANDEIRA, Manuel. Crônicas da Província do Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937. In: Arquitetura Revista, Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, (4): 12, 2. semestre 1986.

48. ANDRADE, Mário de. Arquitetura Colonial (III). Diário Nacional, São Paulo, 23-6 ago. 1928. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, op. cit. p. 14.

*Cf. Notas 38 a 46.

As memórias no interior do discurso, em Niemeyer, ressaltam a metamorfose estilística da arquitetura contemporânea brasileira, processada na década de 40, como contestação a essa "arquitetura mais rígida, de tendência européia"* -que identificam na Bauhaus de Gropius e Mies Van der Rohe, bem como na primeira obra de Le Corbusier- e onde a "lição da história" volta-se contra as "limitações funcionalistas". Estes artigos e textos -que, a partir de Brasília, o arquiteto redige por causa das críticas à sua obra**- trazem, junto ao conteúdo da criação plástica individual, o programa da história como fonte de inspiração, a exprimir a pretensa atitude diferenciada frente ao passado -inúmeras vezes descrita⁵⁴:

*Também assinalado por Costa, que definira essa instância como "funcionalismo purista da primeira fase do modernismo". In: Oportunidade perdida. Manchete, Rio de Janeiro (63), 4 jul. 1953. Apud: Sobre Arquitetura. Porto Alegre, CEUA, 1962. (I), p. 254.

**Considerada formalista, descabida, "'barroca', 'gratuita', 'fotogênica'" -conforme o próprio Niemeyer enumera. In: Considerações sobre a Arquitetura Brasileira (II), cit. infra, p. 36.

49. ARTIGAS, João B. Vilanova. Depoimento à A. São Paulo, 6 nov. 1980. In: AMARAL, Aracy. Arte Para Quê?: A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970. Subsídio para uma História Social da Arte no Brasil. São Paulo, Nobel, 1984, p. 298.

50. NIEMEYER, Oscar. O problema social na arquitetura. AD-Arquitetura e Decoração, São Paulo (13), set./out. 1955. Apud: Problemas atuais da arquitetura brasileira. Módulo, Rio de Janeiro (3), dez. 1955. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, op. cit., p. 54.

51. COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud: Arquitetura Brasileira: Depoimento de um Arquiteto Carioca. Rio de Janeiro, MES -Ministério da Educação e Saúde, 1952 (Série Os Cadernos de Cultura). Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, op. cit., pp. 37-8.

52. NIEMEYER, Oscar. Forma e função na arquitetura. Módulo, Rio de Janeiro (21), dez. 1960. Reprod. in: Minha Experiência em Brasília. Rio de Janeiro, Vitória, 1961. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, op. cit., p. 59/Tb. Contradição na arquitetura. Módulo, Rio de Janeiro, (31): 17, dez. 1962.

53. Idem. Depoimento. In: Niemeyer em SP, op. cit., p. A-25.

54. Idem. Minha experiência de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, (18): 12, jun. 1960, Edição Especial. A Forma na Arquitetura. 3. ed. Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1980. (Coleção Depoimentos), p. 19 e ss. Loc. cit. supra, passim.

A arquitetura brasileira representou uma contestação espontânea ao funcionalismo ortodoxo que não mais se justificava, recusando aos arquitetos de todo o mundo qualquer liberdade ou fantasia. Foi a época da arquitetura feita de "dentro para fora", da "máquina de habitar" de Le Corbusier, conceitos já superados para nós, (...) E olhávamos, perplexos, as obras do passado, vendo nelas uma liberdade para nós proibida, no momento em que a própria técnica a reclamava, generosa, tudo nos oferecendo. E até o barroco, fora dos seus períodos de decadência, nos parecia mais lírico e importante, associando-nos a Herbert Read, que lembrava Miguel-Ângelo a desprezar o funcionalismo, interessado apenas em criar os claros-escuros, formas e volumes que tão bem concebia. Na verdade, o que nos atraía, e ainda hoje nos atrai, era a invenção arquitetural e o desafio que os temas modernos constituem para nós.⁵⁵

Por certo, Niemeyer desconhece as "tradições" e fundamentos na história através dos quais opera a "escola funcionalista" que contesta*. Aliás, aproxima-se da perspectiva corbusieriana, em sua passagem da instância regional à das grandes obras da Antigüidade**:

..., pois não se trata de questão específica da nossa época, uma vez que a arquitetura se baseia em razões permanentes, em leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia, que lhe permitem, quando conduzida com talento e espírito criador, constituir-se em obra de arte. Constantes que encontrei invariavelmente nas grandes obras do passado, manifestadas na preocupação sistemática da criação artística, (...).⁵⁶

*A posição da "escola européia" frente ao formalismo e atitude eclética de apego às formas históricas na arquitetura, com a qual Niemeyer entra em disputa, está condensada no pensamento e obra de Ludwig Mies Van der Rohe -considerado o "purista da arquitetura moderna"; transcrita no seu aforismo "a forma não é o objeto de nosso trabalho, mas apenas o resultado" e recusa de "toda especulação estética, toda doutrina, todo forma

O resgate dos aspectos expressivos, da "intenção plástica inicial, à qual se subordinam, posteriormente, as conveniências internas"⁵⁷ e dos valores e modelos do passado, na busca das "leis axiais da obra-de-arte"⁵⁸ e da "essência" e verdades imutáveis da Arquitetura, correspondem, em Niemeyer, à total abstração e desvencilhamento do respectivo contexto histórico, conteúdos sócio-econômico-políticos e determinações técnicas e culturais -que caracterizam uma leitura em extremo superficial:

Lembrava-me da Praça de S. Marcos na Itália, do Palácio dos Doges, da Catedral de Chartres, de todos esses monumentos que justamente acabava de conhecer, obras que causam um impacto indescritível pela beleza e audácia com que foram realizadas, sem nele interferirem razões técnicas ou funcionais. É a beleza plástica apenas que atua e domina, como uma mensagem permanente de graça e poesia.⁵⁹

lismo", a partir do lema de Sullivan "a forma segue à função". Programa de trabajo (1923) e Sobre la forma en la arquitectura (1927). In: CONRADS, Ulrich. Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX, op. cit., pp. 153-4.

**A referência ao passado no discurso de Niemeyer, descreve assim uma trajetória -do Brasil Colônia à história universal da arquitetura e da arte- mantendo-se sempre dentro dos cânones barrocos: o Palácio dos Doges, ressaltado como "obra-prima da arquitetura de todos os tempos, com suas esplêndidas arcadas cheias de arabescos" (Contradição na arquitetura, p. 17; tb. in: Considerações sobre a Arquitetura Brasileira, II, e A Forma na Arquitetura, op. cit.), é de estilo gótico tardio, assimilado ao espírito do Barroco. A diferença de Le Corbusier, para quem esse ideal era representado pela pureza clássica do Parthenão -o templo dórico grego (Por uma Arquitetura, op. cit.), o termo "clássico" em Niemeyer tem um sentido pejorativo, como sinônimo de "repetição de formas e soluções já conhecidas" (Forma e função na arquitetura, op. cit., p.57).

55. NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a Arquitetura Brasileira (II). Módulo, Rio de Janeiro, (44): 36, dez./jan. 1976/77.

56. Id. Contradição na arquitetura, op. cit., p. 17.

57. Id., *ibid.*

58. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura. Cit. in: BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina, op. cit., p. 330.

59. NIEMEYER, Oscar. Minha experiência de Brasília, op. cit., p. 12.

Esta atitude corresponde ao escurecimento de uma das influências da "escola racionalista" moderna, que prescreve a história da arquitetura enquanto história da técnica e a forma como consequência lógica das dispo

Assume assim Niemeyer a "contradição na arquitetura"*, em face das "limitações funcionalistas que não (lhe) convenciam ao olhar as obras do passado tão cheias de invenção e lirismo", com o intuito de exprimir a técnica e os temas contemporâneos, através do vínculo com "a bela e romântica arquitetura do passado" -considerada à margem de programas construtivos ou funcionais. Contradição irresolúvel, em seus termos conceituais, enquanto a inovação das "formas livres e inesperadas que o concreto permite e os temas modernos solicitam"⁶⁰, apontasse em direção contrária ao conteúdo técnico e funcional das arquiteturas passadas, isto é, sem que a função e a técnica, modernas, sigam os aspectos expressivos nesta remissão histórica. E isto vale também para esse mesmo plano da imagem. O próprio arquiteto nos deixa seu registro:

Em certos trechos do seu livro, Garaudy me parece a paixonado demais, principalmente quando se refere aos grandes monumentos do passado, às pirâmides do Egito, ao trabalho escravo sob o chicote do senhor. É claro que, ao ver as pirâmides, tudo que elas apresentam como conteúdo negativo desaparece ou é esquecido. É um momento de êxtase que a beleza cria e domina. Mas depois, ao descrevê-las, é normal que as analisemos com o coração pesado, testemunho que são de um período de sumano de opressão e injustiça.⁶¹

sições construtivas da época (CHOISY, Auguste. Histoire de l'Architecture. Paris, 1899), creditando a influência oposta, procedente dos estudos de "psicologia da forma" (Gestalt) e do "estilo" na arquitetura, onde sustenta-se que "cada época se dedica com especial empenho à atividade artística que melhor corresponde à sua peculiar 'vontade de forma'", vontade criadora ou de expressão, dos povos, enquanto "fator superior e único determinante", acima da capacidade e meios técnicos disponíveis. WORRINGER, Wilhelm. Abstracción y Naturaleza (Abstraktion und Einfuhlung), Munich, 1908). México, Fondo de Cultura Económica, 1953 (Breviarios, 80). Id. La Esencia del Estilo Gótico (Formprobleme der Gotik), Munich, 1911). Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1958 (Colección Arte y Estética). Loc. cit., pp. 17 e 75.

*Título análogo ao de uma das principais obras teóricas, posterior, do

Dentro deste espírito eclético, de defesa do formalismo* e de certas tradições artísticas, o discurso justificativo da obra em Niemeyer tem por fecho outro paradoxo, que envolve a inversão de rumos e métodos. Agora é o Brasil que cria escola na arquitetura contemporânea, logo de antecipar-se ao "pós-moderno" na livre atitude de "compor com a história", conforme a prescrição de Costa e os modernistas nacionais "a apreender a experiência estrangeira não mais apenas como eterno caudatário ideológico, mas antecipando-se na própria realização"⁶²; o barroco, que corresponde à determinação plástica do objeto arquitetônico⁶³, ocuparia -segundo Niemeyer- a última fase projetual de Le Corbusier -o incontestado "pai" da "estética pura", cartesiana, e da arquitetura moderna brasileira:

Le Corbusier, depois de ter defendido a disciplina purista e a lealdade ao ângulo reto, pelo qual pretendia direitos particulares, parece ter decidido abandoná-lo, ao sentir no vento as premissas de um novo barroco, vindo de fora, que faz justiça a ele mesmo e, como sempre, com um imenso talento.⁶⁴

Pós-Modernismo, a partir do reexame dos estilos "clássicos" -sobretudo, Maneirismo e Barroco. VENTURI, Robert. Complejidad y Contradicción en la Arquitectura (Complexity and Contradiction in Architecture, New York 1972). Barcelona, G. Gili, 1972 (Colección Arquitectura y Crítica).

*Como se desprende do texto, define a atitude formalista na arquitetura o estabelecimento da forma a priori das necessidades funcionais; sentido contrário -"mecânico"- ao do organicismo referente à forma seguir a função. Veremos, posteriormente, a formulação deste critério como teoria estética em Lúcio Costa.

60. NIEMEYER, Oscar. A Forma na Arquitetura, pp. 16 e 19. Tb. Contradição na arquitetura, p. 17, op. cit.

61. Id. Viagens: Origens e influências na arquitetura. Módulo, Rio de Janeiro, (46): 34, jul./ago./set. 1977.

É bom salientar que estamos dentro da crítica dos modernos ao ecletismo: na busca de uma "aparência de ordem", estética, os expoentes desta "arte pela arte" se voltam para o "acabamento da forma", ao resguardo da tradição histórica. Mas, "assim, extraída do passado e, portanto,

Ainda encontramos-nos em face da qualificação dessa escola de arquitetura, referida através da crítica*, como "ramo independente" dentro do Movimento Moderno -a matriz cultural onde se origina. Logo, a legitimidade do experimentalismo plástico em Niemeyer descansa neste aspecto da superação, representada pela arquitetura contemporânea brasileira perante a "doutrina funcionalista" no cenário mundial, a partir de uma sensibilidade e expressão da forma, próprias, que não aludem a conteúdos sociais, econômicos ou políticos -antes, sustentam sua prescindência do contexto**. E apesar de redundantes, os argumentos "autobiográficos", de "criador das formas" apresentados por Niemeyer, não escondem seu caráter contraditório -precisamente, na atribuição das filiações, influências, afinidades e características distintivas de que tratam*** e às quais prender-se-ia a prestigiosa obra.

*Cf. Notas 38 a 46.

**Cito o próprio arquiteto: "A nossa arquitetura moderna tem certamente na falta de conteúdo humano a principal razão de suas deficiências, refletindo -como não poderia deixar de fazê-lo- o regime de contradições sociais em que vivemos e no qual ela se desenvolveu. (...) Dirigida às classes dominantes pouco interessadas em problemas de economia arquitetural -pois o que desejam realmente é ostentar riqueza e luxo- ou a iniciativas governamentais que não se baseiam em planos de caráter nacional ou de construções em massa, ela tem encontrado como base obrigatória de seus temas a vaidade, a demagogia e o oportunismo. (...) Da falta de uma base social efetiva, e de 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." (O problema social na arquitetura, op. cit., pp. 53-4). Note-se a antilogia da argumentação.

***Um exemplo o constitui a referência à última obra de Le Corbusier (Cf. nota 64) enquanto "voltada para a invenção arquitetural e beleza plástica", que identifica através da célebre definição da arquitetura como "o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes agrupados sob a luz" (Considerações sobre a Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 36) pertencente, entretanto, à primeira fase "literária" do Mestre (Vers une Architecture, 1923) e mesma época dos slogans "funcionalistas" da "máquina de habitar" e da planta "de dentro para fora" -conceitos "já superados" segundo Niemeyer (Cf. nota 55). Noutra passagem, o arquiteto refere sua filiação na "arquitetura do deserto" -comum a Le Corbusier.

Sob outro tipo de registro e alcance -a que, em termos lógicos, se reporta Niemeyer- esses aspectos foram com anterioridade enfocados por Lúcio Costa: não através de referências sucessivas a seu trabalho, na afirmação da própria obra, como naquele, mas fazendo parte de uma teoria geral evolutiva da arte*, com o fim de estabelecer as premissas de um estilo "orgânico" de arquitetura no país, acorde às suas tradições e "personalidade" -que particularizarei em posterior análise. Entretanto, é possível recompormos através desta iniciativa a trajetória "modernista" no Brasil -a partir da correta apreciação em Costa, das filiações e perspectivas a que se prende esse reconhecimento da nova arquitetura no âmbito local. Vejamos seu relato:

Quando se considera, no seu conjunto, o desenvolvimento atual da arquitetura moderna, a contribuição dos arquitetos brasileiros surpreende por seu imprevisto e sua importância. Imprevisto porque, de todos os países, o Brasil sempre parecera, a este respeito, dos menos predispostos; importância, porque veio pôr na ordem do dia com a devida ênfase, o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica -aquilo porque haverá de sobrevi

*A teoria estética elaborada por Lúcio Costa inscrever-se-ia no campo da "análise formal" em história da arte, "com espírito similar -conforme Bruand- ao das brilhantes construções intelectuais de Wölfflin, Eugenio d'Ors e Henri Focillon". Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 121.

(cont. nota 61) das circunstâncias que condicionaram sua origem e seu conteúdo", a forma tradicional escolhida acabará necessariamente sacrificando as "exigências modernas"; sua integridade e pureza conseguir-se-ão a expensas do utilitário, à margem das novas condições econômicas, políticas e sociais. Cf. BEHRENDT, Walter Curt. Arquitectura Moderna: Su Naturaleza, sus Problemas y Formas, op. cit., pp. 34-6.

62. COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Arte em Revista; Arquitetura Nova, op. cit., p. 37.

63. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a Nuestros Días. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1979. (Colección Historia de la Arquitectura), p. 17 e ss.

ver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil. Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente -como criação plástica ainda válida, porque capaz de comover.⁶⁵

Este enunciado remete ao da "perenidade" ou permanência expressiva na arquitetura -o que a distingue da "simples construção", através do "sentimento individual do arquiteto"- como complemento necessário aos princípios funcionais "modernos" e "estética da máquina", já visto em Le Corbusier*. E, precisamente, Costa atribui essa intenção superior ao "apelo insistente e lúcido de Le Corbusier, desde a primeira hora, visando situar a arquitetura além do utilitário":

Com efeito, restabelecida sobre bases funcionais legítimas graças à ação decisiva dos CIAM, a arquitetura moderna, salvo poucas exceções mormente a da consciência plástica inerente a toda a obra de Le Corbusier, e a da apurada elegância da obra escassa de Mies van der Rohe, ainda se ressentia, então, da falta de uma intenção mais nobre e generosa, do menosprezo do fato plástico e de certa pobreza puritana de execução -o que não se deve confundir com o ascetismo plástico, poderoso e digno, de algumas das suas realizações mais significativas e do melhor timbre arquitetônico, como, por exemplo, o "Bauhaus", de Gropius.⁶⁶

*Cf. Nota 24.

64. OZENFANT, Amédée. Mémoires 1886-1962. Seghers. Cit. in: NIEMEYER, O. A Forma na Arquitetura, p. 30. Tb. Considerações sobre a Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 34.

A referência à adesão de Le Corbusier ao barroco nos textos de Niemeyer, aparece após a "experiência de Brasília" e suas viagens pelo Exterior, nos anos 60 (Contradição na arquitetura, 1962); com o próprio "mestre" a aludir, nas conversas entre ambos, a esta "mudança de orientação": "Lembro-me de Le Corbusier mostrando a marquise do Congresso de Chandigarh: 'Dizem que é barroca, mas poucos saberiam projetá-la'" (Considerações ..., p. 37. Tb. A Forma na Arquitetura, p. 34).

A seguir, Costa refere-se às circunstâncias da assimilação -a través do "conhecimento prévio e a demorada e minuciosa análise"- pelo grupo de arquitetos "modernos" cariocas, da teoria de Le Corbusier -considerada "tese monumental" e obra precursora, de gênio- nos três aspectos ou problemas distintos que -a seu ver- "abarca, no seu conjunto, integrando-os indissolivelmente", conforme o programa modernista de "conciliar de novo a arte com a técnica"* e idealismo próprio em torno à "Idade da Máquina": o econômico-social, o técnico-funcional e o artístico ou da expressão plástica.⁶⁷

Nesse conjunto de profissionais igualmente interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituiu-se porém, de 1931 a 35, pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da arquitetura.⁶⁸

*Cf. Nota 20.

(cont. nota 64) A referida "última fase, barroca" de Le Corbusier -chamada "brutalista", pelo uso dos materiais em bruto, por Banham (El Nuevo Brutalismo. Barcelona, G. Gili -do orig. The New Brutalism, Architectural Review, 1954)- estaria sintetizada pelo projeto da Capela de Ronchamp (1950-54), onde -conforme Niemeyer- há "uma procura deliberada da forma arquitetural", gratuita para os neo-funcionalistas (A Forma na Arquitetura, op. cit., p. 40). O arquiteto brasileiro dedica entusiasta a análise a esta obra (A Capela de Ronchamp. Módulo, Rio de Janeiro, (5): 40-5, set. 1956); a partir da qual passa a defender, com o "respaldo" do Mestre, o valor da expressão plástica na arquitetura junto à sua obra. Por fim, reconhecerá a posteriori as tradições e influências de que procede esse "jogo de volumes", brancos, à luz, em Le Corbusier: a arquitetura mediterrânea e do deserto africano: "Autodidata, o velho mestre fez de suas viagens pelo Continente Africano e Oriente Médio a escola de arquitetura que lhe faltou. E, de caderno em punho, percorreu atento a Grécia, o Egito e o deserto africano, a tomar nota de tudo que o seduzia no campo da arquitetura. Um estudo comparativo da sua obra mostraria certamente por onde ele andou e o que o entusiasmou nas quatorze viagens que fez pelas ilhas gregas, pelo Egito ou pelos desertos

Essa adesão incondicional à doutrina corbusieriana em particular, estaria baseada no entendimento "do seu verdadeiro sentido e alcance" -não só pelas formas exteriores. Estão incluídos, aí, os pressupostos sócio-políticos de origem, centrados na procura da "livre expansão da arquitetura moderna" como "estilo da época" e sua conseqüente aceitação pelas "autoridades", públicas e profissionais -assunto que abordarei no seguinte capítulo. Com isso, Lúcio Costa conclui que:

... para levar a bom termo essa tarefa urgente, dever-se-á eleger -sem desmerecimento para a contribuição de cada um dos mestres aos quais se deve decisivamente (da pureza do Bauhaus e da elegância de Tugendhat, aos caprichos de Talliesin) a conquista do estilo da nossa época- a obra genial de Le Corbusier como o fundamento doutrinário definitivo para a formação profissional do arquiteto contemporâneo, (...).⁶⁹

argelinos -estes últimos seu assunto preferido, como a igreja de Ronchamp e os pilotis do convento de La Tourette evidenciam." (Viagens: Origens e influências na arquitetura, op. cit., p. 32). Em suma, Niemeyer destaca apenas uma diferença apreciável entre o seu "projeto" e o corbusierista, que lhe serve de modelo: "Uns, como Le Corbusier, procuravam a forma mais robusta; outros, como nós, o vão maior, a leveza arquitetural. Todos, com o mesmo objetivo: a criação plástica." (Considerações sobre a Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 37).

65. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952. (Os Cadernos de Cultura), p. 3, passim. Apud: O arquiteto e a sociedade contemporânea. Módulo, Rio de Janeiro, (2): 20, ago. 1955, passim. (Apud: Sobre Arquitetura, op. cit., pp. 202-29 e 230-51).

66. Id., *ibid.*, pp. 4 e 20. A referência a Le Corbusier, com respeito a esse "conteúdo de criação" e escolha pessoal que conduz a arquitetura à categoria de "arte plástica", conferindo-lhe o seu "caráter de permanência", transparece por igual no seguinte trecho da obra citada: "Insista-se, portanto, pois é preciso não confundir: se, por um lado, arquitetura não é coisa suplementar que se use para 'enriquecer' mais ou menos os edifícios, não é tampouco a simples satisfação de imposições de ordem técnica e funcional. Para que seja verdadeiramente arquitetura é preciso que, além de satisfazer rigorosamente -e só assim- a tais imperativos, uma intenção de outra ordem e mais alta acompanhe pari-passu o trabalho de criação em todas as suas fases." (Loc. cit., p. 32).

67. Id., *ibid.*, p. 35. Tb. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre, apud: Arquitetura Brasileira: Depoimento de um arquiteto carioca,

Assim, transcrito nos termos dialéticos da relação "arte e técnica", como "síntese de antinomias" ou "fusão de conceitos" em aparência antagônicos*, esse "reconhecimento da legitimidade da intenção plástica no conceito funcional da arquitetura moderna" que anima "o episódio singular da arquitetura brasileira contemporânea", segue -conforme o "testemunho histórico" de Costa- "a trilha que a mediunidade dos precursores revelou" junto ao "dogmatismo dessa disciplina teórica auto-imposta".⁷⁰ Justamente, através da simultaneidade do discurso "mecanicista", fundado na figura da técnica, com a reivindicação do estatuto artístico inerente à "arquitetura como arte", onde "o sentimento tem sempre a última palavra"⁷¹, o traço originário de Le Corbusier no relativo à história e às tradições** acompanha "pari passu" o programa da criação plástica "moderna" no País. Isto é posto em relevo no discurso legitimador de Costa: ele expressa a "cadência" construtivista entre o "novo ritmo" da máquina e o "velho espírito" da lei arquitetônica⁷² e das tradições nacionais -que, como vimos, necessariamente acompanha essa atitude romântica de realce da individualidade criadora:

*Estas, expressões utilizadas por Costa nos seus textos; "superção de contradições" que constitui a característica marcante do seu pensamento e atitude, conciliadores e idealistas, na arquitetura -distinto de Niemeyer, que sobrepõe sempre um aspecto a outro, como por exemplo, ao defender a imaginação e fantasia frente à "verdade estrutural" e exigências funcionais. Considerações sobre Arte Contemporânea, pp. 7 e 29; O arquiteto e a sociedade contemporânea, pp. 21 e 23, passim. Tb. id., O novo humanismo científico e tecnológico. Módulo, Rio de Janeiro, (23): 2-3, jun. 1961.

**Cf. notas 23 a 31.

(cont. nota 67) op. cit., p. 31. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, op. cit., p. 36.

68. Id., ibid.

69. Id., Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 35.

70. Id., ibid., pp. 3-4 e 31; O arquiteto e a sociedade ..., pp. 20 e 22; Arquitetura Brasileira, p. 31. Tb. Razões da nova arquitetura. PDF, Rio de Janeiro, III (1): 3-9, jan. 1936. Apud: Sobre Arquitetura, op. cit. (pp. 17-41). Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, p. 17.

Não obstante, porém, a sua índole universal, já se podem observar manifestações "nativas" de arquitetura moderna, de feição sensivelmente diferenciada embora obedientes aos mesmos princípios básicos e utilizando materiais e técnicas comuns. Não somente porque, a conselho do próprio Le Corbusier, já se observa a deliberada procura de fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas, como principalmente porque a própria personalidade nacional se expressa através da elaboração arquitetônica dos autênticos artistas, preservando-se assim o que há de imponderável mas genuíno e irredutível na índole diferenciada de cada povo.⁷³

Em linhas gerais, essa perspectiva reflete a instância histórica do Modernismo literário e artístico brasileiro*, na sua norma de proceder entre dois objetivos antagônicos: por um lado, "inserir o país na contemporaneidade universal" -através da transposição ao meio nativo dos conceitos e técnicas que de mais avançado existiam no Exterior- e, por outro, promover "a busca da identidade cultural nacional" -a partir da própria "volta às raízes" e valorização dos "traços autóctones".⁷⁴

*O Movimento Modernista na literatura e nas artes plásticas no Brasil, foi inaugurado com a chamada Semana de Arte Moderna, de 1922 -que, entretanto, denotara "a indecisão sobre o que seria o Moderno" na arquitetura, já pela escolha de seus representantes: "Moya e Przyrembel: os resíduos Art-Nouveau, o Art-Déco, as referências maias e astecas, o colonial brasileiro relido pelo classicismo francês, ..." TELLES, Sophia S. A arquitetura modernista: Um espaço sem lugar. In: TOLIPAN, Sérgio, et al. Sete Ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983. (Caderno de Textos, 3), p. 20.

71. COSTA, Lúcio. Oportunidade perdida, op. cit., p. 256.

72. Id., Razões da nova arquitetura, op. cit., p. 15.

73. Id., O arquiteto e a sociedade contemporânea, op. cit., p. 20. Tb. Arquitetura Brasileira: Depoimento de um arquiteto carioca, op. cit., p. 37: "Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria, tal como também o fora na arte da Idade Média e do Renascimento, a arquitetura brasileira de agora, como então as européias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do foras-

Além de referir o debate corbusieriano sobre a "nacionalidade" e "alma" da máquina*, a formulação de Lúcio Costa remete, entre outras, dentro do Modernismo brasileiro, à tese de Mário de Andrade que previa a normalização da "arquitetura moderna" ou "Estilo Internacional", "a se distinguir em frações étnicas e a se depreciar em função do indivíduo"⁷⁵. A resolução do "problema da forma" permanece, portanto, indissolúvelmente associada à característica e fim nacionais, à idéia de "estilo" na sua acepção romântica -que têm a figura do "gênio artístico nativo" como mediadora, a exprimir em essência a própria "personalidade" do país, o âmago do "ser nacional"**. Logo, este imaginário encontra a figura de Niemeyer e o "espírito de brasilidade" inerente à sua obra:

No mais foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara, no século XVIII, em circunstâncias aliás muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho ...⁷⁶

teiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e a técnica do tempo, através de determinadas individualidades do gênio artístico nativo."

Quanto à atuação de Le Corbusier, referida ao caso específico do projeto do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, em 1936, é caracterizada pelo tom do "respeito à tradição": o mestre europeu -como consultor internacional, convidado pelo Governo- aconselha a renovação do uso de elementos tradicionais da arquitetura portuguesa -como o revestimento mural de azulejos- e o emprego de materiais locais. Cf. HARRIS, Elizabeth. Le Corbusier: Riscos Brasileiros. São Paulo, Nobel, 1987, pp. 94-5 e 155. Tb. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 91.

*Cf. nota 24.

**Costa se refere ao caso da arquitetura moderna no país, como síntese de racionalismo com "certa tendência ao idealismo formal e eventual grauidade, própria da maneira brasileira de ser". In: Inquérito Nacional de Arquitetura. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 fev. a 19 mar. 1961 (Suplemento Dominical). Tb. BRUAND, loc. cit., p. 123.

74. Cf. BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro: Ante-

Paralelamente a essa associação do individual ao coletivo na figura do "artista", Costa implementa outras vias fundamentais explicativas da arquitetura brasileira contemporânea, sempre acentuando seu caráter "próprio e definido". Ela é filiação "consciente" às tradições artísticas nacionais, mediterrânea e barroca *, ou é "evolução natural" das soluções técnicas e funcionais autóctones, da tradição dos "mestres-de-obra" portugueses ao Racionalismo moderno⁷⁷. Esta retórica do nacional e da continuidade em face do princípio de ruptura que se atribui à fórmula modernista, conduz -conforme já observamos- ao argumento da "tradição técnica e sentido plástico" subscrito por Niemeyer, enquanto justificativa última da sua obra:

... agrada-me sentir que essas formas garantiram aos Palácios, por modestas que sejam, características próprias e inéditas e -o que é importante para mim- uma ligação com a velha arquitetura do Brasil colonial. Não com a utilização simplista de elementos daquela época, mas exprimindo a mesma intenção plástica, o mesmo amor pela curva e pelas formas ricas e apuradas que tão bem a caracterizam.⁷⁸

*Costa filia a Arquitetura Moderna -a concebida por Le Corbusier- "às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no 'Quatrocentos', para logo depois afundar sob os artifícios da maquilagem acadêmica -só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor. (...) Porque, se as formas variaram -o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis." (Razões da nova arquitetura, op. cit., p. 23). Já quanto à discutida gratuitidade das formas em Niemeyer, Costa afirma tratar-se de "um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas." (Oportunidade perdida, op. cit., pp. 258-9). Refere-se à Capela da Pampulha.

(cont. nota 74) cedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. (Vera Cruz, 63).

75. ANDRADE, Mário de. Arquitetura Colonial, op. cit., p. 14. (Nota 48).

76. COSTA, Lúcio. Depoimento. In: SODRÉ, Nelson Werneck. Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978. Apud: Oscar Niemeyer. São Paulo, Editora Almed, 1985, p. 27.

Em outra passagem, com precedência à construção de Brasília, Niemeyer refere esse parentesco, atribuído a Lúcio Costa, nos termos de "honestidade construtiva":

... a posição que sempre assumimos com relação à tradição -que recusamos copiar- limitando-nos a manter os mesmos propósitos de honestidade construtiva que sempre caracterizaram a nossa arquitetura colonial.⁷⁹

Esta aproximação de técnica contemporânea e tradição local em Costa é -como já dizemos- referida em termos evolucionistas*. O repertório elementar moderno -os "cinco pontos para uma nova arquitetura"⁸⁰ de Le Corbusier- identificar-se-ia com o último estágio da arquitetura nacional, e esta, "em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando". Sendo construtiva -com a eliminação dos tradicionais beirais e no referente à "relação dos vãos com a parede", que desembocariam respectivamente nos modernos "toit-jardin" e "fenêtre en longueur"- e de concepção, através de certa "liberdade de tratamento" plástico, "puro Le Corbusier", que se descobre na velha Arquitetura Portuguesa.⁸¹ Isto ilustra bem o referido caráter de contra-ruptura que anima esse discurso estético, legitimador do modernismo arquitetônico no país.

*Apesar de que, posteriormente, afirmará não tratar-se de evolução das técnicas tradicionais, mas de revolução imposta pela Indústria -"assim como o avião e o automóvel tampouco evoluíram da carruagem": "Por outro lado, a universalidade das soluções industriais leva naturalmente não a penas à criação de um vocabulário plástico fundamental uniforme, tal como ocorreu na Idade Média com o românico e o gótico, ou com as ordens clássicas durante o Renascimento, mas também ao progressivo e fatal abandono das soluções técnicas regionais." COSTA, Lúcio. O arquiteto e a sociedade contemporânea, op. cit., p. 20.

77. Id. Documentação necessária. Revista do SPHAN -Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MES -Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1937 (1). Apud: Arquitetura Civil II. São Paulo, MEC-IPHAN/FAU-USP -Universidade de São Paulo, 1975 (2): 39-98. Apud: Sobre Arquitetura, op. cit., pp. 86-94.

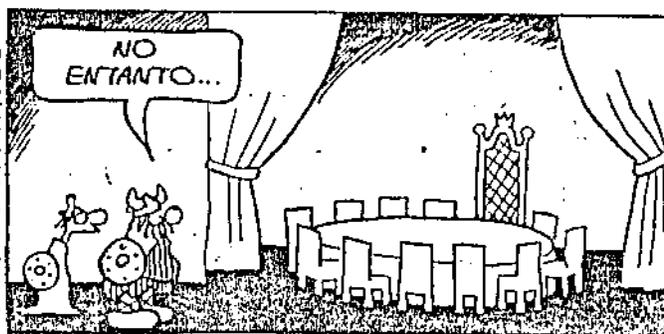
78. NIEMEYER, Oscar. Forma e função na arquitetura, op. cit., p. 7 (Módulo, 21) e 60 (Arte em Revista: Arquitetura Nova).

A mesma deferência ao passado colonial brasileiro está expressa em pronunciamento recente do arquiteto: "Sem ser de concreto aparente, mas pintado de cinza, o conjunto da Catedral de Brasília se perdia nos imensos horizontes da nova capital. Agora pintada de branco, a catedral se insere melhor na nossa antiga arquitetura colonial, ..." NIEMEYER, Oscar. Quando as catedrais eram brancas. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 jul. 1988. (1. Caderno, Coluna Tendências/Debates), p. A-3. Este artigo faz referência ao livro de Le Corbusier do mesmo título, de 1937 -e à tradição mediterrânea a que aludimos antes.

79. Id. O problema social na arquitetura, op. cit., p. 54 (Arte em Revista: Arquitetura Nova). Tb. in: PAPADAKI, Stamo. Oscar Niemeyer: Works in Progress. New York, Reinhold, 1956, p. 14: "Furthermore, Costa strengthened our position in regard to tradition: we refuse to imitate but we wish to maintain the same structural honesty which always characterized our colonial architecture."

80. LE CORBUSIER. Les cinq points d'une architecture nouvelle. In: BOESIGER, Willy, et GIRSBERGER, Hans. Le Corbusier 1910-65, op. cit., p. 44. Tb. in: CONRADS, Ulrich. Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX, op. cit., pp. 148-52.

81. COSTA, Lúcio. Documentação necessária, op. cit., pp. 91-3



CAPÍTULO II

ARQUITETURA MODERNA E TEORIA DO PODER

1. Os temas da "forma plástica" e da história na arquitetura moderna brasileira e em Brasília.

O aspecto característico da forma na arquitetura brasileira contemporânea, que atinge seu clímax com a obra de Niemeyer em Brasília, continua uma questão-em-aberto à análise e exegese. De modo geral, ele é interpretado, à luz da razão política e perspectiva sociológica, como reflexo do contexto ou pressão de agentes externos, a que se prendem a sua ocorrência e legitimidade:

... o formalismo surge em presença de uma sociedade hierárquica e um jovem capitalismo em plena expansão -que exige, por isso, uma representação simbólica adequada.¹

A exteriorização monumental e figurativa que define essa arquitetura no seu "domínio da plástica" -através da qual ganham corporeidade as estruturas funcionais do Estado-² é também explicada a partir de uma ontologia da "personalidade do país":

... o povo brasileiro é facilmente impressionável e se deixa encantar pela forma, pelo aparato externo, o que naturalmente repercute nas realizações arquitetônicas.³

1. BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. (Storia dell'Architettura Moderna. Bari-Roma, Laterza, 1971). São Paulo, Editora Perspectiva, 1976. (Cap.: Brasil), p. 714.

2. SEGRE, Roberto. Las Estructuras Ambientales de América Latina. México, Siglo XXI, 1977. (Cap. 3: Dos alternativas urbanas del capitalismo: Brasília y Ciudad Guayana), pp. 85-118.

3. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. (L'Architecture Contemporaine au Brésil. Lille, STUL, 1973). São Paulo, Editora Perspectiva-EDUSP, 1981, p. 24.

Posto de relevo pelos arquitetos-instauradores que, assim, se atribuem o papel de intérpretes e agentes da "brasilidade", esse nexó opera como instância justificativa da "escola modernista" local, frente ao suposto "rígido funcionalismo" da matriz: a gratuidade das formas é -segundo Costa- "própria da maneira brasileira de ser"⁴. É a "índole diferenciada de cada povo", a "própria personalidade nacional" que se expressa através da obra plástica, de "determinadas individualidades do gênio artístico nativo".⁵ Ao mesmo tempo, a memória dessa instauração traz a referência ao passado nacional como conteúdo/tema da forma:

Um dos pontos mais positivos da moderna arquitetura brasileira, é o aproveitamento de certos elementos curvos até então de pouco uso na arquitetura civil do país e que vieram enriquecer seu vocabulário plástico, aproximando-a melhor das características barrocas da nossa arquitetura colonial.⁶

Reconhecido pela crítica, este vínculo entre o discurso da forma plástica e o "conteúdo" da tradição colonial e gesto "barroco" na prática niemeyeriana em Brasília, aparece como recurso de projeto ou "partido" arquitetônico, alheio ao programa funcional e construtivo:

O Palácio da Alvorada, de Niemeyer, constitui exemplo onde também são referências exógenas ao projeto que informam a solução adotada; no caso, os compromissos com a história e a tradição ...⁷

4. COSTA, Lúcio. Depoimento. In: Inquérito Nacional de Arquitetura. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 fev./19 mar. 1961. Suplemento Dominical. Apud: BRUAND, Y., loc. cit., p. 123.

5. Id. Arquitetura Brasileira: Depoimento de um arquiteto carioca. Rio de Janeiro, MES -Ministério da Educação e Saúde, 1952. (Os Cadernos de Cultura), p. 37./(Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951). Apud: O arquiteto e a sociedade contemporânea. Módulo, Rio de Janeiro, (2): 20, ago. 1955.

Esses "compromissos", com a criação e surpresa arquiteturas a par da "vontade deliberada de transpor para o presente os valores permanentes do passado" (sic) -enquanto "sistemas alusivos" ou das remissões à história e à tradição, junto ao ineditismo formal a partir da técnica e dos materiais da época- inscrevem-se não como cópia literal, fac-símile de formas históricas, motivos tradicionais. Eles surgem como figura ou esquema ideogramático, na própria concepção do projeto.* Sobre este critério, da "arquitetura como arte", traçado por Lúcio Costa, funda-se o discurso apologético oficialista:

Trata-se de recuperar o tempo perdido e, como já se disse com propriedade, de converter o espaço em tempo, a geografia em história. (...) O que nos parece da maior significação e importância é a concepção e a realização de Brasília como obra de arte, como expressão autêntica da nova cultura brasileira. Cultura que, embora revolucionária, pelo ineditismo de suas formas, conserva certos vínculos, certas relações discretas com a tradição. Assim, o Palácio da Alvorada, que não se assemelha a nenhum palácio do mundo, apresenta, com sua "casa-grande, varanda corrida e capela anexa", uma inesperada e comovente analogia com a Casa-Grande de Columbandé, não muito longe de Niterói. À luz dessa revelação, descobrimos a presença do passado onde imaginávamos encontrar apenas as configurações inéditas de nossa arquitetura contemporânea.⁸

*Reside neste ponto a principal diferença ressaltada por Costa entre os projetos "neocolonial" e "moderno", contemporâneos da década de 30. Aquele, um revivescimento formal inconseqüente e inorgânico do passado brasileiro -no seu entender- cujos seguidores não souberam aproveitar "aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais". Já o proceder moderno, assume a técnica industrial frente aos artesanatos regionais, perseguindo um vínculo com o passado nacional através da concepção plástica, abstrata, como obra-de-arte. Cf. COSTA, L., loc. supra cit., pp. 22-3 e 20 (id. nota 5).

6. NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a Arquitetura Brasileira. Módulo, Rio de Janeiro, (7): 6, fev. 1957

Constitui o aspecto ressaltado uma implementação "consciente" pelos arquitetos brasileiros do "método iconográfico" ou "analógico" le corbusieriano -modelo de aproximação global ao projeto a partir de "simples idéia mentalmente visualizada"⁹ ou figura, mecânica, biológica, de objeto utilitário e doméstico, além de histórico- que responde a circunstâncias políticas e culturais definidas. Perseguiria, dentro das tradições romântica e progressista, a busca de legitimidade na e pela História,¹⁰ no resguardo de uma tradição afetiva nacional, junto à exploração das possibilidades técnicas, estruturadoras da época -o que prefigura a perspectiva a partir do Estado, do poder central.* Vejamos as principais abordagens da crítica local sobre as relações do discurso "plástico" com o poder e a sociedade no Brasil moderno:

A arquitetura de elite -de que Oscar Niemeyer é hoje o personagem mais conhecido- não se desenvolveu diretamente em função da febre especulativa imobiliária ... Cresceu, isto sim, à sombra do paternalismo suntuário governamental. Mas seria descabido asseverar que se colocou "a serviço"...¹¹

*Vale citar a Mario Praz: "A obra de arte é um objeto alusivo". Mnemosyne: El Paralelismo entre la Literatura y las Artes Visuales. (Mnemosyne The Parallel between Literature and the Visual Arts. Princeton, PUP, 1970). Madrid, Taurus, 1979, p. 61. Logo, a "arquitetura como arte" adquire o caráter de "conjunto retórico" -remetendo ao "uso das imagens como instrumento de inigualável eficácia para efeitos de doutrinação e propaganda", cujo objeto é "impor às massas determinadas idéias mediante códigos de imagens plásticas"- que prestigia sistemas e concepções políticos. SEBASTIÁN, Santiago. Contrarreforma y Barroco: Lecturas Iconográficas e Iconológicas. 2. ed. Madrid, Alianza Editorial, 1985. (Alianza Forma, 21), p. 10 e ss.

7. GOROVITZ, Matheus. Brasília: Uma Questão de Escala. São Paulo, Projeto Editores, 1985, p. 50.

8. CORBISIER, Roland. Brasília e o Desenvolvimento Nacional. Conferência ISEB -Instituto Superior de Estudos Brasileiros, MEC -Ministério da Educação e Cultura, 31 mar. 1960. Apud: Módulo, Rio de Janeiro, (18): 7 e 9, jun. 1960. (Edição Especial: Brasília).

9. COSTA, Lúcio. Depoimento. In: Brasília dez anos depois segundo Lúcio

O ponto de vista comum a respeito dessa "modernidade oficial" no país, traz a distinção entre o fazer arquitetônico "a serviço" de uma idéia, ideologia ou projeto político de dominação -que determinar-iam de fora, do exterior- e a instância da "arquitetura como fim em si mesma", como "arte de contínua invenção" e determinação dos próprios meios cujos termos, por sua vez, não destituem-na de configurar um instrumento de poder ou para o poder.* Esta linha de análise segue uma interpretação desenvolvida por Mário Pedrosa em 1953 e publicada na França.¹² Segundo este crítico, aconteceram no Brasil, na época, duas manifestações paralelas, de "inspiração completamente oposta": a "Revolução de 30" -e posterior "Estado Novo"- na esfera política, e o "Modernismo" no domínio da arte. A primeira, de caráter reacionário; já a segunda, progressista, em nome de ideais "bem mais profundos que os dos políticos e de sua revolução, além do mais muito superficial". Sustenta assim o autor a separação originária entre ambos domínios: comparado ao processo mexicano de começo de século, "entre nós, ao contrário, é a arquitetura que precedeu o mural". Em outras palavras, a arte moderna brasileira nasce livre da subordinação ao poder governamental -que, necessariamente, impor-lhe-ia modos e temas como no México. Entretanto:

*A este respeito, cf. as teses sobre o sistema compositivo e as referências neoplatônicas no Renascimento italiano, e a "vontade de invenção" do vocabulário formal no Neoclassicismo. WITTKOWER, Rudolf. La Arquitectura en la Edad del Humanismo. (Architectural Principles in the Age of Humanism. Londres, Warburg, 1949). Buenos Aires, Nueva Visión, 1958. KAUFMANN, Emil. La Arquitectura de la Ilustración. (Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-baroque in England, Italy and France. Londres, Harvard, 1955). Barcelona, Gili, 1974. (Biblioteca de Arquitectura) Costa. Revista do Clube de Engenharia, Rio de Janeiro, (386): 6, mar./abr. 1970.

10. ROMANO, Roberto. Conservadorismo Romântico: Origem do Totalitarismo. São Paulo, Brasiliense, 1981. (Primeiros Vãos, 3), p. 9.

11. QUEIROZ, Maurício Vinhas de. Arquitetura e Desenvolvimento. Revista

Uma parte do lado faustoso da nova arquitetura vem sem dúvida de seu comércio inicial com a ditadura. (...) Os novos construtores utilizaram-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas idéias.¹³

Desse vínculo resultaria uma "contradição ainda não totalmente superada", porém transitória para o crítico, entre "os ideais revolucionários do modernismo" e os requisitos de autopropaganda, suntuosidade e exibicionismo do governo ... e da própria arquitetura. Logo, o estágio desta no plano sensível exclusivo da forma e da pesquisa plástica -gratuidade que toma-se como sinônimo da falta de "preocupação social"- traduz, ao mesmo tempo, seu condicionamento político e um ato proposital: os jovens arquitetos modernistas aproveitaram as excepcionais possibilidades oferecidas pelo Estado, para realizar uma obra conforme ao seu espírito e idealismo que, no entanto, "não podia ser senão um fruto da ditadura". Ressente-se pois esta análise de uma abordagem em sentido duplo face à convergência dos fenômenos estético e político "modernos" no País*. A característica diferenciadora explica-se por uma causalidade imanente à prática artística e criação arquitetônica, através dos seus aspectos individual e étnico:

*O mesmo impasse e ambivalência se observam em posterior apreciação do crítico, referente a Brasília. Por um lado, o Brasil seria "um país condenado ao moderno", por um fatalismo de ordem institucional: a modernidade não nasce da "complexidade das experiências acumuladas" como na Europa, mas é instaurada "de cima para baixo", a partir do Estado. Por outro, afirma: "O elemento estético espacial é da maior importância para compreendermos fenômenos sociais tão profundos, culturais tão vastos, artísticos tão transcendententes como a arquitetura, pois naquele elemento se inclui o primeiro ingrediente vivencial cultural embora ainda individual, isto é, no arquiteto". PEDROSA, Mário. Depoimento. In: A Arquitetura Moderna no Brasil e seus traços autóctones. Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, AICA, 12-15 dez. 1961. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, 2. ed. São Paulo, CEAC, (4): 85-6, mar. 1983.

Oscar Niemeyer, obedecendo sem dúvida às exigências de seu temperamento, se entrega cada vez mais a um gosto barroco pelas grandes formas irregulares e amplas curvas. Por esse lado, ele representa uma outra tendência; a que busca ... o verdadeiro campo das experiências plásticas arquitetônicas (...) mas de todo modo, esta tendência corresponde talvez a uma constante cultural, se não for racial. O Brasil, não o esqueçamos, nasceu sob o signo do barroco português (...). As velhas igrejas barrocas de Minas têm algum sentido no amor de Niemeyer pela forma curva.¹⁴

Este argumento, que serve como ponto de fuga para a referida análise, reproduz ou espelha o clima do debate contemporâneo no país diante das primeiras críticas a essa arquitetura, fundada na liberalidade e experimentalismo "plásticos", no desprendimento gestual do traço, na "vontade de forma"*, artística ou criadora:

Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como Pampulha, não se levou em conta a sua função social. (...) Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor da forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas, cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura.¹⁵

do Instituto de Ciências Sociais, I, (1), 1964. Apud: Módulo, Rio de Janeiro, (37): 30, ago. 1964.

12. PEDROSA, Mário. L'Architecture Moderne au Brésil. L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, (50/1): XXI-XXIII, dez. 1953. Apud: Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Aracy Amaral Org. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981. (Debates, 170), pp. 255-64.

13. Id., ibid., p. 259.

14. Id., ibid., pp. 262-3.

*A expressão pertence a WORRINGER, Wilhelm. La Esencia del Estilo Gótico. (Formprobleme der Gotik, München, 1911). Buenos Aires, Ediciones Nueva

Na refutação dessa crítica, do "designer" suíço Max Bill, Lúcio Costa sae em defesa da obra de Niemeyer e da "escola carioca" que ele representa, como promotor e reserva moral, conduzindo-a aos termos irreduzíveis de uma "questão nacional":

... sem embargo de um ou outro devaneio romântico e da liberdade de invenção que lhe é própria, (...) se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas.¹⁶

Com o fim da "coexistência ideológica" entre a vanguarda "progressista" e o Estado conservador após a realização de Brasília,¹⁷ a crítica cultural esboça outro rumo. Para Ferreira Gullar, a "arquitetura para fora, para ser vista", escultórica, traduz a "falta de fim prático" e a "impossibilidade de mudança social":

O vocabulário plástico-poético dessa arquitetura reside no fato mesmo de ser ele a expressão de uma atividade desligada da realidade concreta. (...) Num país onde a boa arquitetura -tomando-se essa expressão com todas as implicações sociais e estéticas necessárias- "não pode ser feita", os arquitetos foram naturalmente levados a desenvolver em seus trabalhos, aquele aspecto que menos depende das soluções mais complexas: o aspecto formal.¹⁸

va Visión, 1958. (Arte y Estética), p. 15 e ss. O autor, seguindo a tradição romântica alemã, define estilo como a "expressão artística de uma raça" (p. 48). Já Heinrich Wölfflin, cuja teoria e história formal da arte lhe precedem, em tese de 1898, na busca de "explicar os estilos pela influência do meio, da raça e do clima", caracteriza o Renascimento clássico italiano como uma "arte essencialmente nacional". El Arte Clássico. Iniciación al Conocimiento del Renacimiento Italiano. Buenos Aires, Librería y Editorial El Ateneo, 1955, pp. 20 e 360.

15. BILL, Max. Depoimento. In: AQUINO, Flávio de. Max Bill censura os arquitetos brasileiros. Manchete, Rio de Janeiro, (60), 13 jun. 1953. A

Inconsciente ou prestativa, agora trata-se da manifestação arquitetônica a se desenvolver com exclusividade dentro dos moldes concedidos ou aceitos pelo Estado. Com essa perspectiva, Décio Pignatari traça a semiologia ou semiótica do vínculo entre a exasperação formalista na arquitetura brasileira do período e o revisionismo histórico que informa-a em face do poder:

... o caso da moderna arquitetura brasileira é fascinante e intrigante, por ter sido a única manifestação de arte maior a conseguir furtar-se aos ultimatoss do realismo socialista jdanovista. Na obra de Oscar Niemeyer, a forma é o conteúdo, a forma é o tema. Trata-se de uma aparente heresia, contornada por uma operação semântico-verbal chamada de "neobarroco" ou "neocolonial". Se o significado de um signo é sempre um outro signo, o exemplo é claro: o conteúdo do Niemeyer corbusierista seria a arquitetura brasileira da tradição colonial. Com isso, eximiu-se de meter colunas gregas em seus edifícios, como fizeram soviéticos e até chineses, ao mesmo tempo que puristicamente escapava da solução mexicana, cujos muralistas conteudizaram toda a arquitetura monumental, inteiramente cooptados pela "revolução" (PRI), com danos sensíveis para a busca de novas soluções. Considere-se também que o ditador Vargas não só não incentivaria, como coibiria qualquer tentativa de alegorização revolucionária. (...) No caso dos palácios de Brasília, a adesão ao "conteúdo" barroco levou Niemeyer a uma bricolagem quase kitsch: a adoção básica do partido de Mies van der Rohe (casa Farnsworth), com aplicação de colunas neobarrocas emblemáticas.¹⁹

pud: Max Bill, o inteligente iconoclasta. Habitat, São Paulo, (12): 34-5, set. 1953. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, op. cit., p. 50. 16. COSTA, Lúcio. Oportunidade perdida. Manchete, Rio de Janeiro, (63), 4 jul. 1953. Apud: Sobre Arquitetura. Porto Alegre, CEUA, 1962, I, pp. 254 e 258-9.

17. SEGAWA, Hugo. Brazilian architecture school e outras medidas: Pano-

Isto é: ao furtar-se ou serem impedidas de se exprimir no plano temático, conteudístico, as "linhas da modernidade" arquitetônica estatal operaram no âmbito propriamente estético e imediato da forma. Nie meyer desenvolvera a sua atividade profissional por uma faixa livre, individualística, frente às pressões culturais e censura endógenas e exógenas -que responderia à prática de um "nacionalismo de reprodução" ou de consumo. Não há, portanto, para o crítico, qualquer "contigüidade" significa -utilizando seus próprios termos- entre os "extracódigos" da mensagem arquitetônica, "visual" -referente ao traço artístico- e "verbal" -relativo ao vínculo entre história e política-, salvo "a que se identifica com a criação e com a ideologia".²⁰ Logo, os palácios de Brasília se resumem a "caligramas": formas de coisas ou ícones figurativos convencionais como a "balança da justiça" (o Palácio do Congresso) e a elevação da hóstia no ofício religioso católico ou sintagma cripta-lanterna da igreja cristã (a Catedral). Já nos palácios de colunatas, como o Alvorada, a referência simbólica é igualmente culturalista e pré-industrial: o barroco colonial brasileiro.²¹

rama da Arquitetura Brasileira, 1930-1960. Projeto, São Paulo, (53): 73, jul. 1983.

18. GULLAR, José Ferreira. Cultura Posta em Questão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. Apud: AMARAL, Aracy. Arte Para Quê?: A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970. Subsídio para uma História Social da Arte no Brasil. São Paulo, Nobel, 1984, pp. 307-8.

19. PIGNATARI, Décio. Cultura brasileira pós-nacionalista. Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 fev. 1985. Folhetim, (422: O Nacionalismo na Cultura), p. 8.

20. Id. Semiótica da Arte e da Arquitetura. São Paulo, Cultrix, 1981, pp. 114-6.

21. Id., ibid., pp. 119-22. As premissas desta análise se encontram na seguinte passagem: "O que denominamos 'estilo' não é senão uma proposição remática. Podemos usar, e até necessitamos de palavras para poder defini-lo, comunicá-lo de alguma forma lógica, mas a sua informação principal não é verbalizável: trata-se de um pensamento icônico. (...) É um rema que só pode ser captado ou capturado por apreensão direta. É

Contudo, esses "signos" e atributos analógicos sugerem uma concepção "abeberada" noutras fontes que tão-só as icônicas ou caligráficas -e portanto próprias à arquitetura.* Fora dos pressupostos da práxis projetual desvinculada do contexto e da "realidade" brasileira** reside a preocupação quanto à "chave iconológica" que anima esse discurso plástico em face do seu escopo sócio-político e das metas governamentais. É possível deduzir o sincronismo entre ambos engendramentos ou instaurações -Arquitetura e Estado- a partir da etimologia que registra o ponto de partida em comum:

A palavra "alvorada" possui conotações desenvolvimentistas, liga-se à idéia do surgimento de um novo Brasil industrializado. Essas concepções não serão sincrônicas ao próprio desenho das curvas que caracterizam o palácio?²²

De maneira mais geral, o projeto arquitetônico e urbanístico de Brasília "signaliza" a ideologia "nacional-desenvolvimentista" da Era JK: "em seu aspecto e forma de realização, nada parece tanto um 'Programa de Metas' quanto a cidade de Brasília"²³. A própria imagem arquitetural está calçada no carisma e modernismo de Kubitschek, na figura do governante promotor da obra.²⁴ Ainda, Brasília -ou melhor, o "plano-piloto" de Lúcio Costa e os edifícios públicos de Niemeyer- reproduz no seu discurso, em termos plásticos, "certos elementos fundamentais do poder político instituído ... certas características do Estado que a engendrou" -um Estado planificador, forte e autoritário-, como é o caso da Praça dos Três Poderes e sua iconicidade:

como procede o artista, diferentemente do analista, do crítico, do historiador". (Loc. cit., p. 111). Vale referir que os "criadores" relacionam essa mesma iconografia -a cuja análise e compreensão dirige-se a

Afinal, a "cabeça" do "organismo nacional" deve ter senso de criação, pois ela é que seria o centro irradiador do "progresso" e da "ordem", e deve então denotar uma leveza -o "pairar acima do chão"- e uma plasticidade -o "mudar de forma"-, que sugerem um poder transcendente, um Estado onipotente e ubíquo.²⁵

É preciso porém ressaltar que esta "leitura", não fundada na exterioridade do fato estético-arquitetônico ante a constituição do poder na cidade-capital, focaliza exclusivamente o viés tecnocrático do discurso "moderno" no país, desconsiderando ou ignorando a sua contrapartida retórica valorativa do "vínculo com o passado", a sua ênfase mimética e continuista, também subscritas pelo Estado -e que dizem respeito a um imaginário político, a uma particular concepção do mando.

parte conclusiva desta pesquisa- para explicar a "procura deliberada e constante da beleza e da forma plástica" a que se prende a sua práxis. *Sob as premissas do "significado na arte" alheio a todo e qualquer vínculo com as estruturas societárias e de poder, Pignatari sustenta que: "o significado de uma arquitetura é outra arquitetura ... um ícone conduz a outros ícones". (Loc. cit., pp. 119-21). A respeito deste debate envolvendo o caráter de "signo" imanente à arquitetura, em seu diacronismo ou sincronismo, cf. PANOFKY, Erwin. Gothic Architecture and Scholasticism. Latrobe, Archabey Press, 1951. Id. Significado nas Artes Visuais. São Paulo, Editora Perspectiva, (Debates, 99). READ, Herbert. Icon and Idea. Londres, Faber & Faber, 1955. Id. As Origens da Forma na Arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

**A historiografia referente ao período moderno assinala, por distintas vias explicativas, a existência de um vínculo meramente externo, inorgânico entre a arquitetura brasileira, filiada à "estética do idealismo" modernista, e o "caráter nacional" e autoritário que viria a adquirir, portanto, a posteriori. Em recente resenha histórico-crítica com foco na obra de Brasília, considerou-se a idéia de transferir as regras que regem uma criação artística ao domínio da arquitetura ou do espaço construído, como o produto de uma abstração iluminista ou "utopia" da geração de arquitetos-artistas, que auto-atribuíra-se um poder demiúrgico, de instauradores das leis, tanto estéticas quanto sociais. As "formas plásticas" abstratas dos "edifícios cerimoniais" de Brasília representariam o fim do Racionalismo europeu, na sua pretensão de instituir o espaço da "modernidade" com base na imagem universal da "máquina" e livre dos resíduos mnemônicos do passado, ao filtrar-se novamente na arquitetura, através delas, uma mística nacionalista, na forma de entusiasmo

A concepção urbanística e arquitetônica de Brasília procura efetivamente exorcizar a história como práxis inter-humana; o tempo histórico que ela apregoa seria o "futuro" visto como aplicação de planos de desenvolvimento, isto é, o planejamento substituindo a história, sendo considerado o seu avatar moderno e científico.²⁶

O tema ou conteúdo da história na arquitetura moderna e em Brasília constitui um divisor-de-águas da crítica, no seu recorte ideológico-dogmático. Atribui-se a elas a extirpação do "éthos" histórico e social da cidade, o "abrir mão da memória", através das práticas do urbanismo "tábula rasa", baseado na tecnologia, e da "arquitetura como arte", voltada para o abstracionismo. É assinalada a ausência de certos traços tradicionais como as clássicas colunas, que simbolizam a origem de instituições como a Democracia e o Direito ; também a supressão da rua -o espaço social por excelência- e a geometrização dos nomes de logradouros tais como Asa Norte e vias W-3 ou L-2. E estes recursos possuem um sentido imediato: inscrever-se-iam enquanto proposta de uma "nova ordem" para o País, acima da estrutura de classes e identificada com o Governo e a Administração Pública nacionais.²⁷ Em perspectiva mais ortodoxa vê-se a pretensa atitude a-histórica e antitradicionalista da "vanguarda moderna" como um "se pôr a favor" de determinada instância política de dominação ou projeto hegemônico de classe:

ou "sentimento nacional": "a arte não pôde curar o nacionalismo" -conclui-se. A Utopia em Crise. Programa, Robert Hughes Apres. In: O Choque do Novo. Série, (BBC de Londres/Time-Life). São Paulo, TV Cultura, 7 jan. 1987, 21:30. Id. 3 fev. 1988.

Já com respeito à composição capitalista do regime político e seu vínculo com a arquitetura nova, particularmente sujeita às relações dominantes de produção e consumo mediadas pelo conflito trabalho-capital, o crítico Sérgio Ferro reafirma esse caráter de exterioridade: "a arquitetura representa um papel: é comediante. Percebe que é atriz de um pa-

Então surgem esses dois aspectos antagônicos que são: fazer uma arquitetura ligada à História, ou fazer uma arquitetura moderna, mas fora da História, abrindo mão de toda a simbologia que a história da arquitetura trazia para nós, dos gregos até hoje, e que é característica da arquitetura moderna, para servir a uma sociedade nova (...). Por conseguinte, a tecnologia que vem dela, que vai resolver problemas sociais, nega a História, e aqui nós ficamos (...). Então, essa vanguarda moderna nega a burguesia, mas para se pôr a favor da burguesia sem programa histórico nenhum.²⁸

Fica aberta assim, a pergunta quanto ao estatuto da prática e da retórica niemeyerianas em Brasília. Elas se exprimem nos termos contraditórios, dialógicos, dualísticos de uma arquitetura "moderna e ligada ao passado"*, inédita e "voltada para o futuro, mas com raízes na tradição"**. Qual o vínculo desses "compromissos" históricos e locais, no interior da especulação plástico-formal baseada no "aproveitamento das possibilidades técnicas da época", com a teoria e a prática centralizadoras do poder no Brasil contemporâneo?

pel que a envolve, compromete e que continuamente lhe escapa". De modo que, as propostas para a organização racional e humana do espaço a partir da simbiose de arte e técnica antecipatória, reverteram-se em proveito do Capital e da especulação imobiliária -como mera racionalidade construtiva- servindo, conseqüentemente, a propósitos diversos "e até o postos". FERRO, Sérgio. Arquitetura Nova. Teoria e Prática, São Paulo, (1), 1968. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, op. cit., pp. 89-94.

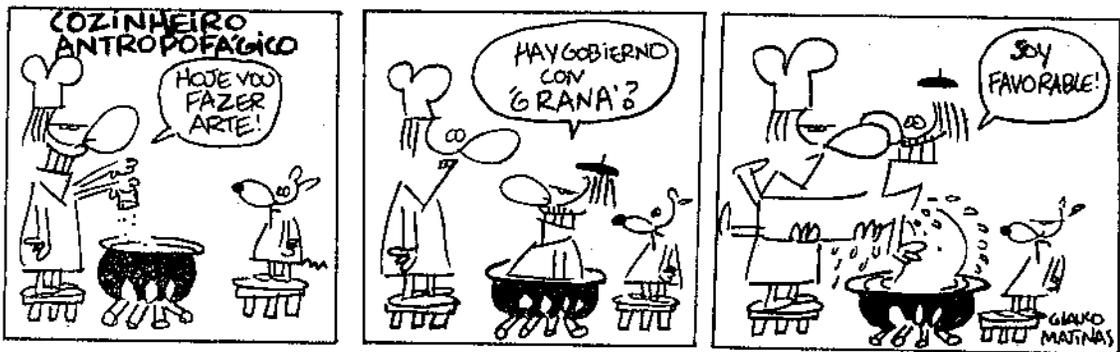
Essa "ingenuidade" sobre as bases e condições que tornaram possível a expressão arquitetônica, caracteriza a práxis consciente de si como derivada de um "modernismo em estado de inocência". Já a simultaneidade do novo e do antigo -um conteúdo passado-nacional dentro de formas modernas-universalistas, comum às práticas culturais do período como, por exemplo, o "tropicalismo"- apontaria para uma "idéia intemporal de Brasil", um anacronismo ou abstração, precisamente, alegóricos; onde "a relação entre a idéia e as imagens que devem suscitá-la é externa e do domínio da convenção". SCHWARZ, Roberto. Já não há Progresso como antigamente: Uma reflexão sobre a arquitetura brasileira, da casa de War-chavchik aos palácios de Niemeyer. Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 abr. 1981. Folhetim, pp. 5-6. Id. O Pai de Família e Outros Estudos. Rio de

Os aspectos relacionados com a técnica e a história no discurso arquitetônico e urbanístico de Brasília, a conjunção de "engenharia estrutural" e revisionismo, guardam correspondência com temas e conceitos centrais do pensamento político e ideologia "nacional-desenvolvimentista" sob o Governo JK, como o de "mudar, dentro da ordem" referido por M. Limoeiro: "Não deixa de chamar a atenção o fato de numa perspectiva tão eminentemente transformadora como a que o desenvolvimento propõe, os aspectos cujos significados os aproximam da 'manutenção' terem um peso tão grande." (CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do Desenvolvimento. Brasil: JK-JQ. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. (Estudos Brasileiros, 14), p. 121). O Estado aparece como depositário do saber e poder técnicos -a via do progresso- e do "pathos" do retorno, da recolocação do passado -a garantia da ordem e memória da Nação. A partir dessa "precedência ontológica do Estado ao povo", conforme as palavras do próprio Kubitschek, tem efeito um processo de "mobilização e legitimação", pelas retóricas complementares da racionalidade administrativa e do nacionalismo (Cf. TREVISAN, Maria José. 50 Anos em 5 ... A FIESP e o Desenvolvimentismo. Petrópolis, Vozes, 1986), tendente a "estabelecer perfeita identidade entre o governo e o povo". Inscrito na teoria mecânica do Estado como "instituição produzida pela arte" (Cf. ROMANO, Roberto. Corpo e Cristal: Marx Romântico. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1985), esse recurso de convencimento ou "conscientização coletiva" é posto conseqüentemente como objeto do olhar: "O povo, nas avenidas, via Brasília como um espetáculo de cimento armado. (...) Fizera-se a unidade nacional ..." (KUBITSCHKEK, Juscelino. Por Que Construí Brasília. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1975, p. 295). No seu registro, Kubitschek ressalta o dispositivo "técnico" da cidade: "... um avião ou um pássaro de cimento armado, de asas abertas (...). Na nova capital, tudo era moderno ...", uma metrópole "urbanisticamente revolucionária", voltada "com todos os seus elementos constitutivos, para o futuro" (Ibid., pp. 282-5, 7 e 63). Mas deixa implícita a perspectiva da história, do arquiteto como "conselheiro do rei": exige da expressão arquitetônica monumentalidade e permanência, e oferece a Niemeyer "a mesma oportunidade que Júlio II proporcionou a Miguel Ângelo, ao pedir-lhe que fizesse seu túmulo" (Ibid., pp. 59-60 e 70).

Outro viés dessa mediação simbólica entre o Estado e as massas se prende à idéia e figuras do "Estado orgânico nacional", fundamentado sobre as relações pessoais entre governantes e governados, os atributos da imagem e a descrição do corpo político através do corpo humano -que caracterizam o "autoritarismo conservador" do regime Vargas. A "auctoritas" do Estado provém da família: "O chefe que conduz a multidão nada mais é do que o prolongamento da autoridade paterna e a família o primeiro grupo e o mais importante dessa cadeia que ata o indivíduo ao coletivo nacional." (SALGADO, Plínio. Madrugada do Espírito. São Paulo, Guanumky, 1946. Cit. in: LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas, Papirus-Editora da UNICAMP, 1986, p. 46). Assim, "... um povo é tanto mais disciplinado, próspero e feliz quanto maior for a sua identificação com o seu chefe." (PEREIRA da Silva, Gastão. Getúlio Vargas e a Psicanálise das multidões. Rio de Janeiro, Z. Valverde, s/d, p. 15. Cit. in: LENHARO, A. Loc. cit., p. 48). Esse processo de criação de um imaginário homogêneo de comunidade nacional fundamenta-se no uso da imagem, do aparato exterior justificado pela "maneira brasileira de ser", pelo

espírito da "brasilidade": "Tentei explicar, linhas atrás, o segredo do gosto que o brasileiro tem pela imagem. Duas razões justificam essa preferência incurável. Primeiro porque a imagem é um processo democrático de expressão. Segundo porque a imagem fala mais ao sentimento do que à razão e o Brasil é uma democracia sentimental. O sentimento democratiza os homens pela solidariedade, caminhando para todos os lados da planície social. Enquanto o indivíduo pensa, o maior número sente. (...) Só a imagem, pois, convence o povo, em nossa democracia sentimental. Uma imagem vale cem vezes mais do que um argumento." (RICARDO, Cassiano. Marcha para Oeste. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1940, p. 499-500. Cit. in: LENHARO, A. Loc. cit., p. 54-5). Por último, a figura da autoridade é identificada através da analogia corporal: o carisma do líder desprende-se das significações hierárquicas de "cabeça" ou "coração", como órgãos condutores ou princípio diretivo que rege a coesão e harmonia da sociedade entendida como um organismo vivo (Cf. ROMANO, R. Loc. cit.).

Esses conceitos e ideário, oriundos do pensamento romântico alemão, constituem a fonte ou episteme, política, na qual abebera a visão organicista da arquitetura em Lúcio Costa; que tem por traços principais a defesa da pura expressão plástica, com base na leitura psicológica do espírito ou "caráter nacional", e a definição da "arquitetura moderna brasileira" como síntese de Racionalismo e tradição local (BRUAND), "onde o sentimento tem sempre a última palavra". Já o simbolismo político do "plano-piloto" de Brasília exprime-se na "iconicidade" da forma urbana, através das metáforas mecânica e orgânica do poder, a imagem da máquina símile à feição de corpo, presentes nas atribuições de balança ou "capital do equilíbrio" para a "estabilidade social brasileira" (RAMOS, J. B. Martins. Brasília: a Nova Capital do Brasil. São Paulo, Zenith, 1960) e de cabeça ou "miradouro do Brasil" -na expressão de Getúlio Vargas-, donde "emanam as ordens" (VARNHAGEN, Francisco. Carta ao Ministro da Agricultura Tomaz Coelho, 28 jul. 1877. In: Brasília: Síntese Histórica. Revista Brasileira dos Municípios, Rio de Janeiro, 1957, p. 205) e se "lançam os olhos" sobre o coletivo -conforme o discurso de Juscelino Kubitschek, de 1956. Essa busca das figuras de identificação da sociedade no Governo está sintetizada numa última consideração do urbanista sobre a forma da cidade: "se ela tem conotação de um pássaro, de uma libélula, de um avião, tanto melhor ..." (COSTA, Lúcio. Depoimento. In: Brasília Ano Zero. AU -Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Editora Pini, (2): 30, abr. 1985).



2. A figura da "autoridade" em Le Corbusier e o contexto político-arquitetônico do Brasil.

Nos anos 20, bem como nos anos 50, a professada intenção de Le Corbusier era a de criar máquinas arquitetônicas que servissem aos propósitos do Governo e da Administração com a maior eficácia -tanto melhor se estas máquinas se convertiam, como parece, quase automaticamente em imagens do seu conteúdo e da sua função. (...) De fato, o chamamento a uma autoridade política forte é um lema permanente nos seus livros e panfletos.²⁹

Janeiro, Paz e Terra, 1978. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 27) Cap. Cultura e Política, 1964-69. Alguns Esquemas, pp. 61-92.

*A expressão é de BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 140. Refere-se, entretanto, à obra de Lúcio Costa. Já de Niemeyer, afirma: "Até mesmo Niemeyer, que sempre recusou tomar de empréstimo formas do passado, jamais renegou a influência difusa que a arte colonial teve sobre ele, ..." (ibid., p. 58).

**A cita, referida a Brasília e ao Palácio da Alvorada, pertence a COSTA, Lúcio. Monumentalidade e Gente. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960. Apud: Sobre Arquitetura, op. cit., p. 307.

22. QUEIROZ, Maurício V. de. Arquitetura e Desenvolvimento, op. cit., p. 31. É preciso destacar que o projeto da Residência Presidencial foi anterior à realização do Concurso Nacional para a escolha do Plano-Piloto de Brasília, de que surgiria vencedor o apresentado por Lúcio Costa. (Diário Oficial da União, 25 mar. 1957). O anteprojeto do Alvorada é de fins de 1956 -ano inicial da Presidência de Kubitschek (1956-1960).

23. Id., ibid., p. 32.

24. DUPAVILLON, Christian. Architecture Officielle: La façade des Institutions. L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, (208): 44, abr. 1980.

25. VESENTINI, José William. A Capital da Geopolítica. (A Capital da Geopolítica: Um estudo geográfico sobre a implantação de Brasília. São Paulo, FFLCH-USP, mimeo, 1984). São Paulo, Editora Ática, 1986. (Ensaio 124), pp. 167-8.

26. Id., ibid., p. 168.

27. Id., ibid., pp. 168-9. Tb. BICCA, Paulo. Brasília: da apologia à crítica. Brasília, UNB, mimeo, 1982. Apud: Antídoto, Florianópolis, UFSC, (1), 1982. Para Vesentini, "Brasília exibe uma ordem representativa da indústria moderna, com a disposição espacial que valoriza a máquina e a racionalidade 'técnica' ou produtiva ...; mas trata-se de uma ordem capitalista onde o Estado é o gerente". Já Queiroz afirma: "Brasília é a cidade do capitalismo de Estado, da intervenção na economia sem que tal modifique as bases do regime ou a estrutura de classes" (id. n. 23)

28. ARTIGAS, João Vilanova. Depoimento. (São Paulo, 6 nov. 1980). In: AMARAL, Aracy. Arte Para Quê?; A Preocupação Social na Arte Brasileira,

Brasília, pelas suas características estruturais, notadamente a ausência de ruas, é chamada de "cidade corbusiana": "ela é uma repetição dos princípios e das formas da arquitetura moderna, que é, fundamentalmente, antitradicional, antipedestre, anti-rua"³⁰. O arquiteto porta-voz da modernidade enquanto ruptura e "iniciador da nova arquitetura brasileira"³¹ já sentenciava, em artigo de 1929, a "morte da rua" e o fim da cidade tradicional:

C'est la rue du piéton millénaire, c'est un résidu des siècles; c'est un organe inopérant, déchu.³¹

A apreciação dos efeitos provocados pela mecanicidade dos "tempos modernos" sobre a forma orgânica e secular da urbe e da existência humana em Le Corbusier, conduz à proposta do autômato, da eficácia mecânica como remédio para a disfunção do organismo espacial urbano. A rua passa a ser definida apenas pela funcionalidade -única- a desempenhar, como "via de circulação" ou artéria de trânsito: "une machine à circuler, un appareil circulatoire, une espèce d'usine en longueur"³².

1930-1970, op. cit., p. 298. Para Artigas, a teoria e a prática arquitetônica-urbanísticas de inspiração corbusieriana, fundamentam-se em postura a serviço do sistema capitalista vigente e do seu conteúdo de classe: "a obra dos arquitetos exprime ideologicamente o pensamento da classe dominante -a burguesia". ARTIGAS, João B. V. *Le Corbusier e o Imperialismo. Fundamentos*, São Paulo, mimeo, mai. 1951. Tb. *Os Caminhos da Arquitetura Moderna. Fundamentos*, São Paulo, jan. 1952. Apud: *Depoimentos*, São Paulo, Centro de Estudos Brasileiros/GFAU, (1): 71-89, 1960. Apud: *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*. São Paulo, LECH, 1982.

Quanto ao "debruçar-se de Oscar Niemeyer sobre o colonial brasileiro", o arquiteto paulista afirma: "Na verdade, ele não gosta das formas muito estabelecidas, porque ele vacila entre o abstrato e a-histórico e o histórico simbolizado, desconhecendo a questão. (...) Nessa relação entre a a-História e a História pode-se fazer uma arquitetura em termos plásticos, que não quer saber nada da história, dos arcos ou capitéis de Bramante, etc." (Depoimento, supra cit., p. 298).

**Expressão do próprio Le Corbusier.

*Cit. in: *Le Corbusier: Arquiteto da Utopia*. São Paulo, TV Cultura, 9

"Que o céu nos resguarde dos urbanistas balzaquianos*, ávidos do drama dos rostos" -apela, no mencionado artigo, contra o "pitorequismo" da cidade. O fundamento iconoclasta da receita modernista -dito "racionalismo" ou "funcionalismo"- expõe aqui a natureza política que lhe é própria ou inerente. A proposta de intervenção na "urbanidade" através da técnica está dirigida, ou aponta, não para uma prática do tipo "liberal" e conservadora, contrária à vida citadina e conformista ante o "caos urbano" -leia-se, a coexistência de funções num mesmo espaço- mas à "autoridade", harmonizadora do social e integradora dos indivíduos ao Estado -a que se esclarece sobre as possibilidades tecnológicas colocadas ao seu dispor. A instância política da autoridade forte e esclarecida, o domínio da máquina do Estado, que mantém coeso o organismo ou tecido social, é "conditio sine qua non" para a transformação progressista da sociedade e da existência humana. Eis a premissa básica da teoria e da práxis lecorbusierianas.

out. 1987, 21:30. Programa Especial.

*O escritor Honoré de Balzac (1799-1850) descrevera, de modo realista, as ruas de Paris contemporânea à Revolução Industrial, com suas misérias e mazelas. O programa do Romantismo trazia como postulado a "volta à natureza", o retorno idílico ao campo.

29. VON MOOS, Stanislaus. La política de la mano abierta: Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigarh. In: La Arquitectura como Símbolo de Poder. Xavier Sust Org. Barcelona, Tusquets, 1975. (Arquitectura y Diseño, 8), pp. 147 e 157. Trad. do A.

30. HOLSTON, James. Depoimento. In: Maioridade: Sucessos e tropeços da capital impopular. Candanga na sua mitologia, asséptica no seu poder, Brasília se ajusta a seus 21 anos. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 abr. 1981. Revista de Domingo, (261), p. 9. Apud: A linguagem das ruas: O discurso político em dois modelos de urbanismo. Anuário Antropológico Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/UFCE, (80): 151-83, 1982.

31. LE CORBUSIER. L'Intransigent, Paris, mai. 1929. Apud: OEuvre Complète 1910-1929, p. 112. Cit. in: VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe. (Le Corbusier: Elemente einer Synthese, Frauentfeld, Verlag Huber, 1968). Paris, Horizons de France, 1971. (Proportions), p. 147. Tb. in: SEGRE, Roberto, Dos alternativas urbanas del capitalismo: Brasília y Ciudad Guayana, op. cit.

A relação de Le Corbusier com o Brasil é assinalada pela retórica do mando, sob a égide do Estado. Na sua derradeira visita ao País,* em fins de 1962, interpretou a Nova Capital e sua arquitetura como "o resultado exclusivo da amizade entre dois homens (Lúcio Costa e Oscar Niemeyer) e da existência de um verdadeiro mandatário (JK)"³³. Ele conclui : "Brasília é o princípio do fim das grandes cidades -toda a estupidéz (bêtise) do Século XIX cai diante desses edifícios"³⁴. Ainda está implícita na leitura do "mestre" a visão comum da arquitetura como sujeito da história, à luz do seu desenvolvimento intrínseco. Neste âmbito, eximiu-se de referir nessa ocasião a paternidade da obra,** enquanto derivada dos princípios da "ville radieuse" ou "ville verte", para não dizer "a glorificação da máquina", isto é, de acordo com as suas palavras, "o lirismo substituindo o racional"³⁵ -arte que conjugasse "la raison et la poésie ... la sagesse et l'entreprise"***.

*O mestre europeu esteve no Brasil por três vezes. A primeira em 1929, como "corolário" de sua viagem sudamericana -na qual, pronunciou conferências (as dez de Buenos Aires -motivo da viagem- foram publicadas em Précisions sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme. Paris, Éditions Crès, 1930) e fez esboços urbanísticos, considerados futuristas e utópicos, para as cidades de Bs As, Montevideu, São Paulo e Rio de Janeiro (este último, o mais celebrado). A segunda e mais importante visita de Le Corbusier foi em 1936, a convite do ministro Gustavo Capanema e a pedido de seus seguidores-arquitetos no país, para desempenhar a consultoria de projetos governamentais (a Sede do Ministério da Educação Nacional e da Saúde Pública e a Cidade Universitária do Brasil) e proferir uma série de palestras -o pretexto oficial de sua vinda- sobre arquitetura e urbanismo modernos (seis Conferências, Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro, 31 de julho a 14 de agosto; reproduzidas em: BARDI, Pietro Maria. Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo, Nobel, 1984, pp. 121-164). Já na mencionada última viagem, durante a segunda fase da construção de Brasília, o velho autodidata -então com 75 anos- atendeu à encomenda do governo francês para projetar a Embaixada da França na nova capital (projeto este que não se levou a cabo). Sobre o extenso envolvimento de Le Corbusier com o Brasil, cf. HARRIS, Elizabeth. Le Corbusier: Riscos Brasileiros. São Paulo Nobel, 1987. Tb. Le Corbusier e o Brasil. Exposição, MASP -Museu de Arte de São Paulo, out. 1987.

Nos anos 20, em contrapartida à rejeição conservadora da técnica e ao "olhar romântico" diante do "fenômeno" ou espetáculo da "socialidade" urbana -o teatro do social na metrópole-*, Le Corbusier anunciou, como manifesto do "esprit nouveau", essa opção primordial pela racionalidade tecnológica e pelo "progresso" dentro da "vanguarda" artística moderna, com o seu imaginário mecânico do poder e da prática política, em face do "destinatário natural"*** ou instância superior a que se dirige -e onde encontra sentido:

Nosso mundo exterior transformou-se admiravelmente no seu aspecto e na sua utilização em consequência da máquina. Temos uma nova óptica e uma nova vida social (...). A arte de nossa época está no seu lugar quando se dirige às elites. A arte não é coisa popular ... não é alimento necessário, exceto para as elites que devem se recolher para poder dirigir.³⁶

**Conforme fizera noutras oportunidades e situações polêmicas, na sua carreira profissional -como, por exemplo, nos casos do Palácio da Sociedade das Nações em Genebra, em 1927, e do Prédio da ONU em Nova York, vinte anos depois. No Brasil, por ocasião da tarefa como consultor no Edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, em 1936, julgou o projeto apresentado pela equipe brasileira (liderada inicialmente por L. Costa): "uma redução desfavorável do Edifício do Centrosoyus de Moscou" (por ele mesmo projetado em 1928). In: BARDI, P. M. Lembrança de Le Corbusier, supra cit., p. 106. E depois de pronto esse que simbolizaria o "marco" da arquitetura moderna no país, o reconhecido "mestre" -sob cujos princípios e "risco original" a obra fora realizada- ainda manteve uma longa disputa pela autoria do projeto.

***Expressões de Le Corbusier, revertidas por G. Capanema -então deputado- em pronunciamento pela visita daquele em 1962. In: Jornal do Brasil. Apud: Le Corbusier no Brasil. Depoimentos, Destaques dos Jornais. Arquitetura -Revista do Instituto de Arquitetos do Brasil/Departamento da Guanabara, Rio de Janeiro, (8): 8, fev. 1963.

32. LE CORBUSIER. Urbanisme. Paris, Éditions Crès, 1925, p. 113. Cit. in: VON MOOS, S. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, p. 147.

*Sobre a perda do "espaço público" -a que recorrem os mais variados registros da experiência humana- associado tradicionalmente a valores e requisitos da sociedade burguesa, cf. Grandeurs et servitudes des espaces publics. L'Architecture d'Aujourd'hui: L'Espace Public, Paris, (198), set. 1978. Tb. SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: As Tirânicas da Intimidade. (The Fall of Public Man, 1974). São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

Essa tarefa política própria, no âmbito da cultura progressista europeia, será enfocada através da instituição dos CIAM - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. Já no I Congresso, de 1928, -de que resulta a "Declaração de La Sarraz", sobre o ideário fundamental do grupo- Le Corbusier propõe como item de debate, "a realização: a arquitetura e o Estado"³⁷. E no II Congresso, um ano depois em Frankfurt, sobre habitat racional, o arquiteto abrangiu no seu pronunciamento o tema /problema da autoridade e a metrópole -e qual deveria ser o "lugar" da iniciativa e a atitude profissional:

... o fenômeno das grandes cidades existe e representa um acontecimento hierárquico de qualidade. As grandes cidades são, na realidade, postos de comando. (...) Devemos manter-nos ao corrente, pessoalmente, das formas que assume a atual evolução, mas, peço-vos, não nos ocupemos aqui de política e de sociologia, ... devemos permanecer arquitetos e urbanistas e, nesse terreno profissional, fazer conhecer a quem de direito as possibilidades e as necessidades de ordem arquitetônica e urbanística. (...) Diante das manifestações incontestáveis, indiscutíveis do programa moderno, a autoridade surgirá da forma adequada. Respeitemos, porém, a cronologia dos eventos: os técnicos devem formular, a autoridade surgirá.³⁸

**O crítico italiano M. Tafuri afirma: "naquelas propostas está contida a hipótese até hoje mais avançada e formalmente mais elevada da cultura burguesa, no campo do design e da urbanística ..." -referendo-se ao Plano Obus para Argel (1931) de LC, congênere do viaduto serpenteante proposto para o Rio de Janeiro em 1929. Porém, sustenta que Le Corbusier opera só como "intelectual", não se ligando a "poderes locais e estatais" (sic). Logo, o "destinatário natural" da arquitetura moderna, enquanto arte que se situa à vanguarda dos ciclos de produção, seria "o grande capital industrial". TAFURI, Mamfredo. Projecto e Utopia: Architectura e Desenvolvimento do Capitalismo. (Progetto e Utopia. Roma-Bari, Laterza). Lisboa, Editorial Presença, 1985. (Dimensões, 16), cap. VI: A crise da utopia: Le Corbusier em Argel, pp. 91-3.

33. LE CORBUSIER. Depoimento. In: Última Hora, Rio de Janeiro, 27 dez. 1962. Apud: Le Corbusier no Brasil. Arquitetura, op. cit., p. 17.

Essa adesão e entusiasmo "olímpicos" de Le Corbusier pela autoridade ocupam um lugar de preeminência na sua doutrina: a sua tese urbana é dedicada, em termos literais, "à l'autorité"³⁹, sinônimo de "Estado-árbitro" ou protetor, a que atribuí "l'autorité du père de famille"⁴⁰:

Vai chegar a hora em que "os pais da pátria" podem intervir -os chefes da nação, ou seja, a Autoridade ... aqueles que nos governam (...). Não se trata mais de passatempo, de Parlamento ou de Câmara; trata-se do cerne do país, deste cerne que deve-se evitar corromper e destruir. É a Autoridade, "o pai de família", que pode e deve discernir quanto ao avanço.⁴¹

34. LE CORBUSIER. Carta a Lúcio Costa. Rio de Janeiro, 29 dez. 1962. Apud: Arquitetura: Le Corbusier no Brasil, supra cit., pp. 7-32.

Outra expressão de LC sobre Brasília -que denota a sua teoria: "O que é bom nesta cidade é que ela tem alma. (...) É magnífica de invenção, de coragem, de otimismo; e fala ao coração" (ibid.) -uma "máquina de comover" (machine à émouvoir), que possui alma. Também sublinhou a diferença: "No Brasil é muito fácil se conceber formas arquitetônicas arrojadas, pois o povo as aceita e as compreende com facilidade; na Europa encontramos uma resistência muito maior às nossas criações". Depoimento. In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, dez. 1962.

35. Id. III Conferência: Lazer e Ocupação da Civilização das Máquinas, Rio de Janeiro, ago. 1936. Apud: BARDI, Pietro M. Lembrança de Le Corbusier ..., op. cit., p. 141.

36. Id. Por uma Arquitetura. (Vers une Architecture. Paris, Éditions Crès, 1923 -Collection de L'Esprit Nouveau). São Paulo, Editora Perspectiva, 1973. (Estudos, 27), pp. 9 e 67-8.

37. Id. Oeuvre Complète 1910-1929, p. 175. Cit. in: BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna, op. cit., pp. 474-6.

38. Id. Le parcellement du sol des villes. In: GIEDION, Siegfried, et al. Rationelle Bebauungsweisen. Stuttgart, 1931. Apud: BENEVOLO, L. Loc. cit., pp. 508-12.

Já na "Carta de Atenas" -documento-manifesto do IV CIAM, de 1933, de que Brasília é ulterior aplicação- LC descreve o contexto sócio-político a que se contrapõe a fórmula técnica, racional: "a violência dos interesses particulares ... a pressão das forças econômicas ... a fraqueza do controle administrativo e a impotência da solidariedade social" LE CORBUSIER. La Charte d'Athènes. Paris, Éditions Plon, 1943. Apud: BENEVOLO, L. Loc. cit., p. 513.

39. Id. La Ville Radieuse: Éléments d'une Doctrine d'Urbanisme pour l'Équipement de la Civilisation Machiniste. Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1933. Cit. in: VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., p. 200. Id. La política de la mano abierta: Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigarh,

A concepção patriarcal ou paternal da autoridade de Estado em Le Corbusier, o paradigma autoritário invocado pelo seu idealismo humanista e romântico,* ainda afastam-se da esfera da técnica - o "implacável da mecânica"- e de termos como "apossar-se do momento presente", que lhe são próprios, para conseqüentemente tornarem-se relativos à história. A autoridade pública evoca a figura do "vidente" que agira no passado:

Tudo hoje depende da grandeza de visão dos dirigentes. Estamos numa época em que é necessário ter grandeza de visão. Na França nós ainda somos iluminados pela luz, vivemos ainda das realidades mais verdadeiras daqueles que tiveram uma grande visão: Luís XIV, Napoleão, Haussmann.⁴²

Por trás da evocação de personagens como Luís XIV, que encarnam o conceito da "autoridade" -forte, despótica, investida de "plenos poderes"- lecorbusieriana, emerge a figura da prática arquitetônica enquanto legitimadora -a primogênita- das estruturas de poder historicamente estabelecidas, e do arquiteto como "conselheiro do rei", possuidor do saber técnico. "Há anos sou perseguido pela sombra de Colbert"⁴³ (o ministro do "rei Sol", que mandou construir o Louvre e Versalhes, a cujos encargos aspira) -confessa quem protagoniza o mito do Grande Arquiteto construtor dos "tempos modernos". É possível deduzir desse registro histórico onde se situa, o caráter autoritário imanente à tarefa assumida de "construir a modernidade":

op. cit., p. 159. Tb. FRANCASTEL, Pierre. Art et Technique aux XIX^e et XX^e Siècles. Paris, Éditions de Minuit, 1956, p. 40 e ss.

*Segundo o crítico norte-americano Henry-Russell Hitchcock, LC pertence ao início do conceito romântico da máquina. Tb. BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. (Theory and Design in the First Machine Age. Londres, The Architectural Press, 1960). 2. ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979. (Debates, 113), IV parte: Le Corbusier.

Hay que poner en orden al mundo, ponerlo en orden sobre los escombros, como ya se hizo una vez, cuando las catedrales eran blancas, sobre los escombros de la Antigüedad. (...) deliberadamente se volvía la espalda "a la antigüedad", a los modelos estereotipados de Bizancio; pero la gente se lanzaba apasionadamente a la reconquista del eje fatal del destino humano: la armonía. (...) una línea de conducta para iluminar la marcha de la sociedad contemporánea (...). Cuando eran blancas las catedrales, por encima de las nacionalidades en formación había una idea común: la Cristiandad superaba a todo lo demás.⁴⁴

É ao mundo latino, ao "espírito do Mediterrâneo" que Le Corbusier recorre para trazer à contemporaneidade universal os "valores essenciais", da História -que atuam como nexos entre a poética da forma e o programa hierárquico e impositivo, propostos:

Mi vida ... me permite estar suficientemente cerca de la idea librada de la estrechez de un regionalismo demasiado acentuado ... aunque siempre con el firme vínculo del Mediterráneo, rey de las formas bajo la luz; estoy dominado por los imperativos de la armonía, de la belleza, de la plástica.⁴⁵

40. LE CORBUSIER. Quand les Cathédrales étaient Blanches: Voyage aux Pays des Timides. Paris, Éditions Plon, 1937, pp. 215 e 222. Cit. in: VON MOOS, S., loc. supra cit., pp. 200/158.

41. Id. VI Conferência: Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna Legislam sobre Bases Novas. "A Autoridade não está Informada". Rio de Janeiro, 14 ago. 1936. Apud: BARDI, P. M., loc. cit., p. 161.

42. Id. I Conferência: Grandeza de Visão na Época dos Grandes Empreendimentos, Rio de Janeiro, 31 jul. 1936. Ibid, p. 121.

43. Id. Précisions sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme, op. cit., p. 187. Cit. in: VON MOOS, S. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, p. 200. Tb. HARRIS, E. Le Corbusier: Riscos Brasileiros, op. cit., p. 42.

44. Id. Cuando las Catedrales eran Blancas: Viaje al País de los Tímidos. (Loc. supra cit.; trad. esp.). Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1963. (Arquitectura y Urbanismo), pp. 14, 20-1 e 54.

45. Id., ibid., p. 51-2.

A retórica da Ordem e da Harmonia, a figura platônica do arquiteto-geômetra demiurgo das formas e do espaço,* a confiança cartesiana num "sábio legislador" e na Hierarquia, a fé inquebrantável no "poder da máquina" e no "comando" messiânico do processo produtivo pela razão,** constituem os elementos do discurso autoritário, de base política, sobre o qual se funda o mito eparmística lecorbusierianos. "A arquitetura é a chave de tudo", assim como; a "felicidade do indivíduo" (*bonheur*) e o "bem-estar coletivo" (*bien-être*) são tarefas do arquiteto, "que possui o perfeito conhecimento do homem e que, pela justa adaptação dos meios aos fins propostos, criará uma ordem que leve em si mesma sua própria poesia"⁴⁶:

Tudo está disponível, todos os poderes: as máquinas, os transportes, a organização industrial, a administração, a ciência pura e a ciência aplicada. Tudo é preexistente. A tarefa consiste em arrancar a sociedade moderna à incoerência, em conduzi-la à harmonia. O mundo tem necessidade de harmonia e de ser guiado por harmonizadores. O espírito deve discernir e a consciência deve designar os objetivos reais de uma sociedade que hoje mergulhou na confusão (...). "Há unidade entre as obras da natureza e as do espírito humano" (Descartes).⁴⁷

Um exemplo dessa normatividade referida ao "mundo latino" em LC, está presente na sua definição de Veneza como "magnífica máquina funcionando": "ciudad que, a causa de su plano acuático, representa el dispositivo más formal, la función más exacta, la verdad más indiscutible-, ciudad que, en una unidad única en el mundo, es la imagen entera, integral, de las operaciones armonizadas, jerarquizadas de una sociedad". (Ibid., p. 21 -Paris, jun. 1936).

*A "idéia", universal, acima dos particularismos, enfrenta um contexto onde -na visão de LC-: "nociones naturales y nobles o nociones pérfidas cubren una multitud de intereses sórdidos, crueles, particulares, que manejan espantosamente la hipocresía" (ibid., p. 52) -entre os quais se se ria possível identificar a especulação imobiliária e o "habitat abusivo" no uso do solo urbano, e o "realismo social" e as atitudes "tradicionalistas" no seu enfoque.

A procura da Autoridade que promovesse sua obra, a encomenda da arquitetura moderna, animaram-no, em meados de carreira,* a aproximar-se de diferentes sistemas políticos -a que, indefectivamente, propunha a sua colaboração. Além da URSS (projetos do Centrosoyus e do Palácio dos Soviets, 1928-1931) e a ditadura de G. Vargas no Brasil (projetos da Cidade Universitária e do Edifício-Sede do MES, em 1936), Le Corbusier trabalhou para o colonialismo francês na África (Plano Obus de Argel, 1931-1942), a Itália fascista de Mussolini (projetos urbanísticos de cinco cidades romanas, em 1934),** e o regime colaboracionista de Pétain em Vichy (programa de reconstrução da França para o pós-guerra, 1941-2)*** -todos de forte centralismo. Ainda assim, o arquiteto nunca deixou de insistir na ordem tecnocrática, no caráter "puramente técnico", não ligado a questões ideológicas, das suas propostas:

Afirmarei que a política e os projetos arquitetônicos são duas coisas diversas, dois fenômenos que requerem indivíduos de sangue diferente.⁴⁸

**Em Le Corbusier, a arquitetura é "a manifestação do espírito de uma época". A máquina, produto da Revolução Industrial, recobrirá a Humanidade de benefícios, a libertará. E nesse processo, cabe à "inteligência" assumir (retomar) o comando. Eis o lema modernista. A este respeito, cf. LE CORBUSIER. Des Canons, des Munitions? Merci! Des Logis ... s.v.p. (Monografia do "Pavillon des Temps Nouveaux" na Exposição Internacional "Art et Technique", Paris, 1937). Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1938. Tb. GIEDION, Sigfried. La Mecanización Toma el Mando. (Mechanization Takes Command. New York University Press, 1948). Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

*Essa fase, em torno da década de 30, é chamada pelo historiador francês Gérard Monnier de "A travessia do deserto" -marcada pelo recesso da atividade (e pelo malogro profissional). In: Le Corbusier: Construir a Modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Encanto Radical, 67), p. 52

**Referido em: BARDI, P. Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil, op. cit.

***Referido em: VON MOOS, S. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., p. 172.

46. LE CORBUSIER. La Charte d'Athènes, op. cit., itens 87 e 92, pp. 109

De modo paradoxal, embora as suas afirmativas de a-partidarismo no terreno da política, o arquiteto não se livrou de ser julgado a todo momento -conforme ele próprio denuncia- com base nessas mesmas ideologias particulares sobre as quais pretendeu pairar:

También fui atacado simultaneamente por la derecha y por la izquierda y, además, el academismo me consagró a las hegemonías. (...) y si en Moscú nuestra arquitectura fue calificada de capitalista y medianamente burguesa, en París, ella fue catalogada a menudo de bolchevique.⁴⁹

Entretanto, será nos países chamados do "Terceiro Mundo" ou "em vias de desenvolvimento" que as idéias e os esforços de Le Corbusier encontrarão uma efetiva convergência de filosofia política com as elites dirigentes, com a "intelligentsia" local, em torno às ideologias do progresso e da ordem social, do Estado "moderno e próspero" -de que o mestre suíço-francês foi, por certo, um destacado "protagonista".⁵⁰ A cidade de Chandigarh, nova capital do Punjab, "irmã-gêmea" de Brasília, na Índia (1952-65) constituiu a grande obra de "engenharia cívica" onde o arquiteto-urbanista europeu aplicou, já no fim da sua carreira, os princípios da "ville radieuse": uma "pólis" enquanto "posto de comando", acima das estruturas societárias do país e da "estreiteza de séculos" -um "símbolo do novo Estado" e da "consciência nacional", moderno, de inovação técnica e analógico, de continuidade histórica.⁵¹

-114. Cit. in: VESENTINI, José W. A Capital da Geopolítica, op. cit., p. 150. Ao registro da fórmula técnica humanizada pela poesia em LC, compa- recem noções como as das "alegrias essenciais" e da "irradiação quente de felicidade" pelo urbanismo moderno.

47. Id. Maneira de Pensar o Urbanismo. (Manière de Penser l'Urbanisme. Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1945). Lisboa, Europa-América, 1977, p. 152. Apud: VESENTINI, loc. cit., p. 225.

48. Id. VI Conferência, op. cit. Apud: BARDI, P., loc. cit., p. 160.

Assim, esse coincidir de retórica tecnológico-historicista e teoria do poder, central -que têm na normatividade humana e do coletivo o seu objeto-* próprios à doutrina de Le Corbusier, encontrara no Brasil um contexto propício, natural: um "terreno fértil" onde pôde germinar (e dar seus melhores frutos) a "semente colhida na experiência europeia" da "architecture nouvelle", a partir do Estado. Em 1936, na presença da intelectualidade carioca e do ministro Gustavo Capanema-que patrocinava sua viagem a convite do Governo Federal- o arquiteto estrangeiro, após prestar uma homenagem à figura do prefeito Passos***, sentenciou:

É a autoridade que pode transformar este sonho em realidade. Basta uma ordem para que tudo seja considerado existente, tome corpo, entre nas cidades e na vida.⁵²

Cit. in: HARRIS, E. Le Corbusier: Riscos Brasileiros, op. cit., p. 44. 49. LE CORBUSIER. Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura. (Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture. Paris, Éditions Denoël, 1943). 4. ed. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1973. (Biblioteca de Arquitectura, 6), pp. 21 e 34. Esse fato é referido por Von Moos: enquanto um panfleto direitista passava a acusá-lo de "cavalo de Tróia do bolchevismo", "l'Humanité" -orgão do PC francês- denunciava a "essência fascista" de seus esforços. In: Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., pp. 162 e 199.

*Na sua particular filosofia, LC sustenta: "El hombre marcha hacia adelante (camina derecho) porque tiene una meta, sabe a dónde va (...). El hombre rige sus sentimientos con la razón; reprime sus sentimientos y sus instintos en pos del objetivo que tiene. Gobierna a la bestia con su inteligencia. Su inteligencia erige normas que son efecto de la experiencia. La experiencia nace del trabajo; el hombre trabaja para no perecer. Para producir hay que tener una línea de conducta; hay que obedecer las reglas de la experiencia". In: La Ciudad del Futuro. (Urbanisme. Paris, Éditions Crès, 1925). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962. (Biblioteca de Planeamiento y Vivienda, 6), p. 15. (Cap. El Camino de los Asnos/El Camino de los Hombres). Residiria aqui, na defesa da "ordem humana" a partir do ângulo reto e "espírito geométrico", conforme Von Moos, a justificação "psico-fisiológica" -nos termos de LC- dos "eixos monumentais", como recriação da História, nas propostas urbanísticas lecorbusierianas (a partir do projeto da "Cidade Contemporânea para Três Milhões de Habitantes", de 1922). In: La Política de la Mano Abierta: Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigarh, op. cit.

**Expressões utilizadas pelo arquiteto paulista Vilanova Artigas. In: A

O "edifício-milagre" do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro -marco "histórico" e "simbólico" dessa transferência, aclamado pela crítica dos EUA na época como "o mais belo edifício governamental do Ocidente"⁵³ - foi, de acordo com Lúcio Costa:

... onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez ...⁵⁴

MARAL, Aracy. Arte Para Quê?: A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970, op. cit., p. 295. Também o carioca Lúcio Costa se exprime através desse ponto de vista orgânico, embora as divergências ideológicas entre ambos arquitetos e as escolas de arquitetura que representam. ***O prefeito haussmanniano do Rio de Janeiro de começo de século, que abriu os "boulevards" da cidade, à moda parisiense -as Avenidas Beira-Mar e Central-, através da "cirurgia" no traçado antigo da Colônia. 50. Cf. VON MOOS, Stanislaus. La Política de la Mano Abierta: Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigarh, supra cit., pp. 115-170. Tb. Chandigarh -ville morte? L'Architecture d'Aujourd'hui: Villes Nouvelles, Paris, (146): 54-61, out./nov. 1969. Conforme este autor, o símbolo da "main ouverte" descortinado por LC em Chandigarh, é convergente com a "linha de conduta" e o programa de governo de Nehru -primeiro mandatário hindu, que patrocinou a obra; para quem: "o fator essencial e mais revolucionário da vida moderna não é uma particular ideologia, mas o avanço tecnológico".

51. Id., ibid. Como observou Von Moos, a respeito da crítica à atitude a-social de Le Corbusier em Chandigarh, a corroboração de que o marco físico da cidade não responde às expectativas tradicionais, nem tem a ver com "valores sociais originários" ou "qualquer noção popular acerca do 'modo de vida hindu'", não pode ser levantado como "diagnóstico de insucesso". O arquiteto e urbanista europeu se vale tão-só dos dados invariáveis ou "universais" de que dispõe: as possibilidades tecnológicas da "era das máquinas" e o ciclo solar, por um lado, e os ideais e imagens do urbanismo clássico (Washington de L'Enfant, Paris de Haussmann, King's Way de Nova Delhi), metáforas arquitetônicas da antigüidade e analogias com a paisagem da região, por outro. Os aspectos sociais, dinâmicos, ligados a condições históricas, culturais e políticas determinadas, proporcionam-lhe uma base débil, mutável, à luz da sua pretensão universalista. Tb. in: Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit. pp. 191-2 e 195-6.

52. LE CORBUSIER. VI Conferência, op. cit. Apud: BARDI, P. M., loc. cit. p. 160. Cit. in: HARRIS, E., loc. cit., p. 79.

53. GOODWIN, Philip. Brazil Builds. New York, Museum of Modern Art, 1943, p. 90. Cit. in: HARRIS, E., loc. cit., p. 10. Tb. MONNIER, Gérard. Le Corbusier, op. cit., p. 59. Os Estados Unidos desenvolviam na época a "política de boa vizinhança" de Roosevelt para a América Latina. Sobre

Lúcio Costa* -que recebeu a incumbência do ministro Capanema para "levar a bom termo" essa, a obra-símbolo da sua gestão- explícita, em seu relato, a correta "assimilação" na oportunidade, das premissas filosóficas e sócio-políticas de Le Corbusier por que batia-se. Saúda o exemplar áulico modernista enquanto "flor do espírito"**, prenúncio de um mundo "mais humano e socialmente mais justo" além de mais belo, e o assina à sabedoria e ao esclarecimento -a "vitória da inteligência sobre o obscurantismo", resultado de uma conjugação feliz de pessoas bem-dotadas, a começar pelo próprio ministro.⁵⁵ Já Capanema, o patrocinador dessa experiência e "partidário convicto da modernidade", exigiu que a obra guardasse a devida expressão enquanto monumento:

... a projeção arquitetônica devendo corresponder além do sistema funcional, dar uma impronta de monumentalidade ...⁵⁶

esse, o contexto da repercussão mundial da arquitetura moderna brasileira, cf. SEGAWA, Hugo. Brazilian Architecture School e outras medidas: Panorama da Arquitetura Brasileira, 1930-1960. Projeto, São Paulo, (53): 70-3, jul. 1983. Suplemento Especial.

*O arquiteto fez parte do círculo modernista ligado ao novo estamento político e cultural da Revolução de 30, que caracteriza-se pela "inclusão progressiva de elementos de racionalidade, modernidade e eficiência em um contexto de grande centralização do poder" (SCHWARTZMAN, Simon, et al. Loc. infra cit., p. 19). Ele foi nomeado, aos 28 anos de idade, diretor da Escola Nacional de Belas Artes -o reduto de formação da "escola carioca"-, permanecendo nesse cargo por curto interregno (1930-31), devido à oposição das forças reacionárias do ensino acadêmico. Depois, já na gestão de Gustavo Capanema à frente da pasta da Educação (1934-1945), além de interceder pessoalmente junto ao ministro e o próprio Getúlio Vargas para a vinda de Le Corbusier, em 1936, desempenha-se como funcionário do recém criado SPHAN -Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nesse órgão, diretamente vinculado à "política cultural" do Ministério, Lúcio Costa empreende a tarefa de revalorização do passado, pela tomada de consciência histórica no País, a partir da qual é reconhecido no âmbito local.

Ao mesmo tempo, Costa será o "representante oficial" do Brasil nos CIAM, firmando-se entre os mestres internacionais da arquitetura moderna. Em 1951, por exemplo, participa do júri no concurso para a sede da

O discurso legitimador desenvolvido por Lúcio Costa e as intervenções e exigências de Capanema têm em comum a visão da arquitetura moderna como fato político, a partir de sua instrumentalização pelo Estado Nacional. Ambos, arquiteto e mandatário, ressaltam no caso da sede ministerial (cuja construção estendeu-se até 1943, sendo inaugurada a 3 de outubro de 1945, no décimo quinto aniversário da Revolução de 30) o consciente aproveitamento dos princípios, experiência e "gênio criador" de Le Corbusier, em vista aos fins representativos e às normas que o Governo se traçara. Trata-se do empenho comum na busca de uma teoria já pronta, uma "idéia de renovação" disponível, para ser posta em prática, de imediato e por vez primeira, no Brasil. Nela, o ministro encontra um "ponto de apoio confortador" e o arquiteto nomoteta vê os meios de "tra-duzir de forma adequada a idéia de prestígio e dignidade logicamente sempre associada à noção de coisa pública", pela "nobreza de intenção revelada nas proporções monumentais da obra".⁵⁷

UNESCO, em Paris, ao lado de Le Corbusier e Gropius.

**Costa define o edifício do Ministério como uma "flor de limpidez cristalina", um "oásis" no coração mesmo da cidade, a única de todas as sementes lançadas por Le Corbusier aos quatro cantos do mundo que, afinal, de fato vingou, como "sublimada manifestação de pureza formal e domínio da razão sobre a inércia da matéria" (loc. infra cit., notas 54 e 55).

54. COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. Apud: Arquitetura Brasileira (Depoimento de um arquiteto carioca), op. cit., p. 32. Apud: Arte em Revista: Arquitetura Nova, op. cit., p. 37.

Ainda em 1939, acrescenta o arquiteto, "não havia em Nova York nenhum edifício com essas fachadas translúcidas que caracterizam atualmente a cidade", isto é, o "pan de verre" em escala monumental -um dos "5 pontos da nova arquitetura" de Le Corbusier. COSTA, Lúcio. Relato Pessoal. In: A Sede do MEC: Onde a arte começou a mudar. Módulo, Rio de Janeiro, (40): 24, set. 1975.

55. Id. Carta a Gustavo Capanema, 3 out. 1945. Arquivo GC, CPDOC-FGV. Rio de Janeiro. In: SCHWARTZMAN, Simon, et al. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro, Paz e Terra/São Paulo, EDUSP, 1984. (Estudos Brasileiros, 81), pp. 94-5 e 355-9.

56. CAPANEMA, Gustavo. (A respeito do Concurso para a Sede do MEC). Cit. in: BARDI, Pietro M. Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil, op. cit., p. 71.

O "risco original"* de Le Corbusier para a Sede do MEC implementa o conceito tipológico do edifício público "moderno", resemantizado através da história. O tipo do "edifício linear sobre pilotis" proposto, visa a uma "arquitetura de ministérios de república" representativa do Estado moderno.** Ainda, superando no plano estético outras teorias "neoclássicas" e humanistas (como a de Auguste Perret: "un homme - une fenêtré")⁵⁸ aquele introduz o emprego dos painéis de vidro como elemento identificador da autoridade e do centralismo administrativo (visível no trato dispensado ao Gabinete do Ministro, com sua fachada envidraçada sobre a paisagem, à maneira de "loggia"). Por último, o promovido "iniciador da nova arquitetura brasileira"*** imprime o aproveitamento das características locais, o "uso de folclores brasileiros"⁵⁹ conforme suas palavras, restrito no caso à escolha de determinados materiais e técnicas (como a pedra do lugar e o revestimento mural de azulejos da tradição lusitana).⁶⁰

57. Id. Depoimento. In: Le Corbusier no Brasil, op. cit., p. 8. Tb. COSTA, Lúcio. Carta a Gustavo Capanema, 1939. Apud: BARDI, Pietro M., loc. supra cit., pp. 74 e 86.

Para Bardi, "a herança de Le Corbusier foi a mesma de tantas outras importações estilísticas ou modísticas, e se circunscreve à aparência, continuando a prevalecer o fator surpresa de exterioridade e não o básico da função" (loc. cit., p. 108-9).

58. Referido por Bardi. Nas conferências pronunciadas por Le Corbusier no Brasil, em 1929 e 1936, teve destaque o tema dos painéis de vidro como benefício da técnica moderna (loc. cit., pp. 118 e 146).

59. LE CORBUSIER. Carta a Gustavo Capanema, 18 mai. 1937. Arquivo GC, CPDOC-FGV. In: SCHWARTZMAN, Simon, et al. Tempos de Capanema, op. cit., p. 351.

*Assim consta na placa comemorativa da inauguração do palácio ministerial, a respeito da participação de Le Corbusier. Conforme as memórias de Capanema, "a palavra 'risco', aí, tem o antigo sentido português, equivalente a anteprojeto" (Depoimento de 1962, op. cit., p. 8). Este "risco", que serviu de idéia-base para o projeto definitivo, referia-se, no entanto, a outro terreno, sendo depois "adaptado à realidade" pelos arquitetos brasileiros.

***Expressão do próprio Le Corbusier, citada por Bardi.

**O vínculo de história e política na arquitetura efetiva-se no tema da tipologia. De acordo com Giulio C. Argan, desde o Renascimento até o século XIX, o tipo arquitetônico é "referido a um conceito histórico do espaço e da forma" (Enciclopedia dell'Arte, p. 4. Cit. in: WAISMAN, Marina. La Estructura Histórica del Entorno. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977, p. 63). O tipo "clássico", da tradição greco-romana, detém, no plano imagético, o "domínio do poder". Nele, o par de significado e significante é indissociável e unívoco, configurando, assim, um "símbolo". Nas transgressões e distorções semânticas e/ou sintáticas, que abstraem formas e conteúdos do repertório clássico, processa-se a subversão desse domínio, a idéia de particularizá-lo. Aí, a dissociação do tipo arquitetural gera um fato político. O "classicismo" de Palládio é o exemplo mais claro, a este respeito, na história da arquitetura. O uso de elementos clássicos fora de contexto, na busca da "grandeza e magnificência da obra", dá corpo à arquitetura palladiana como "expressão de casta e de poder constituído", como "encarnação do princípio de autoridade" (PRAZ, Mario. Gusto Neoclásico. Barcelona, G. Gili, 1982 -Milano, Rizzoli Editore, 1974- pp. 50-8). Essa abstração iluminista persegue, em seu proceder arqueológico, uma "utopia retroativa": a reconstituição da ordem social antiga, a restauração da "Idade de Ouro", de um passado paternalista e do "poder legítimo" (Id., *ibid.*, p. 59). Entre as obras de Palládio (1508?-1580), a "Villa Rotonda" na região veneta representa o protótipo acabado desse ideal da Antigüidade clássica: uma casa burguesa, arquitetura doméstica ornamentada com frontispícios de templo grego e a cúpula central do Panteão romano, formas que guardam um valor de universalidade. Assim, enquanto o tipo do palácio renascentista, com seu "piano nobile" e seu "piano forte", expressava o caráter do mandatário -banqueiro, tirano ou "condottiero"-, as "vilas sagradas" de Palládio exprimem um ideal de "decoro" social (Id., *ibid.*, p.60). Nessa estética a burguesia -classe do comércio, sem graça e nenhum encanto- encontra o refinamento dos modos cortesanos que não possuía. Além, dessa reconversão dos signos clássicos surge uma tipologia arquitetônica de Estado, que traduz o conceito de poder central. Aqueles valores da Arte Clássica, em sua pretensão de universalidade, agora transferidos às fachadas dos edifícios públicos garantem e legitimam a imutabilidade das Instituições, o resguardo do conflito e da contestação de classe. O Estado burguês se vale de uma "fachada cultural", produto de sucessivas reconversões, para afirmar o seu "domínio do poder". Conforme esse imaginário, todo regime se firma através da dimensão simbólica, representativa das formas na História (Cf. Réhabilitation des Grands Ensembles. L'Architecture d'Aujourd'hui: Reconversion, Paris, dez. 1977).

Outro grande transgressor depois de Palládio é, precisamente, Le Corbusier. Retomando as preocupações compositivas dos utopistas da Ilustração -como Boullée e Ledoux- (Cf. tese de KAUFMANN, Emil. De Ledoux a Le Corbusier: Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma. Barcelona, G. Gili -Von Ledoux bis Le Corbusier, Viena, 1934) a práxis lecorbusieriana visa a consecução de um vocabulário universal de novos tipos formais, depositários das novas relações de poder. Na busca da tipologia arquitetônica do Estado moderno, Le Corbusier subverte formas e conteúdos: a casa como uma máquina (automóvel, avião ou navio), um palácio como uma casa (tema de Une Maison-Un Palais. Paris; Crès, 1928). Isto é, tanto uma casa quanto um palácio devem ser feitos para funcio-

Essa atitude de "respeito à tradição" infundida por Le Corbusier⁶¹ inscrever-se-ia dentro dos "cuidados especiais" recomendados a posteriori pelo CIAM frente aos países em processo de desenvolvimento tecnológico⁶² (já na década de 50, quando começam a surgir as diversificações regionalistas do Movimento Moderno). O mesmo Lúcio Costa, em visita a Portugal após a inauguração de Brasília, subscreve essa conveniência em vista da sua normatividade sobre o coletivo:

Deve-se então proceder, nesta fase, de modo a não haver quebra violenta e conseqüente desmoralização das técnicas anteriores e do modo de ser decorrente delas, estimulando-se, pelo contrário, a preservação de tudo que seja válido e cujo lastro de experiência acumulada possa garantir características diferenciadas no processo geral de atualização.

nar. Mas no sentido da forma Le Corbusier revela-se um "clássico", que compõe com a história (ARGAN, Giulio Carlo. El Arte Moderno: 1770-1970. Valencia, F. Torres Editor, 1975 -L'Arte Moderna 1770/1970, Firenze, Sansoni- p. 328). Segundo Alan Colquhoun, os "5 pontos" da nova arquitetura revertem às constantes do edifício neoclássico: os pilotis correspondem ao podium e ao "piano nobile", as "fenêtres en longueur" às janelas ediculares, o "toit-jardin" à mansarda ou cúpula (Tipologia y método de diseño. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, Barcelona, 1973. Cit. in: GIMENEZ, Luis E. História e ruptura. Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 set. 1987. Folhetim: Le Corbusier, 555, p. B-10). É também de cunho tipológico a correção que o "mestre internacional" faz no Brasil, no referido caso do Ministério da Educação e Saúde, ao anteprojeto "acadêmico" da equipe de Lúcio Costa: "j'ai simplement ouvert les ailes de votre bâtiment" -disse então aos seus entusiastas seguidores (Cit. in: COSTA, Lúcio. Relato Pessoal. In: A sede do MEC: onde a arte começou a mudar, op. cit., p. 23. Sobre esse processo projetual, cf. MINDLIN, Henrique. Modern Architecture in Brazil. Rio de Janeiro, Colibris Editora, 1956). A concepção racionalista, de formas puras erige-se em tipologia arquitetônica de Estado, embora o "gratte-ciel cartésien" -o tipo lecorbusieriano- passa a particularizar, sob o capitalismo contemporâneo, o poder econômico nas grandes metrópoles. Não só aos poderes públicos, mas igualmente à iniciativa privada Le Corbusier dirigiu seus apelos, na busca tenaz dos encargos para a sua "doutrina" (tema da sua viagem aos Estados Unidos, nas conferências reunidas em Quand les Cathédrales étaient Blanches: Voyage aux Pays des Timides, op. cit.).

60. Referido em BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 91. Tb. HARRIS, E. Le Corbusier: Riscos Brasileiros, op. cit., pp. 94-5 e 155.

"Romantismo" e "Positivismo" constituem os signos da fórmula modernista que culmina no País com a construção de Brasília. O primeiro como "movimento de idéias que têm em comum o autoritarismo"; já o discurso positivista "ressalta, de modo patente, a preocupação em manter a ordem social, produzindo-se um saber técnico e científico que tem como parâmetro a 'engenharia da sociedade'". (ROMANO, Roberto. Pressupostos autoritários da Constituição e da Educação no Brasil. In: Educação & Sociedade, São Paulo, Cortez Editora/CEDES, (24): 8-9, ago. 1986). Na sua institucionalização, após a "Revolução de 30", a "arquitetura nova" de Lúcio Costa incorpora elementos discursivo-legitimadores procedentes das duas instâncias antagônicas da época, na busca de superar o modelo "acadêmico" e a atitude liberal: o "Racionalismo moderno" ou "estilo internacional", caracterizado pelo recurso à técnica contemporânea, e a "corrente nacionalista", de procura da "expressão de caráter nacional". (Cf. WAISMAN, Marina. Coord. Período 6: Integración Nacional (1914-1943). Summa, Buenos Aires, (95): 73-7, nov. 1975). O programa da "arquitetura moderna" no Brasil decorre do contexto peculiar à necessidade da introdução de novas pautas normativas no repertório expressivo oficial, entre outros intentos promovidos pela "intelligentsia" e elites nacionais, como o "Neocolonial" -que aparece como "estilo oficial" da República na exposição comemorativa do Centenário, de 1922- e os estilos de inspiração regionalista -como o "Missões" e o "Marajoara" (projeto para o Edifício-Sede do Ministério da Educação e Saúde vencedor no concurso nacional de 1935). A "escola carioca" que Lúcio Costa constituiu na capital federal -o Rio de Janeiro- junto ao poder público, por ocasião do projeto para a sede do MEC, contrapunha-se na época à tendência nitidamente conservadora e reacionária do programa tradicionalista: "O escolhido interpretava difusas preferências radicadas nos círculos intelectuais conservadores, aliás um ultranacionalismo superador das tradições coloniais: nada de barroco, nada de lembranças lusitanas, isto é, tudo quanto o Estado Novo queria superar. O vencedor do pleito (Arquimedes Memória), bem a par do espírito político do Integralismo, desenhando seu projeto, refletido no modelo fascista então consagrado, qual o de se evocar os fastos das origens, escolheu no mais longínquo da história, recuando até a civilização que Cabral veio cancelar, atualizando o geometrismo das tribos marajoaras". (BARDI, Pietro Maria. Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil, op. cit., p. 70). No entender de L. Costa, o equívoco do "projeto neocolonial" brasileiro -de que o mesmo tomou parte no início da sua carreira (projeto da sede da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, de 1928)- reside na inadequada relação entre meios e fins, o revivescimento estilístico do passado nacional através dos modos artesanais de produção, que não permitira-lhe aproveitar "aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais" (COSTA, Lúcio. Arquitetura Brasileira: Depoimento de um arquiteto carioca, op. cit., pp. 22-3). O programa "moderno", entretanto, assume positivamente a técnica contemporânea, a par das "conseqüências inelutáveis" da máquina, não deixando igualmente de introduzir um vínculo com o passado, um vestígio de continuidade histórica na própria concepção do projeto e configuração da "forma plástica". Esse postulado toma a forma dialógica da relação "arte e técnica", da "procura sistemática da criação artística" e "aproveitamento das possibilidades tecnológicas da época". Por um lado, a expressão da técnica e dos novos materiais: "... se

a Igreja pretende, como sempre fez no passado, acertar o passo com os tempos -rumo a essa nova idade que deverá surgir da *débaclé* atual- terá de construir as casas de Deus do mesmo jeito que se faziam, já desde 1854, os chamados 'palácios de cristal' e como se fazem as fábricas hoje em dia". (COSTA, Lúcio. *A Arquitetura Jesuítica no Brasil*, op. cit., p. 89). Por outro, o débito ao "caráter totalitário que prevalecia nas obras do passado" (Id. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 25); donde, conforme Gropius, "as normas valorativas do estético provêm principalmente da época pré-industrial" (Apolo en la Democracia, op. cit., p. 26). Como "ordem e progresso" -o lema positivista do Estado brasileiro-, a relação "arte e técnica" na arquitetura moderna configura um encontro de opostos, síntese de mito e utopia, envolvendo valores estéticos e sócio-políticos, estruturadores das relações de poder na sociedade. Assim, a presença da tradição contrabalançando o puro discurso da técnica legitima o "episódio singular da arquitetura contemporânea brasileira" perante o seu "destinatário natural": o Estado autoritário.

No próprio interesse da eficiência e da economia, essa convivência dos hábitos tradicionais com os novos modos de conceber e fazer as coisas resulta vantajosa, não só porque evita desajustes e desequilíbrios inúteis, contribuindo assim para um rendimento maior, como porque, vencido o período crítico de adaptação, a sobrevivência de costumes e laços tradicionais contribui, por sua vez, para manter vivo nas populações locais aquele sentido de solidariedade humana e dignidade que tem raízes na terra, ...⁶³

No capítulo seguinte, abordarei esse aspecto da Ordem e do aproveitamento e compatibilidade de meios e fins (efeitos) antagônicos, "positivista", no discurso e teoria legitimadora de Lúcio Costa. Em quanto ao projeto definitivo da Sede do MEC, desenvolvido a partir de uma variante do "risco original" proposta por Oscar Niemeyer (cujo "gênio" revelar-se-ia nessa experiência), a fórmula "moderna" lecorbusieriana aparece transfigurada na relação de escala e da "verdade estrutural". Os "pilotis" do anteprojeto, de aparência utilitária, devêm uma figura monumental e expressiva, justificada -à maneira do mestre europeu- na e pela História, com base nas "leis eternas" e universais da proporção e da harmonia.*

61. Referida por Lúcio Costa, em: O arquiteto e a sociedade contemporânea. Módulo, Rio de Janeiro, (2): 20, ago. 1955.

62. Referido em SEGAWA, Hugo. Brazilian Architecture School e outras medidas, op. cit., p. 70. Trata-se de um prefácio de S. Giedion sobre os novos problemas cristalizados nos anos de 1947-51.

63. COSTA, Lúcio. Adenda trasmontana. In: O novo humanismo científico e tecnológico. Módulo, Rio de Janeiro, (23): 4, jun. 1961.

*O aumento de altura exigido pelo programa do ministro e seu requisito de "monumentalidade" determinou que os "pilotis" do edifício ganhassem um "pé-direito duplo", proporcional (passando, no bloco principal, de 4 para 10 metros). Além disso, a exteriorização das colunas-(no corpo anexo) impôs uma verdadeira "tour de force" técnica (nas consóles "submetidas a grande esforço cortante") -longe da forma enquanto expressão das propriedades intrínsecas dos materiais e das estritas determinações do cálculo, conforme versava o "slogan" modernista. Essa despreocupação pe

É de ressaltar ainda, em face dessa "contribuição autóctone no domínio da plástica"*, o vínculo entre a visão instrumental da arte pela autoridade e a crença dos modernistas na força da arte e da cultura, isto é, o convívio entre os intelectuais "orgânicos" e o poder do Estado Novo. O ministro Capanema, como um mecenas moderno, intervém pessoalmente no estabelecimento dos temas e programa iconológico da criação artística para o seu ministério -voltada para as virtudes do "ser nacional", as origens religiosas, os ciclos econômicos do País-** como revela sua correspondência com o pintor Cândido Portinari.⁶⁴ Da perspectiva modernista -o suficientemente ampla e ambígua, em termos ideológicos, como para conviver com os paroxismos do poder ditatorial- anuncia-se a premissa da arte como instrumento eficaz para influir sobre as massas: Villa-Lobos afirma que "nenhuma arte exerce sobre as massas uma influência tão grande quanto a música"⁶⁵. Já Mário de Andrade não aceita igualmente a arte por si mesma, a "arte pela arte": esta só encontra sentido na sua orientação a fins, justifica-se quando a serviço de uma finalidade prática superior⁶⁶ -onde pode-se ler o "Estado Nacional".

la "verdade estrutural" será uma constante na obra de Niemeyer, donde a hegemonia da "forma estética" sobre a "forma estática" -conforme as expressões do seu calculista, o engenheiro Joaquim Cardozo. Sobre a referida evolução do projeto do Ministério, cf. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., pp. 88-93. Tb. HARRIS, Elizabeth. Le Corbusier: Riscos Brasileiros, op. cit., pp. 117-143.

*"florescência de arquitetura da qual a graça e o charme jônico já são bem nossos" -na expressão de Lúcio Costa, em carta a Le Corbusier (18 jun. 1946). Cit. in: MONNIER, G. Le Corbusier, op. cit., p. 59.

**Também, baseada na História universal, a identificação do "Estado-árbitro" através da figura do rei Salomão.

64. Cf. Carta de Capanema a Portinari, 7 dez. 1942. Arquivo GC, CPDOC/FGV. In: SCHWARTZMAN, Simon, et al. Tempos de Capanema, op. cit., pp. 95 e 347-8.

65. Cf. Conferência de Villa-Lobos em Praga, 1936. Ibid., p. 90.

66. Cf. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 1925. Ibid., p. 80.

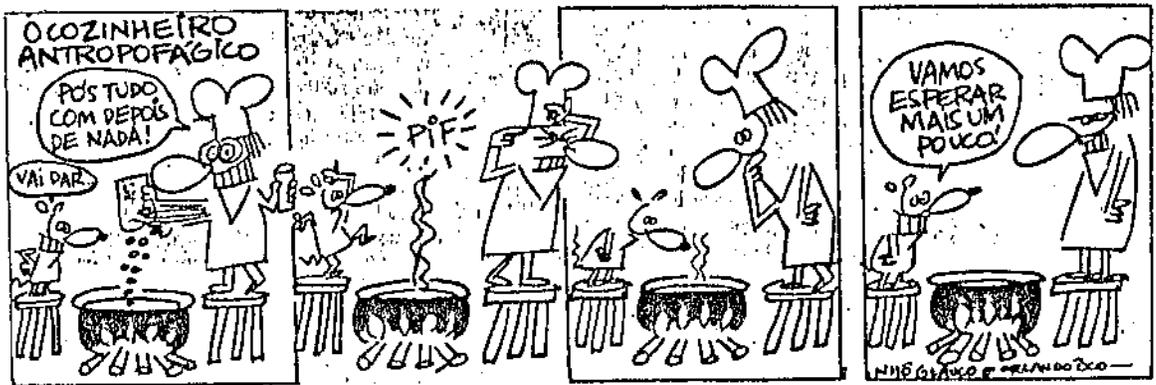
Esse reconhecimento conduz ao imperativo do controle, do Estado intervir nas manifestações artísticas e culturais, como rádio, cinema, música, artes plásticas - meios disponíveis para se impor a requerida "comunhão de espírito" face à existência de "colmeias autônomas, cada qual com uma mentalidade e todas distantes do sentido que nós cá do centro desejamos imprimir-lhes"⁶⁷, conforme observação do ministro.

As referidas expectativas em torno ao discurso plástico da modernidade no Brasil circunscrevem-se ao conteúdo político da "revolução conservadora", a prevenção da revolta social pelas elites, manifesta pelo discurso do Estado desenvolvimentista: "Estou certo -diz JK- de que somente através do desenvolvimento econômico conseguiremos abrandar a insatisfação que estimula a luta de classes ..."⁶⁸. A homologia desse pensamento reformista na práxis arquitetônica moderna vem através dos apelos à autoridade para a implementação de mudanças na teoria e obra de Le Corbusier, sintetizados, de modo patente, na frase aforística final de Vers une Architecture: "Architecture ou Révolution. On peut éviter la Révolution"⁶⁹.

67. CAPANEMA, Gustavo. Exposição de motivos do projeto sobre o Serviço de Radiodifusão do MES, 24 fev. 1938. Arquivo GC, CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. In: SCHWARTZMAN, Simon, et al. Tempos de Capanema, op. cit. p. 88-9.

68. KUBITSCHK, Juscelino. Discursos. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional 1956, p. 244. Apud: CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do Desenvolvimento. Brasil: JK-JQ, op. cit., p. 148.

69. Cf. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura, op. cit., p. 189.



CAPITULO III

O MITO DA MODERNIDADE EM LUCIO COSTA

"Mas outro fator, mais grave que o desconhecimento e consequente alheamento popular, contribui, hoje em dia, para frustrar lamentavelmente a oportuna aplicação dos novos princípios funcionais de conceber, projetar e construir, impedindo assim o natural desenvolvimento do gosto, ou seja, o reconhecimento genuíno da nova intenção capaz de renovar o conceito plástico da beleza arquitetônica. É que grande parte do corpo profissional, e com ele a maioria da opinião culta, ainda não aceita ou descrê da validade de tais princípios, assumindo, em consequência, atitude desinteressada quando não refratária e hostil.

Tais atitudes, justificáveis em parte, diante da onda crescente das grosseiras ou sutis manifestações do falso modernismo, todas igualmente aborrecidas, decorrem, as mais das vezes, do conhecimento apenas superficial e parcelado dos verdadeiros fundamentos, intenções e alcance do processo de renovação em curso. Ora, a nova integração arquitetônica e urbanística constitui um todo indivisível; não se lhe podem dissociar as partes para aceitação ou refutação parcelada, porquanto as últimas conclusões se prendem, num encadeamento lógico ininterrupto, às premissas fundamentais. É necessário ter à mão todos os dados do complexo problema para que os seus aspectos aparentemente contraditórios ou desconexos se componham com precisão e adquiram sentido inteligível: desprendidos do conjunto valem tanto quanto as peças avulsas de um puzzle."¹

A consciência estética "moderna" que guiou o processo de renovação dos meios arquiteturais no Brasil -como no mundo inteiro- durante o período compreendido entre a terceira e a sexta décadas do nosso século, cuja expressão local -verdadeiro "estilo"- recebeu o nome de "moderna arquitetura brasileira" ou "arquitetura nova", configura o tema que analisarei

1. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: Módulo, Rio de Janeiro, ago. 1955, (nº 2), p. 19.

nesta primeira parte de minha pesquisa, através do pensamento de Lúcio Costa -um de seus notáveis protagonistas.

A análise referida prende-se ao movimento lógico da problemática a que me proponho abordar -o caráter da "modernidade", em seu conteúdo mais amplo, político e estético, ou melhor, político através do estético, que regerá a concepção arquitetônica e urbanística de Brasília, inscrita na tradição do "Estado como obra de arte"- dado o seu enfoque no arquiteto-moteta que reúne os extremos do tema-problema, enquanto autor do plano-piloto de Brasília, em 1957, e precursor, na década de 30, em seus esforços de ordem conceitual, na efetivação da fórmula modernista em tipologia arquitetônica do Estado no Brasil.

Todavia, este propósito de abordar, numa primeira instância, a compreensão do modernismo arquitetônico brasileiro a partir de suas próprias premissas lógicas-epistemológicas, fundadas na necessidade da sua expressão como "estilo", obedece à disposição que, a este respeito, provém do próprio "discurso" moderno, que ocorre em termos mundiais e do qual, a produção teórica de Lúcio Costa neste período, constitui um momento exemplar.

Certamente, é neste ponto que o momento analítico aproxima-se da perspectiva axiológica a que se prende a arquitetura em seu aspecto programático, com relação ao Modernismo. E é na consciência da legitimidade do estilo, em que Lúcio Costa fundamenta seu discurso, que ambas instâncias -compreensão e produção- estão de fato associadas: a aplicação das fórmulas modernas resulta válida se processada "com aquela mesma propriedade que originariamente as determinou"². Assim, para compreender as efetivações da arquitetura moderna no Brasil, seria preciso pôr antes em evidência seus vínculos de origem; pois, "as últimas conclusões" prender-se-iam, segundo o

2. COSTA, Lúcio. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud Arquitetura Brasileira, "Depoimento de um arquiteto carioca". Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952, (Os Cadernos de Cultura), p. 38

arquiteto, como consequência lógica "às premissas fundamentais"³.

A hipótese da validade de tal postulado, constituir-se-á na pauta básica da análise que desenvolverei a seguir, em seu sentido recíproco: é possível deduzir-se da declaração de princípios da nova arquitetura, a forma arquitetural que personificou-se em Brasília como ato de poder ?

Contudo, a importância conferida, na fala de Lúcio Costa, à referência da origem, como instância da qual provém o sentido e a legitimidade da "intenção" moderna, assim como a diferenciação entre o "falso" e o "verdadeiro" modernismos, à qual aquela questão está relacionada, fazem do discurso da "modernidade" um relato mitológico da "origem", na acepção arcaica grega do termo "mythos" como "palavra" sobre a origem.⁴

Impõe-se portanto, primeiramente examinar a gramática do mito que se encarna na fala de Lúcio Costa, no sentido exclusivo de narrativa que se remete a uma "origem" ou "princípio"; e para tal, é preciso decompô-lo em seus mitemas, isto é, em cada uma das "frases" em que a palavra mítica se exprime. Estes mitemas seriam basicamente dois: o da "origem" e o da "essência".⁵

1. O MITEMA DA "ORIGEM"

"Os novos conceitos arquitetônicos, formulados na década anterior (1920-30), ainda não haviam sido assimilados pela opinião culta e popular e eram violentamente refutados. Mas para nós que

3. idem a nota do prefácio

4. ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo, Perspectiva, 1972, (Coleção Debates, 52).

5. "Importa no caso, antes de mais nada, a distinção entre 'essência' e 'origem' porque nesta discriminação preliminar reside a chave do problema proposto." COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea" op. cit. p. 21. Apud Considerações sobre Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952, (Os Cadernos de Cultura), p. 22.

tinhamos dedicado o 'hômage' de 32 a 35 ao estudo da obra teórica de Le Corbusier, o problema arquitetônico parecia então indissolavelmente entranhado no problema social, porquanto oriundos da mesma fonte -a Revolução Industrial do século XIX-, e esse vínculo de origem conferia sentido ético à tarefa em que estávamos empenhados, exigindo-nos dedicação total, como se fossemos, na nossa área, moralmente responsáveis pelo bom encaminhamento da meta comum."⁶

O mitema da "origem" em Lúcio Costa, refere-se à instância fundamental em que se assenta o grande discurso de legitimação "moderno" oriundo da Europa: a da técnica como fator emancipador, que compõe a noção de "modernidade". A seguir, procederei a transpô-lo, com o objeto de discernir a importância que se lhe atribui no conjunto.

A distinção da origem abrange todas as condições "externas" que determinam de modo geral a ocorrência da arquitetura -"fatores que lhe são alheios: o meio físico e econômico-social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto"⁷, conforme enumera Lúcio Costa. Pois, aclara, "arquitetura é, antes de mais nada, construção", e portanto "sujeita às limitações decorrentes da própria natureza eminentemente utilitária da arte de construir"⁸.

Por conseguinte, a causalidade -no caso particular da arquitetura como também para a generalidade das artes plásticas- está posta na origem: a respeito da arquitetura moderna, sua "feição característica" -o efeito- decorre do "modo peculiar de fazer da Era Industrial" -a causa- "e constitui afinal, precisamente, o 'estilo' da nossa época"⁹, sustenta Lúcio Costa.

6. COSTA, Lúcio. "A sede do MEC: onde a arte começou a mudar. Relato pessoal". Módulo, Rio de Janeiro, 1975, (nº 40), p. 23.

7. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea"/Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit. p. 22.

8. idem, ibidem, p. 3 e 5.

9. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 19.

"Ela caracteriza-se, aos olhos de leigo, pelo aspecto industrial e ausência de ornamentação. É nessa uniformidade que se esconde, com efeito, a sua grande força e beleza: casas de moradia, palácios, fábricas -apesar das diferenças e particularidades de cada um, têm entre si certo ar de parentesco, de família, que -conquanto possa aborrecer àquele gosto (quase mania) de variedade a que nos acostumou o ecletismo diletante do século passado, -é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor; a maior prova de não estarmos diante de experiências caprichosas e inconsistentes como aquelas que precederam, porém de um todo orgânico, subordinado a uma disciplina, um ritmo -diante de um verdadeiro estilo enfim, no melhor sentido da palavra"¹⁰.

Vemos que, em primeira instância, a fundamentação do "estilo" -como forma consensual, está posta na aparência da arquitetura -como efeito resultante da nova técnica construtiva (a do concreto-armado); a qual conduz o rumo da prática arquitetural de "verdadeiro espírito moderno" no "legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica"¹¹. Contudo, esta tarefa que empolga à "vanguarda" modernista no Brasil -filiada ao Movimento da Arquitetura Moderna europeu, reveste-se para seus mediadores de um sentido ético-moral, conquanto, conforme as lembranças no interior do discurso, o "problema social" e o "problema arquitetônico" que se lhe entranha procedem ... "da mesma fonte"¹².

Antes de continuar transpondo o mitema da "origem" ou da técnica em Lúcio Costa, julgo necessário introduzir um pequeno excurso ao texto.

10. COSTA, Lúcio. "Razões da nova arquitetura". (1930). Apud Sobre Arquitetura, v. 1. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. Republicado em Arte em Revista, 2ª ed. São Paulo, CEAC -Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983, (nº 4, Arquitetura Nova), p. 20.
11. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea" (1955), op. cit., p. 21-22. Também citado em "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" (1951)/Arquitetura Brasileira; "Depoimento de um arquiteto carioca" (1952), op. cit., p. 37.

Para "os modernos", forma e conteúdo da "modernidade" associar-se-iam de vez e para sempre "na origem", isto é, através das razões que teriam motivado a necessidade de expressão e às quais os arquitetos-produtores das formas recorrem para legitimar socialmente sua prática. Isto responde a um desejo por restituir o "sentido totalitário que sempre prevaleceu nas manifestações artísticas do passado -definindo o estilo de cada época"¹³, de acordo com Lúcio Costa; mas, em realidade, representa um novo intento de "restauração" de caráter de totalidade presente na Arte Clássica, em que os significados e as formas significantes conformavam pares indissociáveis, ou seja, "símbolos" -na acepção grega arcaica de "junto, sem separação".

Em outras palavras, essa preocupação pela procura do estilo como um "todo orgânico" em Lúcio Costa, tem uma filiação romântica -do qual tratarei mais adiante, pois está relacionado com o mitema seguinte. Aqui interessa anotar que, porquanto constitui-se na "origem" a idéia da fatalidade histórica do "vínculo", a posterior efetivação empírica torna a proposta simbólica baseada na associação originária em mito -agora já na acepção moderna, conforme Eliade, de "fábula" ou "ficção". É dizer que, um mito entra na outra. Logo, o caráter utópico que lhe será atribuído ao "constructo" moderno pela crítica, está fundado sobre a perspectiva da sua referência mítica "às origens".

Vejamos agora, retomando o assunto, em que consiste esse "vínculo de origem" entre a arquitetura e a sociedade condicionado à técnica, a que se refere Lúcio Costa.

Os problemas social e arquitetônico se inserem no "emaranhado de velhas contradições de variada índole, todas, porém, igualmente oriundas de limitações impostas pela técnica da produção artesã"¹⁴, com os seus proce-

12. idem nota 6

13. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 25.

14. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 23.

ssos de fazer manuais. Esta "constante em que se baseou toda a economia até o século passado" -com a arte de construir "circunscrita à habilidade manual do artífice"¹⁵-, determinou "toda uma sequência de edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos", constituindo-se em uma "verdadeira salada de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes" e portanto em uma "manifestação plástica inconsequente e inorgânica"¹⁶. E no aspecto social, as "naturais limitações da técnica de produção artesã", preenchiam as necessidades de "apenas determinadas castas, classes ou setores da população"¹⁷.

"A máquina -com a grande indústria- veio, porém, perturbar a cadência desse ritmo inmemorial", impondo um "novo ritmo" e tornando possível uma "nova era" -período fecundo"cuja importância ultrapassa -pelas possibilidades de ordem social (como também pelo extraordinário alcance humano) que encerra -a de todos aqueles que o precederam"¹⁸. É no reconhecimento deste "sentido profundo implícito na industrialização"¹⁹ -social e humano-, que está fundada a "intenção plástica" moderna.

E é assim que os aspectos social e estético se resolvem à par do aspecto técnico; o qual representa "a conquista do estilo da nossa época" no dizer de Lúcio Costa -atribuída ao gênio de Le Corbusier, cuja teoria-doutrina "abarcava, no seu conjunto, integrando-os indissolavelmente, os três problemas distintos"²⁰. Pois, se "a nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais"²¹, ela torna igualmente praticável a "distri

15. idem, "Razões da nova arquitetura" (1930), op. cit., p. 16 e 17.

16. idem, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" (1951)/Arquitetura Brasileira (1952), op. cit., p. 19 e 23.

17. COSTA, Lúcio. "O novo humanismo científico e tecnológico". In: Módulo, Rio de Janeiro, jun. 1961, (nº 23), p. 3.

18. idem, "Razões da nova arquitetura" (1930), op. cit., p. 15 e 17.

19. idem, "Muita construção, ..."/Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 22.

20. idem, Considerações sobre Arte Contemporânea (1952), op. cit., p. 35.

21. idem, "Razões ...", op. cit., p. 18.

buição maciça dos bens de consumo e de conforto", além de liberar do trabalho ao homem, "porquanto esse desprendimento do que é esteticamente válido, reduzindo ao essencial a elaboração da obra de arte, abre novo campo de ação fecunda para as massas trabalhadoras no lazer que se aproxima como decorrência da crescente automatização"²².

Assim, o sentido ético da tarefa de "construir a modernidade", a que os arquitetos modernos se encontram moralmente empenhados, tem por base, precisamente, uma imposição social: a de "estender ao maior número de pessoas os benefícios do conforto elementar, que os processos modernos de construção e a produção em massa tornaram possível"²³, ou, conforme uma outra passagem de Lúcio Costa, "dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina 'tecnicamente' faculta"²⁴.

Todavia, a introdução dos "códigos" modernos no meio social e urbano, substituindo os "signos" do passado, reclama a integração -que, em hipótese, fatalmente aconteceria a posteriori- a uma realidade, humana e social, mais elevada. É com este intuito que Lúcio Costa afirma:

"(...) Com efeito, se há uma parte irredutível de paixão e extrema diversidade, peculiar à natureza humana, vivemos igualmente oprimidos por limitações, receios e preconceitos, contingentes ou imemoriais, por assim dizer sobrepostos à nossa verdadeira natureza, e, portanto, removíveis. E é sobre estes que as possibilidades de recuperação se apresentam agora imprevisíveis, porquanto a resultante do processo em curso não beneficia apenas determinadas castas, classes ou setores da população, como no passado, quando ele era tolhido pelas naturais limitações da técnica de produção artesã, mas alcança a humanidade toda.

22. idem, "O novo humanismo científico e tecnológico", op. cit., p. 2 e 3.

23. COSTA, Lúcio. "A crise na arte contemporânea". In: Revista Brasil-Arquitetura Contemporânea, Rio de Janeiro, ago./set. 1953, (nº 1), p. 3. Apud "A arte e a educação". Módulo, Rio de Janeiro, dez. 1959, (nº 16, v.3) p. 27.

O desenvolvimento científico e tecnológico, quando não desvirtuado pelos artifícios e equívocos da propaganda e especulação comerciais, além de libertar o homem da fome e da indigência, cria condições capazes de livrá-lo igualmente da vulgaridade e da sofisticação, estes dois extremos a que é levado pelas contingências da falsa hierarquia social, e de o reconduzir àquela vida autêntica, simples, densa e natural, sensível e inteligente, digna verdadeiramente da sua condição. Por onde se comprova ser a industrialização intensiva a base mesma de um novo humanismo. (...)²⁵

Os princípios estéticos modernos atenderiam assim a duas finalidades complementares: uma de caráter sociológico, referida às condições materiais da existência humana como resposta imediata a uma demanda social; e a outra de caráter ontológico, referida ao ser -humano e social- em essência. A reunião destas premissas em uma iniciativa totalizadora pelo Movimento Moderno, resulta na imposição de um "modo de vida" distinto -individual e coletivo- através da técnica moderna, que não responde a expectativas -admita-se- "tradicionais" ou momentâneas.

Por um lado, o efeito perseguido através da retórica humanista no discurso de Lúcio Costa, é a imposição de uma uniformidade ao social, fundada na premissa da existência de uma única condição humana autêntica e coincidente no sentido da necessária uniformidade do "estilo" como princípio orgânico da arte na sociedade; o qual representa, justamente, o exato contrário da situação ou do problema a que está dirigido, isto é: uma natural tendência polisêmica na arte e uma sociedade marcada por contrastes e diferenças.

Por outro lado, a "unidade de habitação" e a "metrópole vertical", ou seja, o conceito da concentração em altura como meio para organizar de mo-

24. idem, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre"/Arquitetura Brasileira (1951-52), op. cit., p. 31-2.

25. idem, "O novo humanismo científico e tecnológico", op. cit., p. 3.

do racional as cidades, a que se prende essa retórica humanista, pode representar a solução mais justa do ponto-de-vista social, dadas as possibilidades que encerra de concentração de habitat e serviços, com a consequente liberação do solo para o lazer da população, conforme o postulado modernista. Mas, a sua aplicação, na forma do urbanismo "tábula rasa" moderno, visa sobretudo remediar a urbanização "abusiva", ao modo das massas e da especulação imobiliária, porquanto não condizente com a "verdadeira natureza humana"; o qual faz com que a solução preconizada por Le Corbusier - "concepção lírico-urbanística", nas palavras de Lúcio Costa, permeada pela poética "ontológica" de devolver "as alegrias essenciais" ao homem e envolver a sociedade moderna em uma "irradiação quente de felicidade", que caracteriza o "mito feliz" corbusieriano - conduza irremediavelmente a uma violentação das diferenças locais adequada à lógica capitalística.

Em tese, mais uma vez, o primeiro "erro" traria entranhada a última expiação, na produção da História. A utopia de uma sociedade futura, que marca a filiação "progressista" da arquitetura brasileira, contém, inconscientemente, o germe da sua integração aos interesses dominantes na sociedade; de modo que a concepção modernista encontraria sua realização na forma de racionalidade técnico-constructiva, a serviço do capital. A crença na "lógica intrínseca e fatal"²⁶ do poder tecnológico, se revela afinal inconsistente, alteradas as premissas sobre as quais estava fundada: a da imagem da máquina como signo do internacionalismo, que forma parte da consciência histórica das vanguardas européias das duas primeiras décadas do século XX, vista como remédio contra os particularismos nacionais que levaram ao conflito mundial.

No entanto, a tese de caráter oposto que desenvolvo nesta análise, que conduz ao exame dos pressupostos do pensamento estético "moderno" em Lúcio Costa, responde ao propósito de reverter esta apreciação da arquitetura mo

26. idem, ibidem, p. 2.

derna no Brasil como forma "vazia de conteúdo" ou manifestação "fora de lugar", porquanto desprendida das causas de origem, próprias a outro contexto -abordagem esta que conduz ao paradoxo de continuar ou incorporar o mito da "origem" figurado por Lúcio Costa.

Tenho observado até aqui -fazendo uma recapitulação- que o discurso do símbolo, ou melhor, da estética com peso simbólico, a partir da técnica em Lúcio Costa -o qual trata da "natureza humana" e da vida social na sua "essência" e universalidade-, contém um elemento autoritário e uma violência inerentes, não em "germe" ou como efeito não procurado que se revela a posteriori elemento de dominação, mas constituindo uma "proposta" de dominação em si.

Todavia, a imposição da técnica como fator emancipador em Lúcio Costa, está condicionada a uma outra premissa: a da evolução conjunta dos processos que tiveram uma origem comum, porquanto "impelidos pela mesma causa" e o qual "perdura enquanto se mantêm as razões profundas que lhe deram origem"²⁷ -utilizando suas próprias palavras. Explicarei a continuação este aspecto que configura o cerne do mito da "origem" e que Lúcio Costa chama de "teoria das resultantes convergentes"²⁸ -a qual, como seu título indica, apresenta uma resolução gráfica.

O ponto de partida o constitui a produção artesanal como causa da qual resultaram, como já observei antes, toda uma série de "arrumações sociais, mais ou menos vistosas"²⁹ e uma "feira de cenários arquitetônicos improvisados"³⁰; o qual se manteve -dentro do círculo limitado pelas possibilidades da técnica- inalterável até o século passado. O advento da máquina representa a causa comum que colocará a evolução da arquitetura e da sociedade

27. COSTA, Lúcio. "Razões da nova arquitetura", op. cit., p. 17 e 21.

28. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 23.

29. idem, "Razões ...", op. cit., p. 16.

30. idem, "Muita construção, ..."/Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 22.

de em um outro "plano". Em princípio, "não se trata de evolução mas de revolução"³¹ -afirma Lúcio Costa-, com a técnica dando um "impulso" decisivo na "arte de construir", que assim se reveste de uma função antecipadora; rompida circunstancialmente a unidade, "forças convergentes" impõem a sociedade na procura do "novo encontro" e da "nova composição de forças", em que "a perda de coesão se restitui e novo equilíbrio se estabelece"³².

É com base nesta "aposta lançada ao futuro" que Lúcio Costa chamará de "contrafação mesquinha" todo intento por "adaptar a nova arquitetura às condições atuais da sociedade"³³ -atitude esta que marca a carreira profissional de Oscar Niemeyer. Entretanto, se na prática arquitetônica de Niemeyer, este aspecto revolucionário da técnica representa o "leitmotiv", já no discurso de Lúcio Costa, que a legitima, a ênfase está posta no "equilíbrio" a ser obtido por seu intermédio -definindo uma instância superior em que a evolução retomaria seu ritmo sereno, "em obediência a um processo gradativo de superação"³⁴. A técnica é "a base em que se tem de firmar -invariavelmente- como ponto de partida" a arquitetura, que "está além" -"não sendo ela um fim, mas, simplesmente, o meio de alcançá-lo"³⁵, de acordo com Lúcio Costa, que afirma:

"(...) As 'revoluções' -com os seus desatinos- são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano já árido a outro, ainda fértil (...) -interessa, exclusivamente, como meio de alcançar outro equilíbrio, conforme com a nova realidade que, inelutável, se impõe.

Atingida a necessária estabilidade -estará cumprida a sua única missão: vencer a encosta. Postos de lado os petrechos vermelhos da escalada, a nova idéia, já então suficientemente difundida

31. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 20.

32. idem, "Razões da nova arquitetura", op. cit., p. 15.

33. idem, ibidem.

34. idem, "O arquiteto ...", p. 23.

35. idem, "Razões ...", p. 17 e 18.

da, é o próprio ar que se respira e, no gozo consciente da nova alegria conquistada -uníssona, começa em coro, a verdadeira ascensão: movimento legítimo de dentro para fora e não o inverso como, tolamente, se receia. Nesses raros momentos felizes, densos de plenitude -a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura, formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação. (...)"³⁶

Deste modo, Lúcio Costa transporta a propriedade superada precisamente pela renovação técnica a fim último e transcendente dessa mesma renovação, já agora num estágio "orgânico": o princípio "revolucionário" da "origem" incorpora o "velho espírito" das arquiteturas passadas -com base na premissa de que as "transformações sucessivas por que tem passado a sociedade" sempre foram acompanhadas pela "evolução da arquitetura"³⁷.

Logo, tem lugar no discurso -entrecruzada ao mito da "origem" e referida ao mitema da técnica em Lúcio Costa- uma dialética revolucionar-conservar, ou melhor, revolucionar para conservar; em que a recorrência à metáfora mecânica -da ascensão por meio do "elevador" arquitetônico- relaciona-se a outro fim que o de "instaurar a máquina" -conforme a consciência histórica das vanguardas européias, em especial a "futurista".

É da seguinte maneira que Lúcio Costa resume este seu mito da "origem" como renovação:

"Os conceitos modernos de arte (...) não são, portanto, na sua essência, invenções arbitrárias do capricho individual ou manifestações de decadência da sociedade burguesa conservadora, mas sim, pelo contrário, irmãos legítimos da renovação social contemporânea, pois que tiveram origem comum e, como tal, ainda haverão de encontrar-se."³⁸

36. idem, ibidem, p. 16.

37. idem, ibidem, p. 15.

38. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea (1952), op. cit., p. 27.

Porém, a assimilação da "estética da máquina" a partir da obra de Le Corbusier, em seus três aspectos concatenados -técnico, social e artístico a que me referi anteriormente-, responde à intenção explícita de "adaptá-la às imposições de uma realidade que sempre se transforma -respeitando, porém, a trilha que a mediunidade dos precursores revelou."³⁹ Esta frase de Lúcio Costa revela que a escolha da obra teórica de Le Corbusier como "fundamento doutrinário definitivo", não se prende somente ao discurso simbólico -como já veremos mais adiante-, mas, representa a escolha da ideologia do Estado Moderno Nacional, acima das diferenças de classe -da qual o mestre franco-suíço é protagonista exemplar-, com relação a fins e objetivos particulares.

A este respeito, "não se lhe podem dissociar as partes para aceitação ou refutação parcelada, porquanto as últimas conclusões se prendem, num encadeamento lógico ininterrupto, às premissas fundamentais"⁴⁰ -nas palavras de Lúcio Costa-; as quais implicam em dois aspectos: a atribuição à arquitetura do poder de transformar as estruturas sociais, e o caráter conservador com que esta tarefa é assumida -sintetizados no apotegma "arquitetura ou revolução", de Le Corbusier.⁴¹ A Revolução violenta social -o fantasma da época- pode ser evitada através da arquitetura, quer dizer, da mesma maneira que sempre foi considerada -com o qual, de acordo com Lúcio Costa, "se as formas variaram -o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis."⁴²

39. idem, "Razões da nova arquitetura" (1930), op. cit., p. 17.

40. idem a notas 1 e 3.

41. LE CORBUSIER. Vers une Architecture. Paris, Grès, 1923, (Collection de L'Esprit Nouveau). Traduzido em: Por uma Arquitetura. São Paulo, Perspectiva, 1973, (Coleção Estudos, 27).

42. COSTA, Lúcio. "Razões ...", p. 23.

2. O MITEMA DA "ESSENCIA"

"(...), -a criação artística, ou melhor, o conjunto da obra criada por um determinado artista, constitui um 'todo' auto-suficiente, e ele -o próprio artista- é legítimo 'criador' e único senhor desse mundo à parte e 'pessoal', pois não existia antes, e idêntico não se refará jamais. (...)

Toda arte plástica verdadeira terá sempre de ser, antes de mais nada, 'arte pela arte', pois o que a haverá de distinguir das outras manifestações culturais é o impulso 'desinteressado e invencível' no sentido de uma determinada forma plástica de expressão."⁴³

O mitema da "essência" em Lúcio Costa, se refere à necessidade "de se reconhecer, de modo inequívoco, a legitimidade da intenção plástica" sobre as bases funcionais e legítimas da arquitetura moderna, e à "conceituação dessa qualidade plástica como elemento fundamental da obra arquitetônica"⁴⁴

Se, com referência à "origem" -em que está posta a conexão de causa e efeito- a arquitetura se explica a partir do seu contexto, pela solicitação externa que lhe requer e em sua determinação social e utilitária; já "na sua 'essência', naquilo por que se distingue de todas as demais atividades humanas, é manifestação isenta"⁴⁵ -defende Lúcio Costa. Sugere logo que "esse caráter 'sui-generis' da criação artística (...), a torna, por vezes, refratária aos enquadramentos filo-partidários"⁴⁶, como também conduz "a apreender a experiência estrangeira não mais apenas como eterno cadatário ideológico, mas antecipando-se na própria realização"⁴⁷.

43. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea" (p. 22-3)/Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 23-4.

44. idem, ibidem, (p. 20)/p. 3 e 4.

45. idem, ibidem, (p. 22)/p. 22 (cf. nota 5). Também citado em: "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre"/Arquitetura Brasileira, p. 25.

46. idem, Considerações sobre Arte Contemporânea, p. 23.

47. idem, "Muita construção, ..."/Arquitetura Brasileira, p. 35.

E é precisamente este aspecto desinteressado inerente à criação plástica, "o que garantirá a permanência da obra no tempo, quando aqueles demais fatores que lhe condicionaram a ocorrência já houverem deixado de atuar sobre ela"⁴⁸ e "quando funcionalmente já não for mais útil"⁴⁹. Pois, -sempre vertendo os argumentos de Lúcio Costa- é assim que a arquitetura "se revela igualmente 'arte plástica', (...) -cabendo então ao sentimento individual do arquiteto (ao artista, portanto) escolher (...) a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada"⁵⁰, ou -conforme define em outra passagem- "aquela que melhor se ajuste à intenção original visada -escolha que é a essência mesma da arquitetura"⁵¹. Porque:

"Para que seja verdadeiramente 'arquitetura' é preciso que, além de satisfazer rigorosamente -e só assim- a tais imperativos, uma intenção de outra ordem e mais alta acompanhe pari-passu o trabalho de criação em todas as suas fases"⁵².

Observei anteriormente que esta "intenção superior", em seu aspecto de ordem técnica e funcional, tinha como premissa a "fé nas virtudes libertadoras da produção em massa"; a qual conferia um sentido ético à prática arquitetônica no "estabelecimento, finalmente, para as massas de normas de vida 'individual' dignas da condição humana"⁵³. Vimos também que - a partir da técnica- a arquitetura se revestia de um caráter antecipatório, enquanto "paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer"⁵⁴ -conforme aponta Lúcio Costa e que define o social-huma-

48. idem, "O arquiteto ..." (p. 23)/Considerações ..., op. cit., p. 24.

49. idem, ibidem, (p. 20)/p. 3.

50. idem, ibidem, (p. 21)/p. 5.

51. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea", p. 22.

52. idem, Considerações sobre Arte Contemporânea, p. 32.

53. idem, ibidem, p. 35 e 36.

54. COSTA, Lúcio. "Razões da nova arquitetura", op. cit., p. 15.

no como um conteúdo que se impõe a posteriori. E finalmente, coloquei o sentido último a que prender-se-ia -com a técnica só como meio- essa atitude de renovar: a procura da "normalidade fecunda", orgânica, à que aspira Lúcio Costa -de modo a restituir a "função normal da arte na sociedade", após que a Revolução Industrial "revogou a ordem social secularmente estabelecida", provocando uma ruptura.⁵⁵

Cabe indagar agora, a respeito do sentido profundo desta "intenção superior" em seu aspecto essencial plástico; pois, segundo Lúcio Costa, "precisamente esse poder de invenção desinteressada e de livre expansão criadora, que tanto se lhes recrimina, é que poderá vir a desempenhar, dentro em breve, uma função social de alcance decisivo, (...)"⁵⁶. Esta é portanto a tarefa que se impõe, na perspectiva dos produtores: provar o verdadeiro sentido social da "arte pela arte", em termos gerais, e da arte moderna em particular.

Em termos da análise, é necessário, primeiramente, observar os motivos em função dos quais surge a necessidade desta distinção discursiva primordial entre "origem" e "essência" da arquitetura moderna. Procederei, portanto, a fazê-lo seguidamente, recompondo o discurso -como venho fazendo até aqui- a partir das premissas fundamentais, com o objeto de chegar aos fins últimos procurados. Me guiarei na própria hipótese da importância concedida ao mitema da "essência" ou da forma por Lúcio Costa dentro do seu relato da "Origem", isto é, da instância mítica à qual os arquitetos modernos recorrem na legitimação da sua prática e que engloba os dois mitemas em Lúcio Costa.

Na perspectiva legitimadora mais ampla, social, da abordagem de Lúcio Costa, a introdução de um outro determinante do social -além do técnico-

55. idem, "A crise na arte contemporânea" (1953)/"A arte e a educação" (1959), op. cit., p. 26.

56. idem, Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 27.

funcional-, o plástico, como segunda instância do discurso mitológico, está relacionada a um problema oriundo da "origem comum": a crise da arte contemporânea,-e se fundamenta na "tentativa de fechar a brecha que se fez, em consequência da industrialização, entre o artista e o povo trabalhador"⁵⁷. Com efeito -segundo o arquiteto-:

"Estabeleceu-se, desse modo, o divórcio entre o artista e o povo: enquanto o 'povo artesão' era parte consciente na elaboração e evolução do 'estilo' da época, o 'povo proletário' perdeu contacto com a arte. (...)"⁵⁸

E' com base na consciência da necessidade de reparar esse "desajuste profundo" e "brusca ruptura" que conduziu à distinção entre os "artífices" da elite intelectual e os "autômatos" da massa trabalhadora, que incorpora-se à procura do "estilo" como linguagem uniforme de caráter objetivo e consensual, o aspecto da forma plástica como intencionalidade, de caráter subjetivo e individual do arquiteto, como manifestação que "se antecipsse ao desenvolvimento cultural ambiente"⁵⁹ e como instância pedagógica, vindo a "dar vasão natural aos anseios legítimos de livre escolha e fantasia individual ou coletiva da massa proletária"⁶⁰ -de acordo com Lúcio Costa.

A forma plástica responde assim a uma tarefa antecipadora e educativa que se refere à relação entre arte e cultura a partir da técnica e do "advento da máquina" -o qual constitui uma constante própria à consciência e g-tética das vanguardas artísticas nas primeiras décadas do século, em termos mundiais.

Já em termos específicos, que se referem à compreensão e aceitação da arquitetura moderna pela "autoridade" -instância à qual está dirigida a ma

57. idem, "A crise na arte ..."/"A arte e a educação", op. cit., p. 26.

58. idem, "Muita construção, ..."/Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 13.

59. idem, ibidem, p. 37.

60. idem, Considerações sobre arte ..., op. cit., p. 30.

ior parte da obra teórica de Le Corbusier e que comanda a coerência lógica do discurso "moderno"-, Lúcio Costa aborda as principais alegações ou restrições que se lhe fazem na época:

"(...) primeiro, a aparência marcadamente diferenciada da arquitetura moderna seria contrária às leis naturais da evolução; segundo, ela não respeitaria o acervo das tradições nacionais, e, finalmente, o seu caráter eminentemente utilitário e deliberadamente funcional seria incompatível com a procura da expressão artística e incapaz de expressar o desejável sentido monumental"⁶¹

A "universalidade das soluções industriais" em seu caráter revolucionário, conduz não só ao "progressivo e fatal abandono das soluções técnicas regionais", com a "criação de um vocabulário plástico fundamental uniforme", mas também -como já notei antes- à mudança da temática arquitetônica; e rejeita-se que esta transmutação, da arquitetura-cidade ou "arte urbana" como cenografia e espetáculo à integração arquitetônica e urbanística da "cidade instrumento", represente um entrave a sua aceitação e expansão como "corrente de gosto" e como tipologia do Estado.

É através do aspecto da forma plástica como intencionalidade, com seus componentes de "decisão" e "vontade", ou seja, de determinação instantânea não evolutiva, que será procurada na "modernidade" a resposta a estas exigências, que não encontram -pressupõe-se- satisfação na "origem", isto é, a partir do desenvolvimento tecnológico e que se resumem a dois aspectos: a sugestão de uma "evolução natural" própria ao surgimento de formas renovadas de dominação e, portanto, a procura da "expressão nacional".

Neste ponto reside o aspecto mais interessante e significativo da construção intelectual de Lúcio Costa e sua principal "transgressão", em direção à importância concedida ao experimentalismo plástico-formal na arquitetura brasileira moderna. Empreenderei a seguir, uma análise comparativa a

61. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 19.

partir de um dado a que já tenho me referido: a filiação romântica da idéia de "estilo" em Lúcio Costa.

Assim se exprime o autor, em sua "incursão" pela história da arte, a respeito das variações estilísticas no passado:

"(...) As transformações (...) obedeceram a um processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica: uma vez quebrado o tabu das fórmulas neoclássicas renascentistas, gastas de tanto se repetirem, ela teria mesmo de percorrer (a arquitetura religiosa dos séculos XVII e XVIII) -independente da existência ou não da Companhia de Jesus- o caminho que efetivamente percorreu, até quando o Barroco, por sua vez impossibilitado de renovação, teve de ceder o lugar à nova atitude classicista e já o seu tanto acadêmica de fins do século XVIII e começo do XIX.

(...) Nenhuma razão mais justificava o apego intransigente às fórmulas convencionais e vazias de sentido então em vigor (receptuário greco-romano).

(...) Trata-se (o Barroco) de uma nova concepção plástica, liberta dos preconceitos anteriores e fundada em princípios lógicos. (...)"⁶²

A recorrência à explicação natural e lógica das formas em seu desenvolvimento intrínseco, independente do meio técnico, político e social em que têm lugar -assim como das circunstâncias históricas, que se observa no texto de Lúcio Costa, desemboca na questão da forma como resultante de uma característica nacional. Impunha-se, para os diferentes povos, a procura da "forma plástica apropriada a lhes traduzir o conteúdo racial, ideológico ou cultural"⁶³ -afirma Costa.

Este sentido da forma como determinação interior da cultura adotado pelo Movimento Modernista de começo de século, se deriva -entre outros- dos

62. COSTA, Lúcio. "A arquitetura jesuítica no Brasil". In: Revista do SPHAN Rio de Janeiro, 1941, (v. 5). Apud: Arquitetura Religiosa. São Paulo, MEC-IPHAN/FAU USP, 1978, (v. 6), p. 11 e 15.

63. idem, Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 12.

estudos de "psicologia do estilo" de W. Worringer, que, em seu texto "A es sência do estilo gótico", qualificava a "intenção plástica" ou "vontade ex pressiva, criadora, artística" como "fator superior e único determinante", acima, portanto, dos condicionantes técnicos e funcionais: "cada época de dica-se com especial empenho à atividade artística que melhor corresponde a sua peculiar 'vontade de forma'" -vontade que é a "expressão artística de uma raça"⁶⁴.

A "vontade de forma", como categoria abstrata determinante dos fenôme nos estilísticos, resume-se -em ambos autores- a duas atitudes essenciais, que definem tipologias culturais: a "clássica", própria ao "eixo cultural" "mesopotamo-mediterrâneo"; e a "gótica", própria ao "eixo nórdico-oriental"⁶⁵ -de acordo com Lúcio Costa (os povos mediterrâneos e os povos nórdicos em Worringer). É sobre esta dicotomia básica primordial -traçada por Wor ringer- entre o "clássico" e o "gótico", que está fundada a teoria estéti ca de Lúcio Costa; dela resultam duas concepções plásticas da forma e, con sequentemente, as duas maneiras de proceder em arquitetura que se lhe apre sentam ao arquiteto moderno.

Trata-se da distinção entre o "conceito orgânico-funcional", corres pondente ao lema "a forma segue à função" dos pioneiros do Movimento da Ar quitetura Moderna, ou, conforme à aforia de Mies van der Rohe, de 1923, "a forma não é o objeto de nosso trabalho, mas apenas o resultado"⁶⁶ -que de fine uma direção contrária a "toda especulação estética, toda doutrina, to do formalismo" e um sentido organicista à arquitetura, isto é, da função à

64. WORRINGER, Wilhelm. La esencia del estilo gótico. Buenos Aires, Nueva Visión, 1958, (Colección "Arte e estética"), p. 17, 48 e 75.

65. COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte contemporânea, op. cit., p. 12.

66. ROHE, Ludwig Mies van der. "Sobre la forma en la arquitectura" (1927). In: CONRADS, Ulrich. Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX. Barcelona, Lumen, 1973, (Colección La palabra en el tiempo/Arquitectura y Urbanismo), p. 153-54.

forma -que Lúcio Costa chama de "funcionalismo purista da primeira fase do modernismo"⁶⁷; e o "conceito plástico-ideal" -ao qual obviamente se dirige sua preferência-:

"(...), cuja norma de proceder implica senão o estabelecimento de formas plásticas a priori, às quais se viriam ajustar, de modo sábio ou engenhoso, as necessidades funcionais (academismo), em todo caso, a intenção preconcebida de ordenar racionalmente as conveniências de natureza funcional, visando a obtenção de formas livres ou geométricas 'ideais', ou seja, 'plasticamente puras'."⁶⁸

Já "do ponto-de-vista restrito da expressão plástica" -conforme Lúcio Costa-, esta dualidade se prende a uma outra, entre: a "concepção formal dinâmica", correspondente ao "eixo cultural" nórdico; e a "concepção estática da forma", correspondente ao eixo do Mediterrâneo.⁶⁹

"No primeiro caso a beleza 'desabrocha', como numa flor, e o seu modelo histórico mais significativo é a arquitetura dita 'gótica'; ao passo que no segundo ela se 'domina e contém', como num cristal lapidado, e a arquitetura chamada 'clássica' ainda é no caso, a manifestação mais credenciada."⁷⁰

E' assim que adquire todo seu sentido -em sua relação a fins- a explicação fundada no conceito ou recurso da "evolução natural" ou fisiológica, na procura de uma continuidade cultural -que se revela mítica- confluyente na formação do Estado orgânico nacional, contida na declaração de princípios ou "razões da nova arquitetura":

67. COSTA, Lúcio. "Oportunidade perdida". In: Manchete, Rio de Janeiro, 4 jul. 1953, (nº 63). Apud Sobre Arquitetura, v. 1. Porto Alegre, CEUA, 1962 p. 254.

68. idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea" (p. 21)/Considerações sobre arte contemporânea, op. cit., p. 6.

69. idem notas 63 e 65.

70. idem nota 68.

"Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos -cuja clareza e objetividade nada têm do misticismo nórdico- às mais puras tradições mediterrâneas, àque-la mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no 'Quattrocentos', para logo depois afundar sob os artifícios da maquilagem acadêmica -só agora ressurgindo, com imprevisto e re-novado vigor."⁷¹

Todavia, para melhor compreender em toda a sua magnitude o "construc-to" intelectual de Lúcio Costa -que transpuz seguindo seu sentido hierár-quico, em que o mitema da "origem" ou da técnica e o mitema da "essência" ou da forma plástica, guardam entre si uma relação de meios a fins- em sua referência a um "princípio" lógico, é preciso ressaltá-lhe as diferenças com respeito à teoria congênere que -provavelmente- lhe serviu de modelo.

Me refiro à teoria estética de Worringer -a partir de seus textos, *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e natureza), de 1908, e o já mencio-nado, de 1911- guiada pelo mesmo interesse e com uma preocupação comum na busca da expressão de caráter nacional artística, a partir da tradição cul-tural do país (que na Alemanha situar-se-ia no Gótico); a qual foi assumi-da pelas vanguardas artísticas da época -o Expressionismo-, mas não pelo regime nacionalista alemão -seu natural destinatário-, que adotará as for-mas do "receituário greco-romano" (o Neoclassicismo da República de Weimar e o Estilo Neo-romano do Terceiro Reich).

Para este, a distinção entre classicismo e goticismo, o é entre uma arte orgânico-naturalista, com base na estética do belo natural e humano, e uma arte abstrata-transcendental, fundada na força de expressão; a pri-meira, prender-se-ia ao conceito de capacidade artística, de caráter evolu-tivo, e a segunda, ao conceito de "vontade de forma" como aspecto latente na cultura de um povo. Já o "moderno", pela sua tendência à simplificação da forma, estaria filiado -segundo Worringer- à tradição cultural clássica.

71. COSTA, Lúcio. "Razões da nova arquitetura", op. cit., p. 23.

Lúcio Costa procedeu a uma síntese dos contrários -a qual, por outro lado, já está prefigurada no conceito "vontade de forma"- em relação à teoria estética worringeriana, para a produção dos "símbolos" da unidade nacional:

"Em conclusão, o artista moderno, no limiar dos tempos novos, decorrentes da revolução industrial e tecnológica em curso, tem o campo livre diante de si e, nesse sentido, pode-se afirmar haver recuperado, apesar do peso da erudição adquirida, o estado de inocência diante da criação plástica que lhe surge na sua mesma pureza original, desprendida de qualquer entrave, o que não o impedirá, caso se lhe enseje, de recorrer novamente às formas representativas, ou de enriquecer eventualmente a sua obra de novos símbolos ou dos símbolos místicos rejuvenecidos."⁷²

A "superação em cadeia das velhas contradições, dilemas e antinomias" entra no relato do arquiteto brasileiro -de acordo ao já observado anteriormente- como função da técnica, que permite "finalmente casar a pureza plástica ideal, tal como era entendida na Grécia antiga, com o conceito orgânico e funcional comum à Idade Média e à Idade Contemporânea"⁷³. Estaria posta assim, portanto -no discurso, apesar da filiação nas "boas maneiras" clássicas-, a "razão" do caráter marcadamente expressionista que viria a adquirir a moderna arquitetura brasileira.

É significativo a este respeito, o fato de que -frente a um processo semelhante, de "integração nacional", em suas opções contemporâneas à posição acadêmica tradicional predominante (a busca de uma "expressão de caráter nacional" e a aceitação da doutrina do modernismo racionalista, que, no Brasil, Lúcio Costa unifica)- o arquiteto argentino Martin S. Noel, filiado à corrente nacionalista do seu país, sustentara -em artigo de 1931- que a arquitetura erudita devia "enriquelarse" (entrar nos trilhos) "dentro del sentido 'racionalista' de su origen cultural" -a origem mediterrânica co

72. idem, Considerações sobre arte ..., op. cit., p. 22.

73. idem, "O novo humanismo ...", op. cit., p. 3.

num dos povos latinos-, contrapondo a esta tradição, precisamente, o "tectonismo moderno", de origem ... nórdica: "Esta arquitectura eminentemente popular e industrializada no puede ascender a la categoría social de lo místico e ideológico"⁷⁴ -afirmava o mesmo arquiteto.

É sobre esta base que os analistas do período colocam a causa do predomínio da retórica classicista na "incapacidade" do racionalismo arquitetônico à expressão monumental -observação na qual Costa funda seu discurso. Assim, produz a síntese do "tectonismo moderno" simplificador das formas e da tradição mediterrânea "monumentalista" através da figura catalizadora do mestre franco-suíço Le Corbusier; o qual encontra sua "explicação" no fato de ser a França um país atravessado pelos dois "eixos culturais" e em que "fundiram-se as duas correntes de influências formais"⁷⁵ -segundo Lúcio Costa, que segue, mais uma vez, o caminho explicativo traçado por Worringer, que em "A essência do estilo gótico" afirma:

"(...), ali onde a vontade artística sabe ainda expressar-se em puras formas, como é o caso da França, que tem sabido realizar na sua arte moderna, uma espécie de síntese entre a espiritualidade do norte e a sensualidade meridional."⁷⁶

O próprio Le Corbusier, ao passo que relaciona a "vontade expressiva" moderna ao estilo gótico -("Há que pôr o mundo em ordem, pô-lo em ordem sobre os escombros, como se fez já uma vez, 'quando as catedrais eram brancas', sobre os escombros da antiguidade.")-, auto-filia-se à tradição clássica:

"Minha vida, (...), me permite estar suficientemente perto da Idéia liberada da estreiteza de um regionalismo demasiado accentuado (...) embora sempre com o firme vínculo do Mediterrâneo, rei das formas sob a luz; estou dominado pelos imperativos da

74. Cf. WAISMAN, Marina (coord.). Summa/Historia; Período 6: Integración Nacional (1914-1943). Summa, Buenos Aires, nov. 1975, (nº 95), p. 74.

75. COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte ..., op. cit., p. 16.

harmonia, da beleza, da plástica."⁷⁷

Além de se contar na obra teórica de Le Corbusier -que encarna o mito do grande arquiteto-construtor da modernidade- outros dois aspectos relacionados aos fins da modernização da sociedade através da integração dos grupos que a constituem, numa "comunhão de espírito", à nacionalidade, a partir do Estado moderno: o caráter totalitário que tal tarefa requer e comporta -("Quando eram brancas as catedrais, por acima das nacionalidades em formação havia uma idéia comum: a cristandade superava todo o demais"); e a dimensão pedagógica -a que tenho me referido como componente da forma -("... pelos meios insígnies da arquitetura e do urbanismo ..., haveria encontrado ali seu educador, seu instrutor ... A arquitetura e o urbanismo podem ser o grande educador")⁷⁸ -a partir da qual Le Corbusier recomenda, como atitude a ser seguida pelos arquitetos modernos nos países do Terceiro Mundo, o respeito das tradições.

Assim Lúcio Costa se refere ao apelo à tradição contido na moderna arquitetura brasileira:

"(...) Não obstante, porém, a sua índole universal, já se podem observar manifestações 'nativas' de arquitetura moderna, de feição sensivelmente diferenciada embora obedientes aos mesmos princípios básicos e utilizando materiais e técnicas comuns. Não somente porque, a conselho do próprio Le Corbusier, já se observa a deliberada procura de fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas, como principalmente porque a própria 'personalidade' nacional se expressa através da elaboração arquitetônica dos autênticos artistas, preservando-se assim o que há de imponderável mas genuí-

76. WORRINGER, Wilhelm. La esencia del estilo gótico, op. cit., p. 61.

77. LE CORBUSIER. Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage aux pays des timides. Paris, Plon, 1937. Tradução espanhola: Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos. Buenos Aires, Poseidon, 1963, p. 14 e 51-2.

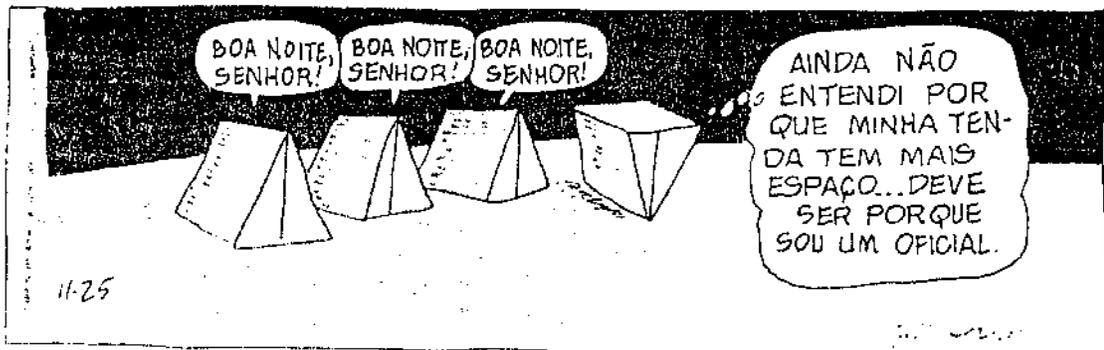
no e irreduzível na índole diferenciada de cada povo."⁷⁹

Tracei assim o percurso lógico do pensamento estético "moderno" no Brasil -das "premissas fundamentais" às "últimas conclusões"- e procurei demonstrar que esta elaborada construção teórica se prende a uma instância política de dominação, à qual contribui com elementos específicos, localizados no plano da forma -o ponto sensível da arquitetura moderna brasileira. Fechando o círculo, Lúcio Costa encontrará expressões de "puro Le Corbusier"⁸⁰ na arquitetura colonial brasileira. "Nosso passado foi barroco", acrescentará Niemeyer; mas isso já constitui um outro capítulo.

78. idem, ibidem, p. 54 e 61.

79. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 20.

80. COSTA, Lúcio. "Documentação necessária". In: Revista do SPHAN -Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- MES, Rio de Janeiro, 1937, (nº 1). Apud Arquitetura Civil II. São Paulo, MEC-IPHAN/ FAU USP, 1975, (v. 2), p. 97.



CAPITULO IV

O TEMA DA FORMA E "OS COMPROMISSOS COM A HISTÓRIA E A TRADIÇÃO" NA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER.

"(...) Respeitamos a lição do passado. Mas, somente isso. As velhas formas arquitetônicas perdem o sentido diante das novas possibilidades técnicas. Não acreditamos tampouco em estilos forjados sobre desenhos ou elementos arquiteturais mais ou menos remotos. As construções 'marajoaras' e neocoloniais são, entre nós, lamentáveis iniciativas nesse sentido. Acreditamos somente na arquitetura feita sem compromissos, baseada nos novos processos construtivos e nos novos materiais aproveitados em todas as suas possibilidades. (...). É verdade que nos países mais conservadores ainda se insiste em aproveitar a tradição; mas isso o conseguem quanto à casa isolada, tipo de construção que não passa de um acidente na nova arquitetura. (...)"¹

"(...) Mas, não raro, era a forma abstrata que me atraía, pura e delgada, solta no espaço à procura do espetáculo arquitetural. (...). Foi em Brasília que minha arquitetura se fez mais livre e rigorosa. Livre, no sentido da forma plástica; rigorosa, pela preocupação de mantê-la em perímetros regulares e definidos. (...)"²

"(...) O Palácio da Alvorada, de Niemeyer, constitui exemplo onde também são referências exógenas ao projeto que informam a solução adotada; no caso, os compromissos com a história e a tradição, (...)"³

1. NIEMEYER, Oscar. "Arquitetura". In: Pampulha. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944. s/p.
2. Idem. A forma na arquitetura. 3ª Ed. Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1980. (Coleção Depoimentos), p. 24 e 42.
3. GOROVITZ, Matheus. Brasília, uma questão de escala. São Paulo, Projeto Editores, 1985. p. 50.

O processo de renovação dos meios técnicos e expressivos na arquitetura, que teve lugar no Brasil -como ocorre em termos mundiais- no período compreendido entre a terceira e a sexta década de nosso século, como fenômeno estilístico -derivado dos movimentos de vanguarda europeus dos anos 20 e filiado ao "Movimento Internacional da Arquitetura Moderna"- que recebeu a denominação de "Moderna Arquitetura Brasileira" ou "Arquitetura Nova"⁴, longe de apresentar um sentido claro e unívoco à análise, comporta relações complexas e ambíguas entre os seus diversos aspectos e conteúdos, que configuram múltiplas significações -por vezes contraditórias nos próprios autores e arquitetos-instauradores.

Esta dificuldade na abordagem do tema da arquitetura moderna no Brasil devém, em parte, como consequência da constituição do seu objeto no limiar da História e da Crítica de Arquitetura. Isso em virtude de considerar-se-a enquanto manifestação específica e localizada, correspondente a um determinado período histórico e contexto cultural e sócio-político do País -definidos como de Integração Nacional e construção da nacionalidade"⁵; ao mesmo tempo em que, pela permanência das situações que lhe deram origem, junto com o reportamento aos conteúdos humanos e sociais, éticos e morais, originários do ideário modernista, explicar-se-ia a persistência da sua expressão, a partir da solicitação política e social que sustenta a modernidade arquitetônica no Brasil, como consequentemente de suas repercussões enquanto objeto de discussão no âmbito das práticas artísticas e culturais do país.

4. Cf. Arte em Revista, 2ª Ed. São Paulo, CEAC -Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.(Nº 4, Arquitetura Nova).

5. SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro, Paz e Terra -São Paulo, EDUSP, 1984. (Coleção Estudos brasileiros, v. 81), p. 72.

Em sua consideração como resposta a um contexto e apelo exteriores através de uma concepção própria e original da prática arquitetônica, o caráter que a memória histórica atribui ao modernismo brasileiro, provém do vínculo efetivamente estabelecido na instância da formação, entre o propósito político e cultural nacional e o conteúdo internacionalista que informam sua resolução. Frente ao projeto autoritário e conservador instaurado no País com a Revolução de 30 e a doutrina dita "progressista" do Movimento da Arquitetura Moderna, define-se este caráter como "(...) suficientemente amplo e ambíguo para permitir interpretações bastante variadas, e não se colocar em contradição frontal com o programa político e ideológico do Ministério da Educação (...), conquanto, "(...) a crença na força da arte e da cultura talvez fosse, naqueles anos, a única forma de legitimar o convívio entre os intelectuais e o poder do Estado Novo (...)"⁶.

A referida sentença não persegue porém "uma avaliação crítica mais aprofundada desta escola de arquitetura que se firma com o edifício do Ministério da Educação e chega à sua consagração e apogeu com a construção de Brasília." -conforme acrescenta-se. Marco histórico da Arquitetura Moderna no Brasil, o edifício-sede do MEC -atual Palácio da cultura do Rio de Janeiro, "construído no Governo Getúlio Vargas sob inspiração do Ministro Gustavo Capanema e cujo projeto, de 1936, foi elaborado por uma equipe liderada pelo arquiteto Lúcio Costa, com base em risco original do mestre franco-suíço Charles-Eduard Jeanneret -dito Le Corbusier", representaria -conforme à autoconsciência dos produtores- a realização "(...) onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez (...)"⁷.

6. Idem, ibidem, p. 80 e 95.

7. COSTA, Lúcio. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre".

E essa expressão diferenciada que os princípios corbusierianos viriam a adquirir no País, responde -segundo uma análise mais próxima deste argumento, que tem por objeto a revisão da prática da arquitetura processada no período- "(...) a um esforço de transfiguração de uma concepção, adquirindo cores próprias sem se apoiar numa tradição local imediata (ecclética então, no mais), (...)"⁸.

Já para uma apreciação crítica das relações da arquitetura com o poder e a sociedade, constitui um fato relevante e significativo, que contribui à compreensão do fenômeno, a vigência extemporânea -à qual me referi antes- da arquitetura chamada "moderna" no Brasil, através da obra e projetos realizados nesta década de 80 pelo arquiteto Oscar Niemeyer -que sustenta o "bastão da modernidade" no País. O conjunto Passarela do samba-Praça da apoteose, melhor conhecido pelo nome popular de "Sambódromo", no Rio de Janeiro, construído em 1983 por iniciativa do Vice-governador do Estado, Darcy Ribeiro e o plano de reurbanização de São Paulo ou "Projeto do Tietê", encomendado pelo Prefeito Jânio Quadros no ano de 1986, confirmam a permanência do ideário voltado para a concepção do homem e da sociedade, defendido pelos arquitetos brasileiros -a cujo resgate conduziremos nossa pesquisa e reflexão.

Entretanto, essa possibilidade -em termos de análise- de poder apreender o fenômeno em seus extremos, isto é, o momento da instauração como estilo e sua última fase expressiva, proporciona um excepcional ponto de vista para apreciar os vínculos sob os quais aquele se consti-

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud: Arquitetura Brasileira; "Depoimento de um arquiteto carioca". Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde/ Serviço de Documentação, 1952. (Série Os Cadernos de Cultura), p. 32.

8. SEGAWA, Hugo. "Brazilian architecture school e outras medidas; Panorama da Arquitetura Brasileira/ 1930-1960". Projeto, jul. 1983. (Nº 53), p. 72.

tui, assim como a idéia que os sustenta, se admitimos -à maneira de antítese- que a lógica e o sentido da "mutação estilística" em que configurase a arquitetura moderna brasileira, devem ser procurados na razão política e social que os determina a partir do seu exterior. Daqui desprende-se, quanto ao caráter dos objetivos perseguidos frente ao contexto da sua produção -conforme com a crítica nacional em face destes últimos projetos de Niemeyer-, uma diferenciação em fins úteis e efeitos simbólicos, (os quais revestem-se também de um sentido utilitário), como resultante da relação efetivada entre os postulados modernistas e as formações e representações pre-dominantes do poder na sociedade -que, no Brasil, concentram-se em torno à figura do Estado Nacional.

Relacionam-se os primeiros ao critério -a nível instrumental- da organização racional, através da técnica, do meio social e urbano, considerado -segundo as memórias no interior do discurso- o "vínculo de origem" ou "meta comum"⁹ na tarefa de "construir a modernidade"¹⁰ -que define a atuação dos arquitetos modernos e em cujo reportamento descansa a validade da formulação arquitetônica; configurando assim um verdadeiro "mito da origem", do qual tratarei mais adiante. Corresponderia esta a uma obra de "engenharia cívica", ou melhor, "arquitetura social" concebida a partir do Estado autoritário e anti-liberal; na qual utiliza-se a técnica para desestruturar conteúdos tradicionais da sociedade e instaurar uns novos com base nas "premissas da modernidade" e do Progresso. Explica-se assim Brasília como um protótipo ou modelo espacial de intervenção no coletivo e na política nacionais, por cujo intermédio difundem-se nas cidades brasileiras, os princípios espaciais em que se baseara a sua construção, prevendo-se que "(...) aos poucos ira se alte

9. COSTA, Lúcio. "A sede do MEC : onde a arte começou a mudar. Relato pessoal". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1975. (Nº 40), p. 23.

10. Cf. MONNIER, Gérard. Le Corbusier; Construir a modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Coleção Encanto Radical, 67).

rando a estrutura dos centros importantes, que irão sendo 'brasílianizados', isto é, depurados, reorganizados e segregados (...)"¹¹.

Esta arquitetura é assim considerada -segundo outra explicação dada a partir do referido projeto do "Sambódromo"- enquanto peça de uma "tecnologia de exclusão" ou de "inserção controlada" do social, a serviço do Estado, que teria como precedente mais próximo a construção do Estádio do Maracanã pelo Governo Getúlio Vargas (inaugurado em 1950) e como supra-sumo do refinamento o Projeto do "Camelódromo", isto é, um espaço exclusivo reservado na cidade para os camelôs que vivem de expedientes, no Rio de Janeiro¹²; e cujo objeto responde a uma exigência de padronização e "oficialização" das práticas socio-culturais e econômicas, que são reguladas e dispostas em espaços próprios definidos para cada atividade -atributo este do urbanismo "funcionalista", e disciplinador do urbano, moderno.

Já o assunto da recuperação dos núcleos histórico-decadentes da cidade de São Paulo de que trata o "Projeto Tietê", traria à tona a contradição em seus pressupostos dos conteúdos "humanistas" do Modernismo, remetendo à instância da institucionalização da Arquitetura Moderna no Brasil. Se a "metrópole vertical" proposta pelo Urbanismo Moderno, com "os parques e jardins que dão as cidades as características humanas indispensáveis"¹³ -segundo o arquiteto, representa "a solução mais justa do ponto de vista social" e "a mais rica em possibilidades de qualidade

11. SANTOS, Carlos Nelson F. dos. "Condomínios Exclusivos -o que diria a respeito um arqueólogo?". In: Rev. Adm. Mun., Rio de Janeiro, jul./set. 1981. p. 12. Apud: TURKIENICZ, Benamy. "A Forma da Cidade -Agenda para um debate". In: Desenho urbano I "I Seminário sobre Desenho Urbano no Brasil". São Paulo, Projeto Editores, 1984. (Cadernos Brasileiros de Arquitetura, v. 12), p. 19.

12. SEVCENKO, Nicolau. "As muralhas invisíveis da metrópole moderna". In: Oculum, Campinas, ago. 1985. (Nº 1), p. 49.

de vida em massa¹⁴; em contrapartida, a homogeneização do tecido das cidades que provoca o urbanismo "tábula rasa" moderno, que "apaga a história" e a memória urbana¹⁵, continua a política de "virtual destruição" levada a cabo contra as culturas imigrantes pelo Estado Novo¹⁶, com a integração pela força à nacionalidade -através de uma "equivocada mistura de concepções bucólicas e futurismo"¹⁷, segundo a crítica- de estratos sociais e núcleos culturais remanescentes no meio tradicional urbano.

Já o segundo tipo de efeitos -no plano simbólico- perseguidos pela fórmula modernista em face de sua solicitação política -a que fiz menção, é enunciado pela crítica como complemento necessário do "controle disciplinar" imposto no social, ao precisar criar-se uma ilusão quanto a uso e apropriação do espaço urbano, organizado portanto como um "espaço cênico"¹⁸; mas, sobretudo é atribuído -enquanto expressão de uma "razão de Estado"- a uma necessidade de legitimação do poder local que lhe requer para a produção de efeitos de caráter simbólico -vínculo-este que torna "(...) notória a ligação entre príncipes e arquitetos, (conquanto) sequiosos por um lugar na história, inúmeros governantes procuraram construir monumentos-símbolos capazes de eternizá-los, (...) "¹⁹ e os arquitetos acenaram para a possibilidade de converter-se em "Conselheiros do rei". E lembra-se de Brasília toda vez que um "príncipe de

13. NIEMEYER, Oscar. "Criação e crítica". Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 mai. 1986. (1º Caderno, Coluna "Tendências/ Debates"), p. 3.

14. PIGNATARI, Décio. "JQ e ON, Arquitetos Associados". Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 mar. 1986. (Ilustrada), p. 60. "Os 'tombadinhas'", *idem*, 4 abr. 1986.

15. MALTA, Cândido C. Fº. "Alternativas ao urbanismo 'tábula rasa'". Folha de S. Paulo, São Paulo, 4 abr. 1986. (1º Caderno, Coluna "Tendências Debates"), p. 3.

16. Cf. SCHWARTZMAN, Simon et alii. *Tempos de Capanema*, op. cit.

17. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 abr. 1986. (1º Caderno, Editorial "Projeto inútil"), p. 2.

plantão" -no caso, o prefeito de São Paulo- se servir do projeto arquitetônico "(...) para criar uma 'imagem juscelinista', de valor simbólico, acendendo nas cabeças de paulistanos a fantasia utópica de uma 'polis' perfeita (...)""²⁰.

É preciso destacar no entanto o elemento consciente ou de auto-affirmação -que nos conduz de retorno ao interior da prática da arquitetura- com respeito ao objetivo de "expressar o desejável sentido monumental"²¹ -segundo Lúcio Costa, devido e necessário, em que fundamenta-se na circunscrição histórica o discurso modernista -em especial o de filiação corbusierista.

"(...) Nos anos 20, assim como nos anos 50, a professada intenção de Le Corbusier era a de criar máquinas arquitetônicas que serviram aos propósitos do Governo e Administração com a maior eficácia -tanto melhor se estas máquinas se convertiam, como parece, quase automaticamente em imagens do seu conteúdo e função. (...) De fato, o apelo a uma autoridade política forte é um lema permanente em seus livros e panfletos (...)""²².

A adesão e o entusiasmo "olímpico" de Le Corbusier pela autoridade -(chega a dedicar um texto com o conteúdo de sua doutrina "à l'autorité"²³ e a definir o papel do Estado como análogo ao do "père de famille"²⁴)- tornam-o , certamente, "um protagonista da ideologia do Estado moderno"²⁵. De fato, a procura do "estilo para a época" ou para o "Novo

18. Idem nota 12.

19. Cf. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 mar. 1986. (1º Caderno, Editorial "Projeto absurdo"), p. 2.

20. WILHEIM, Jorge. "Um bonito projeto leviano". Folha de S. Paulo, São Paulo, 22 mai. 1986. (1º Caderno, Coluna "Tendências/Debates"), p. 3.

21. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: Módulo, Rio de Janeiro, ago. 1955. (Nº 2), p. 19.

22. VON MOOS, Stanislaus. "La política de la mano abierta. Notas sobre

Tempo" -conforme o lema apregoado pelas vanguardas artísticas da modernidade, que conduz à formação do "International Style" a partir da imagem da máquina, adquirira no Brasil -como em outros países do Terceiro Mundo- um acentuado caráter de "estilo para o lugar", enquanto representação do "locus" do poder. A escolha da "obra genial de Le Corbusier" como fundamento doutrinário definitivo para a formação profissional do arquiteto contemporâneo²⁶, prende-se assim à efetivação da "nova monumentalidade"²⁷, através da fórmula corbusieriana que a exprime, em elemento de uma tipologia arquitetônica do Estado moderno nacional -tarefa à qual se empenhou, entre as décadas de 30 e 60, o arquiteto e professor Lúcio Costa.

Pode se dizer, além, a respeito dos objetivos "utilitários" e "simbólicos" na arquitetura moderna brasileira, que ambos se firmam, indistintamente, da correspondência que o tipo de conteúdos "humanistas" modernos estabelece frente às manifestações sociais e humanas da constituição do poder no espaço; dado se apresentarem como inseparáveis, ao que parece, -para a arquitetura enquanto prática normativa do social e legitimadora (a primogênita) das estruturas de poder- os termos de "fazer uma arquitetura que atenda à demanda social" e de "fazer uma arquitetura para a autoridade". Inscrever-se-ia esta "estética do idealismo"

Le Corbusier y Nehru em Chandigarh". In: SUST, Xavier. Org. La arquitectura como símbolo de poder. Barcelona, Tusquets, 1975. (Serie de arquitectura y diseño, v. 8), p. 147 e 157.

23. LE CORBUSIER, La Ville Radieuse; Éléments d'une doctrine d'Urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste. Boulogne-sur-Seine, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1933.

24. Idem, Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage aux pays des timides. Paris, Editions Plon, 1937.

25. VON MOOS, Stanislaus. "La política de la mano abierta...", op. cit. p. 160.

26. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde/ Serviço de Documentação, 1952. (Sé-

modernista, permeada de apelos à autoridade, na tradição universal do Romantismo; o qual tinha como projeto a transformação da sociedade a partir do poder central -considerada a única forma possível.

Quanto à extemporaneidade desta obra no meio profissional, ela segue-se à crise de redefinição, a nível mundial, em que a arquitetura hoje se encontra, a partir da decadência e agonia da concepção modernista, com o distanciamento das expectativas em torno à determinação técnica do social e do urbano que a definiam, e sua substituição por manifestações "pós-modernas", fundamentadas em outras premissas que não as da idéia de prática artístico-social emancipadora que lhe antecedem. Configura-se esta nova prática, como o produto de certa reação de cinismo e neo-liberalismo que se traduz em uma atitude de não-engajamento e conformidade frente ao "statu quo" existente, com base na recusa dos grandes discursos de legitimação e "apostas lançadas para o futuro" que caracterizou os modernistas como Le Corbusier, chegando a ocorrer como apologia da desordem e do "kitsch" das metrópoles²⁸. Nesta linha de argumentação, atribui-se o pós-modernismo arquitetônico -enquanto inscrito "na tradição nitidamente modernista do estruturalismo"- a uma instância de superação e refinamento capitalístico, que se propõe atingir -através de sua referência sintática a conteúdos historicistas- o subconsciente humano e a "memória coletiva".

Eis um aspecto próprio à natureza do objeto, que se revela de profundas conotações e transcendência para o enfoque -que propomo-nos le-

rie Os Cadernos de Cultura), p. 35.

27. Cf. L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, abr. 1980. (Nº 208, Architecture officielle, "La façade des institutions"), p. 44.

28. GUATTARI, Félix. "Impasse pós-moderno e transição pós-mídia". Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 abr. 1986. (Folhetim, Nº 479, "Tempos pós-modernos"), p. 2-5.

var a cabo- de uma temática tão matizada quanto a descrita. Ainda mais se levarmos em conta a outra via explicativa, baseada no desenvolvimento intrínseco e autônomo dos meios da arquitetura, a que anteriormente fiz menção; com respeito à qual, este caráter distinto -enunciado por Lúcio Costa para o Edifício do Ministério da Educação, como "(...) de uma florescência da arquitetura de que a graça e o charme jônico já são bem nossos (...)"²⁹ e que assinala a carreira profissional de Oscar Niemeyer- faria parte de "(...) uma diversificação contestadora da suposta austeridade e impessoalidade dessa arquitetura dita "funcionalista" (...), portanto, regionalizações como contraponto a homogeneidade presuposta pelos pioneiros, (...) que, imbuídas de 'historicismo', estariam na origem do espaço 'pós-moderno'(...)"³⁰.

Na introdução analítico-descritiva a este capítulo -que acabo de fazer, em que abordei a problemática da arquitetura moderna brasileira em seu complexo sócio-político-estético a partir da sua generalização, destaquei as considerações da crítica quanto à determinação endógena ou exógena da prática da arquitetura, entendida sempre no seu critério funcional e normativo, com relação a fins "utilitários" e "simbólicos"; todos porém coincidentes no aspecto da racionalidade do poder -que se resume ao simbólico. É neste aspecto que reside um vínculo entre os vários projetos arquitetônicos compreendidos na "construção da modernidade" no Brasil, desde o Ministério da Educação e Saúde, passando pelos Palácios e Plano-Piloto de Brasília, até a obra contemporânea de Niemeyer -que destacamos enquanto "vestígio" ou marcas deixadas pelo programa que, admite-se, fracassou em seus propósitos de assegurar para a Nova Capital o caráter de monumento-símbolo do País. Brasília, entretanto, guarda uma especificidade frente às outras realizações -conforme já enunciado na epí

29. COSTA, Lúcio. Carta a Le Corbusier, 18 jun. 1946. In: MONNIER, Gérard. Le Corbusier..., op. cit. p. 59.



grafe do capítulo e de que me ocuparei a seguir, referida ao objetivo de constituir um símbolo da consciência nacional a partir de suas referências à história e à tradição; que define um "compromisso dialético com a continuidade e a inovação"³¹ na moderna arquitetura brasileira. Este objeto de pesquisa remete ao exame da estética e concepção do projeto.

1. DA "ARQUITETURA COMO ARTE".

"(...) Trata-se de recuperar o tempo perdido e, como já se disse com propriedade, de converter o espaço em tempo, a geografia em história. (...) O que nos parece da maior significação e importância é a concepção e a realização de Brasília como obra de arte, como expressão autêntica da nova cultura brasileira (...) Cultura que, embora revolucionária, pelo ineditismo de suas formas, conserva certos vínculos, certas relações discretas com a tradição. Assim, o Palácio da Alvorada, que não se assemelha a nenhum palácio do mundo, apresenta, com sua "casa grande, varanda corrida e capela anexa", uma inesperada e comvente analogia com a Casa Grande de Columbandé, não muito longe de Niterói. À luz dessa revelação, descobrimos a presença do passado onde imaginávamos encontrar apenas as configurações inéditas de nossa arquitetura contemporânea."³²

O aspecto da forma na arquitetura brasileira, atinge com a construção de Brasília -enquanto "expressão plástica da modernidade"³³, inscri-

30. SEGAWA, Hugo. "Brazilian architecture school e outras medidas", op. cit., p. 70.

31. VON MOOS, Stanislaus. "La política de la mano abierta...", op. cit., p. 156.

32. CORBISIER, Roland. "Brasília e o desenvolvimento nacional". Conferência ISEB/MEC, 31 mar. 1960. In: Módulo, Rio de Janeiro, jun. 1960.

ta na tradição do "Estado como obra de arte"- a sua instância de máxima expressão e legitimidade; instância que corresponde ao coincidir de um discurso estético com um discurso político, que têm no social o seu objeto. E é a partir de se exprimir no plano sensível da forma plástica, que esta arquitetura recebe a sua atribuição enquanto obra de "gênio" ou contribuição pessoal do arquiteto como artista-criador; a cuja "veia autobiográfica" e inspiração ora se remetem o caráter e a análise da obra. Assim, as considerações acerca do modernismo arquitetônico brasileiro passam a comportar um outro dualismo, quanto ao caráter social ou individual da arquitetura concebida como arte; o qual se manifesta em todo o campo da cultura ocidental e anima os debates sobre as práticas artísticas nas últimas décadas.

A partir desta perspectiva, no extremo oposto à interpretação da arquitetura enquanto reflexo do meio social, político e cultural do País -com a instância de consolidação da Arquitetura Moderna no Brasil, correspondente a um momento de "afirmação da nacionalidade, de construção e consolidação do Estado Nacional"³⁴ e a concepção de Brasília condicionada à ideologia desenvolvimentista da Era JK -encontra-se a explicação que sustenta a autonomia da arte, a se exprimir em termos de uma característica nacional, com base na singularidade do seu conteúdo frente ao contexto da produção. E este conteúdo seria a tradição colonial portuguesa e mediterrânea -origem da formação do País e do Estado.

"(...) Graças a Oscar Niemeyer, a construção de um simples edifício -o Alvorada -Casa-grande, com varanda corrida e capela anexa, tomou conta do lugar e lhe marcou, de saída, o tônus: cidade moderna, voltada para o futuro, mas com raízes na tradição.(...)"³⁵

(Nº 18, Edição especial), p. 7 e 9.

33. CHOAY, Françoise. O Urbanismo: Utopias e Realidades. Uma Antologia. São Paulo, Perspectiva, 1979. (Coleção Estudos, 67), p. 25.

Conforme a teoria estética formulada por Lúcio Costa, "a procura deliberada e constante da beleza e da forma plástica"³⁶ -a que subscreve-se Niemeyer, se fundamenta na legitimidade da "intenção plástica", que define a "arquitetura como arte".

"(...) Toda arte plástica verdadeira terá sempre de ser, antes de mais nada, 'arte pela arte', pois o que a haverá de distinguir das outras manifestações culturais é o impulso 'desinteressado e invencível' no sentido de uma determinada forma plástica de expressão. (...)"³⁷

O conceito moderno da "arte pela arte" adquire um objetivo fundamental, uma imprevista utilidade social: é através das manifestações do "gênio nativo" individual e, portanto, da forma na arquitetura, que exprime-se -em sua essência- o verdadeiro "ser coletivo" nacional.

"(...) porque a própria 'personalidade' nacional se expressa através da elaboração arquitetônica dos autênticos artistas, preservando-se assim o que há de imponderável mas genuíno e irredutível na índole diferenciada de cada povo. (...)"³⁸

Assim, a partir desta teoria, a arquitetura moderna no Brasil, mes

34. SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema, op. cit. p. 73.

35. COSTA, Lúcio. "Monumentalidade e gente". Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960. Apud: Sobre Arquitetura. Porto Alegre, CEUA, 1962. (V. 1), p. 307.

36. NIEMEYER, Oscar. "O problema social na arquitetura". In: AD Arquitetura e Decoração, São Paulo, set./out. 1955. (Nº 13). Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 54.

37. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 24.

Apud: "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 23.

38. Idem, "O arquiteto e a sociedade...", op. cit., p. 20.

mo informada de um conteúdo internacionalista, aproximar-se-ia da "manifestação folclórica", a se distinguir em sua fisionomia étnica e individual.³⁹ Estabelece-se, em linhas gerais, uma analogia com o programa histórico do Modernismo brasileiro, em seu proceder dialético entre o projeto de inserir o Brasil na contemporaneidade universal, através da transposição ao meio local do que mais avançado tem de conceitos e técnicas no exterior e a procura de uma identidade cultural nacional, a partir do retorno às raízes da formação do País.⁴⁰

O discurso estético visa assim, em seu recorte político, a "construção de um novo Brasil"⁴¹, a partir da atualização ritual de um tempo originário mítico da nacionalidade, estabelecendo uma ponte entre o passado autêntico e o presente ora valorizado através da técnica. Este objetivo teórico define "a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira".⁴²

"(...) Um dos pontos mais positivos da moderna arquitetura brasileira, é o aproveitamento de certos elementos curvos até então de pouco uso na arquitetura civil do País e que vieram enriquecer seu vocabulário plástico, aproximando-a melhor das características barrocas da nossa arquitetura colonial. (...)"⁴³

39. ANDRADE, Mário de. "Arquitetura Colonial". Diário Nacional, São Paulo, 23-26 ago. 1928. Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 13.

40. Cf. BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro; Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. (Vera Cruz, 63).

41. COSTA, Lúcio. "L'urbaniste défend sa capitale". In: Architecture. Formes-Fonctions, Loussane, 1968. (Nº 14), p. 18. Apud: "Interpretação de Brasília". Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 abr. 1968. (Suplemento especial, Série Realidade Brasileira, "Brasília. Capital da Integração Nacional"), p. 11. Apud: "O urbanista defende a sua cidade". In: "Brasília dez anos depois segundo Lúcio Costa". Revista do Clube de Engenhe-

"(...) E agrada-me sentir que essas formas garantiram aos Palácios, por modestas que sejam, características próprias e inéditas e -o que é importante para mim- uma ligação com a velha arquitetura do Brasil colonial. Não com a utilização simplista de elementos daquela época, mas exprimindo a mesma intenção plástica, o mesmo amor pela curva e pelas formas ricas e apuradas que tão bem a caracterizam.(...)"⁴⁴

A definição da arquitetura como "arte plástica", de contínua invenção e determinação formal⁴⁵, com seu conteúdo na tradição local -que a aproxima da escultura e dos cânones barrocos, a partir da qual a obra de Niemeyer se distingue no cenário internacional da Arquitetura Moderna, foi recebida pela crítica profissional "com certa reserva, senão mesmo acentuada prevenção" -nas palavras de Costa. Para a idiossincrasia da "escola européia", resumida num aforismo de Mies van der Rohe, da época da "arquitetura feita de dentro para fora" em que "a forma segue à função", segundo o qual "a forma não é objeto de nosso trabalho, mas apenas o resultado", o que conduz a desaprovar "toda especulação estética, toda doutrina, todo formalismo"⁴⁶ -posição esta que Lúcio Costa define como "funcionalismo purista da primeira fase do modernismo", a gratuidade das formas e o experimentalismo plástico são apenas sinônimo da ausência de uma função social da arquitetura.

ria, Rio de Janeiro, mar./abr.1970. (Nº 386), p. 12.

42. ANDRADE, Mário de. "Arquitetura Colonial", op. cit., p. 14.

43. NIEMEYER, Oscar. "Considerações sobre Arquitetura Brasileira". In: Módulo, Rio de Janeiro, fev. 1957. (Nº 7), p. 6.

44. Idem, "Forma e função na arquitetura". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1959. (Nº 21). Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 60.

45. ARGAN, Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1979. (Colección Historia de la Arquitectura), p. 17.

46. VAN DER ROHE, Ludwig Mies. "Sobre la forma en la arquitectura" (1927). In: CONRADS, Ulrich. Programas y manifiestos de la arquitectura

"(...) Aliás, a Arquitetura Moderna Brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como Pampulha, não se levou em conta a sua função social. (...) Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural, apenas para si mesmo, é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura.(...)"⁴⁷

Na refutação desta crítica do "designer" suíço Max Bill, de 1953, Lúcio Costa -que sae em defesa da "escola carioca" que lidera- retoma a tese de Mário de Andrade, de 1928 -mencionada anteriormente, destacando os elementos individual e étnico da criação arquitetônica. Assim:

"(...) sem embargo de um ou outro devaneio romântico e da liberdade de invenção que lhe é própria, (...) se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas.(...)"⁴⁸

Uma importante análise sobre a Arquitetura Moderna Brasileira, de ampla repercussão no exterior -a do crítico Mário Pedrosa, também de 1953, exprime-se nestes mesmos termos: a obra se explica pela causalidade imanente à prática artística; em que o caráter individualístico e diferenciador, encontra sentido e justificação enquanto expressão de uma característica nacional.

del siglo XX. Barcelona, Lumen, 1973. (Colección "La palabra en el tiempo"/ Arquitectura y Urbanismo), p. 153-54.

47. BILL, Max. Entrevista a Flávio d'Aquino. In: "Max Bill, o inteligente iconoclasta". Manchete, Rio de Janeiro, 13 jun. 1953. (Nº 60). Apud: "Max Bill censura os arquitetos brasileiros". Arte em Revista, op. cit. p. 50.

48. COSTA, Lúcio. "Oportunidade perdida". In: Manchete, Rio de Janeiro, 4 jul. 1953. (Nº 63). Apud: Sobre Arquitetura, op. cit., p. 254 e 258-59.

"(...) Oscar Niemeyer, obedecendo sem dúvida às exigências de seu temperamento, se entrega cada vez mais a um gosto barroco pelas grandes formas irregulares e amplas curvas. Por esse lado, ele representa uma outra tendência, a que busca (...) o verdadeiro campo das experiências plásticas arquitetônicas (...), mas de todo modo, esta tendência corresponde talvez a uma constante cultural, se não for racial. O Brasil, não esqueçamos, nasceu sob o signo do barroco português (...). As velhas igrejas barrocas de Minas têm algum sentido no amor de Niemeyer pela forma curva. (...)"⁴⁹

A este critério de julgar as formas arquitetônicas a partir da própria personalidade do autor, do desprendimento gestual de seu traço e da sua "vontade criadora" enquanto "expressão artística de uma raça"⁵⁰, também de influência romântica -que pertence à análise formal em História da Arte e foi desenvolvido em estudos de "psicologia da forma" (Gestalt), correspondem as interpretações fundadas no "espírito de brasilidade" de Niemeyer -que o próprio arquiteto subscreve, deducindo a sua "vontade de forma"⁵¹ de "antigas lembranças, das igrejas de Minas Gerais, das mulheres belas e sensuais que passam pela vida, das montanhas recortadas esculturais e inesquecíveis do meu País".⁵²

O autor explica assim a liberalidade e o ineditismo das soluções plásticas a que se prende sua arquitetura -o que serve também como explicação da metamorfose estilística do modernismo arquitetônico brasi-

49. PEDROSA, Mário. "L'Architecture Moderne au Brésil". Conferência na França. In: L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, dez. 1953. (Nº 50/1), p. 23. Apud: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Aracy Amaral. Org. São Paulo, Perspectiva, 1981. (Coleção Debates, 170), p. 262-63.

50. WORRINGER, Wilhelm. La esencia del estilo gótico. ("Formprobleme der Gotik", 1911). Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1958. (Colección "Arte y estética"), p. 48.

51. idem, ibidem. p. 15 e ss.

52. NIEMEYER, Oscar. A forma na arquitetura, op. cit., p. 22.

leiro, em sua evolução "formalista" na procura da "expressão de caráter nacional", face à suposta "austeridade e impessoalidade" das soluções "funcionalistas" e homogeneizadoras do racionalismo europeu- como uma inclinação pessoal, que leva-o a aceitar "todos os artifícios, todos os compromissos, todas as fantasias que pudessem levar à beleza plástica"⁵³; o qual traduz-se na atitude pragmática de procurar nas obras do passado a sua "fonte de inspiração".

"(...) A Arquitetura Brasileira representou uma contestação espontânea ao funcionalismo ortodoxo que não mais se justificava, recusando aos arquitetos de todo o Mundo qualquer liberdade ou fantasia.(...) E olhávamos, perpléxos, as obras do passado, vendo nelas uma liberdade para nós proibida, no momento em que a própria técnica a reclamava, generosa, tudo nos oferecendo. (...) Na verdade, o que nos atraía, e ainda hoje nos atrai, era a invenção arquitetural e o desafio que os temas modernos constituem para nós. (...)"⁵⁴

O pensamento arquitetônico de Niemeyer se desenvolve em torno à preocupação com o tema da "síntese da tradição com a arte e a técnica contemporâneas", na tentativa de "se harmonizar formas tradicionais com os temas e, principalmente, com as possibilidades ilimitadas da técnica"⁵⁵ -que corresponde à problemática da afirmação da "nova ordem arquitetônica" no País, face às restrições que faziam-se-lhe na época; da seguinte maneira enumeradas por Lúcio Costa:

"(...) primeiro, a aparência marcadamente diferenciada da arquitetura moderna seria contrária às Leis naturais da evolução; segundo, ela não respeitaria o acervo das tradições nacionais, e, finalmente, o seu caráter eminentemente u-

53. Idem, "Contradição na arquitetura". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1962. (Nº 31), p. 17.

54. Idem, "Considerações sobre a Arquitetura Brasileira" (II). In: Módulo, Rio de Janeiro, dez./jan. 1976/77. (Nº 44), p. 36.

tilitário e deliberadamente funcional seria incompatível com a procura da expressão artística e incapaz de expressar o desejável sentido monumental. (...)”⁵⁶

O discurso de legitimação do Modernismo Arquitetônico Brasileiro vai ao encontro desta aparente impossibilidade em conduzir-se à expressão monumental, artística e de caráter nacional -que representa um entrave a sua natural aceitação e expansão como corrente de gosto.⁵⁷ Já está dando o primeiro passo, ao filiar-se com o Movimento Moderno “às mais puras tradições mediterrâneas”⁵⁸. O mesmo Le Corbusier -figura “catalisadora” da nova arquitetura no Brasil e ligado, segundo suas palavras, por um “firme vínculo” ao Mediterrâneo⁵⁹ -embora se constitua em “porta-voz” da modernidade como ruptura, aconselha a renovação do uso de elementos tradicionais da arquitetura portuguesa -como o revestimento mural de azulejos- e o “respeito à tradição”, como a atitude que deve ser seguida pelos arquitetos dos países “em vias de desenvolvimento”. Entretanto, a partir da formulação teórica de Lúcio Costa a respeito do gênio “nativo” e a “personalidade” nacional -que descrevi anteriormente, esta situação se reverte; e agora é o Brasil que -como previu Mário de Andrade- tem a dar uma “contribuição” dentro da Arquitetura Moderna -a que Niemeyer se refere no seguinte trecho:

“(...) Le Corbusier, depois de ter defendido a disciplina purista e a lealdade ao ângulo reto, pelo qual preten

55. Idem, “O problema social na arquitetura”, op. cit., p. 54.

56. COSTA, Lúcio. “O arquiteto e a sociedade contemporânea”, op. cit., p. 19. (Idem nota 21).

57. Idem, ibidem.

58. Idem, “Razões da nova arquitetura” (1930). In: Sobre Arquitetura. Porto Alegre, CEUA, 1962. (V. 1). Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 23.

59. LE COREUSIER, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de

dia direitos particulares, parece ter decidido abandoná-lo, ao sentir no vento as premissas de um novo Barroco, vindo de fora, que faz justiça a ele mesmo e, como sempre, com um imenso talento. (...)"⁶⁰

Acredito não equivocar-me quando interpreto esta inusitada "contribuição" ao "problema da forma" anunciada pelos arquitetos brasileiros, nos seguintes termos: é possível constituir um "estilo" enquanto forma, de caráter consensual, com o "sentido totalitário que sempre prevaleceu nas manifestações artísticas do passado -definindo o estilo de cada época"⁶¹ -segundo Costa, não só pela utilização de uma linguagem uniforme; mas, a partir do reportamento a um motivo comum ou "leimotiv", que totaliza a expressão mesmo permanecendo diferenciada em suas formas. Passando da teoria à prática, a "preocupação sistemática da criação artística"⁶², que comporta a "lição da história" como continuidade -segundo Niemeyer, corresponde em face da tradição colonial barroca no Brasil, à determinação plástica do objeto arquitetônico.

Assim, à consecução de uma nova linguagem arquitetural, de um vocabulário formal homogêneo e universal, com base nas estritas solicitações da técnica construtiva, a partir dos "5 pontos para uma nova arquitetura"⁶³ -a que Le Corbusier se avocou na procura do "estilo para a época", ao mesmo tempo que inscrevia-se à tradição francesa na procura da regularidade "clássica", os arquitetos brasileiros contrapõem -embora filia-

los tímidos. ("Quand les cathédrales étaient blanches...", op., cit.) Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1963. (Colección Arquitectura y Urbanismo) pp. 51.

60. ROZENFANT, Amédée. Citado por Niemeyer. In: A forma na arquitetura, op. cit., p. 30.

61. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 25.

62. NIEMEYER, Oscar. "Contradição na arquitetura", op. cit., p. 17.

63. LECORBUSIER, "5 puntos para una nueva arquitectura" (1926). In:

do a esses mesmos princípios- um outro proceder: o reportamento a um conteúdo comum -no plano ideogramático- da forma como figura evocadora da consciência nacional.

Se bem que o próprio Le Corbusier teria mostrado o caminho desta e evolução, a partir do seu interesse pelo tema do "edifício monumental" -o tipo de "edifício sobre pilotis", de função público-governamental, com sentido figurativo -de que são exemplos realizados, o Palácio do Centrosoyus na URSS, de 1926 e o referido Edifício do Ministério da Educação e Saúde. De todos modos, é a partir do tema da forma plástica e "os compromissos com a história e a tradição", na teoria e na prática de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer que a Arquitetura Moderna Brasileira conduz-se a um desenvolvimento quase que exclusivamente no plano expressivo.

Há várias interpretações a este respeito, que remetem às hipóteses com que iniciei este estudo, quanto ao caráter do modernismo arquitetônico brasileiro em sua relação a fins. Uma delas -a que já fiz referência- considera-o:

"(...) um desafio próprio daqueles que buscam a criação e a originalidade inerentes à contemporaneidade, mesmo enfrentando e carregando as marcas das incoerências políticas e sociais e o peso das divergências ideológicas de um país periférico e dependente. (...)"⁶⁴

A partir desta perspectiva de análise, também concorrem as considerações a respeito do caráter utópico da fórmula moderna; do caráter "iluminista" -cujo instrumento é a abstração- e autoritário, imanente às atitudes de gênio; e o caráter demiúrgico da prática arquitetônica,

CONRADS, Ulrich. Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, op. cit., p. 148-152.

64. Idem nota 8.

na procura da estética que incorporasse uma nova objetividade política e social, como "condição de modernidade", com base na pretensão de encerrar a complexidade e dinâmica da sociedade contemporânea em uma forma sucinta, produto de um simples raciocínio cartesiano.

Todavia, numa circunspeção mais específica, referida ao desenvolvimento em seus meios expressivo-figurativos da Arquitetura Moderna no Brasil, observamos-lhe uma finalidade política e social, que se exprime nos planos lógico e ou imagético. A minha tendência foi considerar a concepção de Brasília, não enquanto objeto paradoxal produto da "estética do idealismo" modernista; mas, como campo de aplicação de uma teoria romântica -progressista e conservadora ao mesmo tempo, formulada pelos arquitetos-nomotetas brasileiros, votados à produção do Estado orgânico nacional.

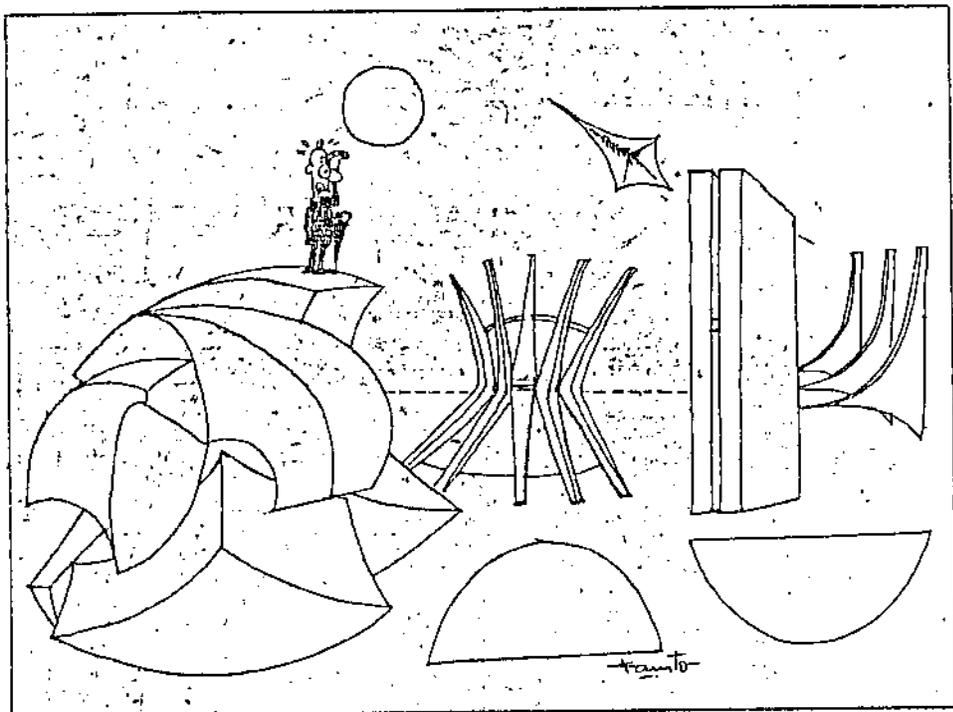
Tratar-se-ia da instauração de uma forma específica de Estado, concebida a partir do Executivo e fundada no carisma da figura do Presidente, que comporta uma idealização do Estado -como a do equilíbrio dos 3 poderes; uma proposta teórica do que o Brasil poderia ser se não fosse o que é -em que os arquitetos se colocam como mediadores entre a Nação e o seu Governo. A representação do poder enquanto forma, e do governo como "locus" a partir do qual se tomam as decisões e se "olha" ou "vigia" pelo bom funcionamento da sociedade, corresponde a um imaginário orgânico sobre o mando. E é a partir do Estado que se concebe e processa, através da técnica, a substituição mecânica -o artifício- desta concepção.

Neste contexto, "os compromissos com a história e a tradição" na arquitetura de Niemeyer -em que ao resgate dos aspectos expressivos das obras do passado lhe acompanha uma total abstração dos seus conteúdos históricos, sociais, técnicos, econômicos, culturais e políticos- se

inscrevem a este imaginário, como "artifício" que tende a transferir ao Estado -na figura do Presidente da República como "pai" da Nação, ocupando o Palácio da Alvorada- a herança do passado colonial, na forma do paternalismo das relações de favor, que vem caracterizando a política brasileira até os dias de hoje.

Assim, chegamos a duas hipóteses quanto à atuação que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer tiveram para a prática e a idealização centralizadoras do poder no Brasil, com a concepção de Brasília como foco imaginário do mando e a estética dos seus "edifícios cerimoniais": ou pretenderam construir um símbolo da unidade nacional, a partir da união de todos os seus componentes -história, natureza, povo, governo-, ou se entregaram a produzir variações sobre o tema do poder e do Estado modernos, isto é, alegorias -ou falas que dizem a respeito de um outro.

Isso nos coloca frente a um problema de investigação -estabelecer a correspondência, em si e em sua relação mútua, entre a formulação de uma teoria do símbolo e da alegoria em Lúcio Costa, em que se inscreve o conceito de "estilo" como forma plástica, e sua efetivação nos "sistemas alusivos" ou das remissões à história e à tradição na obra de Oscar Niemeyer, com a utilização das figuras da retórica na arquitetura- que desenvolverei em capítulo seguinte.



CAPITULO V

O DISCURSO DA "CRIAÇÃO PLÁSTICA" EM BRASÍLIA

"... partindo do caos informe, surgiu progressivamente a forma, até superar as finalidades utilitárias do objeto e tornar-se a forma pela forma, ou seja, uma obra de arte."¹

"A arte pela arte coincide sempre com a crise dos valores de uma civilização. Essa arte surge como um refúgio, uma compensação: é o que se pode fazer quando não se pode fazer o essencial: é a idealização da impotência."²

A interpretação da tendência plástica e de procura da "pureza formal" em que se desenvolveu a Arquitetura Moderna no Brasil, a partir da sua formulação teórica por Lúcio Costa -a qual atingiu seu clímax em expressão e legitimidade, na "instância criadora" da concepção de Brasília como obra de arte-, continua uma questão-em-aberto para a crítica de arquitetura. As considerações feitas a respeito, situaram-se sempre no âmbito da antinomia "criação e crítica"³ -definida pelos extremos da palavra mítica "instauradora" dos arquitetos e o argumento crítico fundado em pressupostos diversos dos que guiaram a "invenção arquitetural"-; assim configurando-se dois domínios epistemológicos caracterizados pela falta de correspondência: o dos criadores das formas, cujo discurso "escudado" dialeticamente das críticas, reporta a sua legitimação e normati

1. READ, Herbert. As Origens da Forma na Arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 70.

2. FERREIRA GULLAR, José. Entrevista a Aracy Amaral. In: AMARAL, Aracy. Arte Para Quê?. A Preocupação Social na Arte Brasileira. 1930-1970 (Subsídio para uma História Social da Arte no Brasil). São Paulo, Nobel, 1984, p. 327-28.

3. Cf. NIEMEYER, Oscar. "Criação e crítica". Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 mai. 1986. (1º Caderno, Coluna "Tendências/Debates"), p. 3.

vidade a um "mito da origem" -o da prática arquitetônica e, mais precisamente, à instância do Movimento da Arquitetura Moderna e "espírito" das vanguardas artísticas da Modernidade-, e o da crítica "realista" que, presa ao preconceito de se ver na arquitetura apenas a resposta a um programa utilitário ou de necessidades -perspectiva dogmática, da qual escapa a compreensão das formas elaboradas a partir de uma idiossincrasia e subjetividade próprias-, transferiu sempre a discussão para um outro terreno que não o da estética do projeto em que a apresentaram os arquitetos-idealizadores.

"... entre a discussão de problemas estéticos puros e a discussão da arquitetura com todas as suas implicações econômico-sociais, vai uma distância imensa."⁴

Desse modo, o crítico de arte Ferreira Gullar explica a "ausência de uma crítica"⁵ de arquitetura no País, pela falta de preocupação social da "arquitetura como arte" exposta por Niemeyer. Já da perspectiva dos produtores, a nova "intenção plástica" procede -segundo Lúcio Costa- como coroamento lógico das "premissas fundamentais", de ordem técnica, social e estética; com base nas quais, o emprego das fórmulas modernistas considerar-se-á válido, se processadas "com aquela mesma propriedade que originariamente as determinou" e, acompanhadas "da sua apropriada função orgânica"⁶. E toda análise que não incorpore esta referência

4. FERREIRA GULLAR, José. *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, p. 39. Apud: AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira*, op. cit., p.

5. Cf. FERREIRA GULLAR, José. "Ausência de uma crítica". In: *Arquitetura* Rio de Janeiro, jan. 1963. (Nº 7), p. 7.

6. COSTA, Lúcio. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud: *Arquitetura Brasileira*/"Depoimento de um arquiteto carioca". Rio de Janeiro, MES, 1952. (Série "Os Cadernos de Cultura"), p. 38.

mítica às origens, levará o estigma de "oportunidade perdida"⁷, isto é, de se fazer uma crítica procedente.

Como consequência deste quadro temos, por um lado, uma História da Arquitetura Moderna no Brasil codificada pelos próprios arquitetos-agentes, na forma de relato mitológico da instância da criação, assistida por uma série de discursos apologéticos das qualidades plásticas per se, e, por outro lado, uma Crítica que responde ao tipo de discurso por substituição, do "dito pelo não dito", caracterizando a arquitetura brasileira pela sua falta -precisamente, uma componente do mito⁸. O próprio Niemeyer explica o experimentalismo e a liberalidade plástica a que se prende naturalmente sua arquitetura, pela falta de uma "base social": a arquitetura, em seu aspecto plástico, reflete invariavelmente o regime de contradições sociais do País, "constituindo, não raro, verdadeiro acinte"⁹-sentencia. Com anterioridade, o mestre Lúcio Costa qualificara de "contrafação mesquinha" a possibilidade de adaptar a "nova arquitetura" originada da técnica moderna, a uma "realidade social" imediata, por quanto aquela surge, antecipada e paradoxalmente, "à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer"¹⁰.

Assim, o tema-problema da forma plástica na arquitetura brasileira, concentra a oposição recíproca entre as tendências à "arte pela arte", postulada por Lúcio Costa e voltada para o abstracionismo, e ao

7. Cf. COSTA, Lúcio. "Oportunidade perdida". In: Manchete, Rio de Janeiro, 4 jul. 1953. (Nº 63). Contestação a crítica de Max Bill em entrevista a Flávio d'Aquino ("Max Bill, o inteligente iconoclasta"). In: Manchete, Rio de Janeiro, 13 jun. 1953. (Nº 60). Apud: Sobre Arquitetura. Porto Alegre, CEUA, 1962. (V. 1), p. 252-9.

8. Cf. NIEMEYER, Oscar. "O que falta à nossa arquitetura". In: L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, set. 1947. (Nº 12). Apud: Leituras de Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, FAU-USP. (V. 1)

9. NIEMEYER, Oscar. "O problema social na arquitetura". In: AD Arquitetu

"realismo social", de cunho utilitarista, levantada pela Crítica. E se, para o arquiteto-nomoteta, "precisamente esse poder de invenção desinteressada e de livre expansão criadora, que tanto se lhes recrimina, é que poderá vir a desempenhar, dentro em breve, uma função social de alcance decisivo ..." ¹¹, com a "forma-em-si" ou "forma estética" enquanto superação da forma apenas funcional, perseguindo "a essência mesma do ser", como fim último e transcendente da Arquitetura ¹²; já o virtuosismo plástico da arquitetura brasileira, apresenta-se aos olhos da crítica como carente de um sentido profundo e resultante da impossibilidade de mudança social:

"Num País onde a boa arquitetura -tomando-se essa expressão com todas as implicações sociais e estéticas necessárias- 'não pode ser feita', os arquitetos foram naturalmente levados a desenvolver em seu trabalho, aquele aspecto que menos depende das soluções mais complexas: o aspecto formal." ¹³

De fato, a enunciação de um critério de valor a respeito do que deveria ser a arquitetura, focalizado no plano ideológico -que, em última análise, encerra a troca de uma representação por outra, possíveis-, substituiu a abordagem crítica da arquitetura efetivamente realizada no período; relegando a produção niemeyeriana aos lugares-comuns de

ra e Decoração, São Paulo, set./out. 1955. (Nº 13). Apud: Arte em Revista, 2ª ed. São Paulo, CEAC, 1983. (Nº 4, "Arquitetura Nova"), p. 53.

10. COSTA, Lúcio. "Razões da nova arquitetura" (1930). In: Sobre Arquitetura, op. cit. Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 15.

11. Idem, Considerações sobre Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, MES, 1952. (Série "Os Cadernos de Cultura"), p. 27.

12. READ, Herbert. As Origens da Forma na Arte, op. cit., p. 73 e ss.

13. FERREIRA GULLAR, José. Cultura Posta em Questão, op. cit. Apud: AMARAL, Aracy. Arte Para Quê?. A Preocupação Social na Arte Brasileira, op. cit., p.

"arquitetura para fora, para ser vista", "fotogênica", "escultórica", "formalista", "barroca" e "gratuita" -que com propriedade foram-lhe atribuídos, entre outros-, sem considerar esta em seus motivos e razão-de-ser, voltados -como podemos observar- para o plano da imagem, com relação a uma finalidade prevista e conscientemente perseguida.

É sobre esta hipótese, que desenvolverei minha análise, de reconhecimento conceitual e revisão da prática arquitetônica do período, visando à sua objetivação histórica. E para alcançar tal propósito, é preciso, primeiramente, recompor a trajetória da Arquitetura Moderna no Brasil e sua sedimentação ao longo das três décadas: da afirmação da nova "intenção plástica", subscrita à gramática do Cubismo, "na procura tenaz e persistente de uma forma com significação definida (...) -forma sem a qual, arte plástica não existe"¹⁴ -enunciada por Lúcio Costa, já em 1930-, à concepção urbanístico-arquitetônica de Brasília como corolário de um processo em que "o problema plástico era laboriosamente pensado"¹⁵ -segundo palavras de Niemeyer.

Assim, se damos crédito a estas impressões, a concepção de Brasília -cujo período foi definido pela análise histórica como de "domínio da plástica"¹⁶ na arquitetura contemporânea brasileira- não guardaria, entretanto, sua atribuída especificidade no contexto da "construção da modernidade" no País, como resposta imediata do "gênio criador" à solicitação de um novo tema de projeto -o da cidade-Capital- e sua recriação moderna -também assinalado pela autoconsciência dos produtores; mas, com

14. COSTA, Lúcio. "Razões da nova arquitetura", op. cit., p. 22.

15. NIEMEYER, Oscar. A Forma na Arquitetura. 3ª ed. Rio de Janeiro, Avênir, 1980. (Coleção Depoimentos), p. 32.

16. Cf. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, Perspectiva-Editora da Universidade de São Paulo, 1981. (Coleção Arquitetura e Urbanismo).

pareceria como a oportunidade apresentada aos arquitetos nacionais, em uma instância superior da arquitetura, para pôr em prática uma particular idéia estética, preconcebida em suas linhas gerais, visando à consecução de determinados efeitos no plano social.

Em hipótese, a particularidade estética da Arquitetura Moderna Brasileira responderia a um programa previamente estabelecido, em cujo desenvolvimento estilístico caberia a procura da adequação dos meios aos fins que determinaram sua existência. De fato, o plano da forma passará a comportar a complementação dos vários conteúdos -a "expressão da técnica contemporânea", o "respeito à tradição"- produto da sedimentação histórica do Modernismo no País, sucessivamente incorporados à teoria, com vista a configurar uma proposta orgânica. E certamente, só a partir desta perspectiva adquire sentido proceder à exegese do engendramento plástico de Brasília. Porquanto, para a crítica referida do período, distanciada das premissas históricas da manifestação arquitetônica "moderna" no Brasil, esta teria tido um desenvolvimento autônomo, do tipo "o que pôde ser feito" em razão da impossibilidade de atender-se às exigências coletivas; escapando a este enfoque, uma possível integração ou contribuição da Arquitetura ao projeto sócio-político de "construção da nacionalidade"¹⁷ e conformação do "estado orgânico" nacional, sob o qual surgiu o Modernismo Brasileiro, após a Revolução de 30, com o Estado Novo.

A referência colonial e o gesto barroco que informam as soluções arquiteturais encontradas por Niemeyer -desde o conjunto de Pampulha até Brasília-, estão desta maneira ligados à procura de uma caracterização diferenciadora para a arquitetura nacional -práxis esta, que se

17. SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro, Paz e Terra - São Paulo, EDUSP, 1984. (Coleção Estudos Brasileiros, v. 81), p. 72.

reporta à formulação teórica de Lúcio Costa:

"Por outro lado, a universalidade das soluções industriais leva naturalmente não apenas à criação de um vocabulário plástico fundamental uniforme, tal como ocorreu na Idade Média com o Românico e o Gótico, ou com as ordens clássicas durante o Renascimento, mas também ao progressivo e fatal abandono das soluções técnicas regionais. Não obstante, porém, a sua índole universal, já se podem observar manifestações 'nativas' de arquitetura moderna, de feição sensivelmente diferenciada embora obedientes aos mesmos princípios básicos e utilizando materiais e técnicas comuns. Não somente porque, a conselho do próprio Le Corbusier, já se observa a deliberada procura de fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas, como principalmente porque a própria personalidade nacional se expressa através da elaboração arquitetônica dos autênticos artistas, preservando-se assim o que há de imponderável mas genuíno e irredutível na índole diferenciada de cada povo."¹⁸

E precisamente, é a partir da sua "aparência marcadamente diferenciada" -já não frente aos estilos do passado, mas dentro do próprio Movimento Modernista- que a Arquitetura Brasileira recebeu da crítica especializada, não obstante a sua filiação à doutrina corbusieriana, da qual deriva, a atribuição de "primeiro estilo nacional na arquitetura moderna"¹⁹ -qualificação que corresponde ao reconhecimento de uma intenção consciente na sua necessidade de auto-expressão. Também a relação com a história e a tradição na procura de efeitos, foi advertida pela crítica internacional, que conferiu a qualificação de "neobarroca"²⁰ à moderna

18. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: Módulo, Rio de Janeiro, ago. 1955. (Nº 2), p. 20.

19. BANHAM, Reyner. Age of Masters: a Personal View of Modern Architecture. London, The Architectural Press, 1977, p. 39.

20. DORFLES, Gillo. "La nueva arquitectura brasileña y el neobarroco".

arquitetura brasileira.

Entretanto, a vinculação entre estes aspectos -com a expressão no plano da forma, mais próxima ao domínio das artes figurativas e da escultura que da arquitetura, e o seu caráter diferenciado como "estilo nacional"- foi naturalmente interpretada como externa e mecânica: uma busca da originalidade por si mesma, que volta-se para a organização do Estado e desempenha o seu papel "na promoção do Brasil à classe das nações modernas"²¹. Logo, a consideração da existência de um vínculo apenas externo entre a expressão arquitetônica e seu caráter nacional, vai ao encontro da formulação teórica -por parte de Lúcio Costa- das bases conceituais de um estilo orgânico de "arquitetura como arte", em que o problema da forma é associado a uma característica, ou melhor, a uma destinação nacional e tem a figura do artista ou gênio "nativo" como mediadora.

Este esboço de teoria estética (elaborado, em sua maior parte, conforme nota do próprio autor, entre os anos de 1946 e 1947)²², denota uma preocupação comum com estudos de "psicologia da forma" e filosofia dos estilos, como os de W. Worringer -quanto à consubstanciação de estilo, como resultado de uma "vontade de forma", e grupo étnico-cultural; especificamente, entre Estilo Gótico e espírito nórdico²³- e H. Focillon -quanto à existência de "famílias artísticas", que explica as transferências formais na "evolução" dos estilos²⁴-, entre outros. O empreendimen-

In: La Arquitectura Moderna. Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 110-4; "Neg barroco ma non neoliberty". In: Domus, Milano, set. 1959. (Nº 358), p. 19. Cit. in: SEGAWA, Hugo. "Brazilian architecture school e outras medidas; Panorama da Arquitetura Brasileira/ 1930-1960". In: Projeto, São Paulo, jul. 1983. (Nº 53), p. 72.

21. MONNIER, Gérard. Le Corbusier; Construir a Modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Coleção Encanto Radical, 67), p. 59.

22. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea (1952), op.cit.

23. WORRINGER, Wilhelm. La Esencia del Estilo Gótico (Formproblem der Go

to de Lúcio Costa no Brasil -em absoluto original, apenas uma engenhosa recopilação- teve por objeto o desimpedimento da "livre expansão da arquitetura moderna" como corrente de gosto²⁵, para sua aceitação pela autoridade como tipologia do Estado Nacional²⁶; daí esta síntese apresentar-se eclética em sua índole, porém refinada em seus meios, ao subordinar a técnica como instrumento a um fim de clara filiação romântica: o emprego da máquina com objeto de atingir um estágio orgânico de desenvolvimento²⁷.

Já como exemplo do distanciamento da crítica frente às premissas da criação estética "moderna" no Brasil -a que me referí anteriormente-, em recente resenha histórico-crítica da Arquitetura Moderna²⁸, enquadrou-se Brasília -enquanto "expressão plástica da modernidade"²⁹- como a culminação do desejo utópico das vanguardas do século XX por transferir à arquitetura -enquanto "arte em que se vive"- os princípios que regem uma criação artística; sem levar em consideração que "o espaço da Arte é um espaço de ficção". E logo, este "idealismo vazio" da geração de arquitetos que se auto-atribuíram o poder de demiurgos, de instauradores das leis -tanto estéticas quanto sociais-, acabaria sendo preenchido a posteriori por um conteúdo exterior, alheio à natureza da sua expres-

tik, 1911). Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1958. (Colección Arte y Estética).

24. FOCILLON, Henri. Vida das Formas (Vie des Formes, Paris, PUF, 1943). Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

25. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea" (1955), op. cit., p. 19.

26. Idem, Considerações sobre Arte Contemporânea (1952), op. cit. p.34-5

27. Idem, "Razões da nova arquitetura" (1930), op. cit., p. 15 a 23.

28. "A Utopia em Crise". Apres. Robert Hughes, BBC de Londres/ Time-Life Programa da série "O Choque do Novo", TV Cultura, São Paulo, 7 jan. 1987

29. Cf. CHOAY, Françoise. O Urbanismo: Utopias e Realidades. Uma Antologia. São Paulo, Perspectiva, 1979. (Coleção Estudos, 67), p. 25.

são, na forma de "entusiasmo nacional": "a Arte não pôde curar o Nacionalismo" -conclue a referida análise.

Desse modo, chega ao fim o Movimento da Arquitetura Moderna e a "utopia" do Racionalismo europeu, com a negação do seu programa teórico e pretensão de instaurar um "estilo internacional" fundado na imagem da máquina e liberto dos simbolismos e "resíduos" mnêmicos dos modelos históricos -e assim acabar com a expressão das diferenças nacionais, consideradas pela Vanguarda Modernista, a gênese da 1ª Guerra Mundial-, nas "formas estéticas" de Brasília, produto de uma abstração iluminista, através da qual filtrar-se-á novamente na arquitetura uma mística nacionalista.

Pressupõe então a crítica européia uma afinidade da arquitetura dita "moderna" com as premissas de remir à Humanidade através da Arte. Mas a partir do momento em que os próprios arquitetos-engendradores nos informam a "clave iconológica"³⁰ da sua procura formal, a tese da falta de conteúdo próprio e de relação entre caráter do estilo e finalidades perseguidas, perde a sua base de sustentação para interpretar a arquitetura brasileira do período.

" Em conclusão, o artista moderno, no limiar dos tempos novos, decorrentes da revolução industrial e tecnológica em curso, tem o campo livre diante de si e, nesse sentido, pode-se afirmar haver recuperado, apesar do peso da erudição adquirida, o estado de inocência diante da criação plástica que lhe surge na sua mesma pureza original, desprendida de qualquer entrave, o que não o impedira, caso se lhe enseje, de recorrer novamente às formas representativas, ou de enriquecer eventualmente a sua obra de novos símbolos ou dos símbolos místicos rejuvenescidos."³¹

30. SEBASTIÁN, Santiago. Contrarreforma y Barroco; Lecturas iconográficas e iconológicas. 2ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1985. (Colección Alianza Forma, 21).

Pode-se afirmar, com base no próprio programa da Arquitetura Moderna de "conciliar de novo a arte com a técnica"³², que comporta também a utopia -enquanto projeto irrealizável- no que diz respeito à sua componente técnica: a proposta de organização racional da sociedade e instauração de um tempo mais humano, a partir da "forma técnica" ou "pura forma útil"³³ que satisfizera "as exigências da máxima eficácia", perpetuou-se como mera racionalidade construtiva a serviço do Capital e da empresa imobiliária³⁴. Tenho antes me referido ao "mito da técnica" -na acepção de palavra sobre a origem- na Arquitetura Moderna Brasileira, como reportamento da prática profissional e legitimidade da formulação modernista às premissas da modernidade, fundadas nos atributos liberadores da técnica e da produção-em-série.³⁵

Já a sua componente artística comporta igualmente o mito: a proposta estética -fixada não na dissolução dos nacionalismos mas, pelo contrário, na afirmação do "ser nacional"- tem um peso simbólico, de caráter evocativo, que remete-se ao sentido original de "símbolo" enquanto referência a uma "unidade nacional". O discurso da "forma plástica" volta-se para a História, para o resguardo da tradição arquitetônica nacional. E concomitante com esta retórica do nacional na moderna arquitetura brasileira -que se exprime como reportamento a uma origem e essência da

31. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit. p. 22

32. Idem, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". Apud: Arquitetura Brasileira; Depoimento de um Arquiteto Carioca, op. cit. p. 31

33. Cf. BEHRENDT, Walter Curt. Architectura Moderna; Su Naturaleza, sus Problemas y Formas. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1959. (Colección Biblioteca de Arquitectura, v. 5), p. 65-6.

34. FERRO, Sérgio. "Arquitetura Nova". In: Teoria e Prática, São Paulo, 1968. (Nº 1). Apud: Arte em Revista, 2º ed. São Paulo, CEAC, 1983. (Nº 4), p. 89-94.

35. Idem nota 6.

nacionalidade, condensada no Brasil colonial e na tradição barroca-, tem lugar uma outra remissão mítica, aos princípios imperecedouros da "lei arquitetônica" -"velho espírito" da Antiguidade, em que se descobrem as "verdades de sempre"³⁶ -nas palavras de Lúcio Costa- e cujo registro é a história universal da arte e da arquitetura:

"... Pois não se trata de questão específica da nossa época, uma vez que a arquitetura se baseia em razões permanentes, em leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia, que lhe permitem, quando conduzida com talento e espírito criador, constituir-se em obra de arte; constantes que encontrei invariavelmente nas grandes obras do passado, manifestadas na preocupação sistemática da criação artística, no apuro e inovação de suas formas, ..."³⁷

Remete-se assim Niemeyer às obras do passado como "fonte de inspiração" e de soluções para o problema da forma, sem fazer menção alguma às necessidades funcionais e possibilidades técnicas de cada época. Além, a procura da simbiose entre "arte e técnica" -principal ponto programático da Arquitetura Moderna, a que se subscreve esta prática- encerra um aparente paradoxo, expressado pelo aforismo de W. Gropius -Mestre do Movimento Modernista europeu e autor de uma obra com fins didáticos a cuja leitura (junto com as realizações de Mies van der Rohe e, principalmente, a doutrina e obra de Le Corbusier) dedicara-se o grupo de arquitetos modernos cariocas, entre 1931 e 1935 -conforme depoimento de Lúcio Costa³⁸-: "impulsar para o futuro a tradição e a continuidade"³⁹. Pois,:

36. COSTA, Lúcio. "Razões da nova arquitetura", op. cit., p. 15.

37. NIEMEYER, Oscar. "Contradição na arquitetura". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1962. (Nº 31), p. 17.

38. COSTA, Lúcio. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". A pud: Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 31. (Idem nota 32)

39. GROPIUS, Walter. Apolo en la Democracia (Apollo in der Demokratie). Caracas, Monte Avila Editores, 1968, p. 59.

segundo este arquiteto:

"... onde entre nós ainda existem normas valorativas do estético, provêm principalmente da época pré-industrial. (...). Temos que tocar as raízes para despertar em nós a faculdade de criar e compreender a forma. (...). O papel do arquiteto na sociedade consiste em sua responsabilidade moral, que ajuda a unir a profunda fenda aberta entre a sociedade e o indivíduo por obra de sua intermediação artística. Assim como o poeta tende pontes de união por meio da linguagem, assim também o arquiteto e o artista plástico criam signos visíveis que dão nova forma às verdades interiores para transformar-se, finalmente, em símbolos inteligíveis da unidade cultural."⁴⁰

Encontrámo-nos certamente diante dos fundamentos do mito que comporta a teoria e a prática da Arquitetura Moderna no Brasil. Há, no entanto, uma diferença apreciável: para Gropius, "a tradição e a continuidade nascem do seio da consciência de comunidade" e do trabalho de grupo, que têm como resultado uma "arquitetura digna e mesurada, de caráter impessoal-coletivo"⁴¹.

O aproveitamento da "lição do passado" -como paradigma do proceder "moderno", a que se remetem os arquitetos brasileiros- tem já a formulação adequada aos objetivos próprios da prática centralizadora do poder no Brasil, concebidos a partir do Estado, na "doutrina" corbusieriana: procura-se na História o que há de diferenciar a "arquitetura" da simples "construção": a perenidade da imagem e do aspecto expressivo, en quanto atribuição do "gênio" individual.

"... Decreta-se a beleza da máquina como se fora a nova

40. Idem, ibidem. (Cap. "Unidad en la multiplicidad. Una paradoja de la cultura" e "Tradición y continuidad en la arquitectura"), p. 26 e 46.

41. Idem, ibidem, p. 55 e 67. (Trad. do autor).

codificação de perenidade. Assim vamos em direção ao equívoco.(...) Toda obra mecânica seria mais bela que a que a precedeu, seria eclipsada pela que a sucederá. Assim, uma beleza efêmera que pronto cai no ridículo. Porém, praticamente, não é isto o que ocorre: a paixão intervém em todo o rigor do cálculo. (...). Assim, de dois máquinas com o mesmo rendimento, dizeis que uma é mais bela. Reconheceis por sua estética a máquina francesa, a alemã, a americana. A máquina põe-se a viver, tem rosto e alma, seu fator de caducidade diminui ao mesmo tempo que o problema estende-se além do cálculo. (...). Chegam os indivíduos geniais que sobre esta plataforma eleva da erigirão as obras imperecedouras, imagens de deuses ou Partenões.⁴²

Esta formulação aponta para os aspectos do "conteúdo teórico exterior"⁴³ que foram assimilados -após conscienciosa análise⁴⁴, conforme Lúcio Costa- à arquitetura moderna brasileira: a incompletude da "estética da máquina"⁴⁵ e a filiação romântica da idéia de "introduzir a alma na máquina" -que a complementa, através do "gênio artístico nativo"⁴⁶ individual -poeta, arquiteto e artista plástico ao mesmo tempo- que exprime o caráter nacional, com o fim de obter-se a expressão de permanência "capaz de conduzir ao desejável sentido monumental"⁴⁷.

" Quando se considera, no seu conjunto, o desenvolvimento

42. LE CORBUSIER. La Ciudad del Futuro (Urbanisme, Paris, Editions Crès, 1924). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962. (Colección Biblioteca de Planeamiento y Vivienda, v. 6), p. 35 a 37. (Trad. do autor).

43. Cf. "A Arquitetura Moderna no Brasil e seus traços autóctones". Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, AICA, São Paulo, 12-15 dez 1961. Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 81.

44. COSTA, Lúcio. "A sede do MEC: onde a arte começou a mudar. Relato pessoal". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1975. (Nº 40), p. 23.

45. BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina (Theory and Design in the First Machine Age, London, The Architectural Press, 1960). 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1979. (Coleção Debates, 113).

atual da arquitetura moderna, a contribuição dos arquitetos brasileiros surpreende por seu imprevisto e sua importância.

Imprevisto porque, de todos os países, o Brasil sempre pareceu, a este respeito, dos menos predispostos; importância, porque veio pôr na ordem do dia, com a devida ênfase, o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica -aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil. Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente, -como criação plástica ainda válida, porque capaz de comover."⁴⁸

Os elementos básicos do mito, ao redor da forma e intenção plásticas, na prática conscientizadora de Lúcio Costa, são: o "problema da monumentalidade"⁴⁹ e da aparência expressiva, associados à capacidade de comover ao espectador -tarefa esta de "criadores geniais"⁵⁰, que conflui à idéia de "estilo" como procura do "sentido totalitário que sempre prevaleceu nas manifestações artísticas do passado"⁵¹. A iniciativa criadora e a figura do "gênio" na arquitetura moderna, assim como o caráter geral do estilo e a perda do sentido totalitário, têm a sua justificação discursiva posta como função da "origem" ou causa comum da técnica de produção industrial, "onde o processo inventivo se restringe àqueles poucos que concebem e elaboram o modelo original"; deixando de ser o conjunto da população, "parte consciente na elaboração e evolução do estilo da época"⁵². Já em uma instância superior -que define "o episódio singular

46. Cf. COSTA, Lúcio. "Muita construção, ...". Apud: *Arquitetura Brasileira; Depoimento ...*, op. cit., p. 37.

47. COSTA, Lúcio. *Considerações sobre Arte ...*, op. cit., p. 33.

48. Idem, *ibidem*, p. 3. Apud: "O arquiteto e a sociedade ...", op. cit., p. 20.

49. Cf. COSTA, Lúcio. *Considerações sobre Arte ...*, op. cit., p. 32.

50. Idem, *ibidem*, p. 29.

da arquitetura brasileira contemporânea" frente à ortodoxia "funcionalista"-, estes aspectos atingem o campo da "essência" -ou dos fins e efeitos visados, na procura das soluções- da "arquitetura como arte", em que o arquiteto-artista procede a "escolher a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada"; perseguindo a "unanimidade e constância da aplicação artística num sentido plástico determinado"⁵³ -isto é, o estilo como expressão totalizadora.

Assim, o "conteúdo de criação" individual na escolha de "formas plásticas a priori"⁵⁴ das "necessidades funcionais" e "além do utilitário" -e que, portanto, segue uma "ordem mecânica"⁵⁵-, conduz a arquitetura à categoria de obra de arte, ou seja, à sua permanência através do aspecto expressivo -"o resíduo a que, em última análise, a obra se reduz"⁵⁶, segundo Costa-; para finalmente constituir-se em símbolo do caráter nacional, como expressão "orgânica" da totalidade -em conformidade com a acepção de "símbolo" pelo Romantismo.

Este recurso à utilização no mesmo corpo discursivo e doutrinário de uma imagética mecânica -para os meios técnicos disponíveis- e de uma imagética orgânica -para os fins perseguidos-, e em que admite-se a máquina como instrumento da Razão para intervir no social e as finalidades orgânicas "mais elevadas" como remédio aos males provocados no social pelo advenimento da máquina, aproxima-se do Positivismo -conforme admite o próprio Lúcio Costa⁵⁷. Ainda dentro do recorte "plástico" na teo-

51. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte ..., op. cit., p. 25.

52. Idem, "Muita construção,..."/Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 12 e 13.

53. Idem, Considerações sobre Arte ..., op. cit., p. 5 e 25.

54. Cf. COSTA, Lúcio. Ibidem, p. 6. Apud: "O arquiteto e a sociedade..." op. cit., p. 21.

55. Cf. BEHRENDT, Walter Curt. Architectura Moderna, op. cit., p. 17.

56. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte ..., op. cit., p. 24.

ria arquitetônica do Modernismo brasileiro, esclarece-se o papel que cabe à autoridade -como âmbito dos apelos em favor da renovação: imbuir-se da "espontaneidade inventiva do espírito moderno" e tomar consciência "das possibilidades arquitetônicas postas ao seu dispor"⁵⁸. Já para a população -as "massas populares", designa-se-lhe o papel de massa espectadora, a ser comovida pelos "artistas possuídos de paixão criadora" através da "feição monumental" e do caráter simbólico das suas obras, no entanto seja chamada a participar na gestação do "gênio artístico nativo" -a que me referí antes.⁵⁹

Passando agora do registro à análise histórico-crítica do seu conteúdo, este programa teórico-estético dos "modernos", que define "os compromissos com a história e a tradição"⁶⁰ da prática arquitetônica, sobrepõe-se a outros intentos da elite intelectual brasileira, por estabelecer no País um estilo de "caráter nacional" -como os estilos "Marajoara" e "Neocolonial", referidos por Niemeyer como "lamentáveis iniciativas" a este respeito⁶¹. O "projeto" neocolonial brasileiro -de que Lúcio Costa tomou parte, antes da sua conversão à "doutrina da Arquitetura Moderna"⁶² (Projeto do Edifício da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, 1928)⁶³, mas que em análise posterior definiu como "mais um 'pseudo-estilo'", produto de um "retardado ruskinismo", isto é, uma insensata luta

57. Idem, "Muita construção,..." /Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 31 (Idem notas 32 e 38).

58. Idem, Considerações sobre Arte ..., op. cit., p. 35.

59. Idem, ibidem, p. 29.

60. Cf. GOROVITZ, Matheus. Brasília; Uma Questão de Escala. São Paulo, Projeto Editores, 1985, p. 50.

61. Cf. NIEMEYER, Oscar. "Arquitetura". In: Pampulha. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, s/p.

62. Cf. CARVALHO, Benjamin de Araújo. Notas sobre a Doutrina da Arquitetura Moderna. Rio de Janeiro, Editora Casa Minerva, 1952. (Série Recortes de Arquitetura).

pela artesanaria, contra a máquina, quando esta última já era, de longe, a vencedora, conforme expressa Costa através de uma imagem ilustrativa⁶⁴ - consistiu na reintrodução de elementos formais da arquitetura colonial com base na técnica construtiva tradicional; resultando em um ecletismo de detalhes de "arquitetura tradicional", em que não se soube -a juízo do arquiteto moderno- "aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais"⁶⁵.

Já o proceder moderno, na proposta de Lúcio Costa, assumindo a técnica industrial cosmopolita que leva naturalmente "ao progressivo e fatal abandono das soluções técnicas regionais"⁶⁶, introduz uma referência sutil à tradição -residual e periférica em última análise- na própria concepção da obra arquitetônica, como figura ou "idéia mentalmente visualizada"⁶⁷, é dizer, como "forma" -na acepção do termo "idéia" ou "aí dós" grego. E assim, também -de acordo com Niemeyer:

"... uma ligação com a velha arquitetura do Brasil colonial; não com a utilização simplista de elementos daquela época, mas exprimindo a mesma intenção plástica, o mesmo amor pela curva e pelas formas ricas e apuradas que tão bem a caracterizam."⁶⁸

Essa remissão produz, ou melhor, procura -em um nível conceitual- a unidade, a expressão totalizadora, em associação com o caráter

63. Cf. BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, op. cit.

64. COSTA, Lúcio. "Muita construção, ..." / *Arquitetura Brasileira*, op. cit., p. 22.

65. Idem, *ibidem*, p. 23.

66. Idem nota 18.

67. Cf. COSTA, Lúcio. Depoimento. In: "Brasília dez anos depois, segundo Lúcio Costa". *Revista do Clube de Engenharia*, Rio de Janeiro, mar./abr. 1970. (Nº 386), p. 6.

68. NIEMEYER, Oscar. "Forma e função na arquitetura". In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1959. (Nº 21). Apud: *Arte em Revista*, op. cit., p. 60.

de "griffe"⁶⁹ que devém da utilização de "um vocabulário plástico fundamental uniforme" a partir de uma determinada técnica -obra de um único arquiteto ou gênio criador, imbuído de "espírito de brasilidade". Assim, no entanto a variedade das formas criadas por Niemeyer, todas se remetem a um critério unificador, todas exprimem uma mesma "intenção plástica": transmitir um conteúdo de "tradição".

A significação histórica desta atitude "positiva" e "dialética" diante do Passado na Arquitetura Moderna Brasileira, provém -como contrapartida- das principais restrições que se lhe faziam no País, na época, quanto à sua característica em aparência "funcionalista" e iconoclasta; pela qual, -conforme Lúcio Costa- "não respeitaria o acervo das tradições nacionais"⁷⁰ e o "apego às formas de feição tradicional"⁷¹ -formas estas que, no entanto anacrônicas face à "universalidade das soluções industriais", manter-se-iam "consagradas" pelo gosto popular e erudito e normalmente aceitas pelas autoridades administrativas, segundo admite o próprio Costa⁷². E é a partir deste campo, em princípio, pouco propício -segundo o relato mítico do arquiteto-, que o discurso de legitimação da nova prática arquitetônica, dirige-se para a escolha da "tradição" e conseqüente procedimento formal, necessários a seu desenvolvimento, a seguir:

"Quanto à arquitetura colonial da América espanhola e portuguesa, cabe reconhecer que participa da corrente formal estática devido à tradição mediterrânea de suas culturas de origem, mas depende fundamentalmente da corrente formal dinâmica já que o seu de-

69. "Brasília sem griffe". In: Veja, São Paulo, Editora Abril, 18 mar. 1987. (Nº 967), p. 72-6.

70. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade ...", op. cit., p. 19.

71. Idem, "Muita construção,..."/Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 14

72. Idem, ibidem, p. 13 a 17; "O arquiteto e a sociedade ...", op. cit., p. 19.

envolvimento principal se enquadra em cheio no ciclo barroco dos séculos XVII e XVIII."⁷³

E conquanto a Arquitetura Moderna, ou melhor, aquela concebida por Le Corbusier, filiar-se-ia -segundo Costa- "às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos"⁷⁴, produz-se um jogo de espelhos: por um lado, promove-se a volta à tradição monumentalista e expressiva das "origens" nacionais a partir da assimilação de uma "experiência estrangeira"⁷⁵, que procederia da Europa nórdica⁷⁶ e filiar-se-ia ao "espírito do Gótico", e, por outro, inscreve-se o repertório formal elementar moderno (os "5 pontos para uma nova arquitetura"⁷⁷) ao estágio último de evolução da arquitetura colonial brasileira e esta, "em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando"⁷⁸ -tanto construtiva (com a eliminação dos tradicionais beirais pelos modernos "toits-jardins" e no que se refere à "relação dos vãos com a parede", que desembocaria na "fenêtre en longueur") como de concepção, através de uma "liberdade de tratamento" plástico -"puro Le Corbusier"- que Lúcio Costa descobre na velha arquitetura da tradição portuguesa⁷⁹.

73. Idem, Considerações sobre Arte ..., op. cit., p. 17.

74. Idem, "Razões da nova arquitetura", op. cit., p. 23.

75. Idem, "Muita construção,..."/Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 35

76. Cf. BEHRENDT, Walter Curt. *Arquitetura Moderna; Su Naturaleza, sus Problemas y Formas*, op. cit.

77. "Les cinq points d'une architecture nouvelle". In: BOESIGER, Willy et alii. *Le Corbusier 1910-65/Oeuvre Complète*. Zurich, Les Editions d'Architecture, 1967, p. 44.

78. COSTA, Lúcio. "Documentação necessária". In: *Revista do SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, MES, Rio de Janeiro, 1937. (Nº 1). Apud: *Arquitetura Civil II*. São Paulo, MEC-IPHAN/FAU-USP, 1975. (V. 2). Apud: *Sobre Arquitetura*, op. cit., p. 91.

Além, assim como ocorre com a arquitetura colonial brasileira, também na arquitetura moderna teriam se fusionado as duas correntes de influências formais referidas por Costa -a "corrente formal estática", que segue o conceito "plástico-ideal" e uma "ordem mecânica" da forma, pertencente à tradição "clássica" da "arte mediterrânea", e a "corrente formal dinâmica", que segue o conceito "orgânico-funcional" e uma "ordem orgânica" da forma, próprios à arquitetura gótico-barroca do "eixo cultural nórdico-oriental".⁸⁰ A expressão artística em Costa, deriva -conforme Worringer- de uma "vontade criadora" determinante, que estaria acima de qualquer condicionamento técnico-construtivo. Entretanto, essa fusão de dualismos na arquitetura moderna, quanto à determinação da forma, não resulta da ocorrência de ciclos históricos -como colonial-barroco no Brasil-, mas como imposição lógica das "técnicas construtivas contemporâneas".

Assim, através deste "espelhamento" e atuação simultânea das várias tradições no proceder moderno, a que conduz a teoria, com a assimilação de conceitos contraditórios no mesmo corpo de doutrina -como recurso "positivista" em Lúcio Costa, a que já tenho me referido- e que persegue como fim, o "reconhecimento da legitimidade da intenção plástica no conceito funcional da arquitetura moderna"⁸¹ -a conjunção, portanto, das imagéticas orgânica e mecânica-, atinge-se o necessário grau de desinibição e afrouxamento dos limites da criação artística:

"..., há que deixar os artistas seguirem cada qual o seu caminho, confiando na genialidade dos eventuais precursores, no talento dos mestres e na acuidade compreensiva dos discípulos, porque

79. Idem, *ibidem*, p. 91 a 93.

80. Idem, *Considerações sobre Arte ...*, op. cit., p. 6 a 18. Apud: "O arquiteto e a sociedade ...", op. cit., p. 21.

81. Idem, *ibidem*, p. 31/22.

havendo tais qualidades, todos os rumos serão válidos, tanto os que conduzem ao neo-realismo, já agora enriquecido pelas aquisições definitivas da experiência moderna, como os que levam à pureza plástica auto-suficiente do neo-formalismo; predomine a concepção lírica da forma ou o seu conteúdo expressionista; trate-se da interpretação renovada dos temas consagrados ou da possível glorificação épica dos fastos do porvir."⁸²

Encontra-se aqui, traçado em seu fundamento -como programa complementar à exploração das possibilidades técnicas, que se prende ao conceito de arquitetura enquanto arte, defendidos por Costa-, o já referido barroquismo da arquitetura de Niemeyer e o caráter alegórico que lhe pertence enquanto elaboração teórico-intelectual. Niemeyer será -no dizer de Costa- a "personalidade decisiva na formulação do rumo novo a ser trilhado pela arquitetura brasileira contemporânea ..., a chave do enigma"⁸³; que, por sua vez, reconhece na "intervenção oportuna e benfazeja de Lúcio Costa -a maior figura do nosso momento moderno", pelo incentivo à "procura deliberada e constante da beleza e da forma plástica", a principal contribuição a esse "aspecto próprio e definido" da Arquitetura Brasileira⁸⁴.

Inserido este programa estético na prática arquitetônica, exprime-se de maneira análoga à "variedade de estilos peculiar ao Barroco, mas que mantêm uma norma comum de conduta"⁸⁵ -que Costa observa na Arquitetura Jesuítica no Brasil- e que caracteriza-se pela autonomia dos meios expressivos, enquanto "simples formas plásticas autônomas", através

82. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte ..., op. cit., p. 31.

83. Idem, "Muita construção, ..." / Arquitetura Brasileira, op. cit., p. 35-6.

84. NIEMEYER, Oscar. "O problema social na arquitetura", op. cit., p. 54

85. COSTA, Lúcio. "A arquitetura dos Jesuítas no Brasil". In: Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, 1941. (V. 5). Apud: Arquitetura Religiosa. São Paulo, MEC-IPHAN/FAU-USP, 1978. (V. 6), p. 15.

das quais processa-se, de modo consciente, um "vínculo com a tradição histórica e cultural" na arquitetura moderna. Desse modo, o ecletismo de estilos e a diversificação nos detalhes das arquiteturas passadas e das formas históricas -em cuja contestação está a gênese do Movimento Moderno-, transmutam-se no interior de um mesmo estilo pessoal, como resultado de uma "bricolagem" de tradições; tomando-lhes os mais variados empréstimos como referências exógenas de projeto -procedimento do qual os edifícios de Niemeyer em Brasília constituem o mais apurado exemplo:

O Palácio da Alvorada -Palácio Residencial do Presidente da República (1956-1958; projetado antes mesmo do Plano-Piloto de Lúcio Costa), com a finalidade projetual de "constituir marco e padrão técnicos e artísticos da cidade que nasce", a partir da adoção dos "princípios da simplicidade e pureza que, no passado, caracterizaram as grandes obras da Arquitetura"⁸⁶, reportar-se-ia, em sua concepção de conjunto, a uma "tradição nacional" específica: a disposição da "Casa-Grande, com varanda corrida e capela anexa" do período colonial, que -na opinião conceituada de Costa- "tomou conta do lugar e lhe marcou, de saída, o tônus: cidade moderna, voltada para o futuro, mas com raízes na tradição"⁸⁷, conforme descreve o seu criador:

"O Palácio da Alvorada foi idealizado dentro de uma concepção de funcionalidade que lembra as casas grandes do interior brasileiro, só que aproveitando a tecnologia moderna. Seu plano de construção é baixo, comprido, exatamente como os casarões que conhecemos de antigamente, embora pareça solto no ar."⁸⁸

86. NIEMEYER, Oscar. Memória Descritiva do projeto. In: "Palácio Residencial de Brasília", Módulo, Rio de Janeiro, fev. 1957. (Nº 7), p. 21.

87. COSTA, Lúcio. "Monumentalidade e gente". In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960. Apud: Sobre Arquitetura, op. cit., p. 307.

88. NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In: "Tancredo prefere o esquecido Alvorada", Folha de S. Paulo, São Paulo, nov. 1984.

A mesma referência -Casa-Grande e capela da Arquitetura Colonial, com as arcadas como elemento expressivo autônomo- será empregada novamente por Niemeyer no projeto do Instituto de Teologia de Brasília⁸⁹ -projeto este não realizado em sua totalidade. Igualmente, a solução do Palácio do Itamaraty -Sede do Ministério das Relações Exteriores (1965-1967; mas cujo anteprojeto foi elaborado em 1959) ou "Palácio dos Arcos" também é informada pelo conteúdo da tradição arquitetônica nacional:

"Basicamente trata-se aqui de uma manipulação plástica dos apoios da periferia. Aqui igualmente verificamos o espaço de transição entre a arcada e a cortina de vidro do bloco central, bem como o terraço-jardim no pavimento superior: uma referência direta à nossa arquitetura alpendrada."⁹⁰

Além, os arcos plenos tradicionais da Arquitetura Romana e mediterrânea, utilizados aqui apenas como elementos expressivos, sem a sua função estrutural, trazem uma analogia com os Arcos da Lapa -antigo aqueduto da cidade, no Rio de Janeiro, que alimenta a memória coletiva e a imagem da cidade; lembrando o clima e as virtudes cívicas da cidade-capital da antiga Colonia -proposta que configura a expressão arquitetônica da iconologia do Plano-Piloto de Brasília. Já quanto aos outros "palácios de pórticos", que retomam a fórmula do templo grego -as "imagens geniais de Partenões" antevistas por Le Corbusier, o Palácio do Planalto -Sede do Poder Executivo e o Palácio do Supremo Tribunal Federal -Sede do Poder Judiciário (1958-1960), localizados na Praça dos Três Poderes, a "intenção plástica" limitou-se a uma especulação com as colunas externas, que se prende aos "compromissos com o Eixo Monumental" da concepção

89. Cf. KOHLSDORF, Gunter et alii. "Considerações em torno da dimensão artística e cultural na obra de arquitetura". In: Projeto, São Paulo, jan./fev. 1980. (Nº 18), p. 46.

90. Idem, ibidem.

urbanística de Lúcio Costa.

A tradição mediterrânea e a influência da "arquitetura do deserto" africana⁹¹, na combinação e jogo de volumes simples -que Le Corbusier sintetizou na sua célebre definição de arquitetura como "o jogo sábio e magnífico dos volumes sob a luz"- e a tradição do Barroco Mineiro, no uso das linhas curvas e sinuosas e das formas emblemáticas, fundem-se nos projetos de arquitetura religiosa de Brasília: a citada Capela do Palácio da Alvorada (que teria sua origem em uma "digressão" de Niemeyer, esboçada em 1955, sobre a Capela de Ronchamps, 1950-1954, do mestre fran-co-suíço⁹²; a partir de cuja entusiástica análise⁹³, o arquiteto brasileiro reconhece, em sua própria prática e obra, o valor da determinação plástica do objeto arquitetônico) e a Capela de Nossa Senhora de Fátima, ou "Igrejinha" -ambas de 1958.

Esta última guarda um parentesco com a Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha (1943), também encomendada a Niemeyer por Juscelino Kubitschek -Presidente construtor de Brasília e então prefeito de Belo Horizonte; em cujo relato de memórias destacamos uma leitura iconográfica e iconológica do projeto:

"... o templo, em forma de chapéu de freira, com a cobertura em abóbadas quase servindo de parede; a fachada, toda de vidro faiscava ao sol da manhã; e, do lado, o campanário esguio, concebido em linhas retas e separado do corpo da igreja, lembrava -apesar de sua forma arrojada, atual- as românticas capelas da Idade Média. (...)"⁹⁴

91. Cf. NIEMEYER, Oscar. "Viagens. Origens e Influências na Arquitetura" In: Módulo, Rio de Janeiro, jul./ago./set. 1977. (Nº 46), p. 31-4.

92. Cf. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit. p.210

93. NIEMEYER, Oscar. "A Capela de Ronchamps". In: Módulo, Rio de Janeiro set. 1956. (Nº 5), p. 40-5.

94. KUBITSCHKEK, Juscelino. "De Pampulha a Brasília. Os Caminhos da Providência". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1975. (Nº 41), p. 7.

O espírito da Idade Média será também encontrado em uma obra de Le Corbusier: o Convento de La Tourette (1957-1960), projetado para os Padres Dominicanos⁹⁵. Entretanto, as referências ao Passado na Arquitetura Moderna Brasileira a partir da obra de Niemeyer, não surgem apenas como explicação a posteriori dos projetos; mas -conforme venho expondo- elas estão presentes na própria fase de ideação, como recurso para "ampliar as possibilidades criativas da invenção arquitetural"⁹⁶:

"Lembrava-me da Praça de S. Marcos na Itália, do Palácio dos Doges, da Catedral de Chartres, de todos esses monumentos que justamente acabava de conhecer, obras que causam um impacto indescritível pela beleza e audácia com que foram realizadas, sem nele interferirem razões técnicas ou funcionais."⁹⁷

Esta busca de uma força evocativa na arquitetura, ligada à preocupação com os aspectos expressivos em Niemeyer, dá lugar a um outro tipo de sistema alusivo e de referências à História: a remissão a uma imagem imanente ou tradição específica de cada função -recurso este amplamente utilizado por Lúcio Costa no plano urbanístico da cidade.

A Catedral Metropolitana (1959) -"talvez a mais arrojada das obras de Oscar Niemeyer", segundo o inventário oficial das "obras arquitetônicas" de Brasília⁹⁸-, reporta-se, seguindo o referido critério de projeto, a uma "tradição religiosa", a uma ligação com o passado religioso. Em texto explicativo de uma obra posterior, que em parte incorpora a "ex

95. Cf. GIEDION, Siegfried. Zodiac, fev. 1963. (Nº 11), p. 31. Citado em BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 149.

96. NIEMEYER, Oscar. "Viagens. Origens e Influências na Arquitetura", op. cit., p. 34.

97. Idem, "Minha experiência em Brasília". In: Módulo, Rio de Janeiro, jun. 1960. (Nº 18, Edição Especial), p. 12.

98. Guia Oficial de Brasília. Brasília, CODEPLAN -Companhia do Desenvolvimento do Planalto Central, 1985, p. 22.

periência de Brasília", Niemeyer detalha este procedimento como programa iconológico da criação:

"A primeira idéia que me surgiu ao projetar o Centro Cultural Espiritual dos Padres Dominicanos de Sainte Baume, foi a de encontrar uma forma diferente, desprovida dos refinamentos da civilização e que lembrasse as grutas onde, no passado, os cristãos se reuniam para meditar e orar."⁹⁹

Podemos, do mesmo modo, interpretar a solução da Catedral -com seu acesso em rampa por uma passagem subterrânea (de piso e paredes laterais pretos) que "leva, deliberadamente, os fiéis a percorrer um espaço de sombra antes de se atingir a nave"¹⁰⁰ - como uma alusão às catacumbas dos antigos cristãos, a uma instância originária da cristandade. E enquanto a primeira apreensão está ligada a um sentido de recolhimento interior, já a que lhe segue corresponde a um momento de êxtase: a nave, de forma circular, contrasta nitidamente como espaço de luz, em que os montantes que a definem, marcam um "ritmo como de ascensão para o infinito" -conforme o arquiteto, talvez um gesto de adoração. Assim, ambas instâncias sintetizam, a partir da sua sintaxe, a essência do ato religioso

Este recurso arquitetônico de antepor um espaço estreito e escuro ao espaço principal surpressivamente iluminado, reporta-se à mais remota Antiguidade, anterior ao Cristianismo. Já em outro detalhe da concepção, Niemeyer remete-se às origens da Instituição:

"Em volta da nave -rebaixada três metros em relação ao piso do terreno- encontram-se as capelas e ainda as ligações com as salas e serviços anexos à Catedral, e o batistério, localizado, co-

99. NIEMEYER, Oscar. Quase Memórias: Viagens. Tempos de Entusiasmo e Revolta -1961-1966. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 99.

100. Idem, "A Catedral de Brasília". In: Módulo, Rio de Janeiro, dez. 1958. (Nº 11), p. 8.

no primitivamente, fora do templo."¹⁰¹

Ainda, o programa que Niemeyer propôs-se exprimir em sua obra-prima, aproxima-se da propalada fusão de conceitos formais antagônicos a través da técnica moderna -a que me referí anteriormente¹⁰²- na teoria estética de Lúcio Costa:

"Na própria arquitetura, o dualismo representado pela concepção orgânico-funcional em face do conceito plástico-ideal -melhor exemplificado pelo confronto das arquiteturas gótica e clássica-, encontrou agora, graças ao desenvolvimento científico e tecnológico da arte de construir, que reduz por vezes as fachadas a simples invólucros do arcabouço estrutural, o meio natural de finalmente casar a pureza plástica ideal, tal como era entendida na Grécia antiga, com o conceito orgânico e funcional comum à Idade Média e à Idade Contemporânea."¹⁰³

Assim, num programa em que "o problema é conduzido para o setor das grandes estruturas, integrando-se, conseqüentemente, na especulação e emprego da técnica mais avançada"¹⁰⁴ -segundo o arquiteto-, encontram-se conjugadas uma "forma estática", na planta da igreja -simbolizando o domínio da razão, que se remete aos templos de plano central renascentistas e da tradição clássica- e uma "forma dinâmica", na elevação -do domínio da pura emoção e fantasia, que lembra o espírito ascensional e místico das catedrais góticas.

Por outro lado, verificamos na arquitetura de Niemeyer -em face da sua contestação ao velho ditame racionalista da forma seguir à função- que, a funcionalidade acompanha à imagem em sua remissão ao passado

101. Idem, ibidem.

102. Idem nota 80.

103. COSTA, Lúcio. "O novo humanismo científico e tecnológico". In: Módulo, Rio de Janeiro, jun. 1961. (Nº 23), p. 3.

104. NIEMEYER, Oscar. "A Catedral de Brasília", op. cit., p. 8.

como fonte de referência e recusa das "limitações funcionalistas", tão pouco convincentes "ao olhar as obras do passado tão cheias de invenção e lirismo". É certamente que a referência à Capela da Idade Média e à Casa-Grande da Colonia, contradiz ou aponta em direção oposta, em termos funcionais, ao desafio das "formas livres e inesperadas que o concreto permite e os temas modernos solicitam"¹⁰⁵. Até mesmo no que diz respeito à imagem, Niemeyer deixa-nos o testemunho da contradição que abriga em sua prática de procurar, por todos os meios possíveis, a "surpresa arquitetural":

"Em certos trechos do seu livro, Garaudy me parece apaixonado demais, principalmente quando se refere aos grandes monumentos do passado, às pirâmides do Egito, ao trabalho escravo sob o chicote do senhor. É claro que, ao ver as pirâmides, tudo que elas apresentam como conteúdo negativo desaparece ou é esquecido. É um momento de êxtase que a beleza cria e domina. Mas depois, ao descrevê-las, é normal que as analisemos com o coração pesado, testemunho que são de um período desumano de opressão e injustiça."¹⁰⁶

Encontramo-nos -é bom salientar- perto da crítica "moderna" ao eclétismo: na busca de uma "aparência de ordem" que já não se encontra em parte nenhuma, de uma "forma acabada em um presente inacabado e informe", o eclético volta-se para o passado, para o "acabamento da forma" ao resguardo de uma tradição histórica. Mas, "assim, extraída do passado e portanto das circunstâncias que condicionaram sua origem e conteúdo", a forma tradicional escolhida necessariamente sacrificará as "exigências modernas"; a sua integridade e pureza conseguir-se-á a expensas da utilidade e das "necessidades práticas da vida moderna", à margem das novas condições econômicas e sociais.¹⁰⁷

105. Idem, A Forma na Arquitetura, op. cit., p. 16 e 19.

106. Idem, "Viagens. Origens e influências na arquitetura", op. cit. p. 34

107. Cf. BEHRENDT, Walter C. Architectura Moderna, op. cit., p. 34-6.

Há, por último -retomando o engendramento plástico de Brasília- uma outra influência a que se reporta a imaginação criadora de Niemeyer: a da tradição instituída pela própria modernidade.

O Palácio do Congresso Nacional (1958-1960), segue -em sua disposição de dupla torre administrativa e dois hemicíclios dos plenários (o convexo pertencente à Câmara dos Deputados e o côncavo ao Senado Federal), figura esta que se presta a variadas exegeses enquanto "simbolismo da práxis política" no País, com seus períodos alternados de sístole e diástole¹⁰⁸ - um esquema de filiação construtivista, ideado pelo arquiteto marxista Hannes Meyer, de duplo arranha-céus cartesiano e hemicíclio independente, para a Sede da Sociedade das Nações em Genebra, de 1927.¹⁰⁹ O mesmo diagrama -como exemplo de uma nova "arquitetura oficial" e universal- foi empregado por Le Corbusier no projeto do Secretariado e da Assembléia Geral da ONU em New York (1947), e antes proposto por ele a Lúcio Costa e equipe, em 1936, quando da sua primeira visita ao Brasil para a realização do projeto da Sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.¹¹⁰ Por fim, Costa o incluirá no Plano-Piloto de Brasília como ponto focal culminante do Eixo Monumental.¹¹¹

Em sua implementação de uma "nova monumentalidade", a Arquitetura Moderna retomará a tradição e os princípios da "arquitetura revolucionária", Neoclássica ou da Ilustração¹¹², com seus grandes projetos cí

108. Cf. "Alvorada da Nova República". In: Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Editora Pini, abr. 1985. (Nº 2, Brasília Ano Zero), p. 16-7.

109. Cf. "La façade des institutions". In: L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, abr. 1980. (Nº 208, Architecture Officielle), p. 44.

110. Idem, p. 44-5.

111. COSTA, Lúcio. "Relatório do Plano-Piloto de Brasília". In: Módulo, Rio de Janeiro, jul. 1957. (Nº 8, Edição Especial: A Nova Capital do Brasil. Novacap/Divisão Cultural do Itamaraty), desenho do item 9.

112. Cf. KAUFMANN, Emil. De Ledoux a Le Corbusier. Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma. (Von Ledoux bis Le Corbusier, Viena, 1934).

vicos de inspiração monumental, para a administração centralizadora; a imagem do "edifício regular" e a composição através de volumes geométricos puros, que exprimem a harmonia e autoridade das formas elementares - como a esfera¹¹³; a utilização de um vocabulário figurativo e a "vontade de invenção" de novas formas-tipo para os novos conteúdos - o qual não a privou de igualmente exprimir "um 'pathos' evocador da virtude cívica antiga"¹¹⁴.

Dentro desta tradição, o Palácio do Congresso, com seu jogo de volumes simples, configura um "emblema da razão": o hemiciclo representa originalmente a "metáfora da democracia", e as torres geminadas, as suas guardiães ou sentinelas. Assim, este "símbolo da modernidade" apela para um programa iconológico da Antiguidade:

"O arranha-céus, na tradição do atalaia, do campanário e do minarete, indica o centro da cidade, serve de ponto de convergência e de sigla, tanto para a capital como para a organização internacional."¹¹⁵

A localização deste edifício no "Eixo Monumental", como centro, e a preponderância do seu "efeito de silueta" e de altura no Plano da cidade, levam a interpretá-lo - enquanto "Casa dos representantes do povo" - como um "símbolo da vontade popular"¹¹⁶, que confere a Brasília

Barcelona, G. Gili. (Colección Punto y Línea); La Arquitectura de la Ilustración (Architecture in the Age of Reason. Baroque and Pos-baroque in England, Italy and France. London, 1955). Barcelona, G. Gili, 1974. (Colección Biblioteca de Arquitectura).

113. Cf. STAROBINSKI, Jean. 1789. Les Emblèmes de la Raison. Paris, Flammarion, 1973. (Collection Champs: Esthétique), p. 49 a 59.

114. Cf. LANKHEIT, Klaus. Revolution et Restauration. Paris, Éditions Albin Michel, 1966. (Collection Civilisations Européennes).

115. "La façade des institutions", op. cit., p. 45. (Trad. do autor)

116. Cf. JOFFILY, Geraldo Irenêo. Brasília e sua ideologia. Brasília, Thesaurus, 1977. (Série: Cadernos de História, 2); GRAEFF, Edgard A. Bra

o caráter previsto por Costa, de "capital democrática" do País; deslocando assim novamente a sua apreensão para o âmbito da utopia -dado o predomínio do Executivo sobre o Legislativo na história política brasileira-, da proposta de "caráter nacional" não realizada em seus ideais originários e, logo, como "obra aberta" à espera do "conteúdo humano", social e político com que teria sido concebida e que naturalmente lhe corresponde -de acordo com seus idealizadores¹¹⁷.

Entretanto, -limitando-nos à intencionalidade plástica- é significativo que Niemeyer tenha adotado, nos esboços iniciais para o Palácio do Congresso, a mesma coluna-símbolo do Palácio da Alvorada¹¹⁸, propiciando assim -em um nível imagético- uma alusão partidária da "figura do presidente"; identificação esta que observar-se-á posteriormente em exemplares de "arquitetura kitsch" e popular pelo interior do País¹¹⁹.

Assim, a imagem arquitetural de Brasília é elaborada sobre a imagem política do seu promotor, decalcada sobre a personalidade e o "Programa de Metas" de Kubitschek; que, no entanto, se prende a representações antagônicas: por um lado, de diferenciação do Estado Nacional de base territorialista frente às sociedades regionais através de um acelerado processo de modernização, e por outro, de identificação do social a partir do Estado, dando ênfase ao tipo de relações pessoais ou de favor legitimadas pelo respeito à tradição e aos costumes.

Brasília: Cidade Utopia. Belo Horizonte, Vega - São Paulo, EDUSP, 1979; Idem, Edifício. Projeto Editores, São Paulo, 1980. (Cadernos Brasileiros de Arquitetura, 7).

117. COSTA, Lúcio. Depoimento. In: "Lúcio Costa não volta mais a Brasília". O Estado de S. Paulo, São Paulo, 4 jul. 1971, p. 36; NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In: "Niemeyer abandona Brasília e diz que ela pertence ao povo". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 mar. 1972.

118. Anteprojeto do Palácio do Congresso. In: GOROVITZ, Matheus. Brasília. Uma Questão de Escala, op. cit.

119. "Palácio da Alvorada". In: GUIMARAENS, Dinah et alii. Arquitetura

Paralelamente, a configuração plástica de Brasília, a partir da arquitetura de Niemeyer e da concepção urbanística de Costa -que analisarei em capítulo subsequente-, segue a dialética construtivista de fundir em uma síntese o novo e o velho, a modernidade e a tradição, através do programa da Arquitetura Moderna de reconciliar a arte com a técnica, somando os seus efeitos na busca da máxima eficiência de funcionamento das máquinas arquitetônicas a serviço do Estado, para o controle e a normalização do social -que define a instância histórica do Modernismo. A "intenção plástica" da forma exprime a técnica mais avançada ao limite das suas possibilidades, implementando uma proposta de antecipação mecânica ao tempo social, e, ao mesmo tempo, contém uma recorrência ao passado, aos mais variados registros da memória coletiva, como meio de procurar os elementos de identificação e constância para serem utilizados na construção dos símbolos orgânicos da "unidade nacional".

Nesta elaborada construção teórica trabalha-se com arquétipos, isto é, signos reconhecíveis pela população, que possam trazer à lembrança a origem cultural do País, as relações sociais e os vínculos cívicos antigos, a figura política tradicional do governante, a função primordial da religião na conformação da nacionalidade, etc.; a partir do qual podemos dizer que a estética de Brasília comporta uma "intencionalidade simbólica". E é precisamente neste ponto, que a tarefa empreendida pelos arquitetos brasileiros revela-se mítica: a construção de um "símbolo" -como era entendido pelos românticos, isto é, como figura orgânica da totalidade que chama a uma identificação imediata e possui um significado acessível a todos, sem a mediação do intelecto- não pode, nos "tempos modernos", sair da retórica para a realização efetiva. E isto, não porque faltar-lhe-ia a necessária correspondência empírica, mas pela sua pró-

Kitsch -Suburbana e Rural. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

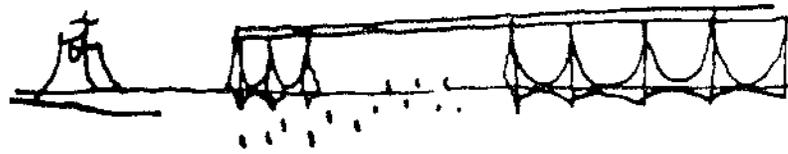
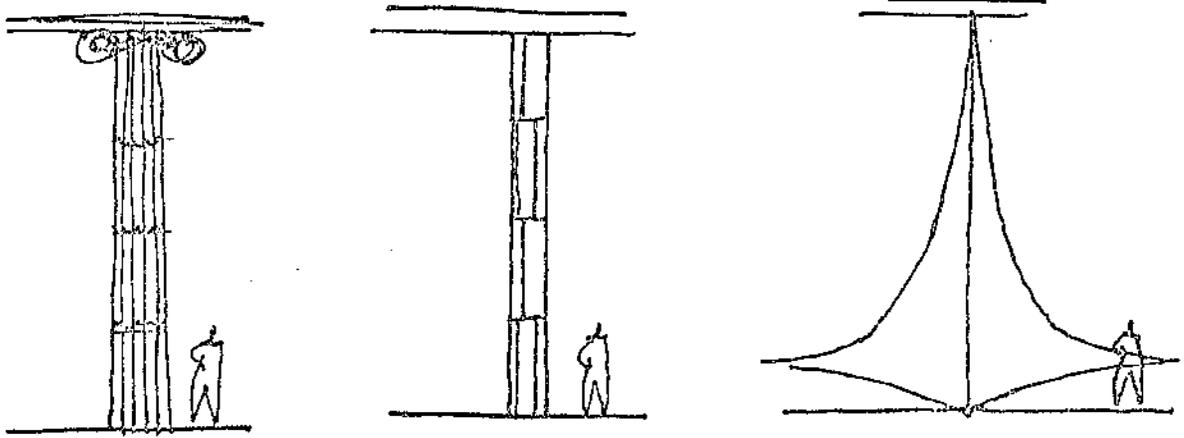
pria impossibilidade teórica, de concepção.

Assim, em sua caracterização correta -a partir do seu programa estético previamente traçado, como construção intelectual da "síntese" a través da reunião de diversos significados de "tradição e modernidade"- Brasília constitui, em seu aspecto plástico, uma montagem alegórica do cenário para o poder e as massas. Este discurso estético situa-se -em uma circunspeção histórica mais ampla- frente à dissolução do conceito "clássico" da arte e sua interpenetração pelo alegórico -que Costa formula como "superação das velhas antinomias"¹²⁰; o qual teria ocorrido já na Idade Média, com a passagem do simbolismo Românico para a instância das Catedrais Góticas como "summa" alegórica da fé cristã. O Renascimento posterior -a que Costa alude como análogo à instância "moderna"- foi um intento de restauração, por uma elite intelectual, do caráter unitário das obras da antiguidade clássica.

Quanto à montagem alegórica, certamente que os arquitetos brasileiros não escreveram a peça: a arquitetura é apenas a expressão periférica de uma instauração política, de "construção de um novo Brasil", concebida a partir do Executivo, de que Brasília seria -conforme seu criador- "a chave da abóbada"¹²¹, isto é, o ponto de partida e sustentação em um sentido figurativo, a alvorada.

120. Idem notas 80 e 103.

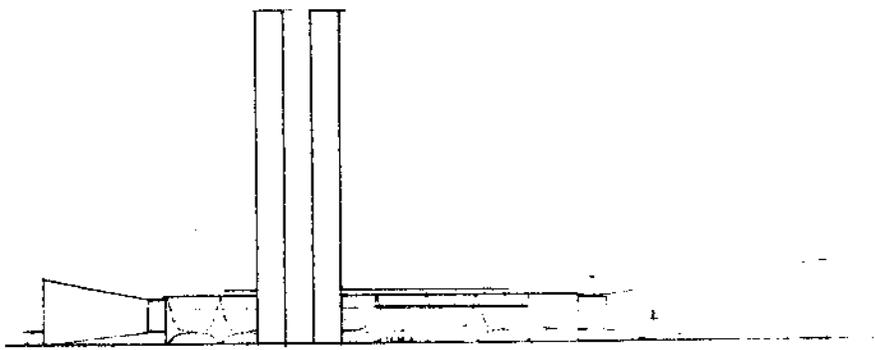
121. COSTA, Lúcio. "L'urbaniste défend sa capitale". In: *Architecture/ Formes-Fonctions*, Loussane, 1968. (Nº 14), p. 18. Apud: "Interpretação de Brasília". In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 abr. 1968. (Suplemento especial, Série Realidade Brasileira: "Brasília. Capital da Integração Nacional"), p. 11. Apud: "O urbanista defende a sua cidade". In: *Revista do Clube de Engenharia*, Rio de Janeiro, mar./abr. 1970. (Nº 386), p. 12.



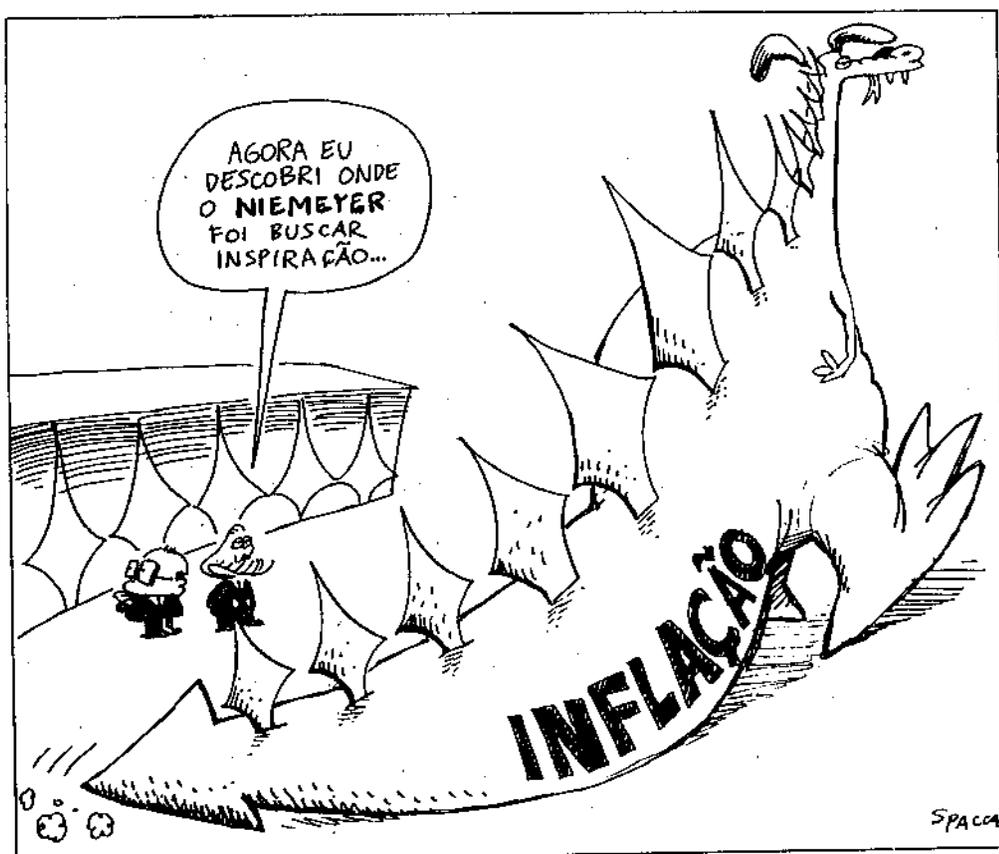
Palácio da Alvorada



Capela de Santana e Casa da Fazenda Columbande, Rio de Janeiro



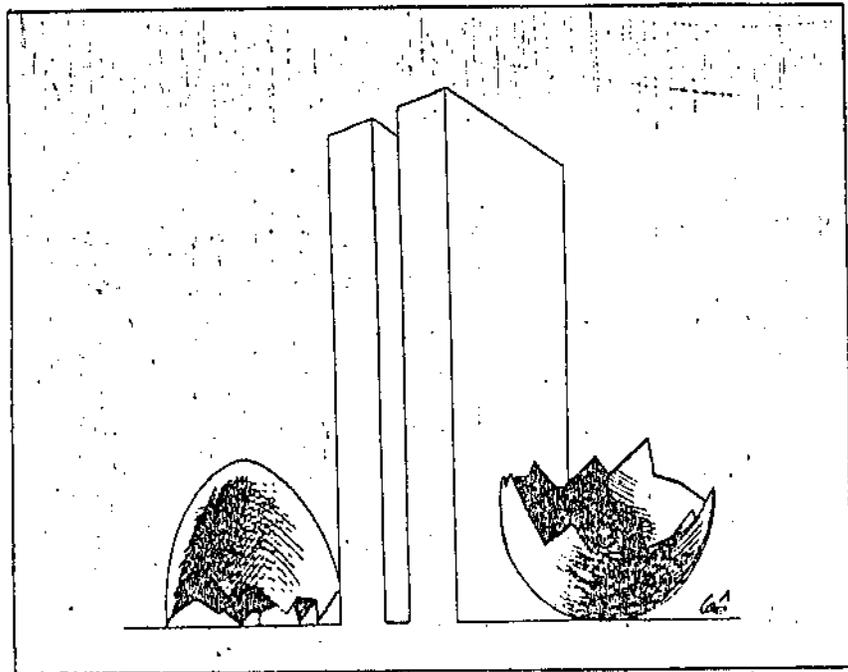
Niemeyer, Croquis para o Congresso de Brasília, versão preliminar



CONCLUSÃO

A idéia da arquitetura como arte plástica, não sujeita a condicionantes de ordem técnica e/ou funcional, por que se identifica a "arquitetura moderna brasileira" a partir da prática projetual de Oscar Niemeyer e da teoria estética de Lúcio Costa, perpassa o desenvolvimento autônomo dos próprios meios arquiteturais e da cultura figurativa no Brasil. O "domínio da plástica" assinala o vínculo entre a configuração da "modernidade" e as teorias do poder a partir do Estado nacional, que resulta em Brasília, inscrita na tradição do "Estado como obra de arte". O discurso da forma, na realização desses arquitetos, filiada à obra de Le Corbusier, incorpora a retórica "nacionalista" da "tradição" e dos "compromissos com a história", à margem dos "programas modernos" e do cabal "aproveitamento das disponibilidades tecnológicas da época". Assim, os arquitetos nomotetas brasileiros operaram como intérpretes do poder. Atribuíram-se o papel de mediadores entre o Estado e a Nação, das relações entre governantes e governados, na busca das figuras de identificação ou "símbolos" da "unidade nacional", face à diferenciação do Estado e sua intervenção no social através da técnica. Essa intencionalidade simbólica e projeto de poder inscreve-se como proposta de intelectuais enquanto arquitetos, votados à produção do "Estado orgânico nacional". A referência aos tempos da Colônia e aos variados registros da memória coletiva com a finalidade de representação do poder, introduz um parâmetro organicista em pleno domínio da mecânica. A partir do Estado e do engendramento plástico da forma processa-se o "artifício", a figuração mecânica onde se coloca a alternativa ao predominante imaginário orgânico sobre o mando, comum à sociedade. O mito de Brasília corresponde ao mito da instauração de uma forma específica de Estado e racionalidade do poder, um foco imaginário do mando que se fundamentou no carisma do executivo e no paternalismo das relações face a face. A cidade-capital representou, na visão dos seus produtores, o ponto de partida para o "novo Brasil", a alvorada desenvolvimentista a partir da técnica contemporânea e da escolha de uma tradição afetiva ou "passado dos apogeus": a atualização ritual de um tempo mítico, originário da nacionalidade e de um cenário cívico evocadores da "consciência nacional".

Assim, o discurso "progressista" dos arquitetos modernos, através da busca de legitimidade na e pela história, à cata do "poder legítimo", coaduna-se com a teoria romântica do poder, de essência conservadora.



APÊNDICE

MODERNIDADE E PODER :

UMA ANÁLISE DO DISCURSO DA FORMA EM BRASÍLIA

Roberto Leemann
Ornato dos

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
ABORDAGEM PRELIMINAR	4
1. Por uma Arquitetura, oficial	6
2. "... moderna e ligada ao passado"	12
ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE	27
1. Gramática, retórica e estrutura dialógica	28
2. Conteúdos históricos e mecanicistas	32
3. Programas iconológicos e motivos iconográficos	36
MATERIAL DE CONSULTA	
1. Teoria estética e história da arte	41
2. Discurso projetual e memória descritiva	42
BIBLIOGRAFIA	45

INTRODUÇÃO

"A arquitetura ... não se ocupa de nenhuma figuração ... não tem nada a ver com os 'estilos' ... não conta mais estórias (...) Não se trata de dogmas religiosos, de descrição simbólica, de figurações naturais: são formas puras dentro de relações precisas, exclusivamente ... estética que nasce diretamente do procedimento construtivo (...) Entramos no implacável da mecânica. Não há símbolos associados a essas formas; e elas provocam sensações categóricas; não é mais necessário uma chave para compreender."¹

Decifrar a modernidade brasileira, a partir do "índice de uma arquitetura cujo código foi subvertido", nos termos de "peneirar o passado e todas suas lembranças através das malhas da razão"², e que não obstante, ascende à categoria -em aparência, antinômica- de "expressão de caráter nacional", na forma de "retorno do historicismo" e da função representativa e simbólica; modernidade que faz parte de uma mística nacionalista, e onde "a inclusão progressiva de elementos de racionalidade, modernidade e eficiência em um contexto de grande centralização do poder"³ vem acompanhada, como contrapartida, do discurso retórico valorativo do "respeito à tradição" e do vínculo sentimental com o passado, "na criação de formas significativas em função de uma determinada intenção, interessada ou gratuita, e através das quais a (nossa) paixão humana se manifesta", e em que "o sentimento tem sempre a última palavra"⁴.

1. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura (Vers une Architecture), Paris, Editions Crès, 1923, "Collection de L'Esprit Nouveau". São Paulo, Editora Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos, 27), pp. 10, 13, 121, 150, 157.

2. Idem, ibidem, pp. 86 e 189.

3. SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro, Paz e Terra/São Paulo, EDUSP, 1984. (Coleção Estudos Brasileiros, 81), p.19

4. COSTA, Lúcio. "Oportunidade perdida". In: Manchete, Rio de Janeiro, 4 jul. 1953. (Nº 63). Apud: Sobre Arquitetura. Porto Alegre, CEUA, 1962

Eis o objeto de pesquisa; matéria cuja complexidade torna problemática a sua abordagem, como considerável todo esforço de compreensão dessa arquitetura, chamada "moderna", que se firma junto ao processo de "modernização conservadora" e ruptura com o Brasil arcaico, a partir da Revolução de 30 e do Estado Novo (1937-1945), e atinge sua instância culminante, através de uma expressão plástica singular, com a construção de Brasília -a nova Capital do País, inscrita na tradição do "Estado como obra-de-arte". Trata-se, sem dúvida, de uma "arquitetura política", produto da ligação primordial com o Estado; no entanto, as circunstâncias totais de que dependem sua ocorrência e validade, são de diversas ordens e origens: não se resumem aos termos de "contribuição pessoal", nem como "uma conjugação feliz de pessoas bem-dotadas"⁵ -próprios à visão de seus agentes-arquitetos, e, em última análise, se remetem a uma condição específica do País e de suas instituições, organização econômica e social, valores e mitos.

Esta pesquisa, contudo, não se propõe ser uma crônica da arquitetura "moderna" no Brasil e do ambiente da sua produção: a soma dos diferentes fatores e elementos, condições e fontes da criação arquitetônica, assim como a definição de seus respectivos papéis e lugares. As determinações de ordem sócio-econômica e geopolítica exclusivas, não serão igualmente abrangidas pela análise. Uma amplitude tal, escapa ao alcance do trabalho previsto, e, no máximo, permitirá uma indicação de leitura de outros enfoques e pontos-de-vista concernentes. O objetivo deste estudo está centrado no engendramento teórico e plástico da moderna arquitetura brasileira -também denominada de "arquitetura nova" em recorrência à distinção típica das vanguardas artísticas da moderni-

(V. 1), pp. 255 e 256.

5. Cf. Carta de Lúcio Costa a Capanema, 3 out. 1945. Arquivo GC, CPDOC-FGV. In: SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema, op. cit., pp. 94 e 355-9.

dade entre as categorias de "o velho" e "o novo"- e mais precisamente, na obra dos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer -máximos expoentes da vertente nacional conhecida como "escola carioca", à luz da razão política que a animara; particularizando a relação entre arquitetura e política, ou melhor, a instrumentalização política do discurso arquitetônico, que tivera lugar no Brasil, no período recente da história do País compreendido entre a terceira e a sexta décadas de nosso século, e que se exprimira no terreno da estética.

Este estudo pretende ressaltar ainda, em seu aspecto conceitual, uma configuração específica da arquitetura brasileira do período, relativa à simultaneidade de existência -citada ao começo- da "forma técnica" ou pura forma útil, derivada da "estética pura", das exigências de racionalidade e dos postulados ditos "progressistas" do Movimento da Arquitetura Moderna internacional, e da "forma simbólica" ou toda forma alusiva, de caráter evocativo, que procede por analogias em face da história, responde nos termos de "compromissos com o passado" e com a tradição local, e aponta para uma atitude "romântica", de exaltação do sentimento, da fantasia e do conteúdo emocional na obra de arquitetura; diálogo entre inovação técnica e referências históricas que tem em Brasília -enquanto "expressão plástica da modernidade" e "elo entre o passado e o futuro da Nação"- sua instância plena e de máxima legitimidade.

O objetivo deste estudo encerra a intenção de proceder, por último, a uma avaliação crítica do referido discurso -após descrição detalhada e exame dos juízos vertidos a seu respeito- face a sua produção de efeitos no âmbito social e político do País. Não será possível, entretanto, realizar uma apreciação exaustiva das diferentes tradições -arquitetônicas e artísticas- presentes na formulação "moderna" brasileira; o qual requerirá uma análise histórica mais aprofundada, que viesse a complementar este trabalho.

ABORDAGEM PRELIMINAR

"Uma parte do lado faustoso da nova arquitetura vem sem dúvida de seu comércio inicial com a ditadura. (...) Os novos construtores utilizaram-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas idéias."⁶

"A arquitetura de elite -de que Oscar Niemeyer é hoje o personagem mais conhecido- não se desenvolveu diretamente em função da febre especulativa imobiliária, (...). Cresceu, isto sim, à sombra do paternalismo suntuário governamental ... Mas seria descabido asseverar que se colocou 'a serviço'..."⁷

A relação da "arquitetura de elite" com o poder e a sociedade no Brasil de meados de século, longe de ser unívoca, comporta a apreciação de ângulos diversos, recíprocos e antagônicos, a começar pelo relativo à configuração do poder na sociedade -seja do tipo "molecular", disseminado pelo "tecido social", ou concentrado no Estado "orgânico" nacional; passando pela tipologia do Estado -seja o "Estado-árbitro", acima das estruturas sociais, econômicas e políticas do País, (como ao que se inscreve o projeto nacionalista do Estado Novo)⁸, ou o Estado representativo, a partir da adesão a um determinado projeto hegemônico de classe, (como o dos empresários industriais no Governo JK)⁹; logo, pela composição das "forças sociais" que sustentam o regime -seja o caso das empreiteiras¹⁰ ou das Forças Armadas¹¹ na Era "nacional-desenvolvimentis-

6. PEDROSA, Mário. "L'Architecture Moderne au Brésil". In: L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, dez. 1953 (Nº 50/1). Apud: Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília. A. Amaral Org. São Paulo, Perspectiva, 1981. (Coleção Debates, 170), p. 259.

7. QUEIROZ, Maurício Vinhas de. "Arquitetura e Desenvolvimento". In: Revista do Instituto de Ciências Sociais (V. 1, Nº 1). Apud: Módulo, Rio de Janeiro, ago. 1964. (Nº 37), p. 30.

8. Cf. SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema, op. cit.

ta"; e finalmente, pelo citado caráter "consciente" ou "prestativo" da manifestação arquitetônica face às circunstâncias políticas da sua produção. Além, a nova arquitetura está particularmente sujeita às relações dominantes de produção e consumo da construção, mediadas pelo conflito capital-trabalho e também concernentes à política.¹²

Mas permanece sobretudo em debate para os registros da memória histórica e a crítica de arquitetura, no relativo à prática profissional do período e seus vínculos com a política, a distinção liminar entre "fazer uma arquitetura para o poder", enquanto expressão "a serviço" de uma ideologia ou projeto político de dominação, e reafirmar a propriedade da "arquitetura como fim em si mesma" enquanto instrumento de poder.¹³ Logo, a "contradição ainda não totalmente superada" -antes um impasse da análise- entre "os ideais revolucionários do modernismo" e as necessidades de propaganda e "suntuarismo governamental"¹⁴, conduz à apreciação do discurso arquitetônico-político da modernidade nacional a partir das suas premissas básicas e necessidades próprias de expressão.

9. Cf. TREVISAN, Maria José. 50 anos em 5 ... A FIESP e o Desenvolvimentismo. Petrópolis, Vozes, 1986.

10. Cf. WAINER, Samuel. Minha Razão de Viver. Memórias de um Repórter. A. Nunes Org. Rio de Janeiro, Record, 1987.

11. Cf. VESENTINI, José William. A Capital da Geopolítica. Um estudo geográfico sobre a implantação de Brasília. São Paulo, FFLCH-USP, mimeo 1984.

12. Cf. FERRO, Sérgio. "Reflexões para uma política na arquitetura". Mimeo, s. d. (1969/70). Apud: Arte em Revista. 2ª ed. São Paulo, CEAC, mar. 1983. (Nº 4, "Arquitetura Nova"), pp. 95-9.

13. Cf. teses sobre as referências neoplatônicas do Renascimento italiano -WITTKOWER, Rudolf. La Arquitectura en la Edad del Humanismo (Architectural Principles in the Age of Humanism, London, Warburg, 1949). Buenos Aires, Nueva Visión, 1958- e sobre a Arquitetura Neoclássica como uma "arte de contínua invenção" -KAUFMANN, Emil. La Arquitectura de la Ilustración (Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-baroque

1. "Por uma Arquitetura" oficial ...

"Nos anos 20, assim como nos anos 50, a professada intenção de Le Corbusier era a de criar máquinas arquitetônicas que serviram aos propósitos do Governo e da Administração com a maior eficácia -tanto melhor se estas máquinas se convertiam, como parece, quase automaticamente em imagens de seu conteúdo e função. (...) De fato, o chamamento a uma autoridade política forte é um lema permanente em seus livros e panfletos."¹⁵

O arquiteto e urbanista suíço-francês Charles-Edouard Jeanneret - mais conhecido pelo pseudônimo literário de Le Corbusier (1887-1965) e designado por profissionais e crítica como "pai da moderna arquitetura brasileira", escrevera em "L'Intransigeant" de Paris, em maio de 1929: "A rua do pedestre milenário é uma relíquia dos séculos, um órgão deslocado que não consegue funcionar. (...) Que o céu nos resguarde dos urbanistas balzaquianos, ávidos do drama dos rostos". O fundamento iconoclasta do funcionalismo moderno está aqui presente em sua expressão característica, como também em sua própria natureza política: não é ao pensamento liberal e conservador, nem ao "espírito romântico" de apego aos valores do passado, que se dirige seu apelo de intervenção no social, mas à autoridade "harmonizadora" correlativa, antes esclarecida das possibilidades técnicas colocadas à sua disposição. A instância política da "autoridade esclarecida" é a condição necessária para a transformação progressista da sociedade e da existência humana. Eis o pressuposto básico da prática corbusieriana.

in England, Italy and France, London, Harvard, 1955). Barcelona, G. Gili, 1974. (Colección Biblioteca de Arquitectura).

14. Cf. notas 6 e 7.

15. VON MOOS, Stanislaus. "La política de la mano abierta. Notas sobre Le Corbusier y Nehru em Chandigarh". In: Sust, Xavier Org. La Arquitec-

A adesão e o entusiasmo "olímpicos" de Le Corbusier pela autoridade, ocupam um lugar preeminente em sua obra: chegou a dedicar um de seus livros "à l'autorité"¹⁶ e a comparar a autoridade do Estado com "l'autorité du père de famille"¹⁷. É possível deduzir em seus textos o sentido totalitário implícito na tarefa de "construir a modernidade"¹⁸ que lhe anima:

"Há que pôr o mundo em ordem, pô-lo em ordem sobre os escombros, como se fez já uma vez, 'quando as catedrais eram brancas', sobre os escombros da antiguidade. (...) Quando eram brancas as catedrais, por cima das nacionalidades em formação havia uma idéia comum: a cristandade superava todo o de mais."¹⁹

O paradigma da autoridade forte e paternalista que seu idealismo humanitário e romântico invoca, afasta-se do "implacável da mecânica" e torna-se relativo à história: "Há anos sou perseguido pela sombra de Colbert"²⁰ -o Ministro de Luís XIV a cuja iniciativa se deve a construção de o Louvre, os Inválidos e Versalhes, confessa o arquiteto que encarna o mito do grande construtor dos tempos modernos.

tura como Símbolo de Poder. Barcelona, Tusquets, 1975. (Serie de Arquitectura y Diseño, v. 8), pp. 147 e 157. Trad. do A.

16. LE CORBUSIER. La Ville Radieuse. Éléments d'une Doctrine d'Urbanisme pour l'Équipement de la Civilisation Machiniste. Boulogne-sur-Seine, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1933. Cit. in: VON MOOS, S., supra cit., p. 159. Tb. cit. in: VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier. L'Architecte et son Mythe (Le Corbusier: Elemente einer Synthese, Suisse, V. Huber, 1968). Paris, Horizons de France, 1971, p. 200.

17. Idem, Quand les Cathédrales étaient blanches. Voyage aux Pays des Timides. Paris, Editions Plon, 1937 (pp. 215 e 222). Cit. in: VON MOOS, S., ibidem, pp. 158 e 200.

18. MONNIER, Gérard. Le Corbusier: Construir a Modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Coleção Encanto Radical, 67).

19. LE CORBUSIER. Quando las Catedrales eran blancas. Viaje al Pais de

A procura da "autoridade ideal" que promovesse sua obra, nos anos 30, reverte-se em trabalhos para diferentes sistemas políticos e ideológicos -como o soviético (Centrosoyus e Palácio dos Soviets), o colonialismo francês na África ("Plan Obus" de Argel), o fascismo mussolinista (Projeto urbanístico de 5 cidades perto de Roma)²¹ e a ditadura Vargas no Brasil (Projeto da Cidade Universitária e Edifício-Sede do MES)- sem deixar nunca de insistir no caráter "puramente técnico" das suas soluções:

"Tenho afirmado que a política e os projetos arquitetônicos são duas coisas diversas, dois fenômenos que requerem indivíduos de sangue diferente."²²

A também "olímpica" postura a-partidária de Le Corbusier, não lhe impediu porém de ser julgado a cada momento, através dessas mesmas ideologias particulares -conforme o próprio arquiteto denuncia:

"... fui atacado simultaneamente pela direita e pela esquerda e, além, o academismo me consagrou às hegemonias.(...) e se em Moscou nossa arquitetura foi qualificada de capitalista e medianamente burguesa, em Paris, ela foi catalogada amiú de de bolchevique."²³

los Tímidos. (supra cit., trad. esp.) Buenos Aires, Poseidon, 1963. (Colección Arquitectura y Urbanismo), pp. 14 e 54. Trad. do A.

20. Idem. Précisions sur un État présent de l'Architecture et de l'Urbanisme. Paris, Editions Crès, 1930 (p. 187). Cit. in: VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., p. 200.

21. Cf. BARDI, Pietro Maria. Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo, Nobel, 1984.

22. LE CORBUSIER. "Le Congrès Internationaux d'Architecture Moderne: Légitimant sur des Bases Nouvelles". VI Conferência. Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro, 14 ago. 1936, p. 1. Cit. in: HARRIS, Elizabeth. Le Corbusier: Riscos Brasileiros. São Paulo, Nobel, 1987, p. 44.

23. Idem. Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura (Entretien avec les

No Brasil, as idéias de Le Corbusier tiveram um contexto em princípio favorável, um "terreno fértil" natural, onde pudesse germinar a "semente" da arquitetura e do urbanismo contemporâneos: "É a Autoridade que pode transformar esse sonho em realidade"²⁴ -afirmou o arquiteto no Rio de Janeiro em 1936, à vista da figura onipotente do Ministro Gustavo Capanema, que patrocinava sua viagem a convite do Governo Nacional. O "milagre" do Ministério da Educação e Saúde Pública, hoje "Palácio da Cultura" -primeiro palácio governamental do Ocidente sob a fórmula modernista (é anterior apenas o Centrosoyus na URSS), "onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez"²⁵ - foi saudado por Lúcio Costa -líder inicial da equipe de arquitetos que desenvolveu o risco original do "mestre"- como o prenúncio de um mundo "mais humano e socialmente mais justo", uma "flor do espírito"²⁶. No entanto, em razão de seu programa impositivo, "não podia senão ser um fruto da ditadura" -como observou Mário Pedrosa.

Étudiants des Écoles d'Architecture. Paris, Editions Denoel, 1943). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1973. 4ª ed. (Colección "Biblioteca de Arquitectura", v. 6), pp. 21 e 34. No mesmo momento que um panfleto o acusa de "Cavalo de Tróia do Bolchevismo", o Humanité denuncia a "essência fascista de seus esforços". Cit. in: VON MOOS, Stanislaus. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, op. cit., p. 199. Trad. do A.

24. Idem. VI Conferência, supra cit., p. 1. Cit. in: HARRIS, Elizabeth. Le Corbusier: Riscos Brasileiros, op. cit., p. 79.

25. COSTA, Lúcio. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud: Arquitetura Brasileira ("Depoimento de um arquiteto carioca"). Rio de Janeiro, MES, 1952. (Série "Os Cadernos de Cultura"), p. 32. Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 37.

26. Idem. Carta de Lúcio Costa a Capanema, supra cit. In: SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema, op. cit., pp. 94-5 e 356.

Este diálogo com a "autoridade", tem como condição básica o reconhecimento do valor instrumental da "architecture nouvelle", que Le Corbusier sintetizou na sentença: "Arquitetura ou Revolução. Pode-se evitar a Revolução."²⁷ O papel que cabe à autoridade, "aos que sejam chamados a tomar decisões", é "vencer as resistências que se devem ao espírito de rotina ou à falta de informações sobre as possibilidades (atuais) da arquitetura e do urbanismo"²⁸. Lúcio Costa -a cujos esforços se deve a aceitação da "arquitetura nova" no Brasil- subscreve os mesmos apelos a este respeito. Cabe à autoridade, imbuir-se "da espontaneidade inventiva do espírito moderno" e informar-se "das possibilidades arquitetônicas postas ao seu dispor graças aos recursos sempre renovados das técnicas contemporâneas"; o que se estende "às autoridades profissionais responsáveis":

"... porquanto, chegado o momento, o Poder Público, seja qual for a sua natureza política, há de lhes recorrer ao parecer e de agir em consequência."²⁹

Assim, surge outra "semente" de Le Corbusier no Brasil -esta vez, uma "flor no deserto": a cidade de Brasília -a única "cidade corbusieriana" do Ocidente ("irmã-gêmea" de Chandigarh, nova capital do Punjab, na Índia), atual "Patrimônio da Humanidade" enquanto inventário arquitetônico e urbanístico do Movimento Moderno. Concebida a partir do Executivo Federal e calçada na figura carismática do Presidente Juscelino Ku

27. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura, op. cit., p. 205.

28. Idem. Carta de Le Corbusier a Capanema, 30 dez. 1937. Arquivo GC, CPDOC-FGV. In: SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema, op. cit. p. 352.

29. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952. (Série "Os Cadernos de Cultura"), p. 34-5. (Apud: Sobre Arquitetura, op. cit.)

bitschek (1956-1960), que incluiu-a como a meta-síntese de seu "Programa de Metas" para o desenvolvimento econômico do País, a construção da nova Capital foi a encomenda do Estado que promoveu "a livre expansão da arquitetura moderna" prevista pelos arquitetos.

As características desta arquitetura e seu desenvolvimento autônomo, esboçados a partir de obras como a Sede do Ministério da Educação e Saúde (1937-1944), o Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova York (1939) e o Conjunto da Pampulha (1941-1944), voltados para o experimentalismo plástico e a procura da monumentalidade, adquirem um status definitivo com o Plano-Piloto de Lúcio Costa para Brasília (escolhido em Concurso Nacional, em março de 1957) e os Palácios de Governo assinados a Oscar Niemeyer, que exprimem a concepção da arquitetura como arte plástica.

Estes traços da originalidade autóctone se inserem num contexto político preciso, de consolidação do Estado Nacional. A escolha da "obra genial de Le Corbusier como fundamento doutrinário definitivo para a formação profissional do arquiteto contemporâneo"³⁰ -enunciada por Lúcio Costa, prende-se igualmente à efetivação de uma "nova monumentalidade" para a "arquitetura oficial"³¹ -que a fórmula corbusieriana exprime- e de uma nova tipologia estético-arquitetônica para o Estado "moderno e próspero" nacional -de cuja ideologia Le Corbusier foi, por certo, um "protagonista"³². Filiados à "Arquitetura de Ministérios de República" -como foi rotulado o Movimento Moderno- e absorvendo como base doutrinária a pretensão de transformar as estruturas da sociedade a partir da "estética da máquina"³³, os arquitetos brasileiros tiveram uma atuação "consciente" na prática centralizadora do poder no País.

30. Idem, ibidem, p. 35.

31. "Architecture Officielle. La façade des institutions". In: L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, abr. 1980. (Nº 208), p. 44-5.

32. VON MOOS, Stanislaus. "La política de la mano abierta...", op. cit. p. 160.

2. "... moderna e ligada ao passado".

"Mas essa arquitetura nada tem de romântica; muito pelo contrário, fruto da doutrina elaborada por Le Corbusier, baseada integralmente num sistema racional fundamentado nos progressos da técnica contemporânea, a nova arquitetura brasileira é profundamente pensada, fundamentada sempre na razão, mesmo quando rompe as amarras de princípios rígidos e permite que a imaginação assuma um papel importante. (...) Pode ser encontrada a vontade deliberada de transpor para o presente os valores permanentes do passado. (...) Este retorno consciente dos arquitetos 'modernos' à época colonial, às fontes 'brasileiras', enquadra-se assim num contexto nacional muito preciso: visava dar uma característica própria à arquitetura, que a distinguisse do 'estilo internacional' do período entre as duas guerras mundiais, ..."34

Na história da arquitetura brasileira do século XX, o interregno da "Arquitetura Moderna" decorreu entre a série de intentos promovidos pelas elites intelectuais do País para a gestação de um "estilo de caráter nacional" -como o "Neocolonial" e os estilos de inspiração regionalista ("Marajoara", "Missões") a este ligados- frente ao ecletismo de estilos europeus e ao "Neoclassicismo Acadêmico" de começo de século.³⁵ Representaram-no -por igual que no mundo inteiro- como uma instância de ruptura irreductível com as tradições arquitetônicas nacionais; o rompimento iconoclasta com a continuidade das formas históricas; o fim da mimese, das revivescências e das atitudes "passadistas" na "arte de construir". Uma arquitetura que "nega a História" e os modos-de-vida dos po

33. BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina (Theory and Design in the First Machine Age, London, The Architectural Press, 1960). 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1979. (Coleção Debates, 113), p.9

34. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil (Architecture Contemporaine au Brésil). São Paulo, Perspectiva-EDUSP, 1981, pp. 24 a 26.

35. Cf. COSTA, Lúcio. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" (Arquitetura Brasileira), supra cit.

vos; a não ser que o racionalismo "cartesiano" compusesse a "personalidade do País" -como observa a crítica do "condicionamento cultural" dos arquitetos brasileiros aos signos do Movimento Moderno³⁶.

A extirpação do éthos histórico-social tem seu lugar na cidade do urbanismo "tábula rasa" moderno, que substitui a "rua do pedestre milenário" pelas "vias de circulação", abrindo mão da memória, apagando a História. Brasília -a "ville radieuse" nacional- representa, por extensão, um marco físico que não responde às expectativas tradicionais:

"Ela é uma repetição dos princípios e das formas da arquitetura moderna, que é, fundamentalmente, antitradicional, ..."³⁷

Por certo, a práxis dos arquitetos brasileiros fundamenta-se na recusa de apelar para uma "'arquitetura social'", para uma "'arquitetura baseada na tradição e cultura de nosso povo'", assim como de propor a "'síntese da tradição com a arte e a técnica contemporâneas'"³⁸ -conforme grifa Niemeyer. Todo intento de "adaptar a nova arquitetura às condições atuais da sociedade" representa, nas palavras de Lúcio Costa, uma "contrafação mesquinha", porquanto, existiria, "já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer."³⁹

36. SEGRE, Roberto. Las Estructuras Ambientales de América Latina. México, Siglo XXI, 1977. (Cap. "Dos alternativas urbanas del capitalismo: Brasília y Ciudad Guayana"). Tb. BULLRICH, Francisco. "Ciudades creadas en el siglo XX: Brasília". In: América Latina en su Arquitectura. R. Segre Org. México, Siglo XXI-UNESCO, 1975. (Cap. V).

37. HOLSTON, James. Depoimento. In: "Maioridade: Sucessos e tropeços da capital impopular. Candanga na sua mitologia, asséptica no seu poder, Brasília se ajusta a seus 21 anos". Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 abr. 1981. (Revista de Domingo, 261), p. 9.

Os princípios e os "signos" da arquitetura moderna a que se refere a crítica, mais precisamente, do discurso projetual de Le Corbusier, estão voltados à consecução de um vocabulário universal. Como observou Von Moos, a respeito da crítica à atitude de Le Corbusier em Chandigarh frente à tradição secular indiana, a corroboração de que a forma física da cidade tem pouco ou nada a ver com os "valores sociais originários" ou com qualquer noção popular acerca do "modo-de-vida hindu", não serve como "diagnóstico de insucesso"⁴⁰. O "consciencioso arquiteto moderno" utiliza em sua elaboração apenas os dados invariáveis ou "universais" de que dispõe: as possibilidades técnicas da "era maquinista" e os dados da natureza, ou melhor, o ciclo solar. Os aspectos sociais, dinâmicos, ligados a condições históricas, culturais e políticas determinadas, proporcionam-lhe uma base débil, à luz da sua pretensão universalista.⁴¹

Entramos no âmbito da antinomia face à palavra mítica "instauradora" dos arquitetos e sua abordagem crítica através de outras diferentes premissas, que conduz ao descompasso entre o relato apologético da instância da "criação" e a codificação da história pelos próprios arquitetos-agentes, por um lado, e o argumento crítico preso a uma perspectiva dogmática e a avaliação do engendramento arquitetônico-urbanístico pelos elementos ausentes, por outro.

38. NIEMEYER, Oscar. "O problema social na arquitetura". In: AD Arquitetura e Decoração, São Paulo, set./out. 1955 (Nº 13). Apud: Arte em Revista, op. cit., pp. 53-4.

39. COSTA, Lúcio. "Razões da nova arquitetura" (1930). In: Sobre Arquitetura, op. cit. Apud: Arte em Revista, supra cit., p. 15.

40. VON MOOS, Stanislaus. "La política de la mano abierta ...", supra cit., p. 115 e ss. Tb. "Chandigarh -ville morte?". In: L'Architecture d'Aujourd'hui, out./nov. 1969. (Nº 146), pp. 54-61.

41. Idem. Le Corbusier: L'Architecte et son Mythe, supra cit., pp. 191-2 e 195-6.

As considerações da crítica nacional, mais ou menos distanciadas das premissas do modernismo arquitetônico, apontam para a falta de preocupação social da "arquitetura como arte" postulada por Lúcio Costa⁴² e expressa por Oscar Niemeyer; seu alheamento da realidade econômica e social do País a partir de seu programa abstracionista; a perda do fim prático-utilitário da "boa arquitetura" pela gratuidade das formas, da "arquitetura para fora, para ser vista"⁴³. Tratar-se-ia de uma abstração iluminista, "fora do espaço e do tempo" locais, que acena para a "utopia de um tempo futuro"; uma "idéia fora de lugar", como tantas outras práticas artístico-culturais no País, sem um "papel" definido estruturalmente face à "realidade nacional"; a expressão de um "modernismo em estado de inocência"⁴⁴ ou do tipo "o que pode ser feito"⁴⁵, em vista da impossibilidade de se atender às exigências coletivas.

"O vocabulário plástico-poético dessa arquitetura reside no fato mesmo de ser ele a expressão de uma atividade desligada da realidade concreta."⁴⁶

42. Cf. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea, supra cit Tb. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: Módulo, Rio de Janeiro, ago. 1955. (Nº 2), pp. 18-23.

43. Cf. AMARAL, Aracy. Arte Para Qué?: A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970 (Subsídio para uma História Social da Arte no Brasil). São Paulo, Nobel, 1984. (Cap. VII, "A polêmica sobre a preocupação social na Arquitetura"), p. 307.

44. SCHWARZ, Roberto. "Já não há progresso como antigamente: Uma reflexão sobre a arquitetura brasileira, da casa de Warchavchik aos palácios de Niemeyer". In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 abr. 1981. (Folhetim), p. 5.

45. GULLAR, José R. F. "Ausência de uma crítica". In: Arquitetura, Rio de Janeiro, jan. 1963 (Nº 7). Apud: Cultura Posta em Questão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. Cit. in: AMARAL, Aracy, supra cit. p. 307-8.

46. Idem, ibidem, p. 307.

Quanto ao reportamento à arquitetura do período colonial, como expediente que proporcionasse uma característica diferenciadora, própria, à manifestação "moderna" no País, explica-se como um anacronismo entre forma e conteúdo⁴⁷: a coexistência de um conteúdo passado-nacional com uma forma moderna-internacional, que responde à prática de um "nacionalismo de reprodução" ou de consumo.

"Na obra de Oscar Niemeyer, a forma é o conteúdo, a forma é o tema. Trata-se de uma aparente heresia, contornada por uma operação semântico-verbal chamada de 'neobarroco' ou 'neo colonial'. Se o significado de um signo é sempre um outro signo, o exemplo é claro: o conteúdo do Niemeyer corbusierista seria a arquitetura brasileira da tradição colonial. Com isso eximiu-se de meter colunas gregas em seus edifícios, como fizeram soviéticos e até chineses, ao mesmo tempo que puristicamente escapava da solução mexicana, cujos muralistas conteudizaram toda a arquitetura monumental, inteiramente cooptados pela 'revolução', com danos sensíveis para a busca de novas soluções. Considere-se também que o ditador Vargas não só não incentivaria, como coibiria qualquer tentativa de alegorização revolucionária. (...) No caso dos palácios de Brasília, a adesão ao 'conteúdo' barroco levou Niemeyer a uma bricolagem quase kitsch: a adoção básica do partido de Mies van der Rohe (casa Farnsworth), com aplicação de colunas neobarrocas emblemáticas."⁴⁸

Desse modo, o arquiteto da modernidade nacional teria encontrado uma faixa livre de contestação - tanto da censura do Estado quanto dos "ultimatos do realismo socialista jdanovista"- para desenvolver sua atividade profissional, face às pressões culturais endógenas e exógenas, dentro de moldes preestabelecidos, restritos ao aspecto formal.

47. SCHWARZ, Roberto. O Pai de Família e Outros Estudos. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1978. Cf. Cap. "Cultura e Política", 1964-69", pp. 61-92.

48. PIGNATARI, Décio. "Cultura brasileira pós-nacionalista". In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 fev. 1985. (Folhetim, nº 422), p. 8.

Uma outra abordagem, por igual alheia à demanda com "a função social da arquitetura" e à procura modernista por transformar a sociedade de cima para baixo, valoriza "o vínculo com a tradição histórica e cultural" - "os compromissos com a história e a tradição"⁴⁹ na obra de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer - a par da "preocupação em vincular a solução arquitetônica às disponibilidades técnicas", como dimensão artístico-cultural distintiva frente à posterior homogeneidade capitalista, que apontaria para "a existência de uma componente política consciente que permitiu assumir certas posturas em arquitetura e rejeitar outras"⁵⁰:

"Entre os anos 30 e 60 a arquitetura brasileira teve momentos de auge cultural quando, a nível da síntese no plano técnico-funcional e estético, fértil em manifestações próprias, produziu uma série de obras de arquitetura que marcaram posições de vanguarda no movimento arquitetônico brasileiro e internacional, mostrando caminhos para a emancipação cultural."⁵¹

Este caráter próprio inerente à expressão arquitetônica "moderna" no Brasil, bem como o conteúdo da tradição em que se apóia - a referência colonial e o gesto barroco que informam as soluções plásticas de Niemeyer, foram assinalados pela crítica europeia, sob o espectro de um "retorno do historicismo"⁵², com os rótulos de "neobarroco"⁵³ e "first national style in modern architecture"⁵⁴.

49. GOROVITZ, Matheus. Brasília: Uma Questão de Escala. São Paulo, Projeto Editores, 1985, p. 50. Tb. "Brasília: Considerações sobre a cidade enquanto obra de arte". In: Projeto, São Paulo, abr. 1985. ("Brasília 25 Anos"), pp. 62-4.

50. KOHLSDORF, Günter et alii. "Considerações em torno da dimensão artística e cultural na obra de arquitetura". In: Projeto, São Paulo, jan-fev. 1980. (Nº 18), pp. 44-5.

51. Idem, ibidem, p. 42.

52. PEVSNER, Nikolaus. "Modern architecture and the Historian or the return of Historicis". In: Journal of the Royal Institute of British Ar-

A especificidade do "traço autóctone" frente ao "International Style", centrada em uma atitude diferente com o passado e na recorrência ao conteúdo da tradição nacional -segundo Bruand, recebeu -conforme podemos ver- tratamentos e interpretações distintos pela crítica local e estrangeira. Apresentaram-lhe reservas no País quanto a seu pretensão "caráter nacional" e conferiu-se-lhe um sentido de falácia e heresia ou contradição e anacronismo, a partir de pressupostos críticos antagônicos. Já a crítica e história dedicadas ao Movimento Moderno -a que se deve o atributo correspondente à necessidade da expressão como "estilo"- consideraram-na a sua vez um desvio dos preceitos "racionalistas" da arquitetura. Por outro lado, valorizara-se a instância "moderna" no cenário da arquitetura brasileira contemporânea, enquanto fato artístico-cultural contestatório dos "valores universais, absolutos e atemporais, acima da história" dessa arquitetura dita "funcionalista":

"Constituiriam (os estilos de caráter local dentro da arquitetura moderna), portanto, regionalizações como contraponto à homogeneidade pressuposta pelos pioneiros, muitas vezes, conformando não mais que idiosincrasias arquitetônicas em nome de concepções efetivas. Eram algumas manifestações que, imbuídas de 'historicismo', estariam na origem do espaço 'pós-moderno' ..."⁵⁵

chitects, v. 68, abr. 1961, pp. 230-40. Cit in: BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit. p. 149.

53. DORFLES, Gillo. "La nueva arquitectura brasileña y el neobarroco". In: La Arquitectura Moderna. Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 110-4. Tb. "Neobarroco ma non Neo Liberty". In: Domus, Milano, set. 1959. (Nº 358), p. 19. Cit. in: BRUAND, Y., supra cit., p. 114.

54. BANHAM, Reyner. Age of Masters: A Personal View of Modern Architecture. London, The Architectural Press, 1977, p. 39. Cit in: SEGAWA, H., infra cit., p. 72.

55. SEGAWA, Hugo. "Brazilian architecture school e outras medidas: Panorama da Arquitetura Brasileira, 1930-1960". In: Projeto, São Paulo, jul 1983. (Nº 53), p. 70.

Logo, tratar-se-ia de um modernismo que já nasceu "pós-moderno", individualizado e folclórico, destacando-se pela matéria histórica e pela diversidade dos tempos e lugares que informam suas soluções, aliás, pertencentes ao repertório da "arquitetura internacional" e dos "mestres" modernos -de acordo com o assinalado acerca dos palácios de Niemeyer em Brasília.

"A arquitetura moderna brasileira, mesmo informada de um conteúdo internacionalista, parece-me que corresponde a um esforço de transfiguração de uma concepção, adquirindo cores próprias sem se apoiar numa tradição local imediata (ecclética então, no mais), ..."⁵⁶

Este parece ser o significado mais perdurável em torno do modernismo arquitetônico no País: a metamorfose do "conteúdo teórico exterior" e das formas do racionalismo europeu em vista de um "objetivo que é nosso"⁵⁷, próprio, e a sua vez adaptado "aos destinos da Nação". Entretanto, o ponto-de-vista que conduz a destacar a especificidade "brasileira", funda-se no pressuposto de que "o racionalismo europeu tinha cortado as ligações com o passado"⁵⁸ -a cuja contestação dirigem-se profusos estudos⁵⁹ de "denúncia de negócios escusos entre os mestres e a história". Assim, esta apreciação perpassa pelas origens e causas da referida particularidade, concernente a uma atitude supostamente diferenciada com o passado frente à ortodoxia "funcionalista" -ressaltada inúmeras vezes por Niemeyer⁶⁰. Logo, impõe-se rever os vínculos com a "tradição" no discurso projetual de Le Corbusier.

56. Idem, ibidem, p. 72.

57. ARTIGAS, João B. V. In: "A Arquitetura Moderna no Brasil e seus traços autóctones". Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, AICA, São Paulo, 12-15 dez. 1961. Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 81.

58. BRUAND, Yves. Arquitetura Brasileira Contemporânea, op. cit. p. 149

59. Cf. ROWE, Colin. Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos.

"Unido ao bloco idealista das demais vanguardas, Le Corbusier prega os tempos modernos. Mas para alcançá-los, combatendo a inércia formal que constrange e inibe novas tecnologias e demandas, propõe no campo da arquitetura mais um revisionismo de seus aspectos clássicos e menos uma revolução. O eclipse da história propugnado pelos modernos mais radicais, é para o "arqueólogo" Le Corbusier apenas parcial: corresponde ao escurecimento da tradição da Ecole des Beaux-Arts. Para ele, a história pode e deve ser revisitada, porém não mais como um arquivo de formas mais ou menos disponíveis e intercambiáveis, mas como depositária das verdades eternas e dos materiais disciplinares permanentes, ..."61

O traço originário de Le Corbusier no tocante à história, está igualmente presente na "arquitetura moderna brasileira". A fusão da imagem da máquina e da tecnicidade com uma tradição artístico-afetiva -a do ciclo barroco-colonial, "origem da personalidade do País e momento de grande esplendor monumental", segundo Bruand- e a recorrência aos valores e modelos do passado, na busca das "leis axiais da obra de arte" e da "essência" e verdade imutáveis da arquitetura, aparecem compiladas na teoria estética de Lúcio Costa⁶² e conformam o estatuto da prática niemeyeriana:

"..., bem assim a posição que sempre assumimos com relação à tradição -que recusamos copiar- limitando-nos a manter os mesmos propósitos de honestidade construtiva que sempre caracterizaram a nossa arquitetura colonial."⁶³

Barcelona, G. Gili, 1978 (Colección "Arquitectura y Crítica"). SUMMERSON, John. El Lenguaje Clásico de la Arquitectura: De L. B. Alberti a Le Corbusier. Barcelona, G. Gili (Colección "Punto y Línea"). KAUFMANN, Emil. De Ledoux a Le Corbusier: Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma. (Von Ledoux bis Le Corbusier, Viena, 1934). Barcelona, G. Gili (Colección "Punto y Línea"). Alan Colquhoun aponta a citação oblíqua ou diálogo por inversão de Le Corbusier com a tradição clássica e Reyner Banham sua inspiração na arquitetura parisiense dos anos 20.

A influência do "mestre" suíço-francês -expoente do primeiro estágio, "romântico", da "Era da Máquina" e cujo "estilo" é uma "versão latina do 'International Style'"⁶⁴, "liberado da estreiteza de um regionalismo demasiado acentuado, ... embora sempre com o firme vínculo do Mediterrâneo"⁶⁵, como o próprio arquiteto define- tornou-se desse modo efetiva na concepção da arquitetura "moderna e ligada ao passado"⁶⁶ nacional. Como contribuição pessoal, a partir da qual Lúcio Costa elaborará um programa e os argumentos, originais -como veremos- para a criação estético-arquitetônica no País, Le Corbusier propõe o emprego de materiais locais e da técnica tradicional portuguesa de revestimento das paredes com azulejos⁶⁷, no projeto do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, em 1936, e em sua última conferência⁶⁸ nessa oportunidade, prega o "respeito das tradições" e o "uso de folclóres brasileiros"⁶⁹ -conforme descreve o mesmo Lúcio Costa:

"..., a conselho do próprio Le Corbusier, já se observa a deliberada procura de fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas, ..."⁷⁰

60. Cf. NIEMEYER, Oscar. "Considerações sobre a arquitetura brasileira (II)". In: Módulo, Rio de Janeiro, dez./jan. 1976-77. (Nº 44), p. 36. A Forma na Arquitetura. 3ª ed. Rio de Janeiro, Avenir, 1980. (Coleção Depoimentos), p. 19 e ss. "Forma e função na arquitetura". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1959 (Nº 21). Apud: Arte em Revista, op. cit., pp. 58-9.

61. GIMENEZ, Luis E. "História e ruptura". In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 set. 1987. (Folhetim, nº 555, "Le Corbusier"), p. B-10.

62. Idem nota 42.

63. NIEMEYER, Oscar. "O problema social na arquitetura", op. cit. p. 54

64. BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina, op. cit., p.

65. LE CORBUSIER. Quando las Catedrales eran Blancas, op. cit., p. 51-2

66. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 140

Voltando assim à exegese do vínculo desta arquitetura, que se exprime no plano sensível da forma, com a prática e idealização centralizadoras do poder no País, conforme a uma linha política previamente traçada a partir do Estado nacional, fica o interrogante -após revisitar as apreciações da crítica- quanto ao porquê dessa referência retórica a um tempo passado na fórmula "moderna", junto à busca da inovação técnica.-a que se inscreve a "concepção de Brasília como obra de arte".

Em primeiro lugar, o recurso utilizado por Niemeyer para dar uma característica própria a sua arquitetura, é apenas parcialmente herético. Não só Le Corbusier como também os outros "mestres" do Movimento Moderno, remeteram-se ao passado na procura das "normas valorativas do estético" -a exemplo de Gropius, que enunciou o programa de "conciliar a técnica e a arte", da maneira como foi formulado por L. Costa, com a técnica representando o meio e a arte o fim.⁷¹ Trata-se de um expediente de clara inspiração "romântica", igual que o apelo à "autoridade" como único "lugar" possível -subordinar a técnica como instrumento a uma finalidade mais elevada, de "respeito à tradição", pertencente ao domínio do "orgânico", que filia-se ao programa universal do Romantismo de "introduzir a alma na máquina", enunciado por Novalis no século XVIII.

67. Cit. in: BRUAND, Y., supra cit., p. 91. MONNIER, G., Le Corbusier, op. cit., p. 58-9. HARRIS, E., Le Corbusier: Riscos Brasileiros, op. cit., pp. 94-5 e 155.

68. Repr. in: BARDI, Pietro M. Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil, op. cit.,

69. Carta de Le Corbusier a Capanema, 18 mai. 1937. Arquivo GC, CPDOC-FGV. In: SCHWARTZMAN, S. et alii. Tempos de Capanema, op. cit., p. 351.

70. COSTA, L. "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 20

71. GROPIUS, Walter. Apolo en la Democracia (Apollo in der Demokratie). Caracas, Monte Avila, 1968, p. 59. Scope of Total Architecture. New York, 1955 (p. 62). Cit. in: BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna (Storia dell'Architettura Moderna, Laterza, 1971). São Paulo Perspectiva, 1976, p. 426.

Se nos guiamos pela premissa de ordenamento do social própria da Arquitetura Moderna, o "vínculo sentimental com o passado" e a autonomia dos meios expressivos na obra de Niemeyer presentes em Brasília, não podem ser atribuídos à consideração do indivíduo e a sociedade em sua dimensão histórica -o que se estende ao Plano-Piloto de Lúcio Costa- como pretende a crítica valorativa desta postura -a que tenho me referido⁷²- em face do "pós-moderno" e o distanciamento das expectativas com "as apostas lançadas para o futuro dos modernistas como Le Corbusier"⁷³, que traziam o pressuposto da prática artístico-social emancipadora. Por certo que os significados humano e social da arquitetura brasileira, enquanto originários do ideário modernista, são indissociáveis à constituição do poder no espaço, assim como a "excitação formal" e a monumentalidade são determinadas pelo contexto nacional. Não pelo suposto que "o povo brasileiro é facilmente impressionável e se deixa encantar pela forma, pelo aparato externo, o que naturalmente repercute nas realizações arquitetônicas"⁷⁴; mas, através do coincidir de um discurso estético, da forma plástica, com um discurso político instaurador, que tem seu objeto último no social.

"... o formalismo (no Brasil) surge em presença de uma sociedade hierárquica e um jovem capitalismo em plena expansão -que exige, por isso, uma representação simbólica adequada."⁷⁵

72. Notas 49 e 50.

73. GUATTARI, Félix. "Impasse pós-moderno e transição pós-mídia". In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 abr. 1986. (Folhetim, nº 479, "Tempos pós-modernos"), p. 3.

74. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 24.

75. BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna, supra cit., p.

714. Tb. cit. in: SEGRE, R. (Cap. 3, pp. 89-118) e BULLRICH, F., op. cit. nota 36.

O aspecto da forma em sua exterioridade monumental e simbólica, con-
signa às massas o papel de espectadoras do "fenômeno" estético a aconte-
cer diante de seus olhos -prontas a serem comovidas pela obra dos "ar-
tistas possuídos de paixão criadora"⁷⁶. Logo, o "lugar" que caber-lhe-
ia atribuir a esta "idéia" -da "arquitetura como arte" defendida por L.
Costa, remete-nos aos enunciados de Le Corbusier, de 1923:

"Nosso mundo exterior transformou-se admiravelmente no
seu aspecto e na sua utilização em consequência da máquina.
Temos uma nova óptica e uma nova vida social (...). A arte de
nossa época está no seu lugar quando se dirige às elites. A
arte não é coisa popular, ... não é alimento necessário exce-
to para as elites que devem se recolher para poder dirigir"⁷⁷.

No Congresso de La Sarraz (I CIAM), de 1928, Le Corbusier propôs
como último ponto de debate: "a realização: a arquitetura e o Estado"⁷⁸.
E no II Congresso, de 1929 em Frankfurt, enfocou o problema da autorida-
de e a cidade:

"..., o fenômeno das grandes cidades existe e representa
um acontecimento hierárquico de qualidade. As grandes cidades
são, na realidade, postos de comando. (...) Devemos manter-
nos ao corrente, pessoalmente, das formas que assume a atual
evolução, mas, peço-vos, não nos ocupemos aqui de política e
de sociologia, ... devemos permanecer arquitetos e urbanistas
e, nesse terreno profissional, fazer conhecer a quem de direi-
to as possibilidades e as necessidades de ordem arquitetônica
e urbanística. (...) Diante das manifestações incontestáveis,
indiscutíveis do programa moderno, a autoridade surgirá da
forma adequada. Respeitemos, porém, a cronologia dos eventos:
os técnicos devem formular, a autoridade surgirá."⁷⁹

76. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit. p.29
Tb. cit. in: NIEMEYER, O. "Forma e função na arquitetura", op. cit. pp.
57-60.

77. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura, op. cit., pp. 9 e 67-8.

Contudo, na "Carta de Atenas" -documento do IV CIAM, de 1933, que tornar-se-á o fundamento do urbanismo moderno- vê-se através da fórmula técnica um objetivo político preciso, confluyente na racionalidade das relações humanas e sociais e do exercício do poder, em face da "violência dos interesses particulares ... a pressão das forças econômicas ... a fraqueza do controle administrativo e a impotência da solidariedade social"⁸⁰ -conforme se enumera.

Assim, sob as premissas técnico-estético-políticas da doutrina corbusieriana, o discurso da forma plástica no Brasil, espelha-se na autoridade e na tradição do "Estado como obra de arte", em torno ao tema da cidade-Capital. A concepção arquitetônica e urbanística de Brasília, representa o "laboratório" de uma teoria estética, prevista com antecedência, que trata do tempo e do espaço sociais e possui uma razão política imanente. Portanto, o edifício teórico e sua realização empírica comportam, além de uma resposta especular aos requerimentos do contexto e às ideologias do progresso e da ordem social, do desenvolvimento tecnológico e da grandeza nacional -que a prática dos arquitetos subscreve, uma proposta específica para o poder e a sociedade no País, com uma idéia do social e do Estado que lhe é própria.

A originalidade autóctone -ressaltada pela crítica, que comportaria a síntese entre "a expressão da técnica contemporânea" e "os compromissos com a história e a tradição" na arquitetura, não responde a uma busca em si mesma, mas inscreve-se nesta atuação "consciente" dos arquitetos nomotetas brasileiros como "intérpretes" entre Estado e Nação, voltados à produção do Estado "orgânico" nacional.

78. Idem, Oeuvre Complète 1910-1929, p. 175. Cit. in: BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna, op. cit., pp. 474-76.

79. Idem, "Le parcellement du sol des villes". In: GIEDION, Siegfried et alii. Rationelle Bauweisen. Stuttgart, 1931 (pp. 49-57). Cit. in: BENEVOLO, L., supra cit., pp. 508-12.

É sob estas prerrogativas que, a referência histórica da forma e o desenvolvimento da arquitetura no plano expressivo -como arte-plástica, próxima da escultura e dos cânones barrocos⁸¹, na obra de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, perseguem um fim preciso -complementar, poder-se-ia dizer, com o relacionado ao avanço e inovação técnicos. Como observou Von Moos, a respeito de Chandigarh:

"É graças a seu compromisso dialético com a continuidade assim como com a inovação, que a cidade de Le Corbusier pôde converter-se em símbolo do novo Estado. (...) através da apropriação e transformação das mais antigas metáforas arquitetônicas e urbanísticas de poder por parte do novo regime político."⁸²

Os valores universais da máquina -originariamente ligada à proposta vanguardista de dissolução dos nacionalismos- e da história, voltam-se, a partir de sua reinstrumentalização política, para a afirmação do "ser nacional" e, seus efeitos acrescentam ao aspecto da racionalidade do poder -a que soma-se um verdadeiro programa iconológico para a criação urbanístico-arquitetônica de Brasília, baseado na tradição local da época colonial.

Em consequência, podemos afirmar que a arte moderna dispôs-se a contar histórias e, por isso, será preciso uma "chave" para compreendê-la. É com base nesta premissa que proponho-me analisar a estética e concepção do projeto, centradas no seu aspecto expressivo -"o resíduo a que, em última análise, a obra se reduz"⁸³, conforme L. Costa; aspecto este da obra dos arquitetos em que descansa seu significado mais saliente.

80. Idem, La Charte d'Athènes. Paris, Plon, 1943. Cit. in: BENEVOLO, L. supra cit., p. 513.

81. Cf. NIEMEYER, O. A Forma na Arquitetura, supra cit.

82. VON MOOS, S. "La política de la mano abierta ...", op. cit., p. 156

83. COSTA, L. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 24.

ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE

"Nada se sabe já da religião dos cavaleiros, a não ser que toda ela se resolvia em ritos, gestos, fórmulas. Porque a sua cultura, donde a escrita estava inteiramente banida, se baseava na palavra e na imagem, isto é, no formalismo."¹

As qualificações da crítica à obra de Niemeyer -como "'barroca', 'gratuita', 'fotogênica', etc."², conforme o próprio arquiteto enumera, fazem referência ao plano da imagem em que esta se exprime. Entretanto, parafraseando a Pignatari, "se o significado de um signo é sempre um ou tro signo, o exemplo é claro": o desenvolvimento da arquitetura brasileira no aspecto expressivo, persegue uma determinada representação do poder e do Estado em vista do coletivo, que exprime-se pela exterioridade. Ao passo que, em torno à palavra de Lúcio Costa -desacreditada pela crítica e pessoalmente, face à "realidade que Brasília representa hoje"³ - se desenvolve um projeto de instauração política, de cujo malogro, em parte, resulta a Capital do País como foco imaginário do mando.

Portanto -agora parafraseando a Le Corbusier- "respeitemos, porém, a cronologia dos eventos": primeiro o como e o quê, logo o porquê. Em outras palavras, para compreender as causas e os motivos e interpretar os significados da "arquitetura moderna" no Brasil, é preciso examinar com circunspeção o "partido" ou tomada de posição que encerra seu engendramento teórico e plástico.

1. DUBY, Georges. O Tempo das Catedrais: A Arte e a Sociedade, 980-1420 (Le Temps des Cathédrales: L'Art et la Société, 980-1420. Paris, Gallimard, 1976). Lisboa, Editorial Estampa, 1979. (Coleção "Imprensa Universitária", nº 8), p. 56.

2. NIEMEYER, Oscar. "Considerações sobre a arquitetura brasileira (II)" In: Módulo, Rio de Janeiro, dez./jan. 1976-77. (Nº 44), p. 36.

3. Cf. HOLANDA, Frederico de. "O centro urbano de Brasília" e "O centro

Logo, impõe-se delinear as pautas e os métodos a seguir, dentro da análise parcial que pretendemos levar a cabo -através de um recorte, entre outros possíveis, do objeto de estudo- quanto à determinação política subjacente da forma arquitetural, relacionada ao tema "arte e técnica".

1. Gramática, retórica e estrutura dialógica.

O pensamento arquitetônico mostra-se, para a análise histórica, sob três tipos de registro -o texto escrito, o projeto em desenho e a obra realizada, não indefectivelmente coincidentes em sua matéria, nem de todo alheios; pode-se dizer que complementar-se-iam em seus informes. Por exemplo, a total autonomia dos meios expressivos a que conduz-se a prática projetual de Niemeyer em Brasília, não tem sua efetiva realização em grande parte da obra⁴; o mesmo acontecendo com a idéia urbanística -o Plano-Piloto de Lúcio Costa⁵. Em contrapartida, a obra institui uma nova objetividade e propicia outras perspectivas de enfoque e atribuição de significados.

Ainda, tratando-se da idéia de uma "arquitetura como arte", caberia -de acordo com Duby- sua análise através de outros três ângulos -o da gramática, da retórica e da dialética, que compreendem o discurso estético e da arquitetura enquanto linguagem. A gramática referir-se-ia às origens e elementos; a retórica e a dialética, aos modos de argumentação e raciocínio.

de Brasília, hoje (Conclusão)". In: José -Literatura, Crítica e Arte, Rio de Janeiro, ago. e set. 1976. (Nº 2 e 3), pp. 26-31 e 36-42. Tb. COSTA, Lúcio. Depoimento, "O sonho foi menor ...". In: AU -Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Pini, abr. 1985. (Nº 2, Brasília Ano Zero), p. 39

4. Cf. KOHLSDORF, Gunter et alii. "Considerações em torno da dimensão artística e cultural na obra de arquitetura". In: Projeto, São Paulo, jan./fev. 1980. (Nº 18), pp. 42-7.

É na abordagem conjunta destas instâncias que reside a sistemática de pesquisa adotada. Tratar-se-á de uma análise sintático-semântica do discurso da forma na teoria estética de Lúcio Costa, na prática projetual de Niemeyer e Costa em Brasília e no objeto urbanístico-arquitetônico, "aberto" a leituras e conotações. O objetivo consiste em traçar os vínculos entre a proposta teórica da arquitetura como arte plástica e Brasília -enquanto objeto acabado da estética moderna no País, através do "problema da forma" presente em ambos discursos -palavra e imagem, como meio para decodificar as "linhas da modernidade" nacional em sua razão política e lógica social. A seguir, descreverei sucintamente este percurso.

"Com efeito, ao lado dos volumes arquitetônicos novos de terminados pelos recursos das novas técnicas e por uma nova estética das formas, uma qualificação precisa e original pode ser dada pela virtude intrínseca dos materiais."⁶

A estética "moderna", inspirada no Cubismo, partiria da técnica construtiva, das exigências do cálculo e uso dos materiais na consecução de um novo vocabulário formal, embora seja difícil discernir onde acaba a pretensa objetividade e começam as preferências pessoais⁷. Por certo que na obra de Niemeyer não é possível falar de "verdade estrutural", pois "não se preocupava mais com o caráter arbitrário do volume e laborado, desde que o efeito produzido fosse satisfatório"⁸.

5. Cf. COSTA, Lúcio. Depoimento. In: "Brasília dez anos depois segundo Lúcio Costa". Revista do Clube de Engenharia, Rio de Janeiro, mar./abr. 1970. (Nº 386), pp. 6-11. Tb. "Considerações em torno do Plano-Piloto de Brasília" e "Reafirmação de alguns pontos fundamentais". In: I Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília. Brasília, Senado Federal, Comissão do DF. 5-21 ago. 1974, pp. 21-28 e 279-306.

6. LE CORBUSIER. Oeuvre Complète, v. III, p. 125. Cit in: BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna (Storia dell'Architettura Moder-

"O repertório internacional, com efeito, não é aplicado textualmente, mas fortemente modificado, sobretudo nas relações entre forma geométrica e escala, pois cada motivo formal particular contém um significado emocional que lhe permite so bressair isoladamente."⁹

Por fim, são subjacentes à questão gramatical, dentro da metamorfose autóctone, a opção política que encerra o partido da técnica e dos materiais, assim como, a busca de uma constante tipológica face aos signos e conteúdos da história, pelo programa modernista e corbusieriano, em vista à sua finalidade representativa. Já a argumentação retórica surge, a partir da teoria estética de Lúcio Costa, como contradiscurso face à impossibilidade do racionalismo à expressão monumental (sic) e demais restrições à fórmula "moderna" na época, no Brasil e no mundo, da seguinte maneira descritas pelo mesmo:

"... primeiro, a aparência marcadamente diferenciada da arquitetura moderna seria contrária às leis naturais da evolução; segundo, ela não respeitaria o acervo das tradições nacionais, e, finalmente, o seu caráter eminentemente utilitário e deliberadamente funcional seria incompatível com a procura da expressão artística e incapaz de expressar o desejável sentido monumental."¹⁰

A resposta a estas exigências vem através de uma concepção pecu-

na, Laterza, 1971). São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 566.

7. Cf. FERRO, Sérgio. "Entre arte e arquitetura". In: Folha de S. Paulo São Paulo, 25 set. 1987. (Folhetim, nº 555, "Le Corbusier"), pp. B-9-10

8. BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil (Architecture Contemporaine au Brésil). São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 182.

9. BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna, supra cit., p. 714-16.

10. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: Módulo Rio de Janeiro, ago. 1955. (Nº 2), p. 19.

liar, uma engenhosa compilação de argumentos diversos que, à escolha in condicional da doutrina e "obra genial" de Le Corbusier, incorpora a figura do "gênio artístico nativo" e da elaboração plástico-arquitetônica junto a uma teoria do "símbolo", como meios através dos quais expressar-se-ia "a própria personalidade nacional"¹¹; particularidade ora explicada em termos de "evolução natural" das soluções técnicas e funcionais no País, da tradição portuguesa ao racionalismo moderno¹², e, por último, como filiação "consciente" a uma vertente artística ligada às origens nacionais, mediterrânea e barroca¹³.

Trata-se de uma retórica do nacional e da continuidade, face ao seu posto princípio de ruptura inerente à proposta moderna, que adota a forma de relato mitológico sobre as origens, como reportamento diferenciado à técnica ou premissas do modernismo e à "essência" ou valores permanentes da arte¹⁴. Logo, o discurso da forma volta-se para a História, admitindo as figuras da retórica -metáfora, paráfrase, símbolo, alegoria -reconhecidas em sua generalidade como sistemas alusivos ou de remissão à história, junto à solução técnico-estrutural, nos projetos de Niemeyer e Costa para Brasília.

Assim, retoma-se a "dialética" enunciada pelas vanguardas da modernidade -como a Construtivista, de "fundir o velho e o novo"¹⁵ e a atitude de "positiva" do Expressionismo com o passado¹⁶. É de Gropius a frase

11. Idem. Considerações sobre Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, MES, 1952. (Série "Os Cadernos de Cultura"), pp. 29-31. Apud: "O arquiteto e a sociedade contemporânea", supra cit., p. 20. Apud: Sobre Arquitetura, v. 1. Porto Alegre, CEUA, 1962.

12. Idem. "Documentação necessária". In: Revista do SPHAN -Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, MES, Rio de Janeiro, 1937. (Nº 1). Apud: Arquitetura Civil II. São Paulo, MEC-IPHAN/FAU-USP, 1975. (V. 2). Apud: Sobre Arquitetura, supra cit., pp. 86-94.

13. Idem. "Oportunidade perdida". In: Manchete, Rio de Janeiro, 4 jul. 1953 (Nº 63). Apud: Sobre Arquitetura, supra cit., pp. 254-9. Tb. "Ra-

-"impulsar para o futuro a tradição e a continuidade"¹⁷, e de Le Corbusier a promessa do reencontro com "a grande linha das tradições"¹⁸. Em Costa traduz-se, sob a designação de "teoria das resultantes convergentes", como a superação das velhas antinomias e antíteses -como "clássico"- "gótico", mecânico-orgânico, sentido plástico-funcional e caráter individual-coletivo da criação artística¹⁹, através da "síntese" moderna.

No discurso projetual, ^{Niemeyer} indica a autonomia dos meios expressivos frente à definição da arquitetura pelo elemento estrutural. Falaremos, porém, de "estrutura dialógica", pois trata-se, em realidade, de um diálogo entre diferentes -a "expressão da técnica contemporânea" e o "respeito das tradições", em que os dois componentes da antinomia não conformam uma unidade superior, mas permanecem lado a lado.

2. Conteúdos históricos e mecanicistas

"'Máquina' aparece nos dicionários como proveniente do latim e do grego, com um significado de arte e astúcia: 'aparelho combinado para produzir certos efeitos'. A palavra astúcia nos introduz singularmente no problema, que é apropriar-se da contingência -dessa precariedade móvel- para constituir o quadro necessário e suficiente de uma vida que temos o poder de aclarar elevando-nos por cima da terra, mediante os dispositivos da arte, ..."

zões da nova arquitetura" (1930). In: Sobre Arquitetura, supra cit. Apud: Arte em Revista. 2 ed. São Paulo, CEAC, mar. 1983. (Nº 4, "Arquitetura Nova"), pp. 22-3.

14. Idem. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud: Arquitetura Brasileira ("Depoimento de um arquiteto carioca"). Rio de Janeiro, MES, 1952. (Série "Os Cadernos de Cultura"), p. 25-6. Apud: Arte em Revista, supra cit., p. 35. Tb. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., pp. 22-7. Apud: "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 22.

"O urbanismo, personagem novo, singularmente inquietante. A dizer verdade, pertencendo a esta 'ciência do homem' que de vemos chamar em auxílio na hora de uma das mais gigantescas mutações da história. Urbanismo profundamente tradicionalista, se se deseja admitir esta verdade de que a tradição é a cadeia ininterrupta de todas as inovações e, por isso, a testemunha mais segura da projeção para o porvir. A tradição se representa com uma seta dirigida para adiante e de maneira alguma para o passado. Transmitir, tal é o sentido verdadeiro da palavra, a realidade da noção."²⁰

Le Corbusier enuncia assim, junto ao argumento da ruptura como continuidade, da técnica como arte, as acepções de "máquina" e "tradição" que guiaram sua prática profissional: produzir efeitos, pela transformação da vida dos homens e transmitir, comunicar para toda a sociedade. E em "Vers une Architecture" - seu primeiro livro, de 1923- situa estes atributos face ao domínio totalizador do olhar:

"... a arquitetura, que é coisa de emoção plástica, deve no seu domínio, ... empregar os elementos suscetíveis de atingir nossos sentidos, de satisfazer nossos desejos visuais, e dispô-los de tal maneira que sua visão nos afete claramente (...). Nosso mundo exterior transformou-se admiravelmente no seu aspecto e na sua utilização em consequência da máquina. Temos uma nova óptica e uma nova vida social ..."²¹

- Tb. "Razões da nova arquitetura", op. cit., pp. 15-17.
15. Cit. in: CONRADS, Ulrich. Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX. Barcelona, Lumen, 1973. (Colección "La Palabra en el Tiempo"/Arquitectura y Urbanismo).
16. Cf. PEHNT, Wolfgang. La Arquitectura Expressionista. Barcelona, G. Gili, 1975.
17. GROPIUS, Walter. Apolo en la Democracia (Apollo in der Demokratie). Caracas, Monte Avila Editores, 1968, p. 59.
18. LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura (Vers une Architecture, Paris, Editions Crès, 1923, "Collection de L'Esprit Nouveau"). São Paulo, Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos, 27), p. 40.

O referido texto, que constituiu a literatura básica dos arquitetos "modernos" brasileiros -considerado em seu conjunto o "Livro Sagrado da Arquitetura"²², dividir-se-ia, entretanto -de acordo com Banham- em ensaios "acadêmicos e mecanicistas"²³. Por um lado, o programa da "estética pura", do "ouillage" e ausência de concepções da forma, e por outro, o reportamento às constantes arquiteturais das grandes obras de arte da Antiguidade clássica na busca da perenidade:

"Decreta-se a beleza da máquina como se fosse a nova codificação de perenidade. Assim vamos em direção ao equívoco. Toda obra mecânica seria mais bela que a que a precedeu, seria eclipsada pela que a sucederá. Assim, uma beleza efêmera que logo cai no ridículo. Porém, praticamente, não é isto o que ocorre: a paixão intervém em todo o rigor do cálculo ... Assim, de duas máquinas com o mesmo rendimento, dizeis que uma é mais bela. Reconheceis por sua estética a máquina francesa, a alemã, a americana. A máquina põe-se a viver, tem rosto e alma, seu fator de caducidade diminui ao mesmo tempo que o problema estende-se além do cálculo. (...) Chegam os indivíduos geniais que sobre esta plataforma elevada erigirão as obras imperecedouras, imagens de deuses ou Partenões."²⁴

19. COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea", op. cit., p. 23. Tb. "O novo humanismo científico e tecnológico". In: Módulo, Rio de Janeiro, jun. 1961. (Nº 23), pp. 2-4. Apud: Sobre Arquitetura.
20. LE CORBUSIER. Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura (Entretien avec les Etudiants des Ecoles d'Architecture. Paris, Editions Denoel, 1943). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1973. 4ª ed. (Colección "Biblioteca de Arquitectura", v. 6), pp. 21 e 24. Trad. do A.
21. Idem, Por uma Arquitetura, supra cit., pp. 7 e 9.
22. COSTA, Lúcio. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". Apud: Arquitetura Brasileira, supra cit., p. 31. Apud: Arte em Revista, op. cit., p. 36. Tb. "A Sede do MEC: onde a arte começou a mudar. Relato pessoal". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1975. (Nº 40), p. 23.
23. BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina (Theory and Design in the First Machine Age, London, The Architectural Press, 1960) 2ª ed. S. Paulo, Perspectiva, 1979 (Coleção Debates, 113), p. 359

Certamente, estamos diante dos fundamentos que importam na teoria e na prática da arquitetura moderna no Brasil: a "preocupação sistemática da criação artística"²⁵ enquanto "lição da história" e a busca da permanência imagética e expressiva -a qualidade plástica- e do "conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica -aquilo porque haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil"²⁶, segundo Costa, face à incompletude da "estética da máquina" e enquanto atributo de "criadores geniais".

Contudo, esta formulação aponta para a hipótese do inter-relacionamento entre o texto e a obra, como possibilidade de se deduzir do mito que se encarna na fala de Lúcio Costa e dos postulados modernistas, a forma arquitetural que personificou-se em Brasília como ato de poder. Logo, o procedimento de pesquisa consiste em transformar este programa textual em programa analítico da obra de arquitetura, mediante o reconhecimento visual e registro fotográfico dos conteúdos históricos e mecanicistas presentes na estética de Brasília; os quais perseguiriam a produção de dois tipos de efeitos: de eficiência mecânica, na configuração a priori do espaço e tempo sociais e dando corpo às estruturas funcionais do Estado a partir do princípio tecnológico, e de poder evocativo, na recorrência ao tempo mítico das "origens" para a "construção de um novo Brasil"²⁷, com a procura dos elementos e figuras de identidade e constância nos variados registros da memória coletiva, das tradições nacionais e da história universal da arquitetura e da arte.

24. LE CORBUSIER. La Ciudad del Futuro (Urbanisme, Paris, Editions Crès 1925). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962. (Colección "Biblioteca de Planeamiento y Vivienda", v. 6), pp. 35 a 37. Trad. do A.

25. NIEMEYER, Oscar. "Contradição na arquitetura". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1962. (Nº 31), p. 17.

26. COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea, op. cit., p. 3. Apud: "O arquiteto e a sociedade contemporânea, op. cit., p. 20.

3. Programas iconológicos e motivos iconográficos

"Brasília, a capital do equilíbrio ... para a estabilida de social brasileira ..., envolvendo a idéia de que compatriotas têm direitos iguais e o chão da Pátria deve ser equidistante e equivalente para todos."²⁸

"Graças a Oscar Niemeyer, a construção de um simples edifício -o Alvorada -Casa-Grande, com varanda corrida e capela anexa, tomou conta do lugar e lhe marcou, de saída, o tônus: cidade moderna, voltada para o futuro, mas com raízes na tradição."²⁹

Os conteúdos mecânicos e da "tradição" prender-se-iam a programas específicos, que denotam os fins perseguidos. O Plano-Piloto de Lúcio Costa teria sido o único, entre os projetos para Brasília, a apresentar uma intencionalidade simbólica, associada à iconicidade da forma, como imagem e com a "conotação de um pássaro, de uma libélula, de um avião"³⁰ -conforme admite o arquiteto, em sua referência à "unidade nacional"

27. Idem. "L'urbaniste défend sa capitale". In: Architecture, Formes-Fonctions, Loussane, 1968. (Nº 14), p. 18. Apud: "Interpretação de Brasília". In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 abr. 1968. (Suplemento Especial, Série Realidade Brasileira, "Brasília: Capital da Integração Nacional"), p. 11. Apud: Arquitetura, Rio de Janeiro, out. 1968. (Nº 76), p. 17. Apud: "O urbanista defende a sua cidade". In: Revista do Clube de Engenharia, op. cit., p. 12. Apud: "O urbanista defende a sua capital". In: Acrópole, São Paulo, jul./ago. 1970. (Nº 375-6), p. 7.

28. RAMOS, J. B. Martins. Brasília, a nova Capital do Brasil. São Paulo Zenith, 1960.

29. COSTA, Lúcio. "Monumentalidade e gente". In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960. Apud: Sobre Arquitetura, op. cit., p. 307. Cit. in: CORBISIER, Roland. "Brasília e o desenvolvimento nacional". Conferência no ISEB/MEC, 31 mar. 1960. Apud: Módulo, Rio de Janeiro, jun. 1960. (Nº 18, Edição Especial), p. 9. Tb. PENNA, J. O. de Meira. In: L'Architecture d'Aujourd'hui, jun./jul. 1960. (Nº 90, "Brasília"), p. 7.

As conotações de "centro" do equilíbrio nacional e de "cérebro" das altas decisões, requeridas para a nova Capital do País, estão presentes no projeto de Costa, através das imagens simétricas e hierárquicas do organismo e da máquina, como também "sua raiz na mais pura tradição colonial"³¹, a partir da figura a que se resume a solução proposta - "o próprio sinal da cruz"³², gesto que lembra as origens religiosas da Nação e a posse do território pelos conquistadores³³.

Os mesmos critérios se observam no discurso projetual de Niemeyer. A forma plástica exprime as possibilidades da técnica contemporânea, implementando uma proposta antecipatória e inovadora no espaço político e social, ao mesmo tempo que introduz -através de uma "imagem voluntariamente simples e elementar", de um "aspecto elementar imediatamente legível"³⁴ - uma "lembrança" do passado³⁵.

Assim, subjacente ao discurso da forma plástica, haveria uma codificação específica do poder na sociedade -que se processa através das imagens do mecânico e do orgânico, coincidente ao imaginário popular sobre o mando -a que corresponde a representação do poder enquanto forma, como "locus" de onde se equilibra o jogo social e se "olha" ou vigia o funcionamento da sociedade³⁶. E, a partir do Estado, processa-se a substituição mecânica aos conceitos tradicionais por meio do "artifício", dos "dispositivos da arte".

30. Idem. Depoimento. In: AU Arquitetura e Urbanismo, op. cit., p. 30.

31. BRUAND, Yves. "A experiência de Brasília: tentativa de síntese". In: O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 out. 1962. (Suplemento Literário), p. 2.

32. COSTA, Lúcio. "Relatório do Plano-Piloto de Brasília". In: Módulo, Rio de Janeiro, jul. 1957. (Nº 8, Edição Especial, "A Nova Capital do Brasil", NOVACAP/Divisão Cultural do Itamaraty), p. 29. Apud: Revista Brasileira dos Municípios, Rio de Janeiro, 1957. (Nº 10), p. 41.

33. Cit. in: A Gazeta, São Paulo, 21 abr. 1960. (Edição Especial, "Registro comemorativo da transferência da Capital da República para Brasília").

Contudo, a proposta da "formulação da cidade como um todo", "como expressão de uma totalidade"³⁷, no relativo ao aspecto formal -a partir das analogias mecanicistas e corporais, inclui a referência histórica da forma como recurso suplementar, que remete-se ao conceito de "símbolo" -na sua acepção "romântica", como figura orgânica da totalidade, cujo significado seria imediato e acessível a todos, através de uma unidade indissolúvel com o significante. Assim, os programas iconológicos e a consequente montagem iconográfica de Brasília, comportam a formação da "cidade" na história, bem como, a do "ser nacional" -as origens religiosas e culturais do País, os ciclos econômicos -como o do café, no Palácio da Alvorada³⁸, a presença tradicional do governante e os cenários para o poder e as massas- a partir de figuras e imagens arquetípicas, isto é, de signos reconhecíveis pela população.

Estamos diante de uma instância em que o vínculo entre a arquitetura e a política, nacionais, torna-se efetivo. O poder da arte defendido pelos modernistas -sua influência sobre as massas³⁹, a serviço de uma finalidade superior representada pelo Estado Nacional, encontra correspondência na visão também instrumental da arte pela "autoridade" e seu requerimento para a produção de efeitos.⁴⁰

lia, 21 de abril de 1960), p. 23. Tb. COSTA, Lúcio. "Interpretação de Brasília"/"O urbanista defende a sua capital", supra cit.

34. BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna, op. cit. p.718

35. Cf. NIEMEYER, Oscar. Quase Memórias: Viagens. Tempos de Entusiasmo e Revolta, 1961-1966. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p.

99. Cit. in: JOFFILY, Geraldo Irenêo. Brasília: cibernética ou faraônica?. Brasília, mar. 1968, mimeo. Apud: Brasília e sua Ideologia. Brasília, Thesaurus, 1977. (Série Cadernos de História, 2).

36. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A Política dos Outros. (O Cotidiano dos Moradores da Periferia e o que Pensam do Poder e dos Poderosos). São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 207.

37. GOROVITZ, Matheus. "Brasília: Considerações sobre a cidade enquanto

Esta instância funde-se na concepção arquitetônica e urbanística de Brasília como obra de arte. E se "a obra de arte é um objeto alusivo"⁴¹, ainda mais, face à inspiração "neobarroca" da obra de Niemeyer e Costa⁴², adquire o caráter de "conjunto retórico" -remetendo-se ao "uso das imagens como instrumento de inigualável eficácia para efeitos de doutrinação e propaganda", cujo objeto é "impor às massas determinadas idéias mediante códigos de imagens plásticas", para prestigiar sistemas e concepções políticos⁴³. Eis então a hipótese da análise: os motivos iconográficos, imagéticos, "simbólicos" ou figurativos respondem a programas específicos concebidos a partir do Estado Nacional. Logo, no reconhecimento da "clave iconológica" desses motivos e programas, reside a interpretação dos "signos" técnico-estéticos da cidade-Capital "moderna" do País -pela leitura das imagens que conformam "histórias"⁴⁴, e a compreensão de seus significados políticos e sociais.

obra de arte". In: Projeto, São Paulo, abr. 1985. ("Brasília 25 Anos"), p. 63.

38. Cf. nota 29. Cit. in: BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, op. cit., p. 196.

39. Cf. Conferência de Villa-Lobos em Praga, 1936, e Carta de Portinari a Capanema, 27 mai. 1939. Arquivo GC, CPDOC-FGV. In: SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro, Paz e Terra/São Paulo, EDUSP, 1984. (Coleção Estudos Brasileiros, v. 81), pp. 90 e 346.

40. O exemplo do Ministério da Educação -a que tenho me referido- é elucidativo a este respeito. O ministro Capanema -"partidário convicto da modernidade", requer da arquitetura a "devida expressão de monumentalidade" e traça o programa iconológico e iconográfico da criação artística. Cf. Carta de Capanema a Portinari, 7 dez. 1942. Ibidem, pp.95 e 348

41. PRAZ, Mario. Mnemosyne. El Paralelismo entre la Literatura y las Artes Visuales. (Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts. Princeton, PUP, 1970). Madrid, Taurus, 1979, p. 61.

42. "Brasília, a Versailles do povo". Cit. in: VESENTINI, José William. A Capital da Geopolítica. Um Estudo Geográfico sobre a Implantação de Brasília. São Paulo, FFLCH-USP, mimeo, 1984.

43. SEBASTIÁN, Santiago. Contrarreforma y Barroco. Lecturas Iconográficas e Iconológicas. 2ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1985. (Colección Alianza Forma, 21), p. 10 e ss.
44. PANOFKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo, Editora Perspectiva. (Coleção Debates, 99), cap. "Iconografia e iconologia".

MATERIAL DE CONSULTA

1. Teoria estética e história da arte

COSTA, Lúcio:

"Razões da nova arquitetura" (1930). In: Sobre Arquitetura. Porto Alegre, CEUA -Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962 (V. 1). Apud: Arte em Revista. 2ª ed. São Paulo, CEAC -Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983. (Nº 4, "Arquitetura Nova"), pp. 15-23.

"Documentação necessária". In: Revista do SPHAN -Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, MES, Rio de Janeiro, 1937 (Nº 1). Apud: Arquitetura Civil II. São Paulo, MEC-IPHAN/FAU-USP, 1975. (V. 2), pp. 39-98. Apud: Sobre Arquitetura, supra cit., pp. 86-94, il.

"A arquitetura dos Jesuítas no Brasil". Ibidem, 1941, (Nº 5). Apud: Arquitetura Religiosa. Ibidem, 1978. (V. 6), pp. 9-98.

"Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud: Arquitetura Brasileira ("Depoimento de um arquiteto carioca"). Rio de Janeiro, MES -Ministério de Educação e Saúde, 1952. (Série "Os Cadernos de Cultura"), 41 p. il. Apud: Arte em Revista, supra cit., pp. 29-38, il.

Considerações sobre Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, MES, 1952. (Série "Os Cadernos de Cultura"), 37 p. il.

"O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: Módulo -Revista de Arquitetura e Artes Plásticas, Rio de Janeiro, ago. 1955. (Nº 2), pp. 18-23.

"O novo humanismo científico e tecnológico". In: Módulo, jun. 1961. (Nº 23), pp. 2-4.

"A crise na arte contemporânea". In: Revista Brasil-Arquitetura Contemporânea, Rio de Janeiro, ago./set. 1953. (Nº 1), pp. 2-3. Apud: "A arte e a educação". In: Módulo, Rio de Janeiro, dez. 1959. (Nº 16, v. 3), pp. 26-7.

NIEMEYER, Oscar:

"O problema social na arquitetura". In: AD Arquitetura e Decoração, São Paulo, set./out. 1955, (Nº 13). Apud: Arte em Revista, supra cit., pp. 53-5. Id: "Problemas atuais da arquitetura brasileira". In: Módulo, Rio de Janeiro, dez. 1955. (Nº 3), pp. 19-22.

"A Capela de Ronchamp". In: Módulo, Rio de Janeiro, set. 1956. (Nº 5), pp. 40-5.

"Considerações sobre a arquitetura brasileira" (I). Ibidem, fev. 1957. (Nº 7), pp. 5-10, il.

"Contradição na arquitetura". Ibidem, dez. 1962. (Nº 31), pp. 17-8.

"Considerações sobre a arquitetura brasileira" (II). Ibidem, dez./jan. 1976/77. (Nº 44), pp. 34-40, il.

"Viagens. Origens e influências na arquitetura". Ibidem, jul./ago./set. 1977. (Nº 46), pp. 31-4.

A Forma na Arquitetura. 3º ed. Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1980. (Coleção Depoimentos).

2. Discurso projetual e memória descritiva

BRASÍLIA:

"Brasília, a nova Capital -projetos e entrevista de Oscar Niemeyer". In: Módulo, Rio de Janeiro, dez. 1956. (Nº 6), pp. 8-23.

"Palácio Residencial de Brasília". Ibidem, fev. 1957. (Nº 7), op. cit., pp. 20-7.

"Relatório do Plano-Piloto de Brasília". Autor: Lúcio Costa. In: Diário Oficial da União, 25 mar. 1957. Apud: Módulo, Rio de Janeiro, jul. 1957 (Nº 8, Edição Especial, "A Nova Capital do Brasil", NOVACAP/Divisão Cultural do Itamaraty), pp. 29-48. Apud: Revista Brasileira dos Municípios Rio de Janeiro, 1957. (Nº 10), pp. 40-4.

"Praça dos Três Poderes e Palácio do Congresso Nacional". In: Módulo, Rio de Janeiro, fev. 1958. (Nº 9), pp. 14-21.

"Palácio do Planalto e Palácio do Supremo Tribunal". Ibidem, ago. 1958. (Nº 10), pp. 7-15.

"A Catedral de Brasília". Ibidem, dez. 1958. (Nº 11), pp. 7-15.

"Plataforma Central. Estação Rodoviária". Ibidem, ago. 1959. (Nº 14), pp. 8-11.

"Brasília: história, urbanismo, arquitetura, construções". Acrópole, 2º ed. São Paulo, fev./mar. 1960. (Nº 256/257, Edição Especial), 132 p.

"Brasília". Módulo, Rio de Janeiro, jun. 1960. (Nº 18, Edição Especial)

"Brésil, Brasília, Actualités". Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, jun. 1960. (Nº 90, Edição Especial), pp. 4-33.

NIEMEYER, Oscar:

"A imaginação na arquitetura". In: Módulo, Rio de Janeiro, out. 1959. (Nº 15), pp. 6-13.

"Forma e função na arquitetura". Ibidem, dez. 1960. (Nº 21), pp. 3-7. Apud: Arte em Revista, supra cit., pp. 57-60.

Minha Experiência em Brasília. Rio de Janeiro, Vitória, 1961, 87 p. il. Apud: Módulo, Rio de Janeiro, jun. 1960. (Nº 18), op. cit., pp. 11-6.

Quase Memórias: Viagens. Tempos de Entusiasmo e Revolta, 1961-1966. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, 102 p. il.

COSTA, Lúcio:

"Monumentalidade e gente". In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 fev 1960. Apud: Sobre Arquitetura, supra cit., pp. 304-7.

"Sobre a construção de Brasília". In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 8 nov. 1961. Apud: Sobre Arquitetura, supra cit., pp. 342-7.

"L'urbaniste défend sa capitale". In: Architecture. Formes-Fonctions. Loussane, 1968, (Nº 14). Apud: "Interpretação de Brasília". In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 abr. 1968. (Suplemento Especial, Série Realidade Brasileira, "Brasília: Capital da Integração Nacional"), p. 11. Apud: Idem. In: Arquitetura, Rio de Janeiro, out. 1968. (Nº 76), pp. 17-8. Apud: "O urbanista defende a sua cidade". In: Revista do Clube de Engenharia, Rio de Janeiro, mar./abr. 1970. (Nº 386), pp. 12-3. Apud: "O urbanista defende a sua capital". In: Acrópole, São Paulo, jul./ago. 1970. (Nº 375/376), pp. 7-9.

"Considerações em torno do Plano-Piloto de Brasília". In: I Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília. Brasília, Senado Federal, Comissão do DF., 5-21 ago. 1974, pp. 21-8.

"Reafirmação de alguns pontos fundamentais do Plano-Piloto de Brasília" Ibidem, pp. 279-302.

Depoimento. In: "Brasília dez anos depois segundo Lúcio Costa". Revista do Clube de Engenharia, supra cit., pp. 6-11.

Depoimento. In: "O sonho foi menor ...". AU Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Pini, abr. 1985. (Nº 2, "Brasília Ano Zero"), pp. 36-40.

KUBITSCHK, Juscelino:

"E assim criei Brasília". In: Manchete, Rio de Janeiro, 27 abr. 1963, pp. 52-72.

"Assim nasceu Brasília". Ibidem, abr. 1967. (Nº 784), pp. 59-63.

"De Pampulha a Brasília: Os Caminhos da Providência". In: Módulo, Rio de Janeiro, 1975. (Nº 41), pp. 5-8.

Por qué construí Brasília. Rio de Janeiro, Bloch, 1974-75. (V. 4).

BIBLIOGRAFIA

1. Teoría estética e história da arte

WORRINGER, Wilhelm. Abstracción y Naturaleza (Abstraktion und Einfühlung, Munich, 1908). México, Fondo de Cultura Económica, 1953. (Breviarios, 80).

Idem. La Esencia del Estilo Gótico (Formprobleme der Gotik, Munich, 1911). Buenos Aires, Nueva Visión, 1958. (Colección "Arte y Estética").

FOCILLON, Henri. Arte do Ocidente. A Idade Média Românica e Gótica (Art d'Occident. Le Moyen Âge Roman et Gothique, Paris, 1938). Lisboa, Editorial Estampa, 1980. (Imprensa Universitária, 11).

Idem. Vida das Formas (Vie des Formes, Paris, PUF, 1943). Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

D'ORS, Eugenio. Lo Barroco. Buenos Aires, Editorial Aguilar, 1964.

WOLFFLIN, Heinrich. Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

2. Leitura do objeto

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo, Editora Perspectiva. (Coleção Debates, 99).

Idem. Arquitectura Gótica y Escolástica. Buenos Aires, Ediciones Infinito. (Biblioteca de Arquitectura, 4).

SEBASTIÁN, Santiago. Contrarreforma y Barroco. Lecturas Iconográficas e Iconológicas. 2º ed. Madrid, Alianza Editorial, 1985. (Alianza Forma, 21).

LYNCH, Kevin. La Imagen de la Ciudad. 3º ed. (The Image of the City, The MIT Press, 1960). Buenos Aires, Infinito, 1974. (Biblioteca de Planeamiento y Vivienda, 9).

Roberto Romano

BIBLIOGRAFIA E PROGRAMA DE ESTUDO

TEORIA E HISTÓRIA DA ARQUITETURA MODERNA

a) OBJETIVOS:

Desenvolver um estudo aprofundado das articulações entre as vertentes da arquitetura moderna e as diferentes tradições da produção artística, tematizando os procedimentos projetuais e os referenciais teóricos dos arquitetos do Movimento Moderno.

b) CONTEÚDO:

I) A relação entre arte e técnica na arquitetura moderna.

1. Os (três) princípios da arquitetura moderna e sua filiação na cultura neogótica do século XIX: J. Ruskin e o princípio ético-estético (do uso dos materiais) como ensinamento da história; W. Morris e o princípio social e ideológico da arte; Viollet-Le-Duc e o princípio da "racionalidade construtiva".

2. A aplicação e desenvolvimento destes princípios, como elementos de teoria e projeto, pelos arquitetos modernos: a "natureza dos materiais" em F. Ll. Wright, a idéia do "standard" e da produção-em-série em W. Gropius e o uso da estrutura como valor estético em A. Perret e P. Behrens.

3. A doutrina do Movimento Moderno: Le Corbusier e a "estética da máquina". A teoria do funcionalismo ("a forma segue à função") e a formação do "estilo internacional". A relação entre "a forma em arquitetura" e a técnica na obra de L. Mies van der Rohe.

II) Da história da arquitetura como história da técnica aos ensaios de "psicologia da forma" ("Gestalt").

1. A influência da "História da Arquitetura" de Choisy na definição do "estilo moderno": a forma como consequência lógica dos meios e capacidade técnicos da época.
2. Outra influência e caminho explicativo da "intenção plástica" moderna: a "vontade artística" ou "vontade de estilo" como determinante da forma arquitetônica, a partir da teoria da empatia ("Einfühlung") de W. Worringer. Exame da "vontade de forma" em Gaudí e Niemeyer.
3. A teoria estética de Lúcio Costa no Brasil: a forma como resultante de uma tipologia cultural. As analogias com a teoria precedente e comparação com as teorias de Wolfflin, Focillon e E. D'Ors.

III) Interpretação da história e projeto de arquitetura.

1. A racionalidade enquanto princípio da história em Gropius e Le Corbusier: a uniformidade e a tipicidade das formas como atributos dos estilos da Antiguidade. A fundamentação histórica e sociológica dos tipos ou formas padrões e dos eixos geométricos do urbanismo "progressista".
2. C. Sitte e os conceitos de diversidade e irregularidade como "lições da história" na tradição artística medieval e renascentista. A defesa da cidade como espetáculo arquitetural, da "estética da rua" e do pitoresco (em oposição à "cidade-instrumento" racional moderna).
3. A continuação do "culturalismo-historicista", nas suas vertentes erudita e "vernacular", como metodologia de projeto: o Movimento "Townscape" de G. Cullen e os elementos de sintaxe da "paisagem urbana", K. Lynch e os "signos reconhecíveis" da estrutura urbana (percepção visual) e R. Krier e a teoria do espaço urbano. As teorias de Rapoport e Alexander.

IV) Tradição e Ruptura na teoria das vanguardas.

1. O Romantismo historicista e o passado como "fonte de inspiração". O Expressionismo e a atitude "positiva" (dialética) em relação à história. Os "revivals" arquitetônicos.
2. A teoria da vanguarda e a idéia de ruptura estética. O Futurismo e a negação de toda continuidade com o passado.
3. A evolução do "estilo" moderno. "Arts and Crafts", Art Nouveau, Deutscher Werkbund e a Bauhaus. O grupo De Stijl e a influência do Cubismo e Neoplasticismo. As referências à "tradição" da arte moderna.

V) Le Corbusier e a linguagem "clássica" em arquitetura.

1. Os "princípios arquiteturais" da Renascença e a organização sistemática dos códigos da prática arquitetônica: a definição de tipologias formais, traçados reguladores e estética de projeto. O "Modulor" e a busca da proporção e harmonia clássicas.
2. A "vontade de invenção" neoclássica (dos arquitetos da Ilustração) e a constante renovação do vocabulário formal: uma forma-tipo para cada tema-conteúdo.
3. O Maneirismo e a composição em planta da arquitetura "racionalista" funcionalista. O Barroco e a determinação plástica do objeto arquitetônico.

VI) Racionalismo pós-Le Corbusier.

1. A reformulação do enfoque funcional do habitat pelo "Team 10": as noções de crescimento, dinamismo e variedade. Teoria do habitat orgânico: conceito de "trama" e idéia de "cluster". A preocupação de projeto no espaço público antes que no objeto edifício.

2. A "reconciliação" com o entorno da "arquitetura do território" de V. Gregotti. Natureza e história na composição do projeto: a idéia de "locus".
3. A revisão do conceito de tipologia na história: a "arquitetura da cidade" de A. Rossi e a teoria das "permanências". A idéia da forma arquitetônica enquanto sintaxe da forma urbana. O conceito de "memória coletiva".
4. A reintrodução do vocabulário figurativo; o caso da arquitetura moderna brasileira. Os "sistemas alusivos" ou das remissões na arquitetura de O. Niemeyer: Brasília e o Neobarroco ou Neocolonial. Lúcio Costa e o conceito de cidade-síntese da História.
5. O reexame dos estilos clássicos, Maneirismo e Barroco no "Neoclassicismo-Pop" de R. Venturi. A arquitetura pós-moderna e a atitude de "compor com a história" no limite entre a paródia e o respeito. A ambiguidade como valor da arquitetura e a ironia como recurso humanista. O conceito de "pluralismo".

c) BIBLIOGRAFIA:

I) Específica dos Itens:

RUSKIN, John. Las Siete Lámparas de la Arquitectura. Buenos Aires, Ediciones Safian, 1955. Do original: The Seven Lamps of Architecture, Londres, 1849.

Las Piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte. Barcelona, Editorial Iberia, 1961. Do original: The Sto-

nes of Venice ("The Nature of Gothic"), Londres, 1853.

MORRIS, William. (Conferências sobre arte, 1879-83) In: *Architettura e socialismo*. Org. M. Manieri Elia. Roma-Bari, Laterza, 1963. Versão espanhola: *Arte y sociedad industrial*, Valencia, F. Torres Editor, 1975.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'Architecture*, Paris, 1872.

WRIGHT, Frank Lloyd. *An Organic Architecture: the Architecture of Democracy*, Londres, 1939. Versão espanhola: *El futuro de la Arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1951. (Colección Arquitectura y Urbanismo).

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitectura*. São Paulo, Perspectiva, 1972. (Coleção Debates, 47). Do original: *Scope of Total Architecture*, New York, 1953.

Apolo en la Democracia. Caracas, Monte Avila Editores, 1968. Do original: *Apollo in der Demokratie*.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos, 27). Do original: *Vers une Architecture*, Paris, Editions Crès, 1923. (Collection de L'Esprit Nouveau).

Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al pais de los tímidos. Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1963. (Colección Arquitectura y Urbanismo). Do original: *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage aux pays des timides*. Paris, Editions Plon, 1937.

(Bibliografia referente ao item Arte e Técnica)

CHOISY, Auguste. Histoire de l'Architecture, Paris, 1899.

WORRINGER, Wilhelm. Abstracción y naturaleza. México, Fondo de Cultura Económica, 1953. (Breviarios, 80). Do original: Abstraktion und Einfühlung, Munich, 1908.

La Esencia del Estilo Gótico. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1958. (Colección "Arte y Estética"). Do original: Formprobleme der Gotik, Munich, 1911.

COSTA, Lúcio. Considerações sobre Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, MES -Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952. (Série Os Cadernos de Cultura).

WOLFFLIN, Heinrich. Conceptos fundamentales de la Historia del Arte. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

FOCILLON, Henri. A vida das formas. Editora Vozes, Lisboa, 1985. Do original: Vie des Formes, Paris.

D'ORS, Eugenio. Lo barroco. Buenos Aires, Editorial Aguilar, 1964.

(Bibliografia referente ao ítem História da forma)

LE CORBUSIER. La Ville Radieuse. Paris, Editions Vincent, 1964 (Reedição do original de 1933).

La Ciudad del Futuro. Buenos Aires, Editorial Infinito, 1962. Do original: Urbanisme, Paris, Editions Grès 1925.

SITTE, Camillo. L'art de bâtir des villes. Paris, Editions L'Équerre et Vincent, 1980. Do original: Der Stadtebau, Viena, 1889.

CULLEN, Gordon. El Paisaje Urbano; tratado de estética urbanística. Barcelona, Blume/Labor, 1974. Do original: Townscape Londres, 1961.

LYNCH, Kevin. La Imagen de la Ciudad. 3ª ed. Buenos Aires, Infinito, 1974. (Biblioteca de Planeamiento y Vivienda, v. 9). Do original: The Image of the City, The MIT Press, 1960.

KRIER, Rob. Stuttgart: Teoría y Práctica de los Espacios Urbanos. Barcelona, G. Gili, 1976. (Colección Materiales de la ciudad). Do original: Stadtraum. Theorie in/und Praxis.

(Bibliografía referente ao ítem História e Estética de Projeto)

PEVSNER, Nikolaus. Pioneros del Diseño Moderno; de William Morris a Walter Gropius. Buenos Aires, Infinito, 1972. Do original: Pioneers of Modern Design, London, Penguin, 1948.

Los Orígenes de la Arquitectura Moderna y del Diseño. Barcelona, G. Gili (1ª ed. 1969 Colección Arquitectura y Crítica/2ª ed. 1976 Colección Comunicación Visual). Do original: The Sources of Modern Architecture and Design, Londres, 1968.

ARGAN, Giulio Carlo. L'Arte Moderna 1770/1970. Firenze, Sansoni, 1985 (XIII ed.). Versão espanhola: El Arte Moderno: 1770-1970. Valencia, F. Torres Editor, 1975.

BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo, Perspectiva, 2ª ed. 1979. (Coleção Debates, 113). Do original: Theory and Design in the First Machine Age, Londres, 1960.

GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. São Paulo, Perspectiva/USP, 1975. (Coleção Debates, 111). Do original: Il Territorio dell'Architettura, Milán, 1972.

PEHNT, Wolfgang. La arquitectura expresionista. Barcelona, Editorial G. Gili, 1975.

CONRADS, Ulrich. Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX. Barcelona, Lumen, 1973. (Colección "La palabra en el tiempo"/Arquitectura y Urbanismo).

FRAMPTON, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona, G. Gili. (Colección "Estudio/Paperback").

PEVSNER, Nikolaus. Historia de las tipologías arquitectónicas. Barcelona, G. Gili. (Colección "Biblioteca de Arquitectura").

ZEVI, Bruno. História da Arquitetura Moderna. Lisboa, Editora Arcádia, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius y la Bauhaus. Barcelona, G. Gili. (Colección "Punto y Línea").

(Bibliografia referente ao ítem "Tradição e Ruptura na teoria das vanguardas")

WITTKOWER, Rudolf. La Arquitectura en la Edad del Humanismo. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1958. Do original: Architectural Principles in the Age of Humanism, Londres, 1949.

KAUFMANN, Emil. La Arquitectura de la Ilustración. Barcelona, G. Gili, 1974. (Colección Biblioteca de Arquitectura). Do original: Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-baroque in England, Italy and France, Londres, 1955.

KAUFMANN, Emil. De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona, G. Gili, (Colección "Punto y Línea"). Do original: Von Ledoux bis Le Corbusier, Viena, 1934.

SUMMERSON, John. El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier. Barcelona, G. Gili, (Colección "Punto y Línea").

ROWE, Colin. Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos. Barcelona, G. Gili, 1978. (Colección "Arquitectura y Crítica").

ARGAN, Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico. Desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1979. (Colección Historia de la Arquitectura).

(Bibliografía referente ao ítem "Le Corbusier e a linguagem 'clássica' em arquitetura").

TEAM 10. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1966. (Cuadernos del Taller Nº 20, Serie "El pensamiento arquitectónico"). Do original publicado em Architectural Design, dezembro 1962.

BANHAM, Reyner. El Nuevo Brutalismo. Barcelona, G. Gili. Do original: The New Brutalism, Architectural Review, 1954.

GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. São Paulo, Perspectiva/USP, 1975. (Coleção Debates, 111).

ROSSI, Aldo. La arquitectura de la ciudad. Barcelona, G. Gili, 1971. (Colección Arquitectura y Crítica).

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1981.

NIEMEYER, Oscar. A Forma na Arquitetura. Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1980.

VENTURI, Robert. Complejidad y contradicción en la arquitectura. Barcelona, G. Gili, 1972. (Colección "Arquitectura y Crítica"). Do original: Complexity and contradiction in architecture, New York, 1972.

(Bibliografía referente ao ítem "Racionalismo pós-LeCorbusier")