

rgBOLSO2

Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 2 ABILIO GUERRA (ORG.)

Autores dos artigos ABILIO GUERRA, CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS, CARLOS EDUARDO DIAS COMAS, CLAUDIA SHMIDT, EDSON MAHFUZ, FERNANDO ALIATA, HUGO SEGAWA, JORGE CZAJKOWSKI, JORGE FRANCISCO LIERNUR, MARGARETH DA SILVA PEREIRA, MARIA BEATRIZ DE CAMARGO ARANHA, NABIL BONDUKI, OTÍLIA BEATRIZ FIORI ARANTES, PAUL MEURS E RENATO ANELLI

Preparação e revisão final de texto CAROLINA VON ZUBEN

Projeto gráfico da coleção e diagramação ESTIÇÃO

Desenhos da capa LUCIA KOCH

Gráfica PANOROM

Coordenação editorial ABILIO GUERRA E SILVANA ROMANO SANTOS

apoio cultural



org. abilio guerra

abilio guerra
carlos alberto ferreira martins
carlos eduardo dias comas
claudia shmidt
edson mahfuz
fernando aliata
hugo segawa
jorge czajkowski
jorge francisco liernur
margareth da silva pereira
maria beatriz de camargo aranha
nabil bonduki
otília beatriz fiori arantes
paul meurs
renato anelli

textos fundamentais
**sobre história da arquitetura
moderna brasileira_parte 2**

rgBOLSO2

artigo 15 margareth da silva pereira
A UTOPIA E A HISTÓRIA. BRASÍLIA: ENTRE A CERTeza
DA FORMA E A DÚVIDA DA IMAGEM
[1992]

Eu sou bela, ó mortais!, como um sonho de pedra...

Como esfinge incompreendida, eu reino no azul...

Odeio o movimento que desloca as linhas

E eu jamais choro, jamais sei sorrir

Charles Baudelaire. "La beauté", *Les fleurs du mal*

No início dos anos 1960, Brasília surgia em pleno coraço do Brasil como uma miragem. O sonho de uma cidade-capital no interior das terras tinha sido nutrido desde o início do século 19 por cada uma das figuras da vida política e cultural do país. Agora, sua forma urbana nascia do gesto de Lúcio Costa e (Oscar Niemeyer e da vontade política de Juscelino Kubitschek, porém se entaizava em tempos ainda mais antigos. Memória e projeto tornavam-se aqui uma mesma e única matéria, lembrando a palavra dos mitos e, muitas vezes, seu silêncio.

De fato, construir nesse lugar infinito e vazio do interior do planalto brasileiro atualizava as relações com a natureza, mantidas desde o século 16 por muitos dos colonizadores desse Novo Mundo. No passado, a singularidade da experiência americana forjara uma concepção dos gestos do homem absolutamente original no seio da cultura ocidental. De fato, se a partir do renascimento, no abrigo de gabinetes de estudo, o interesse pela antiguidade greco-romana havia ensinado ao Ocidente construir

a noção de *passado* — que a partir de então seria compreendido como o seu próprio passado e a sua própria história —, a era dos descobrimentos reforçava esse entendimento, ao mesmo tempo em que abria novas perspectivas¹.

A partir de então, a observação da forma de vida de certos povos do novo continente contribuiria para dar nascimento a projetos de reformas sociais destinados a corrigir os erros do passado e a desenhar um novo *futuro*. Além disso, o contato com o *estranho*, o *diferente*, foi vivido como uma experiência que solicitava no *presente* a própria espessura dos corpos. Uma multiplicidade de sons, cores, formas, odores e sabores desenhava assim uma experiência do ver e do sentir de um universo *pleno*, mas que no entanto, pela própria sobreposição de imagens, sublinhava a perda e, sobretudo, o vazio.

Por comparação, mas principalmente pelo exercício contínuo do julgamento e do arbítrio, aprendia-se, de uma maneira nova e radical, o significado de ser livre e a trágica condenação dos homens à natureza e à cultura — ou seja, a eles próprios e à liberdade de inventar em cada gesto suas histórias. Em suma, progressivamente, essa experiência desvelava o sentimento de crise e, em contrapartida, construía uma visão de mundo que insistia na ordem e na desordem, na medida e na desmedida, no ascetismo e na volúpia.

Os relatos de viagens e os gestos dos primeiros colonizadores demonstram: as visões de paraísos reencontrados e de sonhos de utopias possíveis buscavam afastar a melancolia e o pavor diante de uma história percebida como que em ruínas, de um futuro que permanecia como uma interrogação, de um presente vivido em meio a uma natureza vista

ora como um espaço maravilhoso de experimentação dos corpos e dos sentidos, ora como um campo de provas e de desafio aos homens em sua rude grandeza.

É verdade que a América, sobretudo a verdadeira e primeira América, aquela onde habitavam os flóridos e os brasileiros, acenou com a promessa de gozo de um jardim celestial. Lugar de repouso eterno dos deuses, enfim alcançado pelos homens².

Entretanto, na contemplação do cenário americano, a imaginação soube ainda tecer a esperança de encontrar ou construir outros mundos cindidos entre a liberdade e a ordem, entre a ação e o abandono.

Da observação desses lugares insólitos — ao mesmo tempo atraentes e ameaçadores —, de seus povos — “nus, ferozes e antropófagos”, mas ao mesmo tempo “justos e felizes” —, de sua forma de autogoverno — “sem fé, sem rei, nem lei” —, os colonizadores, mas igualmente os leitores de seus relatos, retiraram as matrizes de numerosas reflexões morais e estéticas sobre o homem e suas ações efêmeras³.

Basta pensar na rica trajetória da *Utopia*, nascida das críticas e dos sonhos inspirados pelo descobrimento das novas terras. Ainda que criação de um indivíduo, *Utopia* valorizava a dimensão comunitária da vida dos homens submetida ao respeito coletivo de um contrato que designava um local para cada coisa e atribuía a cada um o seu lugar. Podemos evocar ainda num outro sentido, por exemplo, Thelema, em que o exercício da individualidade, acentuado pela exploração dos novos territórios, era levado ao extremo e, sem relógio e sem hora, se poderia fazer tudo o que se quisesse⁴.

Mas além das utopias e dos mundos *às avessas*, essa experiência americana provocaria ainda outras

reflexões e outros sentimentos. De fato, é o temor da amplidão e do vazio de um cenário em que se esboça o drama de cada homem, o drama – vivido no presente – de todos os homens, que atravessa alguns desenhos de Dürer e explode nos quadros de Vermeer e Rembrandt. São os mesmos ecos da crise provocada por essa tomada de consciência do acaso que rege a existência e as ações dos homens, que entendemos, de forma diferenciada, em Shakespeare ou Milton, ou nos escritos de Gracián⁵.

Pouco a pouco essa visão – vivida ou relatada, sentida ou *pré-sentida* – formava essa sensibilidade que seria mais tarde chamada *barroca*, capaz, ao mesmo tempo, de tornar curvas as paredes das igrejas e retos os caminhos dos jardins. Instituído um novo gosto, “para representar o que parecia superar todas as palavras e desafiar todas as formalizações”⁶, essa sensibilidade na Europa seria também capaz de engendrar teorias, discursos e ficções até vir a ser submerida, a partir do iluminismo, à ciência.

Entretanto, na América, nessa América do Sul brasileira, essa visão forjou uma ética e uma estética do infinito e do vazio – pensamentos sob a forma de experiências – que nunca puderam ser apagados da memória.

Desde sua juventude, Lúcio Costa, preocupado com o passado americano, reconhecia de certa forma essa herança. Ao apresentar seu projeto para a nova capital, lembrou que Brasília “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”⁷. Tratava-se de um “ato deliberado”, “gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”.

Assim, é prestando atenção nesses sonhos de paraísos e de utopias, mas sobretudo na herança do aprendizado barroco, que nos parece possível tentar compreender a realização de Brasília, e, para além de suas formas, evocar as especulações das quais foi feita. É preciso assinalar, entretanto, que no novo mundo brasileiro, o barroco – menos do que um estilo, uma arte de corte ou da contrarreforma – foi uma sensibilidade, uma visão de mundo, que nasceu do deslumbramento do olhar e da utopia⁸.

De fato, a experiência colonizadora e formativa da cultura brasileira soube instituir como um de seus traços o culto da estabilidade da forma e do ordenamento do visível. Ela ensinou a homens engajados na conquista de outros homens a se manterem cegamente firmes aos dogmas, de modo a afastar todas as tentações e dúvidas inspiradas pela contemplação de sociedades *selvagens*, vistas paradoxalmente como modelos. Ela lhes permitiu às vezes sonhar com jardins celestes, mas sobretudo lhes incitou a construir cidadelas utópicas cujo projeto era fruto da razão e do desejo. Como consequência, em um sentido, ela sublinhou a necessidade e o poder da palavra e do gesto muito antes que fosse explicitado um racionalismo capaz de afirmar a força da natureza humana⁹.

Ela radicalizou assim a consciência de uma humanidade que se fazia presente em todas as ações, mesmo naquelas destinadas a reafirmar o gesto e as palavras divinas. Mostrou a existência de um homem de uma natureza solidárias num mundo onde a própria causa primeira era apenas mais um artifício do pensamento humano, permitindo-lhe pensar sobre si e sobre seus limites. Nessa perspectiva, ela acabaria salientando o quanto as *leis* instituídas por cada gesto e por cada palavra eram precárias.

Tudo vinha a ser, então, nada mais que experiências fenomênicas, que se inscreviam na única e singular possibilidade de um eterno presente. O barroco foi assim essa sensibilidade construíta, intrinsecamente crítica e destrutiva da forma, a tal ponto que esta – construída com a mesma consciência do gesto que pode destruí-la – vê sua materialidade objetiva virtualmente denegada e torna-se ela própria imagem em meio a imagens¹⁶.

Ora, quatro séculos após os descobrimentos, se a planície verde e a terra vermelha continuavam a se impor com toda a violência de um universo onde as marcas dos homens eram quase ausentes, as visões de paraíso e os sonhos das utopias haviam insuflado o romantismo, as reformas políticas e urbanas e, enfim, ganhavam as teorias da arquitetura e do urbanismo preconizadas, a partir de então, pelas vanguardas construtivistas europeias do início do século 20.

Nessa perspectiva, tentar examinar Brasília significa interrogar duplamente o gesto que lhe deu forma: por um lado, como o fizemos até agora, levando em conta a herança da experiência americana para a cultura ocidental. Contudo, no sentido inverso, considerando como certas ideologias europeias insufladas por velhas crenças americanas ganharam força nos círculos intelectuais e artísticos brasileiros nesse início do século 20.

No que diz respeito à arquitetura e às realizações de Brasília, convém assim lembrar as conexões que um dos precursores da renovação artística produzida na Europa à época, Le Corbusier, manteve com o Brasil e o sonho da construção de uma nova capital situada no interior do país¹⁷.

As reflexões sobre o papel das cidades-capitais como espaço emblemático das instituições da nação

nasceram do processo de objetivação do ambiente construído e de sua compreensão como organizador da vida em sociedade, desvelado pela colonização americana¹². Essa nova percepção da cidade, doravante apoiada em teorias que buscam fixar o modo de funcionamento ideal das sociedades, inspiraria projetos, a começar pela ideia de construção de capitais nacionais mais centrais em relação à geografia de cada território. Essas ideias, adotadas pelo meio crítico brasileiro no fim do século 18, depois de muitos avatares, eram novamente discutidas pelas autoridades locais dos anos 1920¹³.

Desde 1922 e a Semana de Arte Moderna, organizada em São Paulo por um grupo de intelectuais e artistas, um movimento sem precedentes de contestação dos princípios acadêmicos e da história brasileira do século 19 abriu a cena cultural aos debates mantidos na Europa pelas vanguardas, reivindicando, como se sabe, uma volta às fontes *nativas*, ou seja, coloniais. Nesse sentido, Blaise Cendrars e Fernand Léger, ligados de maneira diferente ao círculo artístico e literário renovador de São Paulo, foram os primeiros a informar Le Corbusier sobre essas discussões.

Em Paris, graças aos esforços do pintor e do escritor, Le Corbusier foi apresentado a Paulo Prado, intelectual e homem de negócios paulista, e igualmente um dos mecenas do movimento moderno no Brasil. Em 1924, este havia sido o responsável pela viagem de Cendrars ao Rio de Janeiro e a São Paulo e tinha contato com Léger. O pintor, por sua vez, estava próximo dos brasileiros por intermédio de sua aluna Tarsila do Amaral e do escritor Oswald de Andrade, que à época passavam uma temporada em Paris¹⁴.

Para Le Corbusier a partir de 1926, data de seus encontros com Paulo Prado, o Brasil era o lugar possível para a realização de seu projeto para uma “cidade para três milhões de habitantes”, apresentado em Paris no Salão de 1922¹⁵. Como num jogo de espelhos, a nova capital sonhada pelo arquiteto — chamada à época de Planaltina —, por sua vez, inspirava-se nos relatos das velhas utopias americanas arduamente desejadas a partir do século das Luzes.

No Brasil, assinala-se que os modernistas de 1922 tinham vagamente a intuição de que estavam diante desse jogo de espelhos. Eles defendiam a antiga prática da antropofagia dos índios brasileiros como atitude cultural frente aos movimentos artísticos estrangeiros e proclamavam: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre Declaração dos Direitos do Homem”¹⁶. Mas o que, talvez, eles tenham ignorado, foi que estavam também se preparando para de alguma forma *devorar*, no outro, sua própria história.

De fato, a historiografia corrente trata Brasília como o último rito antropofágico — o maior, o mais perfeito —, realizado por um grupo de arquitetos brasileiros em relação às teorias das vanguardas construtivistas europeias, sobretudo aquelas de Le Corbusier. Entretanto, sua concepção — a começar pela particularidade de sentidos que o próprio gesto de construir possui para os brasileiros, esboçados num contínuo movimento de fluxo e refluxo com o meio erudito europeu —, ultrapassa a simples absorção de meia dúzia de ideias e de formas prontas.

Em meados dos anos 1920, o interesse de Le Corbusier pela encomenda de Planaltina e a difusão das suas teses arquitetônicas sobre a “civilização maquinista”, defendidas em *Vers une architecture*, levam ainda mais longe esse jogo de espelhos.

Convidado a visitar a Argentina, Le Corbusier obtém o apoio de Paulo Prado, que lhe permite passar pelo Rio de Janeiro e por São Paulo e expor suas ideias. Os acontecimentos políticos no Brasil à época tiram realimentar o sonho de Planaltina — Brasília, mas o fruto dessa viagem resultaria muito mais complexo e fecundo.

Chegando ao Brasil em 1929, o arquiteto realiza uma série de palestras no Rio de Janeiro e em São Paulo sem que seu discurso encontrasse imediatamente um eco. Enquanto isso, sob o impacto das observações feitas durante essa viagem, ele descobria, fisicamente, as lições da cultura barroca. A experiência americana não somente se impregnaria nos aspectos de sua obra, mas reconciliaria, progressivamente, um grupo de brasileiros com os fragmentos de sua memória.

Observando a paisagem grandiosa do Rio de Janeiro, os meandros dos rios ou a extensão infinita das florestas e da terra vermelha, ele se lembrava de Montaigne, Rousseau ou Voltaire, e era levado a pensar sobre a arquitetura como o gesto por excelência da criação e da liberdade dos homens¹⁷. Seguindo um primeiro impulso *construtivista* frente ao quadro natural, ele desenvolvia, sem se dar conta, as mesmas reflexões feitas antes dele e com outras palavras por muitos viajantes diante dessas paisagens, que haviam servido de inspiração a vários modernistas a partir do século 16, como aqueles que ele próprio lembrava.

Mas a queimadura barroca também deixara suas marcas, e o levava assim a registrar em croquis ou anotações esse “estado de julgamento”, suscitado pela contemplação do tempo, pela contemplação da natureza, por sentimentos novos compostos por pre-

senças e ausências. Longe de ser uma sentença, esse estado de julgamento era antes de tudo uma espera, uma atitude de vigília estimulada pelo ver, e que dava ao ser seus fundamentos possíveis: “Só existo se vir”, escrevia ele em seu caderno de notas⁸.

Sentimento do grande e do sublime, tão freqüente ao longo das horas de observação dessa América do Sul das asas de um avião e que no Rio de Janeiro atingia, como durante séculos, o paroxismo:

Quando [...] apreende-se esta topografia – esse corpo tão movimentado e tão complexo –; quando, vencida a dificuldade e, tomados pelo entusiasmo, sentimos nascerem as ideias, penetramos no corpo e no coração da cidade, compreendemos uma parte de seu destino; quando então tudo é festa no espetáculo, tudo é alegria em nós, tudo se contrai para guardar a ideia florescente, tudo leva ao prazer da criação... então, no Rio de Janeiro, cidade que parece desafiar raiosamente toda a colaboração humana [...], somos possuídos por um desejo violento, louco talvez, de tentar, aqui também, uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida *afirmação-homem* contra ou com *presença-natureza*. Oh entusiasmo! Tu tirarás sempre, no fim das contas, o silêncio e o repouso daqueles que sofrem tua queimadura⁹.

Desejo de potência que explodia, num primeiro momento de forma inocente, desejando submeter a natureza. Mas desejo de potência que era forçado a se deslocar diante de uma experiência absoluta “de esquecimento e de mediação consigo mesmo”, tão própria à estética barroca²⁰. Assim, ainda que se afirmando, esse desejo acabava por se compreender como um jogo *louco*, isto é, sem possibilidade de previsão, no qual o homem – parte indivisível da natureza – aceita o mundo e o ser como uma aventura.

“Minha cabeça ainda está cheia de América”, escrevia o arquiteto no navio de volta à Europa²¹. Mas o discurso poético de suas meditações e anotações sul-americanas – dignas do homem barroco – renunciava ao turbilhão do desejo e da loucura para dar, pouco a pouco, o contorno da *Ville ratieuse*, obra teórica publicada em 1934²².

Le Corbusier dedicava seu livro à autoridade, figura do corpo social que ele pôde observar – e admirar – durante a viagem à América do Sul no exercício (centralizador e firme) de suas funções, insistindo sobre o papel do ambiente construído como ferramenta de mudança social. Além disso, ilustrando algumas de suas teorias e propostas para o urbanismo e a arquitetura das sociedades modernas – industriais –, as páginas dedicadas ao Rio de Janeiro já estavam submetidas a um discurso muito mais *operativo* e finalista.

De todo modo, a lição barroca resumida na lembrança da verdejante natureza tropical continuava a inspirá-lo na busca de uma expressão *minimalista* de suas ideias sobre a arquitetura como casa dos homens – servindo como metáfora do convite permanente ao imprevisto, à aventura e ao estado de julgamento e mais um “lembrete aos senhores arquitetos”. A experiência americana tanto lhe permitia nutrir reflexões que o levavam a afirmar que a cultura é um estado “ortogonal” do pensamento quanto o levava a se lembrar das curvas de meandros, montanhas e mulheres, cujo contato violento e íntimo vivera durante a sua viagem: corpos atormentados, tão naturais e precários, simples “invólucros” inerentes à ordem, submetidos à alegria e à melancolia, à abundância e à miséria²³.

Como demonstram seus croquis do Pão de Açúcar em suas *Obras completas*, publicadas também em 1934, ou com mais clareza as formas sinuosas que ele adota em suas propostas arquitetônicas e urbanísticas a partir do início dos anos 1930, os resíduos da descoberta poética da América do Sul haviam sido absorvidos em suas novas teorias.

Nos anos 1930-34, o arquiteto desenvolve uma atividade febril. O novo mundo sul-americano havia despertado novas problemáticas. Até sua viagem, a busca de um esquema ideal de cidade se desenvolve abstraindo completamente os contextos sociais, econômicos, políticos, e se interessando menos ainda pelos dados físicos ou culturais. Doravante, ele descobre as contingências, e não somente as universais oferecidas pelas técnicas modernas a partir das quais nascem os planos, mas também as religiosas, raciais, topográficas e climáticas, que ganham peso em textos e desenhos.

Além do mais, é a partir dessa viagem (sul-americana) que o arquiteto cristaliza sua concepção da cidade moderna pensada como um parque, como cidade verde e lugar da luz. Muitas passagens de *O espírito sul-americano* e *Corolário brasileiro* mostram o recurso a essas imagens nos reflexos de 1929 inspirando, mais tarde, a *Ville radiuse*. Talvez tenha sido no Rio de Janeiro que o arquiteto descobriu plenamente seu pertencimento a esse universo latino e mediterrâneo, feito de sol e de luz, sobre o qual ele entrará sua obra. É interessante sublinhar que a partir de então ele reelabora seu ideal urbano como o de uma “cidade radiosamente verde”. Esse ideal ignora um retorno romântico a um “estado de natureza” e insiste em proclamar a vida urbana como valor inato dos homens²⁴.

22

Um longo de certas páginas escritas pelo arquiteto entre 1929 e 1934, uma formidável fusão entre o mito de um paraíso terrestre, tão frequentemente identificado com o Novo Mundo, e a proposta de um modelo de funcionamento urbano (social e construído) de característica utópica, tão conhecida desde a primeira pedra colocada pelos jesuítas em suas igrejas, pode ser percebida pelos brasileiros. Talvez em grande parte somente esta alquimia possa explicar por que os ideais sustentados por esse homem — que pregou sem muito sucesso em Moscou e Nova York — provocaram tanto entusiasmo nos seus leitores brasileiros. *Voltava-se ao ponto de partida: o círculo se fechava.*

De fato, se os postulados corbusianos foram tão bem assimilados no Brasil, foi porque, antes de trazer ideias novas, eles retomaram as grandes narrativas fundadoras da cultura brasileira, dando-lhes uma formulação que parecia, enfim, ser capaz de transformar mitos em realidades. Mitos como os que impulsionaram os colonizadores a identificar na paisagem brasileira os signos da proximidade de um paraíso sobre a Terra, ou ainda acalentar a promessa secular de se construir, nesse quadro natural, uma utopia.

No início dos anos 1930, o discurso corbusiano chamava a atenção do jovem Lúcio Costa, cada vez mais engajado no movimento de renovação arquitetônica no Rio de Janeiro. Os elos intelectuais entre Le Corbusier e Lúcio Costa começariam a se tecer, tendo como fundo as mediações providas de antigas e recentes experiências de viagens, as esperanças oferecidas pela sociedade industrial e, enfim, um entendimento comum da arquitetura como prática que, emocionando, seria capaz de retirar o homem de si para devolver-lhe o ser como totalidade²⁵.

23

Em 1936, Le Corbusier volta ao Rio de Janeiro convidado por Lúcio Costa, envolvido nos projetos para a Cidade Universitária do Brasil e o Ministério da Educação e da Saúde. Grandes diferenças marcaram essa segunda viagem: do Brasil e da contemplação dessa natureza que faz pensar o arquiteto já havia extraído toda a poesia possível. Desta vez, é para os brasileiros que essa viagem se tornaria importante. A colaboração em ambos os projetos entre Le Corbusier e o grupo de jovens arquitetos reunidos por Lúcio Costa daria a estes o impulso necessário para que se lançassem rumo às suas próprias aventuras, devorando seus próprios mitos.

No final dos anos 1950, a construção de Brasília tangenciava diversos movimentos circulares, e a própria cidade tomava-se uma lenda... Desde o início do canteiro de obras, em 1957, até sua inauguração em 1960, as imprensas nacional e internacional não pararam de celebrar as formas geométricas puras que, em menos de quatro anos, nasciam, modernas e radiosas, da mão dos homens em pleno cerrado: o Palácio da Alvorada, a Praça dos Três Poderes, a Catedral, o Congresso... Com Brasília, o Brasil assinava o ato de sua “refundação” e reencontrava seu destino de “terra do futuro”, terra de promessas, condenada durante séculos ao novo, ao moderno. Mais uma vez, uma “civilização-oásis” nascia no deserto americano²⁴.

O país, animado pelo crescimento econômico do governo de Kubitschek, assim como pelo quadro político francamente democrático – situação quase excepcional na história brasileira, marcada durante séculos por formas de autoritarismo mais ou menos explícitas –, vivia um momento de renovação e otimismo. A bossa nova, o cinema novo, os

teatros de Arena e Oficina, os movimentos concreto e neocreto e o debate de ideias em todos os campos da cultura estimulavam uma *febre* criativa. Na arquitetura, o clima de confiança em torno da produção nacional – cujo vigor plástico vinha sendo reconhecido desde a Segunda Guerra – nutria certa esperança coletiva de construir uma sociedade e formas urbanas completamente novas.

O projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para a nova capital provocou elogios ou críticas, mas nunca simples comentários. Para os brasileiros, a cidade se apresentava como um emblema desse tempo, rico em promessas de um futuro de felicidade, de fraternidade e de justiça social, que há muito tempo enfeitçava o imaginário político dos setores mais progressistas da sociedade.

Foram essas promessas, talvez, que atraíram também a maioria das objeções dirigidas ao que foi visto, à época, como a concepção da *nova cidade*. Brasília, herdeira do urbanismo de Le Corbusier e dos Giam, apresentava-se como uma cidade funcionalista, autoritária e utópica por excelência – e, assim, era vista como epistemologicamente possível naquele tempo: uma simples aplicação passiva de modelos estrangeiros por arquitetos “ingênuos” de um país “periférico”.

Fruito da cultura do automóvel, ela levava o urbanismo progressista a suas “últimas e piores” consequências. Organizando-se a partir da proclamação da morte da rua-corredor corbusiana, ela instaurava um espaço rigidamente funcional e setorializado que ignorava a longa tradição urbana da cultura ocidental, onde mesmo os nomes de ruas eram “bizarras” combinações de números e siglas. “Messiânica”, ela insistia sobre a necessidade de instaurar um espaço fraternal e libertário, capaz de suprimir as enormes

diferenças sociais. Em resumo, Brasília demonstrava certa inocência incômoda num momento em que a cultura ocidental, na qual ela havia sido produzida, começava a pôr em xeque todas as suas utopias sociais.

Nesta perspectiva, o lado utópico de Brasília seria ainda mais denunciado na medida em que Lúcio Costa, sempre insistindo em afirmar que a cidade estava ancorada à história, esquecia-se de opor aos argumentos de seus críticos seu profundo conhecimento da herança construtiva barroca no Brasil, expressa menos do ponto de vista das formas do que na sensibilidade frente à paisagem natural e ao artifício. Daí sua insistência em garantir certos dispositivos no plano da cidade capazes de assegurar ao mesmo tempo a “monumentalidade e o recolhimento” e que permitiam ao arquiteto afirmar a harmonia de exigências aparentemente contraditórias. “Sendo monumental e igualmente cômoda, [Brasília] será eficiente, acolhedora e íntima. Ao mesmo tempo dispersa e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional”⁷⁷.

Na verdade é preciso lembrar que Brasília foi vista por alguns como uma cidade-capital barroca, reflexão que também suscitou a reação do próprio Lúcio Costa. Pois a concepção de barroco na qual se queria aprisionar a própria cidade, como se tivesse pura e simplesmente de uma organização monumental do espaço, evidentemente não era a mesma do arquiteto⁷⁸.

Para Costa, a cidade se apresentava como se estivesse pronta, mas sabendo-se, entretanto, incapada. Convinhamos que não parece razoável fazer tal afirmação quando se considera esse espaço planejado em todos seus aspectos. Basta ler, porém, o memorial de exposição do Plano Piloto ou ver

os croquis que permitiram a Lúcio Costa obter o primeiro prêmio no concurso para a construção da cidade, simples esboços, para constatar a renúncia barroca de Brasília à utopia – no sentido de uma espacialização que renega a história.

Certamente, ela foi prevista para ser uma capital construída em quatro anos, destinada a abrigar quinzentas mil pessoas, mas o projeto de Lúcio Costa venceu o concurso porque, apesar de seu olho *omnívoto* e de sua vontade de regular todos os aspectos da vida dos homens – como, de resto, exige todo projeto de uma cidade destinada a nascer de uma hora para outra –, ela contava com a força dos homens para se apropriar desse espaço e impregná-lo de suas histórias vividas, de seus próprios projetos.

É a visão crítica de si mesmo como urbanista e do risco, histórico para os brasileiros, de facilmente nutrir o desejo de construir utopia, que talvez explique a recusa de Lúcio Costa em participar do Conselho de Arquitetura e Urbanismo, comissão formada para acompanhar o desenvolvimento do projeto. Por outro lado, essa atitude de atenção e respeito pela diversidade dos homens – que sabe reservar lugar ao improvisto da história – lhe permitirá lembrar em diversas ocasiões que Brasília não era, justamente, uma cidade pronta. Quase trinta anos mais tarde ele fazia o balanço: “A sensação urbana [em Brasília] é de grande beleza. A realidade é, finalmente, muito mais bonita, mais rica e melhor do que a proposta teórica. O sonho foi muito menor do que a realidade”⁷⁹.

Sim, ela certamente foi marcada por utopias, assim como o é a própria história brasileira. Podemos dizer também que foi marcada igualmente por um resgate de visões do paraíso, tão fortemente presentes na maneira como Lúcio Costa acolheu a natu-

reza para dar forma a esse binômio “cidade-parque”. Entretanto, sabendo que no Brasil o universo ativo e construído das utopias sempre fora contrariado pelas visões, de puro deleite, de paraísos naturais, pode-se dizer talvez que seja a razão barroca — sempre atenta às leis precárias que regem os artifícios dos homens — que mais a define. Somente lembrando da sensibilidade barroca poderíamos dar uma nova compreensão ao nascimento da cidade, “condenada” ao moderno e, portanto, consciente de ser, como tudo o que remete aos homens, “anacrônica e prematura”³⁰.

Certamente inspirada pelos mitos e pelo próprio momento histórico que lhe dava vida, Brasília se alinhava com os discursos progressistas brasileiros dos anos 1960 e do otimismo ainda vivo nas sociedades industriais em face de suas próprias conquistas científicas. Entretanto, o que conta para uma cidade, o que conta para um país que sofreu os efeitos da construção de uma cidade-capital é algo que ultrapassa as conjunturas. Hoje, trinta anos depois, quando Brasília se mostra com o peso de sua própria história, como considerar essa experiência? Nos dias que correm, frente ao sentimento de crise e perplexidade que atravessa o cenário contemporâneo, qual o balanço de tanto esforço social e humano? Passado o tempo dos mitos, qual é a realidade? Cidade radiosa verde, ela continua, graças à ordem de sua forma, a emocionar todos aqueles capazes de aí reconhecer a força dos mitos que são inspirados por uma cultura, se enraízam na razão e na sensibilidade dos homens e os incitam à aventura. Sonho de pedra, ela reina, branca, na paisagem vermelha e verde do cerrado-deserto e parece convidar cada um — como uma esfinge — aos jogos eternos do mundo, feitos de formas que sabem ser imagens.

Notas

1. Mitos estudados apontam para o nascimento de um olhar objetivo e crítico, fruto dessa experiência americana. Ver CHOAY, Françoise. *La règle et le modèle*. Paris, Le Seuil, 1978. Versão brasileira: CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Tradução de Fernando Gerson de Souza. Coleção Estudos, n. 88, São Paulo, Perspectiva, 1980.
2. É necessário fazer algumas distinções sobre a *tábua de América*. De fato, antes de designar a totalidade do continente, a palavra América era utilizada para geografias particulares, aquelas percorridas por Américo Vespúcio e que nutriram o mito de um paraíso sobre a terra, dentre as quais particularmente a costa do Brasil.
3. Cf. CHINARD, Gilbert. *L'exotisme américain dans la littérature française au XVII^e siècle*. Genebra, Slatkine, 1978; GERBL, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo — historia de una política*. México, Fondo de Cultura, s.d.
4. Para a tradição dos relatos utópicos, ver MANUEL, Franke. *Utopian Thoughts in the Western World*. Cambridge, Harvard University Press, 1979; CHOAY, Françoise. Op. cit.
5. Sobre a sensibilidade barroca, ver ARGAN, Giulio Carlo. *Il tempo das capitais*. Genebra, Skira, s.d. De uma maneira mais clara e particularmente centrada sobre a *tábua de morte* em suas ligações com a melancolia e a consciência de si, que vão de encontro ao barroco, ver PANOFSKY, Erwin. *Saturne et la mélancolie*. Paris, Gallimard, 1989. Ver igualmente PELEGRIN, Benito. *Thique et esthétique du baroque*. Arles, Actes Sud, ou mais precisamente sobre o pensamento artificialista, ROSSET, Clément. *Art nature*. Paris, PUF, 1973; e DIDIER, Marcel (org.). *Le voyage dans la littérature anglo-saxonne*. Paris, Didier, 1972.
6. A expressão é de Jean Starobinski, sobre a experiência da contemplação da “grande natureza”, já no século 18 na Europa. STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*. Genebra, Skira, 1987. Versão brasileira: STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade*. Tradução de Fátima Maria Luitza Moretto. São Paulo, Unesp, 1994.

7. COSTA, Lúcio. Memorial do plano-piloto (1957). In XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Textos de Lúcio Costa. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários, 1962. Republicado com o título "Memória descritiva do Plano Piloto" in COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vitória*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 283-295.
8. Ver PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito. *Gávea*, n. 8, Rio de Janeiro, dez. 1990. Artigo republicado no volume 1 desta coletânea.
9. Idem, *ibidem*.
10. Sobre a tendência à construção/desconstrução da forma que atravessa a cultura arquitetônica brasileira, ver as reflexões amadurecidas pela autora em diversos textos, como, por exemplo, PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito (op. cit.); "A arquitetura jesuítica no Brasil: notas sobre uma história das avessas", comunicação apresentada no Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Coimbra, out. 1990; *Rio de Janeiro: léphénèze et la pérennité*. Tese de doutoramento. Paris, EHESS, 1988.
11. Esse tema foi tratado pela autora em SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão da Silva; CALDEIRA, Vasco. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tesselat/Projeto, 1987.
12. Ver CHOAY, Françoise. Op. cit.
13. Cf. SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão da Silva; CALDEIRA, Vasco. Op. cit.
14. A correspondência sobre esses temas entre Léger, Gendars e Le Corbusier, e entre eles e Paulo Prado, foi publicada em SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão da Silva; CALDEIRA, Vasco. Op. cit.
15. Idem, *ibidem*.
16. ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago (1928). *Obras completas*. Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1972.
17. Cf. SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão da Silva; CALDEIRA, Vasco. Op.

- Particularmente os capítulos "E sob tal luz a arquitetura nasceu" e "A descoberta poética da América do Sul".
18. Cf. CORBUSIER, Le. *Prologue américain. Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, Crès/Esprit, 1930, p. 8. Versão brasileira: CORBUSIER, Le. *Prologos. Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Posfácio de Alvaro Ferreira Martins. Coleção Face Norte. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
19. Cf. CORBUSIER, Le. *Corollaire bresilien. Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Op. cit., p. 235-236.
20. A expressão, de Hans-Georg Gadamer, refere-se ao jogo, o jogador e a experiência da arte. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Paris, Le Seuil, 1976, p. 55.
21. Cf. CORBUSIER, Le. *Prologue américain* (op. cit.), p. 1.
22. Cf. SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão da Silva; CALDEIRA, Vasco. Op. cit.
23. Ver desenvolvimento dessas reflexões em CORBUSIER, Le. *Prologue américain* (op. cit.), p. 7.
24. Cf. CORBUSIER, Le. *Prologue américain* (op. cit.), p. 11.
25. Para uma leitura mais aprofundada sobre a obra de arte e a sua constituição, ver particularmente as páginas dedicadas à arquitetura de GADAMER, Hans-Georg. Op. cit.
26. Cf. PIETROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981. No artigo "Reflexões sobre a obra de Portinari". Pedrosa retoma a tese de Wörringer sobre o Egito e as civilizações-oásis para fazer um paralelo com a construção de Brasília, sendo as suas propriedades: a ausência de um entalhe profundo na terra; a recepção natural das formas culturais externas e o jogo da natureza. Esses traços presentes explicariam a arquitetura americana ao moderno, a absorção do barroco como um estilo do século 16, etc. Fazendo reservas sobre algumas das afirmações desenvolvidas no corpo do texto, permitimo-nos apresentar algumas dessas expressões.
27. Cf. COSTA, Lúcio. Memorial do Plano Piloto (op. cit.).

28. Ver o debate sobre o tema publicado in *Architectural Design*, nov. 1938.

29. SABBAG, Haifa Yazigi. Lúcio Costa, "o sonho foi menor..." (apresentação e entrevista). *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 2, São Paulo, Pini, abr. 1985, p. 36-40.

30. A expressão também é de Mario Pedrosa. Ver PEDROSA, Mario. Op. cit.

artigo 16 Jorge czajkowski
A ARQUITETURA RACIONALISTA
E A TRADIÇÃO BRASILEIRA
[1993]

A origem dos arquitetos brasileiros pela corrente racionalista da arquitetura moderna costuma ser avaliada de maneiras contraditórias – ora como uma ruptura com a tradição local, à semelhança da *imposição* do neoclássico um século antes, ora como o *retorno* a ela com essa mesma tradição.

A implantação do racionalismo no Brasil nas décadas de 1930 e 1940 beneficiou-se de fatores como o clima cultural gerado pela Semana de Arte Moderna de 1922 e o pioneirismo um tanto publicitário das primeiras obras de Gregori Marchavchik. Em outro plano, valeu-se também da popularização da imagem *futurista* por meio do cinema e da grande imprensa, que apresentavam cenários e realizações expressivos da modernidade e de uma nova ordem social a rebuque da *civilização maquinista*.

Comparadas ao eclétismo tardio então em vigor, as formas despojadas do racionalismo, suas estruturas arrojadas e a funcionalidade de seus espaços foram realmente configurar-se como o atalho mais promissor para a atualização e o progresso do país. Foi certamente, a ideia de *ruptura* – mais que evolução ou renovação – apoiada pela presença messiânica de Le Corbusier, em 1929 e 1936.

Em sua primeira visita, na volta de uma viagem à Argentina, Le Corbusier fez conferências