

724.98

G 669d

e.3

UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Ana Lúcia Almeida Gazzola

Vice-Reitor: Marcos Borato Viana

EDITORA UFMG

Diretor: Wander Melo Miranda

Vice-Diretora: Heloisa Maria Murgel Starling

CONSELHO EDITORIAL

Wander Melo Miranda (presidente)

Carlos Antônio Leite Brandão

Heloisa Maria Murgel Starling

José Francisco Soares

Juarez Rocha Guimarães

Maria das Graças Santa Bárbara

Maria Helena Damasceno e Silva Megale

Paulo Sérgio Lacerda Beirão

ADRIÁN GORELIK

DAS VANGUARDAS A BRASÍLIA  
CULTURA URBANA E ARQUITETURA NA AMÉRICA LATINA

Tradução

Maria Antonieta Pereira



48950

Belo Horizonte

Editora UFMG

2005

# BRASÍLIA

## O MUSEU DA VANGUARDA, 1950 E 1960

Brasília merece respeito. É preciso acabar com esse jogo de "gosto-não gosto", e com essa mania intelectual de fazer frases pejorativas. O que é preciso agora é compreendê-la.

*Lucio Costa<sup>1</sup>*

Quem faz a apologia de certos tipos de arte costuma dizer que, se os compreendêssemos, também nos agradariam. Penso que, em termos gerais, a seqüência se dá de forma inversa. Se primeiro não nos agrada um jogo, um estilo, um gênero ou um meio, dificilmente seremos capazes de captar suas convenções para conseguir discriminar e compreender.

*Ernst Gombrich<sup>2</sup>*

### COMPREENDER BRASÍLIA

Terminou o século XX, e Brasília, que logo completará cinquenta anos, continua sendo sua cidade mais moderna; tão moderna, que o traçado fundacional (o chamado Plano Piloto) foi declarado "patrimônio histórico da humanidade", para que seu caráter moderno seja preservado da passagem do tempo. De fato, Brasília não é somente a cidade mais moderna do século XX, mas, fundamentalmente, é um museu da modernidade, numa época em que a mera passagem do tempo, o atual, não é moderna e que o moderno deve ser preservado. Não é um jogo de palavras nem uma frase pejorativa; estas notas partem de uma profunda concordância com a citação

de Lucio Costa: é hora de compreender Brasília. E que possamos vê-la agora como parte de uma "história da modernidade" é um dos elementos que deve ser incorporado à sua compreensão.

Na verdade, Brasília foi vista como um capítulo encerrado demasiado cedo. Nasceu em 1956-1957 como um monumento da modernidade ocidental, destinada a marcar rumos novos na concepção cultural da cidade no mundo e a consolidar o lugar de privilégio que a arquitetura brasileira havia obtido nas duas décadas anteriores no panorama internacional.<sup>3</sup> Mas quando sua construção ainda não estava terminada (com o fundo dos ecos dos aplausos atrasados) já era o cão morto de um "estilo" que havia errado em tudo. Ou pior, que havia "acertado" em tudo, uma vez que os comentaristas começaram a descobrir que sua marca d'água devia ser vista na segregação social brasileira e, mais em geral, na reconstrução capitalista do pós-guerra. Assim, em sua queda, Brasília arrastará consigo não somente uma idéia de cidade, mas toda a arquitetura brasileira, que não voltou a recuperar um papel de protagonista, embora continuasse produzindo algumas arquiteturas de grande qualidade — como as de Lina Bo, Vilanova Artigas ou Paulo Mendes — e intensos fenômenos urbanos, como as dezenas de cidades novas que foram criadas, desde então, no Amazonas.

Uma posição clássica no âmbito latino-americano para interpretar esse sucesso crítico foi assinalar a velocidade da crítica ocidental, que não teria compreendido a cultura brasileira e, tanto ao valorizar sua arquitetura como ao condená-la, sempre teria atuado sob motivos equivocados. Cabe esclarecer, desde já, que essa posição encontrou sempre uma contrapartida reafirmatória em opiniões da crítica "central" que efetivamente consignou que os brasileiros nunca teriam entendido a fundo a modernidade e, por isso, quiseram aplicá-la em um país despreparado para ela. Uma posição mais interessante deveria ver as causas internas do "fenômeno Brasília" (e, com ele, do "fenômeno Brasil" na arquitetura moderna ocidental), mas incorporando como parte indistinguível dele seu destino crítico, ou seja, vendo a cidade e as críticas que recebeu como parte de uma mesma conjuntura: a dos agudos dilemas do modernismo ocidental no pós-guerra, do qual Brasília é, por outro lado, um exemplo de máxima

intensidade e seu ponto de clivagem; um banco de provas rapidamente descartado e um papel de tornassol que explica a prova e seu descarte.

Como escreveu Duarte da Silva, "a análise da construção de Brasília foi comprometida pelo julgamento sobre a segregação espacial".<sup>4</sup> De fato. E poderíamos agregar em coro, como em uma litania: também foi comprometida pelo julgamento sobre o autoritarismo planificador e o conseqüente julgamento sobre o Estado desenvolvimentista e sua utopia modernizadora; pelo julgamento sobre a divisão de funções e o conseqüente julgamento sobre a ausência das qualidades urbanas tradicionais (a rua, em primeiro lugar); pelo julgamento sobre a abstração e o anonimato e o não-conseqüente julgamento sobre o excesso de representatividade (isto é, pelo julgamento sobre a monumentalidade e o barroquismo espetacular da arquitetura de Niemeyer, que então parecia equivaler à "brasileira", sem mais nem menos); e assim por diante. Todos esses julgamentos ofuscaram exatamente nosso julgamento para compreender Brasília. Então, compreendê-la agora supõe incorporar essas críticas, nem tanto porque se aceitem sem questionamentos seus argumentos — sua somatória poderia configurar, mais que uma lista coerente de cargos, uma enciclopédia borgiana —, mas porque dizem muito da capacidade de Brasília para gerá-los e, sobretudo, permitiriam entender a peculiar conjuntura (não somente brasileira) de sua realização e obscurecimento.

Nesse sentido, Brasília deve ser compreendida como encruzilhada particularíssima, como ponto de chegada — em alguns casos de consumação, em outros de quebra — de uma multidão de histórias diferentes, que podem se reunir em vários grandes conjuntos. Brasília, como "capital interior", consome uma série de mitologias de efeito duradouro no Brasil, desde a aventura da fronteira, a "Marcha para o oeste", até o papel simbólico da unificação de litoral e sertão, reivindicada desde cedo como questão decisiva da constituição da nação. Como novo centro geopolítico equidistante dos poderes constituídos, ela encerra a ambição de integração territorial estatal começada em 1930 com a debilitação dos poderes regionais da República Velha. E como essa busca de integração recebeu, desde seu próprio início, aportes fundamentais da capacidade simbólica da arquitetura, Brasília encerra também o excepcional ciclo da

*entente* arquitetura/Estado na construção do Brasil moderno. Da mesma forma, Brasília encerra o ciclo de voluntarismo construtivista estatal na América Latina, que vai da construção dos Estados, no século XIX, ao desenvolvimentismo, na década de 1950. E, finalmente, Brasília encerra toda uma linha de figurações de cidade ideal no Ocidente que se encarnou em um setor do urbanismo modernista, um capítulo completo do que se poderia chamar o modernismo tardio num sentido cultural mais amplo; ainda que, como vamos ver, esse modernismo tardio esteja longe da representação paródica a que nos habituou a crítica estética, e ainda que, também para isso, Brasília seja um exemplo fundamental.

De cada uma das complexas histórias que se entrelaçam nesses grandes conjuntos poderiam ser extraídos fragmentos para uma compreensão do "fenômeno Brasília, de sua ascensão e sua queda. Mas também de sua obstinada continuidade: às vezes é difícil recordar que Brasília é *também* uma cidade que continuou construindo, de forma bastante satisfatória, uma peculiar forma de vida. Peculiar, porque se trata de uma cidade especial (por seu traçado, por sua arquitetura, por sua função política, por sua localização), mas também pela incidência explícita que teve em sua realização cotidiana todo o pacote de representações precedentes, como a confirmação extrema de uma hipótese da história cultural urbana: a hipótese de que a cidade e suas representações se produzem mutuamente. Por tudo isso creio, por fim, que Brasília deve ser compreendida como um dos momentos mais densos da cultura moderna. E aqui me permito complementar (contradizendo) a citação inicial de Costa com a outra citação de Ernst Gombrich, para incorporar no julgamento a questão do gosto: não posso afastar de minha busca de compreensão o impacto que me produziu o conhecimento direto de Brasília, uma das experiências estéticas e culturais mais intensas que uma obra de arquitetura e urbanismo consegue proporcionar. Se um dos aportes recentes dos trabalhos críticos foi, como no caso mencionado de Duarte da Silva, desligar a aventura fundacional de Brasília do obscurecimento a que a submeteu o julgamento sociológico posterior, também deve ser reintroduzida a aventura estética que perdura. É que Brasília merece, além de respeito, uma reconsideração dos próprios pressupostos do gosto — e talvez isso tenha sido de maior importância que o habitualmente observado —, em razão dos quais sua análise também foi comprometida.

## MUSEU DA MODERNIDADE

A primeira sensação de museu que Brasília transmite surge da notável auto-consciência que as construções da cidade revelam acerca da epopéia que protagonizam. Cada edifício importante de Brasília nasceu consciente de sua história e continuou relatando-a, como se pode ver nos acessos de muitos edifícios (a maior parte, de Niemeyer), nos quais se expõem os esboços originais, como orgulhosas narrações de si mesmos, os rastros materiais e literários da epopéia da qual essas construções foram protagonistas e encarnações ao mesmo tempo. Não somente os edifícios, o próprio plano da cidade, com sua também autoconsciente capacidade simbólica, que teve a virtude de conseguir, por meio da pura radicalidade estética associada à mitologia política, uma identificação cidadã que as cidades somente obtêm por intermédio de uma longuíssima sedimentação histórico-cultural.

Inclusive em comparação com o seletivo grupo de cidades míticas, como Paris, Londres, Veneza e Nova York, Brasília conseguiu resultados notáveis na construção de sua identidade. Aquelas cidades prestigiosas converteram ao longo do tempo a densa camada de representações sobre elas em uma parte consciente e fundamental de seu encanto, tornando-as presentes, a cada momento, em plaquetas que destacam lugares que remetem a livros que falaram deles (ou que os usaram como cenário para suas histórias, ou que fundamentaram neles seus mitos) em postais, em ícones: são cidades que se tornaram discurso de si mesmas e que descobrem cada vez mais a mágica multiplicação dessa potência autogerada (que, por acréscimo, tendeu crescentemente a converter as representações identificatórias em *merchandising* urbano). Pois bem, creio que, sob esse ponto de vista, Brasília teve o notável mérito de produzir *ab initio* um efeito análogo, conseguindo substituir a densidade cultural das camadas históricas de discursos com a radicalidade instantaneísta do voluntarismo projetual tornado *forma*. Creio que esse é um dos principais papéis que desempenham os cartazes do plano urbano que, com função "de orientação", multiplicam pelos lugares públicos de Brasília o fabuloso avião-cruz traçado por Costa: esses cartazes não servem tanto para orientar o turista mas para tornar presente, a cada passagem, o orgulho sobre a



contundência e a clareza de sua forma. Os planos nos dizem “esta cidade tem uma *forma*”, e nessa forma radica boa parte de sua identificação estética e, por meio dela, cultural e cidadã.

Há um exemplo fundacional dessa autoconsciência. Logo que começaram as obras para a nova cidade, em 1956, Niemeyer projetou e fez construir em dez dias uma residência provisória para o presidente Kubitschek, a vários quilômetros do lugar designado para implantar o Plano Piloto. A casa deveria servir para que o presidente atendesse aos assuntos de governo em cada uma das visitas que fazia à cidade, visitas cuja frequência fazia parte da campanha publicitária oficial sobre a inflexível decisão política da construção e a conseqüente mudança da capital na qual, no começo, poucos acreditavam. O pequeno edifício — chamado Catetinho em carinhosa alusão ao Catete, o palácio presidencial carioca — é uma feliz junção de critérios modernos e tradicionais, numa dessas operações arquitetônicas que começaram a ser prototípicas desde os anos quarenta na América Latina: a apropriação de elementos tradicional-populares a partir dos parâmetros de bom gosto modernista. Assim, uma elegante cobertura de uma só água sobre pilotis, com uma ampla galeria em toda a sua extensão e uma escada exterior, resolve-se com materiais “pobres”, madeira e chapa. A combinação, obtida na própria imagem do edifício, de valores tais como espírito pioneiro, adequação cultural-ecológica e austeridade republicana é insuperável. E as anedotas sobre a reação favorável dos mandatários ou intelectuais estrangeiros que visitavam o presidente em sua residência “precária”, incontáveis: como sempre no Brasil, a capacidade comunicativa da arquitetura moderna rendeu dividendos políticos imediatos. Mas o curioso é que, uma vez concluída a residência presidencial definitiva em 1958, o palácio da Alvorada, o que teria cabido esperar em qualquer epopéia construtiva, isto é, o ato solene de demolição de todos aqueles rastros da provisoriedade que serviram ao caminho da realização, não ocorreu. Pelo contrário, noutro ato solene, o Catetinho foi declarado patrimônio histórico nacional e hoje pode ser visitado como museu de si mesmo, ou seja, como uma arquitetura capaz de expressar a essência política e cultural da epopéia de Brasília.

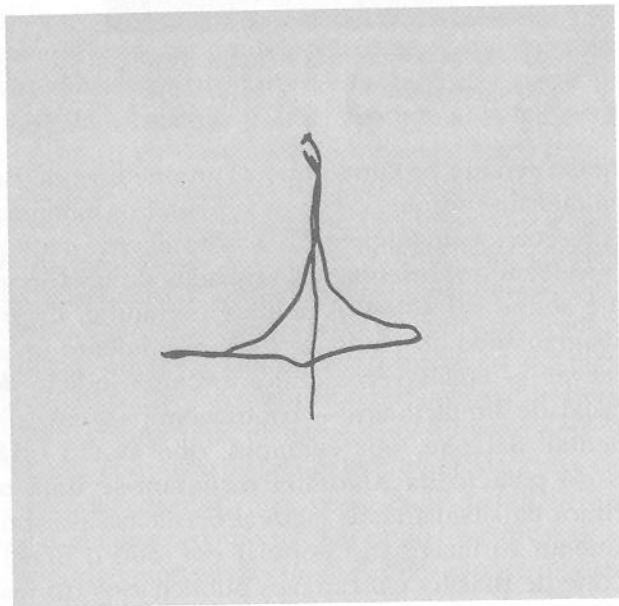


31. Oscar Niemeyer. Catetinho, 1956.

Fotografia A. G.

E é nesse sentido profundo que as arquiteturas de Brasília são monumentais: porque, como os verdadeiros monumentos, tornam presente, materialmente, o acontecimento e a vontade que as produziu, representações acabadas de uma modernidade que soube ser estética, política e cultural. O próprio acerto diagramático do plano de Costa e o talento inventivo de Niemeyer — tantas vezes criticado como indício de sua superficialidade arquitetônica — contribuem para essa direção monumental. Sabe-se, por exemplo, que as tão originais colunas do palácio da Alvorada tornaram-se uma marca característica da singularidade cultural brasileira, incorporadas massivamente ao imaginário popular em todo o Brasil, seja como ícone de Brasília em cartazes publicitários (formais ou improvisados em pequenas lojas), ou como ícone mais geral de uma vontade de modernidade nacional-folclórica, em modestas arquiteturas populares. Em polêmica com a opinião de Marshall Berman sobre a inumanidade do monumentalismo da capital (formulada, em gesto característico, quando ainda não havia abandonado o aeroporto), Lina Bo Bardi havia indicado a necessidade de observar, na generalização das colunas como estilema nacional-popular, o sucesso cultural de um “estilo” Brasília. Se isso é verdade, creio que também é indício da capacidade de Niemeyer como produtor de símbolos gráficos: como *icon giver*, mais que como *form giver* (a definição de Colin Rowe para arquitetos como Frank Lloyd Wright). E é preciso assinalar que essa característica foi anterior a hoje tão em voga “logotipização” da cidade e à arquitetura com fins publicitários, uma vez que as cidades ou os arquitetos podem ser mostrados como *marcas* de prestígio. Creio que

essa eficácia comunicativa deveria ser uma das vias principais de compreensão do “fenômeno Brasília” e de seu lugar específico na modernidade ocidental; é uma eficácia que inclusive nasceu antes de Brasília, com a arquitetura moderna brasileira, pois está diretamente vinculada à sua autoconsciência monumental e nos deixa, por definição, às portas do museu da modernidade.



32. Desenho de Oscar Niemeyer das colunas do Palácio da Alvorada.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.



33. Réplica popular das colunas do Alvorada numa casa em Tiradentes, Minas Gerais.

Fotografia A. G.

De fato, essa atitude museificadora só recentemente associou-se às obras modernistas; o caso mais habitual nas epopéias de construção modernista foi exatamente o contrário. Por exemplo, as Siedlungen alemãs estavam até muito pouco tempo em deploráveis condições, produto de meio século de uso como moradias de classe média baixa ou populares; só nas últimas décadas começaram a ser restauradas com subsídios estatais e a se converterem em santuário turístico da modernidade estética. Sua função original pretendia ser a de mero veículo da modernização dos hábitos de vida para adequar as pautas culturais e o mundo material às condições de um mundo moderno, cuja lógica profunda as vanguardas acreditavam finalmente ter compreendido. Sua epopéia foi construir o *Neue Welt*, e por isso se auto-representavam (e a sociedade as acompanhava nessa representação, ainda quando isso supunha sua recusa) como a re-alocação definitiva dos valores estéticos pelas metas técnicas, sociais ou funcionais. Só bastante tempo depois, e só no interior da cultura artística e arquitetônica, começou-se a analisar e a compreender (para celebrá-la ou criticá-la) a complexa soma de pressupostos puramente estéticos e simbólicos que se aninhavam por trás das hipóteses funcionalistas ou civilizatórias; e somente bem depois, começou sua reconversão museográfica. Houve alguns poucos casos de reivindicação precoce das características especificamente estéticas desses produtos modernistas, mas foram bem excepcionais e restritos, e, em geral, essa demanda esteve vinculada ao fenômeno de readaptação da finalidade original por obra de uma política do bom gosto de setores progressistas médios altos.

Um dos casos mais patentes de uma obra moderna que, como tal, se consumiu em sua função modernizadora sem dar tempo para a revalorização estética é o da cidade de Tel Aviv. Projetada de acordo com um *masterplan* de Patrick Geddes nos anos dez, sua arquitetura foi edificada majoritariamente duas décadas depois, em pleno pioneirismo sionista, por arquitetos judeus centro-europeus emigrados. Formados no espírito bauhausiano; haviam encontrado na “terra prometida” um lugar de realização dos sonhos vanguardistas, de modo tal que a cidade se converteu rapidamente na principal exposição mundial de arquitetura moderna construída. Assim se desfrutou e se transformou silenciosamente durante mais de

meio século. Há poucos anos um fotógrafo organizou uma mostra que permitiu descobrir os restos dessa epopéia nas ruínas e nas mutações de uma arquitetura que jamais havia sido valorizada em si mesma, nem por seus usuários nem pelo Estado. A mostra fotográfica — uma maravilhosa estetização dessa arqueologia da modernidade em que se converteu Tel Aviv — deu a volta ao mundo chamando a atenção sobre a necessidade de sua salvação e preservação como documento e obra de arte.

Pois bem, Brasília, pelo contrário, nasceu reivindicando-se tanto como obra de arte quanto como obra de urbanismo e, em função disso, como monumento da modernidade, o que supunha em seus criadores — e em seus usuários — uma atitude distanciada com respeito ao “moderno”, uma reutilização consciente, e portanto potenciada, de alguns dos valores do “moderno” convertidos em motores da comunicação e em objetos de veneração museográfica.<sup>5</sup> Trata-se de uma atitude desenvolvida depois por Lucio Costa em sua reivindicação do papel da história para a construção de uma “modernidade nacional”. Como se sabe, Costa integrou ativamente o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) desde sua criação, ao mesmo tempo que surgia a “arquitetura moderna brasileira”. A negação da história na Bauhaus, a “tradição do novo” vinculada à arquitetura com o culto do método empírico e do mundo tecnológico, estava destinada a produzir, como assinalou Manfredo Tafuri, objetos artísticos que somente podem viver no presente.<sup>6</sup> Desse ponto de vista, a experiência do modernismo brasileiro em sua versão canônica poderia aparecer como uma completa inversão: a finalidade do objeto artístico teria sido, nesse caso, produzir simultaneamente um futuro e uma tradição. Desse modo, pode-se dizer que a arquitetura brasileira é “antivanguardista”: porque o problema que tinha para resolver era a ausência de história, não seu excesso. A necessidade do modernismo brasileiro é encontrar um lugar na história para o presente e, paradoxalmente, isso o coloca entre os primeiros movimentos que atendem à figuração modernista com sentido histórico distanciado; ou seja, entre os primeiros que *escolhem* a figuração modernista como um *estilo histórico* para compor com ele resoluções formais, tipológicas e funcionais dirigidas a uma vontade diferente da do

modernismo clássico: por exemplo, a produção de uma *ordem* capaz de encarnar e simbolizar o poder modernizador do Estado nacional.

## ESTADO E MODERNISMO NO BRASIL

Se aceitarmos então que a autoconsciência de Brasília remonta ao próprio momento fundacional da “arquitetura moderna brasileira”, devemos esclarecer que, no Brasil, esse não é o momento de início de construções de apelo vanguardista. Como se sabe, as primeiras arquiteturas modernistas do Brasil foram produzidas em São Paulo por Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho e Rino Levi desde finais dos anos vinte. Lucio Costa chamou Warchavchik ao Rio de Janeiro em 1930, quando aceitou dirigir a Escola de Belas Artes, e decidiu aproximar-se da figuração modernista. Na primeira metade da década de trinta, produz-se uma verdadeira explosão de diferentes tipos de experimentação com arquiteturas de ponta, de inspiração e motivações múltiplas: o jovem Luiz Nunes, em Recife, Affonso Reidy, na Prefeitura do Rio, as escolas de Anízio Teixeira, também no Rio, o próprio Costa em sua sociedade com Warchavchik, etc. Mas há uma verdade na afirmação carioca — tantas vezes discutida com argumentos certamente de maior precisão histórica — de que a “arquitetura moderna brasileira” nasceu com o projeto do Ministério da Educação, no Rio, em 1936: o que nasceu no Rio, sob o comando de Lucio Costa, foi um eficaz dispositivo de produção simbólica que tornaria célebre nos anos quarenta e cinquenta um “movimento”, o único suficientemente homogêneo para aspirar ao nome de “arquitetura moderna brasileira”.<sup>7</sup>

O Ministério da Educação supõe um divisor de águas porque fecha um período de intensa experimentação vanguardista, conformando o modo canônico capaz de acolher e homogeneizar qualquer outro tipo de busca. Há uma série de elementos que o tornam um selo nacional: a colaboração entre arquitetos e artistas; a apropriação levemente distorcida (folclorizante, classicizante, em outra escala) de motivos da figuração modernista internacional; a relação dos arquitetos com o Estado como promotor de programas novos e de sua



nova figuração. O Estado de aspirações nacionalistas surgido da Revolução de 1930 e ratificado com a proclamação do *Estado Novo* pelo próprio Getúlio Vargas, em 1937, encontrará na arquitetura a resposta às suas demandas representativas e um veículo extraordinário de unificação simbólica nacional. Como Vargas, Juscelino Kubitschek, o presidente que vinte anos depois encerra o ciclo com a construção de Brasília, sempre teve claro esse papel da arquitetura: “Desde cedo compreendi que a arquitetura moderna era para o Brasil mais que uma tendência estética, e sobretudo mais que a projeção de um movimento universal no seio de nossa cultura. Na verdade (...) ela se projeta como vigorosa força de afirmação cultural...”<sup>8</sup>

Se desde 1930 a modernidade começa a ser um valor político, o Estado tentará fazer com que uma arquitetura de prestígio o identifique, e nessa busca se produzirá uma ligação muito íntima entre político e arquiteto; íntima e direta, à maneira do mecenato tradicional, já que é uma relação que para ser eficaz necessita preservar o caráter de artista do arquiteto (note-se a diferença com o modo mexicano de recrutamento estatal das vanguardas nos anos vinte e trinta, que tenderá a converter o arquiteto em um funcionário técnico). Assim se realizaram os principais alvos com que a arquitetura brasileira ia produzir seu reconhecimento internacional entre o Ministério e Brasília. Em quase todos eles, é possível encontrar um grupo pequeno de protagonistas, como um álbum de família da “arquitetura moderna brasileira”: Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe do gabinete do Ministro de Educação de Vargas, propõe Costa para a direção da Escola de Belas Artes, em 1930, e cinco anos depois sugere ao novo ministro, Gustavo Capanema, que recuse os resultados do concurso público do Ministério e chame Costa para realizar uma nova proposta. Capanema, por sua vez, é quem sugere a Kubitschek em 1940, quando era prefeito de Belo Horizonte, o nome do juveníssimo Niemeyer — já destacado na equipe do Ministério e apresentado por Costa como o *factótum* do ressonante êxito do Pavilhão novaliorquino — para realizar o complexo da Pampulha. A partir daí, Niemeyer acompanharia Kubitschek como selo artístico em cada um de seus degraus políticos: governador de Minas Gerais e, finalmente, presidente. Voltaremos a encontrar Rodrigo Mello Franco de

Andrade como diretor (criador) do SPHAN juntamente com Lucio Costa, firmando com Kubitschek e Niemeyer a conversão do Catetinho em patrimônio histórico nacional.

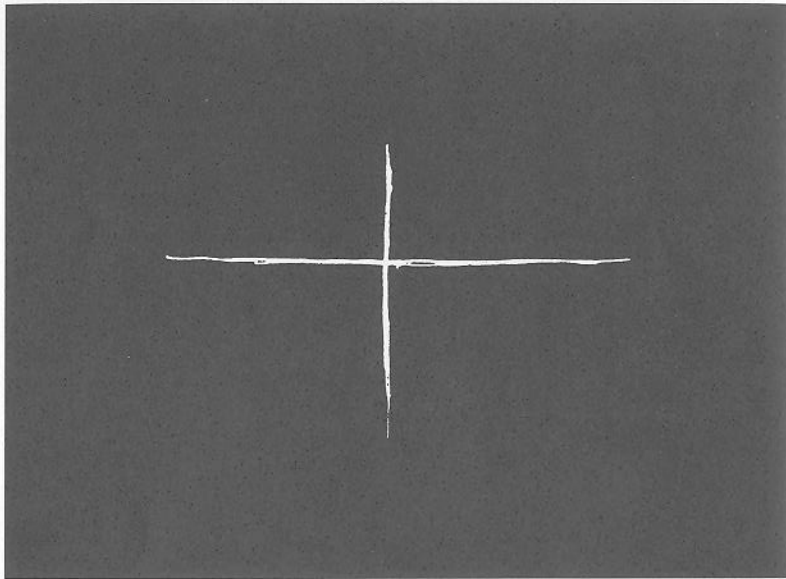
De todo esse momento de esplendor da “arquitetura moderna brasileira”, ainda que o destaque mais vivo seja o forte protagonismo de Niemeyer, o que deveria ser visto por trás de suas formas arquitetônicas engenhosas e surpreendentes, como o baixo contínuo que sustenta a melodia, é o dispositivo cultural de alcance mais vasto organizado por Costa. Como se disse anteriormente, desde o começo ficou claro que Costa processou toda a renovação por meio de uma profunda ambição de continuidade, a partir de uma busca orientada para produzir um “novo equilíbrio”.<sup>9</sup> Por isso, a referência obrigatória no panorama internacional é Le Corbusier: porque entre todos os referentes é ele quem oferece um tipo de *ordem*. Diferentemente dos combates típicos da renovação estética, a pergunta principal de Costa é sempre por qual meio se poderia chegar melhor e de modo mais eficaz a uma representação homogênea do Brasil moderno. Sob esse ponto de vista, ele vai discutir a idéia de que o barroco do Aleijadinho possa ser uma referência para a arquitetura moderna brasileira, mostrando sua limitação regional frente à arquitetura residencial colonial mais extensa — e nessa hipótese se sustentam as fantásticas obras dos anos quarenta, nas quais Costa combina composições classicistas e resoluções desenfadadamente modernistas dentro de estruturas muito simples, que se apóiam em tipologias e materiais tradicionais.

Aqui se pode apontar a principal diferença entre esse modernismo e o regionalismo de Gilberto Freyre, mais atento às pegadas da diversidade na produção de um imaginário nacional; essa diferença deve ser entendida no interior do mesmo debate sobre o melhor caminho (no sentido de mais eficaz) de representar / construir a nação.<sup>10</sup> Por isso, Costa vai procurar apresentar a nova arquitetura não como uma *alternativa*, mas como a conclusão — sintetizadora e superadora — de todas as buscas dos anos vinte, as do modernismo, as do regionalismo e as do neocolonial, materializando desse modo na arquitetura a aspiração dos jovens intelectuais, compartilhada a partir de 30 pelo Estado: a produção de uma *língua nacional*.





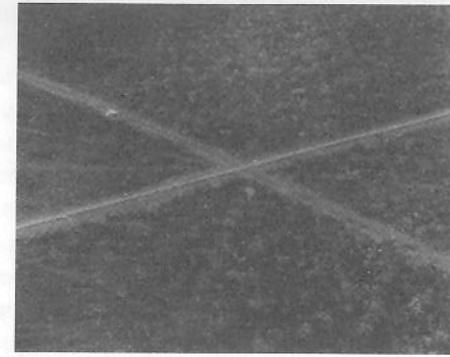
organizador, e nesse sentido aparece como o ideólogo da *entente* arquitetura-Estado; Oscar Niemeyer é o desenhador de ícones arquitetônicos.



35. Traçado em cruz de Lucio Costa no Relatório de seu Plano Piloto, explicando a origem da forma da cidade.

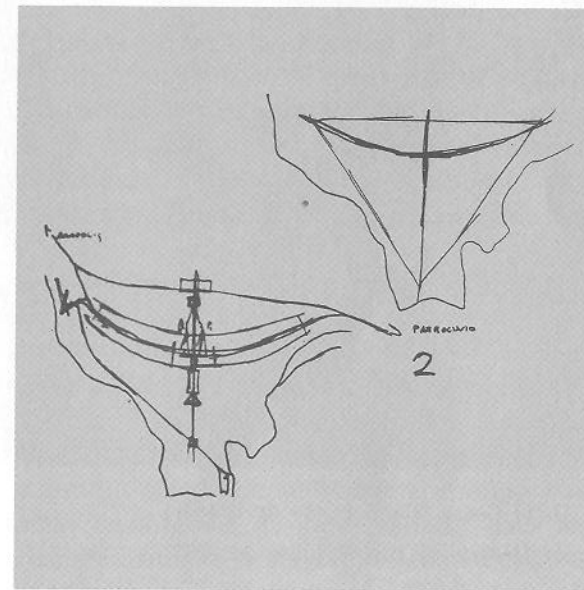
Fonte: *Módulo*, v. 3, n. 8, julho de 1957.

Pois bem, a peculiar combinação entre modernização e culturalismo nacionalista é o que cimentou a arquitetura moderna e o Estado no ciclo de apogeu da arquitetura moderna brasileira, e isso é o que resultou em Brasília: a firme certeza de um movimento nacional. A partir de Brasília, houve arquitetos bons e ruins no Brasil, obras interessantes ou não, mais ou menos como em outros países com boa arquitetura, mas não houve mais uma “arquitetura moderna brasileira” como expressão cultural de uma vontade nacionalista produzida pelo Estado e assumida como própria pela sociedade. E mais: poder-se-ia dizer que o fim dessa “aura” estatal-nacional é o que permitiu que, depois de Brasília, se pudesse apreciar melhor aquelas expressões que durante esse ciclo não se enquadraram na vontade hegemônica e, vice-versa, esse final também tornou opaca a obra posterior de quem continuou produzindo como se nada houvesse mudado (especialmente Niemeyer).



36. Fotografia de Fontenelle, 1956-1957.

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



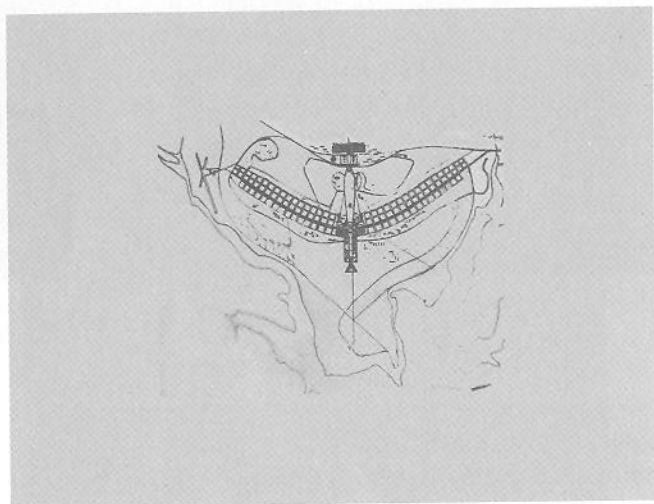
37. Desenhos de Lucio Costa no Relatório de seu Plano Piloto.

Fonte: *Módulo*, v. 3, n. 8, julho de 1957.

## A HIPÓTESE DO FRACASSO

A partir dessa leitura do ciclo da “arquitetura moderna brasileira” e da compreensão de sua peculiar versão da figuração e da retórica modernistas, creio que se pode apreciar as pouco afortunadas versões que identificaram Brasília, por

tanto tempo, como um mero produto CIAM / Carta de Atenas: a realização tardia, deslocada, dos postulados do “Movimento moderno” ortodoxo. Isso é o que continua fazendo quem se horroriza por ver em Brasília a “realização” monstruosa dos sonhos da razão modernista, tanto como quem se lamenta por ver nela o “fracasso” das ambições reformadoras e progressistas do programa moderno. Ainda que pareça paradoxal, não é infreqüente que as linhas argumentativas da “realização” e do “fracasso” apareçam mescladas aos argumentos contra Brasília. Mas em poucos casos elas se desdobram tanto, e com tanta inconsciência sobre as aporias a que leva essa mescla, como no conhecido estudo de James Holston.<sup>13</sup>



38. Lucio Costa. Plano Piloto de Brasília.

Fonte: *Módulo*, v. 3, n. 8, julho de 1957.

A operação de Holston é curiosa. O livro parece ignorar que a vinculação de Brasília com a tradição dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna foi uma constante dos críticos desde a própria origem da cidade e hoje é completamente convencional. Graças a esse ponto de partida, o livro pôde organizar praticamente sua primeira metade como o desvelamento de um “mistério”: por trás dos discursos poéticos e das referências mitológicas de Lucio Costa teria sido aninhada, como “projeto oculto”, a ideologia modernista do modo CIAM / construtivismo soviético. Para Holston, as referências históricas que são a obsessão de Costa não supõem

nenhuma complicação a respeito do que o próprio Holston crê que seja o “modernismo”; são apenas modos de “contrabandear (...) os objetivos revolucionários do plano e de seus urbanistas ao propor uma cidade especificamente modernista para o Brasil”. A partir dessa operação de “desmitificação”, Holston então se dedica a *provar* que as premissas dessa ideologia eram impossíveis — e indesejáveis — no Brasil, mostrando uma dupla defasagem: entre o que essa ideologia propõe e a sociedade real; e entre os ideais dos próprios discursos dos urbanistas e os resultados implícitos em seus instrumentos urbanísticos.<sup>14</sup>

É evidente que, para produzir este “desvelamento”, faz falta uma acumulação de simplificações sobre a “utopia modernista” e sobre a própria Brasília. Sobre a primeira, valha como exemplo o uso que se faz no livro da noção de “estranhamento”: Holston confunde as hipóteses de um setor das vanguardas, quando criticam a cidade existente, com as hipóteses das propostas urbanísticas *ex novo* como Brasília, e essa confusão leva-o a postular que a utopia de cidade modernista visa “desfamiliarizar” os habitantes.<sup>15</sup> Na verdade, o que o “estranhamento” na arte de vanguarda propõe (e, insisto, somente em algumas de suas expressões) é fazer presente na obra o *shock* que resulta do intercâmbio rápido e ininterrupto dos estímulos externos, típico da situação metropolitana tal qual a teorizou Georg Simmel; a vanguarda busca o “estranhamento” com o objetivo de despertar o habitante da atitude *blasé* a que fica reduzido por sua incapacidade de assumir a produtividade desse *shock* (o refúgio *blasé* é um dos sintomas da tragédia da modernidade, para Simmel, e também para Benjamin: o desequilíbrio entre a cada vez maior cultura objetiva acumulada na metrópole e a cada vez menor cultura subjetiva que cada indivíduo carrega). Pelo contrário, Brasília (e aqui, enquanto cidade modernista) não busca o estranhamento: ela supõe estar criando as bases da “verdadeira naturalidade” que se perdeu na metrópole caótica. O estranhamento da arte refuncionaliza-se no urbanismo e na arquitetura como a instância crítica que permite observar aquela perda, mas para produzir o desejo da nova cidade “orgânica”. Isso não é nem uma virtude nem um defeito de Brasília: em todo caso, mostra a necessidade de se destacar as diferenças entre as ambições críticas e corrosivas da arte



de vanguarda e a vontade construtiva da arquitetura e do urbanismo modernista, cujo propósito é criar os novos mitos para a nova comunidade finalmente reencontrada.

Mas o mais interessante para se analisar, a partir do livro de Holston, é uma questão que o excede, a ele e ao balanço pontual que podemos fazer sobre o funcionamento atual de Brasília: que significa “fracasso”? Por acaso, que após a construção de Brasília seus habitantes não constituíram essa comunidade feliz, uma sociedade “liberada”, ou quem sabe “igualitária” que o urbanismo modernista prometera? Quando ao final do século XIX se fundou Belo Horizonte, a cidade representou a materialização dos sonhos de converter o país em uma República, mas hoje a ninguém ocorreria “culpar” as diagonais do plano da cidade do pouco republicanismo do Brasil contemporâneo. É certo que o discurso modernista, resultado de uma ambição ilustrada, articulou pela primeira vez de modo indubitável seu projeto de cidade com o projeto de uma sociedade liberada, prometendo ascender do primeiro à segunda. Sob esse ponto de vista, caberia falar de “fracasso”, a partir da própria lógica do que o modernismo propôs; mas, exatamente, *apenas a partir de sua própria lógica*. Terminado o século XX, esse discurso modernista já deveria ser visto numa perspectiva histórica: deve-se compreendê-lo e desconstruí-lo, deve-se analisar suas conseqüências e suas variações (heróicas, ingênuas ou cínicas), mas não se pode permanecer dentro de suas próprias convenções para, com um passe de mágica, “descobrir” seu fracasso e “denunciá-lo”: entrem e vejam, o modernismo não melhorou o mundo.

É claro que nada do anteriormente dito pretende mostrar que, em termos urbanísticos e sociais, Brasília funcione à perfeição. Há uma quantidade de críticas sólidas e muito bons estudos que procuraram ajustar as contas com a cidade e seus modelos, numa linha de análise que não é o objeto central deste trabalho.<sup>16</sup> Mas textos como o de Holston, instalados com comodidade nos mal-entendidos já habituais sobre Brasília, não produzem nem uma crítica urbanística nem — o que supostamente seria seu propósito — conseguem compreender essa cidade como um fenômeno da modernidade ocidental. Para qualquer desses dois casos, o ponto de partida não deveria eludir, pelo menos, as comprovações básicas a seguir.

Em primeiro lugar, a necessidade de submeter à revisão a crítica já muito tradicional (e nascida também das fileiras do modernismo) à divisão de funções e à conseqüente “morte da rua”. Para isso, há que observar que a “divisão de funções” atravessava sem oposição, em meados do século XX, as mais dissímiles propostas urbanísticas, como um sentido técnico análogo ao que, há um século atrás, recomendava as diagonais. Para esclarecer as decisões dos projetistas de Brasília, o leque de opções que tinham à sua disposição na época, convém recordar alguns fatos: o famoso livro de Jane Jacobs [*The Death and Life of Great American Cities (Morte e vida de grandes cidades)*] que reivindicava a rua e a densidade da vida urbana é de 1961, e sua crítica não estava dirigida tanto (ou tão-somente) contra o urbanismo “progressista” em que se instala Brasília (para Holston, a linha da “utopia modernista”), mas contra o urbanismo “culturalista” da “cidade jardim”, de forte impacto na América do Norte por meio da prédica organicista e descentralizadora de Lewis Mumford, e que presidiu o conjunto das operações de maior sucesso urbanístico no imediato pós-guerra: as New Towns inglesas (operações *contra* as quais se recorta Brasília). Da mesma forma, a recuperação da rua em chave histórica e política aparecerá com Giancarlo De Carlo na experiência de Urbino só a partir de 1964.

Holston desconhece esse contexto e confronta diretamente o Plano Piloto com a riqueza da vida na rua tradicional. Uma operação que tem duas limitações: é anacrônica quando a referência são as cidades históricas brasileiras, e populista quando a referência é a *cidade livre*, a rua de barracas provisórias que alojou os trabalhadores no início da construção da capital e que depois se converteu na primeira “cidade-satélite”. No primeiro caso, o problema da ausência da noção de “espaço público” no modernismo é suficientemente complexo (e em alguns casos, dramático) para resolvê-lo comparando uma rua de Brasília com outra de Ouro Preto. No segundo caso, Bruno Zevi, crítico radical do projeto de Costa, já advertia contra os perigos da sedução populista da imagem das barracas como “cidade verdadeira, onde pulsa a vida”, frente à “cidade artificial”, sedução típica nos primeiros comentaristas, que não se preocupavam com o problema urbanístico e intelectual de uma criação *ex novo*.<sup>17</sup> Mas, além disso, Holston não vê que a tentativa do Plano Piloto é,

tanto por meio da ênfase no caráter representativo do eixo monumental como na definição das comunidades de vizinhança das *superquadras*, uma tentativa de “recuperação da vida urbana” em polêmica com o funcionalismo estrito dos primeiros modelos CIAM.

Em segundo lugar, deveria ser contemplado o peculiar problema que o caráter simbólico de uma capital pressupõe (exceto que se diga que não se deve criar jamais uma nova capital). A função simbólica de Brasília dificilmente poderia ser levada em conta a partir das colocações “organicistas”, e nesse aspecto é evidente a polêmica do Plano Piloto de Costa com essa linha mestra da urbanística modernista que mencionamos, o organicismo anglo-saxão, que no debate do pós-guerra estava se tornando hegemônico. Vale a pena, nesse sentido, compará-lo com o projeto do Plano Piloto que os irmãos Roberto apresentaram no concurso, o projeto mais celebrado pelos críticos do primeiro prêmio, porque frente às vaguidades poéticas de Costa desdobrava um programa analítico extremamente detalhado, na linha do urbanismo “científico” inaugurado por Patrick Geddes e convertido em manual pelo Plano de Londres de Patrick Abercrombie nos anos quarenta. Os irmãos Roberto partiram da premissa “New Town” de que uma cidade ótima não deve concentrar uma população elevada; mas como o programa do concurso postulava 500 mil habitantes, propuseram uma espécie de organismo polinuclear, com células auto-suficientes de 72 mil habitantes cada uma, articuladas entre si, incapazes de produzir o sentido do público que se demanda de uma capital nacional.

Em terceiro lugar, deveria ser revisada a identificação automática das *superquadras*, a base do novo modo de organização residencial de Brasília, com a indiferenciação anônima da residência massiva do pós-guerra. Holston repropõe todas as diatribes que o arco pós-modernista norte-americano formulou contra os conjuntos habitacionais, desdobrado entre Charles Jencks e Tom Wolfe: basicamente, o arco que se tensiona entre as críticas progressistas contra o anonimato e as críticas conservadoras contra o “modo coletivista”.<sup>18</sup> Mas a primeira advertência de uma crítica reflexiva deveria ser que Brasília não teve seu *Pruitt Igoe*, aquele conjunto de Arata Isozaki que foi dinamitado nos Estados Unidos pelos níveis de deterioração social e que tornou Jencks célebre, datando

na explosão a partida de morte do modernismo. Ou seja, não houve em Brasília necessidade de dinamitar nenhuma *superquadra* porque elas se converteram em lugares de altíssima qualidade de vida com um grande sentido de pertencimento desenvolvido; como poucos lugares no mundo, em Brasília deveria ser começado um estudo ao contrário, perguntando-se pelas razões do êxito das premissas modernistas da moradia coletiva. Evidentemente, algumas respostas a essa questão se vinculam à eficácia das representações (o orgulho de ser brasileiro, isto é, de viver em uma cidade moderna, produziu uma mística que defende a todo transe suas peculiaridades, em primeiro lugar, a *superquadra*), e outras, à peculiar homogeneidade social dos habitantes do Plano Piloto (trata-se de moradia coletiva, mas de alto *standard* social). Mas isso já nos vincula com o último ponto da condenação que deveria ser revisado por um exame crítico: a segregação espacial.



39. Uma superquadra na atualidade.

Fotografia A. G.

Como se sabe, Brasília foi projetada para meio milhão de habitantes, mas essa quantidade foi excedida muito rapidamente; no início da década de 1990, o complexo metropolitano-regional havia chegado a quase dois milhões, dos quais três quartas partes se concentram nas “cidades-satélite” que se

formaram por fora do Plano Piloto original. Como assinalamos no princípio, esse foi o grande tema da crítica sociológica nos anos sessenta e setenta; é evidente que o programa do concurso do Plano Piloto não previu o crescimento da cidade (crescimento esperável, já que pela dinâmica econômica que sua construção supunha, ela estava destinada a se converter num poderoso ímã para a mão-de-obra migrante de todo o interior) e, em conseqüência, não determinou a necessidade de um plano regional que racionalizasse esse crescimento e estendesse os benefícios da urbanização sobre o território. A radicação dos trabalhadores com suas famílias, em primeiro lugar, e de uma grande quantidade de novos migrantes depois, foi produto de lutas sociais intensas pela consolidação dos acampamentos de trabalho e dos assentamentos precários que a autoridade da capital buscava reprimir e eliminar. E, de fato, Brasília converteu-se em um verdadeiro laboratório (pela velocidade do fenômeno) das lutas urbanas e da conformação metropolitana.

Mas, uma vez deslindado o terreno em que isso deve ser estudado (e toda a literatura sociológica que se desenvolveu a respeito no Brasil é um ponto de partida inevitável para isso), hoje, décadas após essas lutas, fica claro que as respostas que foram sendo dadas, isto é, a radicação das diferentes “cidades-satélite” nos arredores do Plano Piloto deram como resultado, apesar de tudo, um processo de metropolização mais ordenado territorialmente que no resto das grandes metrópoles brasileiras, e também *habitats* populares semi-planificados de maior qualidade relativa, especialmente se pensamos nas favelas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Costa e Niemeyer desenvolveram, ao longo desses cinquenta anos, um arsenal de respostas à hipótese do “fracasso” que convém revisar, não para concordar com eles, mas sim para notar o jogo de espelhos que se produzia em torno dessa acusação. Eles, em geral, responderam por meio do recurso engenhoso (mas trapaceiro) de reunir as vozes críticas como um pacote indiferenciado do qual provinham, então, opiniões as mais diversas, de modo que podiam mostrar as “contradições” em que incorria a oposição à “sua” cidade. Assim, queixavam-se de que, ao mesmo tempo, lhes era assinalado que havia falhado uma utopia porque Brasília havia reproduzido o dualismo da sociedade brasileira e lhes

criticavam a escassa relação da nova capital com a realidade brasileira. E respondiam, entre ingênuos e cínicos, se acaso esse mesmo dualismo não remetia exatamente a essa realidade. Costa sempre desempenhou esse papel do lado da ingenuidade, mantendo seu perfil de humanista lúcido e bem-intencionado. Niemeyer, ao contrário, talvez porque sua identidade comunista parecia lhe dar imunidade a respeito de qualquer dúvida sobre seu compromisso social, soube cultivar alternativamente o recurso ao idealismo traído ou ao realismo cínico na típica variante vanguardista.<sup>19</sup>

Mas, do ponto de vista que aqui tentamos desenvolver, é claro que ambos estavam conscientes de que suas arquiteturas trabalhavam sobre um conjunto de variáveis de composição, função e modos de vida traduzidos em símbolos, aos quais já não se deveria solicitar a adequação a nenhum tipo de valor que não fosse sua própria representatividade (e nisso sim, Brasília foi um êxito). Construía o “moderno” e respondiam aos que criticavam que o que construía não atendia aos postulados sociais do moderno: “Mas vocês realmente acreditaram que isso era possível na sociedade brasileira?” Enquanto os que os criticavam por atender a esses postulados lhes diziam: “E que outra coisa podemos fazer num país como o Brasil, ‘condenado ao moderno?’” Souberam dar forma arquitetônica a uma ilusão de largo alcance no modernismo brasileiro (tanto de esquerda como de direita), a de capitalizar “as vantagens do atraso e as vantagens do moderno”.<sup>20</sup> Em todos os casos assinalaram uma distância crítica em relação ao *dever ser* da arquitetura que o “Movimento moderno” havia cristalizado; apresentaram uma idéia da arquitetura que não responde mecanicamente a necessidades sociais ou econômicas, mas que se autonomiza em uma pura celebração de seus próprios recursos. Uma distância que a crítica localizou, nos anos mais recentes, como uma das atitudes da rebelião “pós-modernista”. Longe de defender a idéia de que Brasília foi pós-moderna *avant la lettre*, seu exemplo deveria servir para mostrar a pouca capacidade explicativa desse termo e a necessidade de sua colocação em questão, a fim de avaliar algumas peculiaridades dos debates arquitetônicos e estéticos dos anos cinquenta, não mais sob a idéia generalizada (coerente com a noção de “pós-modernismo”) de que foram os anos de cinzena consolidação do “modernismo tardio”.



## A HIPÓTESE DA TRAIÇÃO

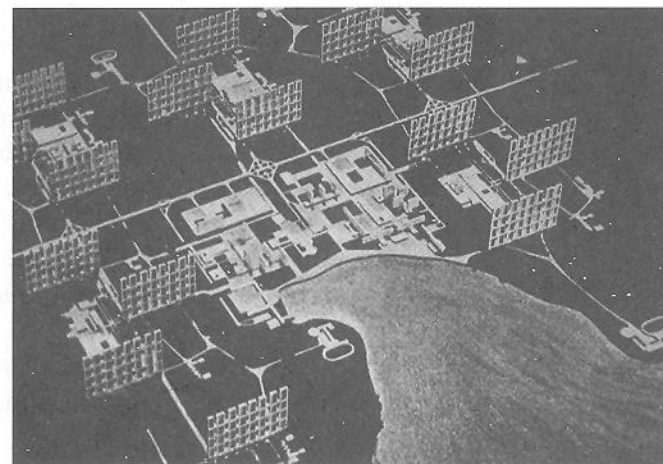
Para isso é interessante retroceder às críticas contemporâneas do “fenômeno Brasil”, e ver que então predominaram aquelas que em suas arquiteturas e discursos não viam a “realização”, mas a “defecção” do “projeto moderno”.

A primeira crítica que marca o início da mudança de clima a respeito do “sucesso Brasil” é algo anterior a Brasília, e adianta uma parte importante dos argumentos posteriores. Trata-se do famoso *affaire* Max Bill: o artista suíço, convidado à Segunda Bienal de Arte de São Paulo em 1953, alerta com espanto sobre o rumo que estava tomando a arquitetura brasileira. Bill discute a partir de uma posição que, frente à conversão da arquitetura moderna em “estilo”, busca revitalizar os postulados heróicos em sua versão “dura”, radical, alemã. A partir daí percebe com clareza a distância com que a “arquitetura moderna brasileira” assume o valor simbólico do moderno como canteiro de formas, jogando por terra com qualquer sentido de responsabilidade, destruindo qualquer vínculo moral da arquitetura. Se em muitas partes do mundo a arquitetura moderna reverteu — da mão de Le Corbusier disse Bill, responsabilizando em primeiro lugar sua *bête noire* predileta — em um “novo academicismo”, no Brasil esse fenômeno seria mais grave ainda pelas necessidades sociais insatisfeitas a cujo serviço deveria colocar-se a arquitetura.

A linha das críticas à exuberância formal de Niemeyer, a seu sentido do monumental, vai ser característica daí em diante, mostrando como sua arquitetura se vinculava no início dos anos cinquenta com o movimento expressivo-brutalista de Le Corbusier, *contra* o funcionalismo duro e puro. No Brasil, Max Bill contrastará esse “formalismo decadente” com uma arquitetura também expressiva, também de clara matriz corbusieriana, mas que, inclusive pelo tema, havia se mantido aferrada ao discurso moral da arquitetura moderna: o conjunto Pedregulho no Rio, realizado por Affonso Reidy em 1950, que vai funcionar como a contraface “social” em todo o processo contra a “arquitetura moderna brasileira”.

A posição de Bill é completamente coerente com os postulados da “arte concreta”, a internacional artística dominante nos anos cinquenta também no Brasil, e de qualquer forma surpreende que boa parte dos artistas concretos brasileiros,

especialmente os poetas, não o tivessem observado ou, se o fizeram, priorizaram uma defesa nacionalista da “arquitetura moderna brasileira” à *maniera* de Niemeyer, a arte local de maior repercussão internacional. E o mesmo poder-se-ia dizer da relação dos artistas concretos com os resultados do concurso do Plano Piloto: é óbvio que a aposta na “Grande Forma” do plano de Costa está muito mais distante dos postulados do concretismo que uma proposta como a de Rino Levi, com seus enormes conjuntos habitacionais constituídos de leves estruturas laminares homogêneas, e seu plano enquanto realização mais refinada da idéia de cidade como “máquina de habitar”. No plano de Levi, mescla-se um realismo vanguardista que remete às propostas objetivistas de Hilberseimer, com um imaginário visual futurista que parece acompanhar o desenvolvimento contemporâneo do metabolismo japonês. Contudo, os artistas concretos preferiram ver, no plano vencedor de Brasília, um “manifesto concreto” e um guia de ação para sua própria arte.<sup>21</sup> Na verdade, a posição dos artistas concretos mostra-se bastante característica, já que a “arquitetura moderna brasileira”, como encarnação material do Estado-nação, havia se caracterizado por — e havia dependido de — convocar à unanimidade. Contudo, deve-se observar que, entre a visita de Max Bill e Brasília, nem todos mantiveram as velhas fidelidades, oferecendo outro indício, dessa vez interno, de que o ciclo canônico estava se esgotando.



40. Rino Levi, Roberto Cerqueira César e L. R. Carvalho Franco. Plano Piloto de Brasília (3. posto).

Fonte: *Módulo*, v. 3, n. 8, julho de 1957.

Esse é o caso da revista *Hábitat*, criada em 1951 por Lina Bo Bardi, em relação à política cultural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, à procura de uma via alternativa ao modo canônico por meio do concretismo e da vinculação, em novas chaves, do moderno com o popular (priorizando, agora, os laços com a cultura afro-brasileira que levarão Lina Bo, mais tarde, a seu produtivo encontro com a Bahia). *Hábitat* vai seguir as posições de Bill com indisfarçável simpatia (Lina Bo, em uma breve apresentação do texto polêmico de Bill, referia-se com ironia a que suas afirmações tinham se convertido em uma “questão de honra nacional”); vai criticar a “destemperada propaganda internacional” que a “arquitetura moderna brasileira” vinha recebendo; e, mais ainda, como contraface propositiva, vai publicar durante 1956, o ano do concurso de Brasília, uma série de biografias dos “pioneiros” da renovação arquitetônica brasileira que constitui, sem dúvida, a primeira tentativa de relato contracanônico.<sup>22</sup>

A série de artigos intitula-se “Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil”, e sua seqüência arma uma manifesta inversão das prioridades estabelecidas: I. Gregori Wachawchik; II. Affonso Reidy; III. Rino Levi; IV. M. M. M. Roberto; V. Lucio Costa; VI. Roberto Burle Marx. Aí, não só não figura Niemeyer, mas também Costa; antepenúltimo na seqüência, é apresentado apenas como uma figura de catalização, como *meio*, muito pouco consciente — entre outras coisas por seu dandismo de menino de boa família —, das condições que se agitavam em 1930, no Rio. Nesses artigos, muito pouco considerados em sua qualidade de série pela historiografia brasileira, sempre se destacou a típica confrontação sobre a origem da arquitetura moderna brasileira entre São Paulo e Rio, sem observar o escândalo e o desafio que supunha, em 1956 (durante a apoteose da hegemonia de Niemeyer), o armado dessa linha contramítica sobre o conjunto da seqüência histórica da arquitetura brasileira. A autoria dos artigos é de Geraldo Ferraz, encarregado de arquitetura de *Hábitat* e complexa figura da história das vanguardas brasileiras: membro do movimento antropofágico (foi um dos editores da *Revista de Antropofagia*) e da renovação paulista dos anos cinqüenta, companheiro de Pagu (primeira mulher de Oswald de Andrade, artista e agitadora multifacética, militante

trotskyista), inclusive em seu radicalismo político, o que permite entender que o desgosto com Niemeyer multiplicasse os flancos (novamente, como no caso de Hannes Meyer com Juan O’Gorman no México, encontramos-nos com uma polêmica interna às linhas políticas da esquerda organizando universos conflitantes na arquitetura; novamente, como naquele caso, os dados que aparecem com total brutalidade nas fontes e nos testemunhos dos protagonistas não foram processados por interpretações da historiografia arquitetônica de ambos os países, como se a política fosse o limite do nomeável).

Em relação a Brasília, *Hábitat* vai ser muito crítica com o chamado a concurso e extremamente reticente com seus resultados. Enfatizará o único voto dissidente dentro do júri: todo um escândalo, já que se tratava do representante da Associação de Arquitetos que protestava pelo pouco tempo de estudo com que o júri havia tomado sua decisão. E fará questão de difundir os projetos não vencedores, especialmente o de Levi (“talvez esta seja a cidade do século XXI”, diz o editorial da revista), mostrando uma coerência que o restante da renovação concreta não teve. Haverá outras vozes da arquitetura que, com maiores ou menores intensidade e coerência, também reagem contra Brasília (a revista *Brasil - Arquitetura Contemporânea*, por exemplo, dirigida por Mindlin e Vital Brazil), especialmente buscando opor-se à eficácia e à hegemonia da usina publicitária Niemeyer-Kubitschek, manifesta na cultura arquitetônica pelo duplo oficialismo (político e arquitetônico) da revista *Módulo*. Eficácia expandida para o terreno da cultura massiva, mas já contrastando com o fato, patente no âmbito arquitetônico, de que o consenso dominante durante os anos dourados havia se rompido, e que o dispositivo da “arquitetura moderna brasileira” havia deixado de funcionar.

## MODERNISMO TARDIO?

Se voltarmos à repercussão internacional de Brasília, como ponto de chegada da repercussão da “arquitetura moderna brasileira”, poderemos notar a multiplicidade das

posições em jogo no cenário dos anos cinquenta, a completa ausência de estabilidade nos postulados do modernismo. Outro antagonista de Brasília já mencionado, Bruno Zevi, expressava isso ao esclarecer que suas críticas a Brasília não estavam dirigidas a seus projetistas, já que os defeitos da cidade os excediam: “Refletem as carências, os problemas não resolvidos, as lacunas de nossa cultura urbanística e arquitetônica.”<sup>23</sup> Uma posição como a de Zevi põe em evidência que não estava demasiado claro, nos anos cinquenta, qual era a cidade *desenhável*, como parece supô-lo quem encontra nesse período a mera cristalização do fenômeno modernista em *modernismo tardio*.

Nos últimos anos, como derivado secundário do debate modernismo/pós-modernismo, impôs-se a imagem dos anos cinquenta como os anos da consolidação pacífica e autoconformista de um modernismo tornado norma a partir do comando do pós-guerra norte-americano: o International Style em arquitetura, o expressionismo abstrato em pintura, o serialismo em música, as teorias de Theodor Adorno e Clement Greenberg como marco de uma nova autonomia artística.<sup>24</sup> Toda a intensa revisão realizada nas últimas décadas deixou intacta essa paisagem. A revisão pós-modernista deixou-a intacta porque seu objetivo era ratificar o sentido compacto de uma rebelião *a posteriori* do modernismo tardio, que tinha nascido nos anos sessenta, com o *pop* e a neovanguarda americana. A revisão modernista crítica, por seu lado, deixou-a intacta porque se propôs a desarmar o processo de cristalização e homogeneização das versões canônicas do modernismo, a desconstruir seu relato interessado na renovação lingüística, para reconstruir, *a priori* do modernismo tardio, a multiplicidade e a riqueza das vanguardas clássicas. Isto é, seja porque se viu nos anos cinquenta o ponto de chegada de *toda* a tradição modernista contra a qual dever-se-ia produzir uma rebelião *in toto*, seja porque se viu nisso a consagração de um relato redutivo que compunha *uma* tradição mediante a mutilação de uma multiplicidade que deveria ser recuperada, em todos os casos se consolidou um julgamento unânime que preservou a imagem unidimensional do *modernismo tardio*.

Na realidade, as melhores histórias da arquitetura que foram construídas à margem dos relatos canônicos — as de

Manfredo Tafuri ou Kenneth Frampton, ou a análise mais específica dos anos cinquenta como o clássico de Reyner Banham — mostram um panorama bastante diferente, que talvez sirva para imaginar complicações análogas no resto das artes. Simplificando, o que nos mostram essas análises poderia ser enumerado do seguinte modo: a) a construção do relato canônico do “Movimento moderno” já começa na década de trinta; b) essa construção torna-se possível, em parte, porque os principais experimentos vanguardistas mostraram seus limites — ou sua consumação — na figura do Plano; c) mas o relato bem-sucedido — e de enorme eficácia — de um “Movimento moderno” que se autopercebe como “ponto de chegada” é somente uma das faces do esgotamento do ciclo aberto pelas vanguardas; a outra face aflora quando se analisa o conjunto da produção arquitetônica e urbana da própria década de trinta, e boa parte das reflexões contemporâneas a ela, e se percebe um generalizado sentimento de crise que alimenta um novo ciclo de buscas, emudecidas no começo pelo clima de instabilidade e guerra — ainda que também alimentadas por ele —, exasperadas depois frente ao desafio da reconstrução do pós-guerra.<sup>25</sup>

Por isso é que, nos anos quarenta, o fato de o “caso Brasil” ser colocado na categoria absurda dos “episódios nacionais” — junto com a Finlândia — revela a crise das classificações canônicas que já não conseguiam dar conta da multiplicidade de experiências que escapavam de seus moldes — isso seria explicado em 1951 pelo próprio Henry-Russell Hitchcock, autocriticando-se por sua fórmula de 1932 “estilo internacional”.<sup>26</sup> Por acréscimo, entende-se que o relato canônico não pudesse assumir (sem se destruir completamente) que exatamente no caráter “nacional” da “arquitetura moderna brasileira” residia sua capacidade de respostas à nova situação. Outras das respostas então tentadas são muito conhecidas, e, de um relato apenas sumário, emerge com clareza que já é impossível recompor numa totalidade coerente a “Arquitetura moderna”: os diversos “giros”, regionalista ou nacionalista, de Le Corbusier e Hannes Meyer na década de 1930; a radicalização das vertentes místicas no setor da Bauhaus que se instala na Califórnia; o “giro monumentalista”, teorizado por Giedion, Sert e Léger em 1943 (quando escrevem seus “Nine



Points on Monumentally”); as próprias polêmicas internas nos CIAM, que depois do compasso de espera da guerra se convertem em uma câmara de agitação do mal-estar das novas gerações até explodir no *Team 10*. A variedade de “novos slogans” da geração do pós-guerra mostra a pluralidade das linhas de busca e sua completa incompatibilidade: recolocar o compromisso político-social da arquitetura; recuperar os valores vanguardistas “domesticados”; identificar as linhas de continuidade do modernismo com o classicismo, entre muitas outras. Em todos os casos, repondo o lugar da história no projeto; investigando a expressividade dos materiais tradicionais — ou seja, rompendo com a identificação “moderna” entre material, progresso técnico e espírito do tempo; prestando atenção às tradições locais, aos fatores psicológicos — em polêmica com a pura racionalidade funcionalista etc. etc.

Tudo isso deveria ser bem conhecido; entretanto... Se se considera que a Unidade de Habitação de Marselha de Le Corbusier é de 1947, e que em 1956, junto com o concurso de Brasília, está sendo construída em Milão a Torre Velasca, de Belgioioso, Peressutti e Rogers, com sua remissão nostálgica (e “neo-realista”) à história, e está sendo desenhada em Londres a “Casa do futuro”, de Alison e Peter Smithson, inspirada no imaginário dos automóveis norte-americanos como uma espécie de celebração consumista de um novo vernáculo industrial popular; se somente se consideram esses fatos “isolados”, poder-se-á ver a extrema complexidade do momento. E poder-se-á ver o absurdo que seria falar, para os casos de Milão e de Londres, de “antecedentes” do historicismo e do *pop*, já que se trata de discutir a idéia de compartimentos estanques correlativos em uma linha de progresso “pré-pós”, para ver o clima contínuo e instável de experimentação que o esgotamento das vias seguidas pelas vanguardas deixam ao conjunto da cultura artística e arquitetônica durante a maior parte desse século.<sup>27</sup>

Feitos todos esses deslindes, descobrimos surpreendidos que a simplificação redutiva do receituário do International Style, que caracterizaria o *modernismo tardio* como fenômeno da cultura arquitetônica, ocupa quase exclusivamente a fração da arquitetura das corporações, característica da expansão

econômica norte-americana do pós-guerra. É claro que se poderá discutir longamente se nessa expansão houve ou não “responsabilidade” do modernismo arquitetônico em suas apostas iniciais de racionalização e de série. O que não se pode discutir é que a cultura arquitetônica havia abandonado há tempos aquele receituário, visto como uma das mais graves expressões da crise. Em todo caso, se a massividade desse International Style expressa um predomínio crescente da razão econômica sobre a cultura arquitetônica, a partir do pós-guerra, não parece que em termos de produção massiva as coisas tenham mudado muito desde então a ponto de instalar nos confiados em relação a alguma certeza “pós”.

## GOSTAR DE BRASÍLIA

Todos esses dados conhecidos permitem refazer o período e entender assim que, desde seus próprios começos na década de trinta, a “arquitetura moderna brasileira” não significou a aplicação deslocada no tempo e no espaço de um cânone estabelecido fora dela, mas uma das linhas de buscas contemporâneas à crise do modernismo. Como vimos, essa linha esteve marcada pelas necessidades de representação simbólica do Estado e pela produção de uma *tradição nacional* que a agenda original do relato canônico não incorporava. Algumas explicações de Brasília surgem da história interna dessas buscas; outras, de sua relação intensa e polêmica com as outras buscas internacionais que lhe foram contemporâneas. Para não insistir nas mais óbvias discussões que Brasília suscita, com o funcionalismo por uma parte e com o pitoresquismo New Town por outra, convém ver também as fortes diferenças do esquema de Costa com a retícula corbusieriana para Chandigarh (a outra capital construída nos anos cinquenta no “terceiro mundo”), ou a maior elaboração do problema da vizinhança nas *superquadras* frente à recorrência à livre disposição de faixas residenciais no parque, que foi realizada no Hansaviertel de Berlim em 1957.<sup>28</sup>



41. Parlamento de Brasília.  
Fotografia A. G.

Vale a pena enfatizar aqui qual é o sentido da *ordem* no esquema de Brasília, já que a ele se submetem todos os instrumentos da urbanística modernista (a divisão de funções, especialmente) que parece compartilhar uma proposta como a do conjunto de Berlim: já não é a ordem da Nova Objetividade, que buscava uma cidade adequada à moderna produção socializada; nem a ordem da planificação burocrática do pós-guerra, que converteu os dispositivos das vanguardas em técnica neutra do bom funcionamento da cidade capitalista. A de Brasília é uma *ordem* que articula sentido histórico e valores mitológicos, representação potenciada da modernidade como valor de integração coletiva e monumentalidade como autoconsciência da epopéia arquitetônica, política e cultural, para simbolizar a vontade estatal de desenvolvimento e integração nacional.

A identificação do “caso Brasília” em tal panorama deveria servir, então, para reconsiderar alguns aspectos de sua (má) sorte crítica. Inclusive pode-se entender por que um de seus aspectos principais, que no começo foi visto como uma conquista, rapidamente se transformou em seu contrário: a realização *ex novo* de uma cidade completa. Em tal marco de instabilidade, de tentativa e erro, como o que reconhecemos

no período, a realização de uma cidade *completa* não podia senão correr o risco do anacronismo imediato, da cristalização de fórmulas, da rápida rigidez. O esquema do Hansaviertel, muito mais pobre, pode ficar como uma nota inofensiva dentro do Tiergarten, inclusive como um (relativamente) pequeno monumento de certos esquemas do modernismo que hoje não seria seguido; mas que fazer com *toda uma cidade*?



42. “Os candangos”, escultura de Bruno Giorgi na Praça dos Três Poderes.

Fotografia A. G.

Na verdade, o desajuste principal esteve vinculado à mudança de julgamento sobre aquilo que havia tornado possível não somente Brasília, mas todo o ciclo da “arquitetura moderna brasileira”: as necessidades monumentalistas de um Estado nacional-desenvolvimentista, que no pós-guerra europeu não podia escapar à caracterização de autoritarismo. Passados os primeiros momentos de euforia crítica (afinal, construir uma cidade completa parecia um sonho do modernismo), começou a ficar claro que a construção de uma cidade, por razões e decisão exclusivamente políticas, já era completamente inadmissível. E isso era assim tanto a partir de uma perspectiva de realismo capitalista como de uma perspectiva de esquerda: em ambos os casos, as razões políticas para o desenvolvimento da cidade eram desprezadas e tidas como

“doentes”, frente às únicas razões “sãs”, as econômicas e sociais. Definitivamente, no momento mesmo em que o Brasil demonstrava que havia sido capaz, finalmente, de construir sua capital, essa própria construção não fazia senão confirmar a imagem já consolidada dos países latino-americanos como lugares de ditaduras excêntricas capazes, entre outras coisas, da loucura de levantar uma cidade no deserto. Uma imagem que a relação Niemeyer-Kubitschek certamente potenciava ao infinito; e é curioso observar a quantidade de vezes que as críticas européias se vêem na obrigação de esclarecer que Kubitschek é um presidente democrático. Essa lista de cargos foi desenvolvida com grande coerência por Bruno Zevi no limite das décadas de 1950 e 1960, a ponto de que o golpe militar de 1964 pôde ser lido simplesmente como uma confirmação: a profecia autocumprida de uma cidade burocrática, autoritária e kafkiana, distanciada tanto da realidade de seu povo como da dinâmica verdadeira da economia.

É evidente que, como já foi apontado, desde então mudaram muito os julgamentos sobre esse período do modernismo, de cuja vertente humanista Zevi era ainda um combatente. Nossos comentários para entender esses anos se apoiaram em textos fundamentais da historiografia arquitetônica, como os já citados de Tafuri e Frampton, e por isso vale a pena assinalar, para finalizar, que lamentavelmente é impossível encontrar nesses mesmos textos uma opinião sobre Brasília que não repita mais ou menos literalmente, com o mesmo estilo de repúdio, as faltas que Zevi já havia enumerado. Trata-se de uma repetição que contradiz os próprios êxitos desses textos em terem sabido historicizar e questionar — para o caso da arquitetura européia e norte-americana — também esse estilo de repúdio como marca dos conflitos (e dos limites) da época. Poder-se-ia supor que esse esforço esgotou a possibilidade de se interessar pela experiência brasileira com a mesma frescura e o mesmo espírito desmistificador que dedicaram ao resto; ou, pelo menos, a possibilidade de manter a coerência com a indubitável mudança geral dos parâmetros de gosto que eles próprios exibem frente aos que eram aceitáveis nos anos cinquenta. De fato, depois que Aldo Rossi rompeu com a idéia mais difundida no sentido comum do século XX de que as imagens urbanas deveriam ser pitorescas, bucólicas e domésticas, e

nos familiarizou tanto com o ascetismo da arquitetura revolucionária francesa quanto com o monumentalismo classicista, a metafísica chirichiana ou o modernismo fascista; depois que o problema da autonomia da forma, as questões da identidade e da representatividade, e a importância do sentido do público foram colocados no centro; depois de tudo isso, deveriam ter sido abertas possibilidades até então impensáveis na cultura arquitetônica para uma nova admiração das qualidades plásticas e simbólicas do eixo monumental de Brasília, do surrealismo expressivo das cúpulas do Congresso, de seus magníficos jogos volumétricos, da aposta radical das *superquadras*. Enfim, para apreciar Brasília como um monumento da vontade construtiva da modernidade, encarnada em toda a América Latina pelo Estado (um Estado que apenas hoje pode ser encontrado em monumentos históricos), em um país que soube gerar no rastro dessa vontade um dos movimentos de arquitetura mais originais do século XX.

## NOTAS

- <sup>1</sup> COSTA, L. *Lucio Costa*. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 323.
- <sup>2</sup> Citado em WATKIN, David. *Moral y arquitectura*. Barcelona: Tusquets, 1981. p. 17.
- <sup>3</sup> Em 1956, forma-se a NOVACAP, com direção de Israel Pinheiro e direção arquitetônica de Oscar Niemeyer, e começam a ser realizadas as obras de preparação do terreno e alguns projetos arquitetônicos; em setembro de 1956, abre-se o concurso do Plano Piloto e a decisão do júri é conhecida em março de 1957, quando começa o traçado, de acordo com as indicações do projeto de seu ganhador, Lucio Costa.
- <sup>4</sup> SILVA, Luíz Sérgio Duarte da. *A construção de Brasília*. Modernidade e periferia. Goiânia: Editora UFG, 1997. Trata-se de uma muito interessante tentativa de compreender o sentido simbólico do momento de construção de Brasília.
- <sup>5</sup> Os textos do período de Mário Pedrosa mostram uma das expressões mais altas da consciência crítica brasileira sobre o caráter artístico e cultural de Brasília; ver *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, Perspectiva, São Paulo, 1981.
- <sup>6</sup> TAFURI, Manfredo. *Teorías y historia de la arquitectura* (1968). Barcelona: Laia, 1977. p. 70-71.



- <sup>7</sup> Sobre esse episódio e as diversas experimentações que encerrou, ver o próprio Capítulo I deste livro: "Nostalgia e Plano: o Estado como vanguarda".
- <sup>8</sup> Juscelino Kubitschek, entrevista na revista *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 4, maio 1956.
- <sup>9</sup> Cf. COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura (1930), republicado em *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. p. 20.
- <sup>10</sup> Ver a respeito, FREYRE, Gilberto. *Brasis, Brasil, Brasília*. Lisboa: Livros do Brasil, 1960.
- <sup>11</sup> HARDOY, Jorge E. El rol de la urbanización en la modernización de América Latina (Cornell University, 1965). In: *Las ciudades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1972. p. 44.
- <sup>12</sup> Mário Pedrosa usou em diferentes lugares essa expressão, por exemplo, em "Reflexões em torno da nova capital", *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, n. 10, 1957, reproduzido em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*; ver, também, ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa*. Itinerário crítico. São Paulo: Scritta, 1991. A caracterização do modernismo artístico brasileiro como "modernismo da modernização" corresponde a MERQUIOR, José Guilherme. El outro occidente. In: AROCENA, Felipe; LEÃO, Eduardo de (Org.). *El complejo de Próspero*. Montevideo: Vintén, 1993.
- <sup>13</sup> HOLSTON, James. *The Modernist City*. An Anthropological Critique of Brasília. The University of Chicago Press, 1989.
- <sup>14</sup> Cito da tradução brasileira: *A cidade modernista*. Uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 82. Sigo a argumentação dos capítulos 2, Utopia arquitetônica, e 3, As intenções ocultas do projeto.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p. 60-62.
- <sup>16</sup> Ver, por exemplo, o recente balanço em TURKIENICZ, Benamy; COMAS, Carlos Eduardo. Brasília. Historia y análisis (1957 hasta la actualidad). *Arquitectura Panamericana*, Santiago de Chile, FPAA, n. 1, dic. 1992. Ou o número especial que a revista paulista *AU* editou em seu número 2, de abril de 1985, para os 25 anos de Brasília.
- <sup>17</sup> Inchiasta su Brasília. Sei? sulla nuova capitale sudamericana. *L'Architettura Cronache e Storia*, Milão, n. 51, ene. 1960.
- <sup>18</sup> Cf. JENCKS, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. Nova York: Rizzoli, 1977; WOLFE, Tom. *From Bauhaus to Our House*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.
- <sup>19</sup> Sobre essas oscilações, ver PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto*. O discurso de Oscar Niemeyer. Brasília: Editora UNB, 1997.
- <sup>20</sup> Ver WERNECK VIANNA, Luiz. Ventajas de lo moderno, ventajas del atraso. In: *El complejo de Próspero*.
- <sup>21</sup> Sobre as relações dos artistas concretos com o tema urbano, ver Gonzalo Aguilar, "El laberinto transparente. La poesía concreta brasileña en la ciudad". *Block*, Buenos Aires, n. 4, UTDT, 1999. Como exemplo da atitude dos

poetas concretos, ver a afirmação de Haroldo de Campos colocando a arquitetura como exemplo da independência artística do Brasil obtida no pós-guerra: "Da importação [de arte] se passa à produção e desta se transita naturalmente para exportação. É o que sucedeu com a arquitetura brasileira em nossa época, com condições de possibilidade para construir não apenas os edifícios que quiser, mas toda uma nova capital, e capaz, por isso mesmo, de tratar sobranceiramente a um Max Bill como arquiteto-amador, quando este (sem a mesma bagagem de projetos executados) lhe faz reparos à funcionalidade", em "A poesia concreta e a realidade nacional", publicado em *Tendência*, n. 4, 1962 (reproduzido em *Arte em Revista*, São Paulo, n. 1, jan./mar. 1979).

<sup>22</sup> *Hábitat* havia republicado em seu n. 12 (setembro de 1953) a entrevista que Bill havia concedido a *Manchete*, geradora do escândalo, e depois publicou em seu n. 14 (jan./fev. 1954) a conferência completa que Bill havia realizado na Faculdade de Arquitetura em junho; ali Lina Bo Bardi dá uma posição de editorial. Sobre as críticas ao sucesso internacional da arquitetura brasileira, ver em *Hábitat*, n. 43, (jul./ago. 1957), o comentário de Geraldo Ferraz sobre o livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (1956), com críticas mordazes ao livro que havia iniciado a série da crítica internacional, *Brazil Builds*, de Philip Goodwin (ver, a respeito, Carlos Martins, "Hay algo de irracional..." Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña" e, Jorge Francisco Liernur, "The South American Way". El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", ambos em *Block*, n. 4.). E a série de biografias, também de Geraldo Ferraz, aparece nos números 28 (mar. 1956), 29 (abr. 1956), 30 (maio 1956), 31 (jun. 1956), 35 (out. 1956) e 36 (nov. 1956), respectivamente.

<sup>23</sup> Cf. ZIVI. Inchiasta su Brasília. Sei? sulla nuova capitale sudamericana.

<sup>24</sup> Ver, por exemplo, Andreas Huyssen, "Guía del postmodernismo" (1984). *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 29, abr./jul. 1987. Um artigo muito inteligente sobre alguns dilemas do pós-modernismo, mas que se sustenta nessa imagem cristalizada dos anos cinquenta.

<sup>25</sup> Ver as histórias gerais de Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, em *Arquitectura contemporânea*. Milano: Electa, 1976, e de Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: T. and Hudson, 1980. Deve-se esclarecer, para não se produzir uma nova versão açucarada das "intenções" da arquitetura do pós-guerra, que, especialmente no caso de Tafuri, o autor das versões mais sofisticadas, essa certeza da cultura arquitetônica sobre a crise não elimina o dado básico que é sua impossibilidade estrutural (ou sua superficialidade, condenada a meros jogos de linguagem) uma vez que o capitalismo "realizou" no Plano as antecipações das vanguardas; mas embora Tafuri analise as intenções da cultura arquitetônica como mais ou menos patéticas (inclusive quando são "corretas"), o certo é que de sua visão do ciclo que se abre no pós-guerra emerge um panorama de agitação cultural constante que rejeita toda noção simplificadora do "modernismo tardio".

<sup>26</sup> Ver Henry-Russell Hitchcock, "The International Style: Twenty Years After", publicado em *Architectural Record*, em 1951, citado por María Teresa Muñoz no "Prólogo" à edição espanhola de Hitchcock e Johnson: *El estilo*

*internacional*: arquitetura desde 1922 (1932). Murcia: Colección de Arquitectura, 1984.

- <sup>27</sup> Sobre o projeto dos Smithson, e sobre o clima "pop" das exposições que realizaram em Londres entre 1953 e 1956 com o fotógrafo Nigel Henderson e o escultor Edoardo Paolozzi, ver BANHAM, Reyner. *El brutalismo en arquitectura*. Barcelona: Gili, 1967.
- <sup>28</sup> O Hansaviertel é um conjunto residencial no Tiergarten de Berlim, sobre a base de um plano geral de Bartning e a colaboração de Bakema e Sharoun, e com edifícios de Gropius, Aalto, Niemeyer, entre outros, que foi inaugurado na exposição Interbau 1957, junto com a vizinha Unidade de Habitação "Typ Berlin" de Le Corbusier.

Aquisição - SBI FAUUSP	
Fornecedor	Martins Fontes
Preço	42,00
Ano	2010
Verba	Compra FAV

DIRETORA DA COLEÇÃO  
*Heloisa Starling*

1. *DO SÓTÃO À VITRINE, memórias de mulheres*  
Maria José Motta Viana
2. *A IDÉIA DE JUSTIÇA EM KANT, seu fundamento na liberdade e na igualdade*  
Joaquim Carlos Salgado
3. *ELEMENTOS DE TEORIA GERAL DO DIREITO*  
Edgar da Mata Machado
4. *O ARTESÃO DA MEMÓRIA NO VALE DO JEQUITINHONHA*  
Vera Lúcia Felício Pereira
5. *OS CINCO PARADOXOS DA MODERNIDADE - 2ª reimpressão*  
Antoine Compagnon
6. *LIÇÕES DE ALMANAQUE, um estudo semiótico*  
Vera Casa Nova
7. *MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE EDUCAÇÃO E CULTURA - 1ª reimpressão*  
Juarez Dayrell (Org.)
8. *ANTROPOLOGIA DA VIAGEM, escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*  
Ilka Boaventura Leite
9. *O TRABALHO DA CITAÇÃO*  
Antoine Compagnon
10. *IMAGENS DA MEMÓRIA, entre o legível e o visível*  
César Guimarães
11. *AO LADO ESQUERDO DO PAI*  
Sabrina Sedlmayer
12. *A ASTÚCIA DAS PALAVRAS, ensaios sobre Guimarães Rosa*  
Lauro Belchior Mendes e Luiz Claudio Vieira de Oliveira (Org.)