

**Arquitectura
Moderna
antigamente**

Otília Arantes

**Arquitetura
Moderna
antigamente**

1988-1996

A coleção **Sentimento da Dialética** é copyleft.

A coleção é organizada em **sete categorias e três subcoleções**, com diferentes tipologias documentais e formatos de arquivos:

Categorias: Filosofia; Política; Estética; Arquitetura e Cidades; Artes Plásticas; Crítica da Cultura e Trajetórias. Cada categoria adota uma cor específica aplicada na capa do e-book.

Subcoleções:

E-books: livros, capítulos, prefácios, artigos e entrevistas (em formatos PDF, EPUB e MOBI/Kindle) – com obras em português, inglês, espanhol, italiano e francês.

Documentos: matérias de jornal, fotos e documentos históricos (em formatos PDF e JPEG)

Mídia: vídeos ou áudios de palestras, aulas e debates (em formatos MP3 e MP4) associados a um canal da coleção no YouTube.

Coordenação editorial: Pedro Fiori Arantes

Projeto Gráfico: Paula Astiz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arantes, Otilia Beatriz Fiori, 1940--

Arquitetura moderna antigamente [livro eletrônico] : artigos escritos entre [1988-1996] / Otilia Beatriz Fiori Arantes. -- São Paulo : [s.n], 2023.

ePUB. – (Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes)

ISBN 978-65-00-60727-7

1. Arquitetura moderna – Séc. XX. 2. Arquitetura – Filosofia. 3. Arquitetura moderna – Brasil. I. Arantes, Pedro Fiori, 1974-. II. Título. III. Série.

CDD 720.1

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <https://doi.org/10.34024/9786500607277>



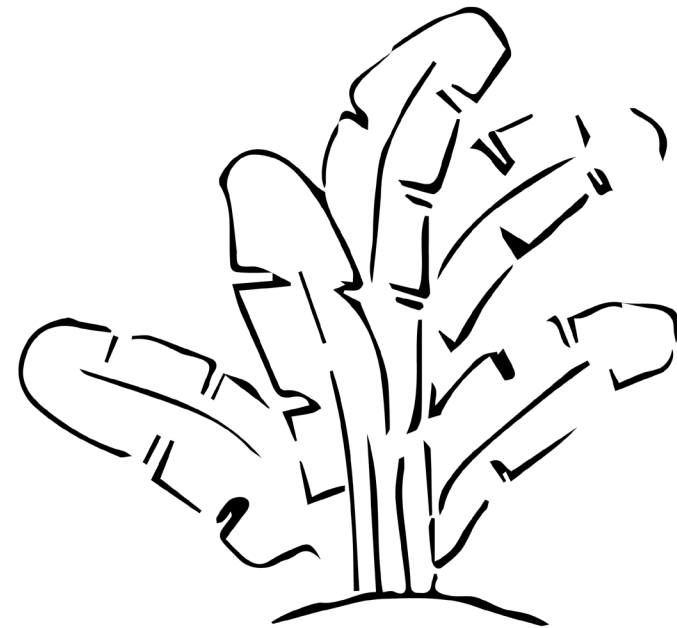
Esta obra tem licença Creative Commons internacional 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Publicado originalmente em:

Indicações completas no início de cada texto.

Sentimento da Dialética

UM ENCONTRO COM A OBRA DE OTÍLIA E PAULO ARANTES





Tarsila do Amaral. *Paisagem antropofágica - I*, 1929 c – lápis s/ papel, 18,0 x 22,9 cm. Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP. Reprodução gentilmente cedida pela família e IEB USP.

O novo tempo do mundo exige dos intelectuais responsabilidades que lhes são intrínsecas: a de tornar a força das ideias parte do movimento de entendimento e transformação do mundo. Os filósofos Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes cumprem, juntos, há mais de 50 anos, a tarefa da crítica como intelectuais públicos atuantes, transitando entre diversas áreas das humanidades e da cultura, em diferentes audiências e espaços de formação. A coleção [Sentimento da Dialética](#) é um lugar de encontro com a obra de Otilia e Paulo Arantes e reafirma o sentido coletivo da sua produção intelectual, reunida e editada em livros digitais gratuitos. É um encontro da sua obra com um público cada vez mais amplo, plural e popular, formado por estudantes e novos intelectuais e ativistas brasileiros. É também um encontro da sua obra com o movimento contemporâneo em defesa do conhecimento livre e desmercantilizado, na produção do comum e de um outro mundo possível.

I

- 13 **A sobrevida da Arquitetura Moderna segundo Jürgen Habermas**
- 29 **Arquitetura nova antigamente: o que fazer? Conversando com um modernista recalcitrante**

II

- 45 **Arquitetura – causa ou obra de arte? (Depoimento à revista América)**

III

- 63 **Arquitetura no presente – uma questão de história?**
- 73 **Do universalismo Moderno ao Regionalismo pós-crítico**

IV

- 95 **Arquitetura brasileira no projeto moderno de Mário Pedrosa**
- 115 **A boa causa de Lúcio Costa**
- 125 **Minimalismo ou anacronismo? (Depoimento à Revista Projeto)**

I.



Mies Van der Rohe, Edificio Seagram, NY, 1958.

Philip Johnson, Sony Center, 1984

A sobrevida da Arquitetura Moderna segundo Jürgen Habermas*

Poucas vezes a arquitetura ocupou, como hoje, uma posição tão central nos debates sobre a arte, a cultura ou mesmo a marcha do mundo. Seguramente posta na vitrine por uma mudança na forma-mercadoria, tornou-se objeto obrigatório de quem quer que se dedique a decifrar o andamento da sociedade contemporânea. Prova eloquente desta nova configuração assumida pelo processo cultural nos dias de hoje são as conferências do filósofo Jürgen Habermas sobre arquitetura e que tiveram grande acolhida entre nós, em especial “Arquitetura Moderna e Pós-Moderna”, várias vezes reeditada.¹ Pronunciada em 1981, por ocasião de uma mostra realizada em Munique, tomava a defesa da Arquitetura Moderna contra os seus detratores mais recentes, pois, como lembrava o conferencista, não é a primeira vez que a Arquitetura Moderna é dada como morta, “e no entanto ela ainda vive”.

* Versão resumida (Revista A.U. nº30, 1990) de uma comunicação apresentada no Seminário “Brasil século XXI”, realizado na UNICAMP, em 1988, e que depois ampliei a quatro mãos (com Paulo Eduardo Arantes), publicada em forma de livro: *Um ponto cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas* (Brasiliense, 1992), reeditado neste site. Como meus leitores arquitetos reclamam do “emaranhado” teórico do livro citado, optei por esta fórmula – mais breve e mais centrada nas questões arquitetônicas, reeditada em *Urbanismo em fim de linha*, São Paulo: EDUSP, 1998 (pp. 55-77).

1. Publicada originalmente em *Novos Estudos* nº18, CEBRAP, 1987, foi reimpressa em A.U. nº27, 1989 e, juntamente com “Modernidade – Um Projeto Inacabado” (1980), republicada em apêndice ao livro referido acima (ed. Brasiliense, pp. 99-149).

O que pensar dessa apologia extemporânea da Nova Construção por parte do principal herdeiro, embora heterodoxo, da assim chamada Escola de Frankfurt? Rotulando todas as tendências alternativas de neoconservadoras, concedendo quando muito a algumas variantes ditas contextualistas pelo menos a inspiração modernista, porém em versão defensiva, Habermas de fato passava a limpo a vulgata do Movimento Moderno mas de tal modo que, procurando “dar continuidade crítica a uma tradição insubstituível”, reatava a rigor velhos nós de uma história até hoje mal contada.

Um programa sobrecarregado?

Na literatura corrente costuma-se alegar em defesa do Movimento Moderno algum tipo de “infidelidade” ou “desvio” em relação aos princípios e normas dos Pioneiros e Mestres. Habermas prefere dizer que ele se deixou “voluntária porém indevidamente sobrecarregar”, sendo portanto injusto tomá-lo como símbolo da patologia moderna. A inegável crise da Arquitetura Moderna – um dos sintomas mais gritantes da modernidade cultural em pane – não decorreria dela própria, mas de uma desmesurada ampliação do conceito de arquitetura. O que desde os tempos de William Morris sempre parecera uma promessa de redenção, permitindo à arquitetura ultrapassar as barreiras tradicionais que a isolavam da realidade cotidiana, revelou-se catastrófico. Malogro da Nova Construção? Apenas episódico se considerarmos, por exemplo, sua funesta tendência ao gigantismo, efeito de uma verdadeira, porém mal calibrada, vocação para a responsabilidade social.

Assim, depois de enunciar os desastres perpetrados em nome dos ideais consagrados pelos CIAMs – o principal lugar-comum da crítica especializada no inventário dos fiascos da Arquitetura Moderna –, Habermas não hesitará, por sua vez, em atribuí-los a deformações monstruosas que escondem a verdadeira face do projeto moderno enquanto tal. Falsificações que traem o espírito, conservando a letra morta... Veremos que Habermas fará remontar esse desenlace injusto, porém remediável, até à suprema abstração de um amálgama conceitual indevido, nas suas palavras, um “erro categorial”. Mas ao tomar esse caminho tende a separar, para melhor preservar a integridade das primeiras intenções, elementos que em boa análise histórica costumam se apresentar objetivamente imbricados.

Depois das vanguardas

Um dos principais argumentos de Habermas em favor da Arquitetura Moderna consiste em lembrar que “só ela brotou do espírito das vanguardas”. Sem dúvida um trunfo inquestionável que, no entanto, esbarra no exame mais detido das formas históricas de objetivação daquele mesmo espírito. Habermas evidentemente não desconhece as aporias de uma evolução que acabou convertendo a vanguarda no seu contrário, aliás uma das evidências da cultura de nosso tempo. Por isso multiplicará as distinções conceituais para que a impossibilidade histórica estampada na exaustão das vanguardas não contamine o futuro do seu antigo *compagnon de route*, o Movimento Moderno, “um projeto incompleto de uma modernidade que derrapa”.

Em 1980, um ano antes da conferência cujas conclusões me parecem inverossímeis e o eixo argumentativo, inteiramente deslocado, ao receber o prêmio Adorno que lhe conferia a municipalidade de Frankfurt, Habermas principiou sua fala referindo-se à polêmica mostra da Bienal de Veneza – “Presença do Passado”-, mas sem entrar no mérito daquela demonstração, isto é, de que a Arquitetura Moderna já era mesmo coisa do passado.² Limitou-se a condenar o “novo Historicismo” como uma “vanguarda retroversa”, passando em seguida à defesa da modernidade cultural ameaçada, *apesar de todos os pesares*. Ao contrário porém do que sustentaria no ano seguinte em favor da continuidade do MM, Habermas reconhecia então que o ímpeto da modernidade se exaurira: “Quem quer que se julgue de vanguarda hoje em dia pode ler o seu atestado de óbito; conquanto a vanguarda esteja se expandindo, supõe-se que ela deixou de ser criativa; o modernismo domina, porém morto”. O que de fato a conferência de 1980 mal escondia era uma espécie de antivanguardismo que via no esforço de trazer a arte para o âmbito da vida cotidiana, empreendido pelas vanguardas históricas em guerra com a existência isolada da arte, uma tentativa malograda que teria gerado o seu oposto, a “vanguarda retroversa” de nossos dias. Não é por outra razão que em ambas as conferências parece aceitar a denominação “pós-vanguarda” enquanto rejeita categoricamente a expressão “pós-moderno”. Trata-se no primeiro caso de uma “modernidade tardia” que teria abandonado *apenas* as “esperanças entusiásticas (vanguardistas) de uma reconciliação arte e

2. Estou utilizando aqui a tradução de Anne Marie Sumner e Pedro Moraes, sob o título “Modernidade versus Pós-Modernidade”, em *Arte em Revista* n°7, São Paulo: 1983 (pp. 86-91).

vida”, e no segundo, de um repúdio neoconservador até mesmo dos “fundamentos morais” do projeto moderno, capitulação inaceitável para o nosso autor.

Ocorre, entretanto, que a AM também não está a salvo de tais enganos vanguardistas, mas, nesse caso, como dissemos, Habermas não vê neles nenhum vício de raiz, inextirpável e historicamente condenado, apenas uma realização equivocada, na sua extensão abusiva, da funcionalidade arquitetônica.

O viés estético do funcionalismo

Assim sendo, se soubermos aliviá-la da sobrecarga decorrente de interpretações errôneas do funcionalismo e por conseguinte da responsabilidade pelas configurações urbanas teratológicas que ela engendrou, veremos que a arquitetura do MM é a única cuja validade permanece inquestionável: só ela soube resumir num projeto unitário todas as apostas da modernidade. Sobretudo é preciso não esquecer, continua Habermas, que a sobrevivência da tradição moderna depende de momentos como esse, a saber, daquele “momento feliz” em que a AM “permitiu que se unissem livremente o viés estético do construtivismo e a vinculação a finalidades de um funcionalismo estrito”. Seria o caso de se perguntar: quando mesmo? e como, exatamente?

Tentemos reconstituir os principais passos desse juízo em si mesmo inatacável (quem em sã consciência não desejaria assistir à aliança claramente instituída entre a arte mais exigente e a expressão coletiva de finalidades sociais?), e por isso mesmo abstrato e irreconhecível fora do ateliê e da prancheta. Além do mais um juízo inapelável

pois vai descartando, uma após outra, sem o menor tato histórico, todas as demais atividades projetuais alternativas, incluídas em bloco no rol das reações antimodernas, escapistas, regressivas, retóricas.

Não cabe aqui uma avaliação dos caminhos da arquitetura recente (o que tenho feito noutras ocasiões), mas cabe perguntar, sem anular a importância decisiva da AM, como depurar o projeto e sobretudo *mantê-lo*, ignorando seu vínculo de origem, não só uma fatalidade inevitável, mas assumido enquanto tal, como as formas industriais geradas pelo modo de produção capitalista, com as exigências impostas pelos novos materiais, as novas técnicas e os novos desafios funcionais. Habermas por certo não ignora a lógica desse campo de forças, tanto assim que principia a parte histórica do seu argumento denunciando (como todo o mundo desde os tempos dos Pioneiros do Desenho Moderno) o irresponsável ecletismo dos arquitetos oitocentistas, o historicismo que os mantinha à margem do processo de modernização social e cultural em marcha no século, e a conseqüente fuga para o devaneio estético, impotente diante do redobrado prosaísmo do mundo burguês em ascensão. Ora, o MM não tinha vindo responder justamente àquelas novas condições? Tal vinculação não lhe é, portanto, essencial? Como conceber a sobrevivência de tal projeto amputado dos desdobramentos reais de sua história? Em nome de um retorno às origens (aliás inteiramente estranho ao espírito moderno?) Como se vê, a racionalidade arquitetônica, ao contrário do que pretende o filósofo, não obedece tão-somente à “lógica interna do desenvolvimento artístico”.

É certo que Habermas não acredita que a nova arquitetura tenha respondido aos desafios herdados do século anterior *apenas* pela força interna do “seu viés es-

tético próprio”. Mesmo assim continua batendo na mesma tecla. Quando insiste, por exemplo, no traço distintivo do “novo estilo”, justamente a ambição de penetrar todos os âmbitos da vida, para melhor salientar, entretanto, sua distorção pela palavra de ordem funcionalista, cuja abrangência indiscriminada teria desfigurado a intenção originária em torno da qual seu argumento não cessa um instante de girar, a saber, “que as características da construção moderna resultam de uma legalidade específica do campo estético, buscada com grande consequência”. Mas é verdade também que assinala igualmente as coordenadas paradoxais no ponto de partida da AM. De um lado, sua natureza prática de arte subordinada a fins; de outro, o imperativo da autonomização radical, o princípio mesmo da experiência estética moderna, ao qual não pode escapar. Um paradoxo que admite solução, desde que se compreenda a AM nos termos de uma *funcionalidade estrita*, como quer Habermas, enredando-se, a meu ver, em novas dificuldades.

Aporias do paradigma construtivo

Para melhor situar esta curiosa fórmula dissociativa de Habermas, uma funcionalidade expurgada de qualquer deslize categorial – como a confusão entre “funcional” do ponto de vista do usuário e “funcional” do ponto de vista de meios sistêmicos como dinheiro e poder – e demais ideias equivocadas que a expressão “funcionalismo” invariavelmente sugere, consideremos por um momento o privilégio concedido por nosso autor ao Construtivismo, através do qual a arquitetura, acompanhando o impulso experimental da pintura de vanguarda, veio finalmente

ocupar uma posição estratégica na modernidade cultural. Assim, dos puristas como Corbusier ao círculo dos construtivistas (de Malevitch ao movimento De Stijl), a arquitetura teria sabido associar a dimensão estética à mais rigorosa funcionalidade. Pode não ter sido a primeira vez, mas jamais de maneira tão cabal e enfática a intenção prática da arquitetura coincidir com a “lógica interna de um desenvolvimento artístico”. Uma consequência, acrescenta Habermas, tirada com vistas a “uma estruturação arquitetônica global do meio ambiente”, ou seja, tendo em mente uma “obra de arte total”. Como entender esta súbita reabilitação da vanguarda, na figura de puristas, construtivistas, neoplasticistas, da parte de um teórico que há menos de um ano desqualificava o gesto surrealista que, ao tentar explodir a esfera autárquica da arte, forçava a reconciliação da arte com a vida? Pois as *tendências ditas construtivistas alimentam uma utopia de absorção total de todas as exteriorizações da vida social pela arte tão ou mais radical do que o programa negativo das vanguardas destrutivas, supostamente niilistas ou terroristas.*

É possível que Habermas tenha se deixado seduzir pelo que no construtivismo lhe parecia ainda melhor resguardar a autonomia estética em perigo. Todavia, exacerbação estetizante à parte, os neoplásticos eram taxativos quando anunciava para um futuro próximo renovado a substituição da obra de arte autônoma por uma espécie de instituição artística da “realidade”. De qualquer modo, nosso filósofo deixa-se levar por um contrassenso ao opor os fundamentos construtivistas da AM à pretensa subordinação da forma à função pelos teóricos da Bauhaus, por onde se perderia, segundo ele, o horizonte estético originário do funcionalismo. Novamente devi-

do a um deslocamento categorial, presente, por exemplo, na intenção declarada dos grandes mestres da Nova Construção de “subordinar *na sua totalidade* estilos e formas de vida aos ditames de suas tarefas de criadores”. Para explicar mais esta superposição, Habermas procura distinguir entre uma “organização arquitetônica global”, evoluindo num plano meramente artístico e obedecendo a uma lógica própria, e a utopia de uma planificação urbana, síntese que mascararia a marcha contraditória da modernização capitalista e arrastaria a arquitetura para o campo gravitacional dos “imperativos sistêmicos anônimos”, condenando a arquitetura moderna a desviar-se de seu impulso original. Distinção realmente injustificável na medida em que o projeto de uma arte total sempre esteve ligado a uma síntese abrangente que seria a *cidade*, quando não se alimenta diretamente, desde sua formulação original – como no caso exemplar de Corbusier –, do propósito maximalista de reordenar a sociedade através da organização do espaço habitado.

Vinculação congênita que o próximo passo de Habermas teima em ignorar, ao concluir: “embora o Movimento Moderno reconheça o desafio das carências qualitativamente novas e das possibilidades técnicas de criação, e em princípio lhe responda bem, o mesmo não se dá quando em face da dependência sistêmica dos imperativos da administração planejada e do mercado, onde a sua resposta é inerme”. A funcionalidade estrita, nos termos da qual raciocina e que ainda não sabemos bem o que seja, parece passar aqui da lógica interna para o âmbito muito restrito das carências individuais e possibilidades técnicas, em franca oposição ao *funcional do ponto de vista sistêmico*, só ignorada em virtude do tal equívoco categorial de que redundou a sobrecarga voluntária,

porém injustificável, do programa moderno. Mais uma vez: como separar a primeira funcionalidade da segunda, tanto do lado da constituição da sociedade capitalista, da universalidade das leis do mercado e da criação das “necessidades” no interior de uma tal sociedade, quanto do projeto totalizador da AM?

Dialética do funcionalismo

Como nesse ponto seu argumento se apoia de passagem numa (falsa) dicotomia tematizada por Adorno – e na qual, de acordo com nosso autor, a arquitetura não se encaixaria –, conviria analisá-la mais de perto, ou seja, precisamente a “dialética do funcionalismo” (na expressão de Adorno), que a argumentação meramente dissociativa de Habermas deixou escapar.

Ora, no trecho em questão da *Teoria Estética*³, onde está em jogo o conceito capital de construção (o recurso à experimentação e à montagem pela arte de vanguarda), Adorno enfrenta exatamente o momento em que o princípio de construção se torna ideologia. Em duas palavras: a perda de tensão da arte construtiva não lhe advém de uma fraqueza qualquer, mas da própria ideia de construção, que é contraditória. Aspirando a se transformar em realidade *sui generis*, a arte construtiva deve, no entanto, “a pureza de seus princípios às formas funcionais técnicas externas”. Assim, mesmo quando Adorno parecia apostar no estado evolutivo dos materiais artísticos, não perdia de vista o fato de que, na ordenação lógica destes, a arte que se quer autônoma refletia no seu conjunto as condições de

desenvolvimento total da sociedade. Infelizmente não parece ser esse o caso de Habermas que, ao perder de vista a determinação recíproca de forma e processo social, perde-se igualmente em abstrações (literalmente abstraídas, extraídas de um processo maior) tal como: fardo voluntário porém indevido, erro categorial etc.

Se passarmos agora ao caso mais específico da funcionalidade arquitetônica, veremos que Adorno, num ensaio famoso a propósito do rigorismo de Adolf Loos,⁴ recusa a falsa oposição entre as duas funcionalidades, a externa e a interna. Se isto é fato, o núcleo da questão teria escapado ao funcionalismo *outré* de um Loos, por exemplo, pois não se trata da oposição entre fins práticos e o seu contrário absoluto, mas da definição do que é supérfluo de um ponto de vista imanente à obra. Assim, o ornamento radicalmente condenado por Loos só passa a ser um enxerto mortal quando sobrevive ao seu significado funcional ou simbólico, enquanto a própria construção sem resto transforma-se em repetição morta quando não corresponde exatamente a nenhuma intencionalidade. Por isso, o espaço arquitetônico nunca é um espaço qualquer, trazendo inerente em sua organização as marcas do uso a que se destina.

De modo geral, qualquer arte que cancele inteiramente a memória do seu ser-para-outro vira fetiche. Segundo Adorno, em qualquer dos casos extremos: quando privilegia o ofício e a fidelidade aos materiais, como ocorre no âmbito ideologizado das artes aplicadas; ou então, dando asas ao mesmo impulso ideológico, petrifica a fantasia. Ora, não pode haver privilégio para a arquitetura, que

3. Trad. de Artur Morão, Lisboa: Liv. Martins Fontes, 1982 (pp. 75-77).

4. “Funzionalismo oggi”, em *Parva aesthetica*, trad. E. Franchetti, Milão: Feltrinelli, 1979.

traz estampada no grau zero do projeto a heteronomia da arte autônoma, a presença da sociedade a que em princípio se oporia, sublimando-lhe os fins numa finalidade sem fim. Sobretudo na arquitetura produzida numa sociedade em que a técnica se tornou um fim em si mesmo, o útil se transforma no seu contrário. Se for verdadeira, como parece ser, essa dialética do funcionalismo arrasta consigo o viés estético que Habermas queria preservar, pelo menos – e exemplarmente – no construtivismo arquitetônico.

Envelhecimento da Arquitetura Nova

A conclusão só pode ser drástica sem ser simplificadora (espero): não é possível dissociar a evolução de conjunto da arte moderna e, em particular e muito menos, da AM, de sua forma de inserção no mundo da produção capitalista, diluindo suas aporias na abstração dos “equivocos categoriais”, das “sobrecargas indevidas”, dos “programas extravagantes” etc. À medida que a forma-mercadoria se generaliza, e no caso da arte de massa, que é sobretudo o caso da arquitetura contemporânea, se estende até a forma-publicidade, a sujeição da funcionalidade estrita à funcionalidade sistêmica, além de fatal, é o primeiro dado do problema, de modo algum, um acréscimo extrínseco. A utopia reformadora na origem da AM é inseparável da modernização desencadeada pelo desenvolvimento capitalista das forças produtivas. Assim sendo, a ideologia totalizadora não poderia deixar de ser-lhe inerente, e sua falência, a expressão da sociedade altamente administrada que aos poucos tornou impossível a simples sobrevivência, pelo menos esteticamente produtiva, de tais contradições no interior da própria obra.

Quanto a saber se é possível ultrapassar tamanho obstáculo, se as novas expressões artísticas e arquitetônicas vão noutra direção, já é uma outra questão. Uma coisa, porém, é certa e precisa ser repisada: não há como expurgar, no projeto moderno, seu nexos orgânico e deliberado com a sociedade capitalista em um dado momento de sua evolução. E mais: a mesma lógica (de modernização sistêmica) governa o elementarismo programático das formas simples, do produto em série, estandardizado, das fachadas homogêneas, das aberturas padronizadas, dos módulos, da moradia mínima, dos modelos, tipos e invariantes, que se harmonizam (por assim dizer) no novo panorama urbano. Obedecendo aos princípios da linha de montagem, essas células que se ordenam num todo urbano vão se ajustando segundo leis e ritmos da lógica específica do consumo de massa. Não surpreende então que, ao término dessa linha evolutiva, as imagens arquitetônicas funcionem como imagens publicitárias. Assim, o neo-historicismo (que Habermas erroneamente filiou ao esteticismo malcompreendido da arquitetura oitocentista), a cenarística atual, nada mais é do que o desfecho de um processo alimentado precisamente pela ideologia da síntese e da funcionalidade radical. Enfim, a Utopia da Ordem que a AM tanto encareceu diante da patologia da metrópole contemporânea, tanto mais se transformava em seu contrário quanto mais procurava realizar a sua essência mais verdadeira, mesmo parcialmente através do traçado regulador, da unidade do detalhe, da organização das funções na cidade etc.

Nesse ponto é preciso reconhecer, voltando à oposição esboçada entre os dois teóricos de Frankfurt, que tanto Habermas quanto Adorno se encontram desarmados para entender o que ocorreu com a arquitetura para que ela vá

assumindo sem maior violência, todas as características de uma arte de massa, ao completar o ciclo de sua evolução moderna. Adorno pelo menos teria o mérito de associar o destino da dimensão estética do funcionalismo à curva implacável da “dialética da *Aufklärung*”. Quanto a Habermas, resta-lhe uma espécie de iluminismo sem contradição e sem força propulsora: dada a separação moderna das esferas da cultura, ante a ameaça de reificação, passa a raciocinar por difusão das luzes, mais precisamente, por impregnação do cotidiano por formas específicas da racionalidade estética que extravasam graças à pedagogia da “ação comunicativa”. Daí a esperança iluminista depositada (malgrado o equívoco tantas vezes assinalado) no poder de contaminação da AM, em particular, construtivista, na sua capacidade de organizar racionalmente o espaço social.

Nessa linha de emagrecimento por onde caminha a ilusão ilustrada, a AM vê-se privada de sua energia a um só tempo subversiva e reguladora. Cabe ainda perguntar: se a lógica do capitalismo tardio obriga a mudar de paradigma, o acento utópico tendo se deslocado do conceito de trabalho para o de comunicação (como pretende Habermas), qual o raciocínio insólito que exclui a arquitetura contemporânea dessa tão citada mudança de paradigma? Ou melhor: como se explica que o paradigma produtivista tenha caducado em toda linha, salvo no que concerne o enclave modernista da arquitetura? Não é possível ao mesmo tempo formular um juízo global sobre a reversão da dinâmica utópica do capitalismo atual e sustentar os princípios do MM – como vimos, a mais completa tradução da Utopia Técnica do Trabalho, a começar pelo construtivismo arquitetônico. O desencontro não poderia ser maior: uma *reminiscência* moderna entravando a conclusão do projeto cultural da modernidade.

Um caso de conformismo modernista

Não é muito difícil atinar com as razões desse passo em falso, dado justamente pelo filósofo que melhor se preparou para entender os impasses contemporâneos, em cujo centro nervoso se encontra não por acaso o envelhecimento da Nova Construção. Habermas simplesmente transformou a causa do MM em ponto de honra. Uma espécie de penhor do Racionalismo Ocidental, cuja tradição de reforma e utopia combinadas ninguém teria realizado com mais ênfase e fidelidade do que o MM, de tal sorte que só mesmo o projeto que nele se exprime tão cabalmente, embora incompleto e desfigurado, poderia perpetuar a referida tradição europeia, ao contrário das falsas alternativas que esperam lançar-lhe a derradeira pá de cal. Seria o caso de perguntar se o filósofo, depois de inocentar a AM por excesso de encargos indevidos, não estaria sendo vítima de uma demasia simétrica e igualmente abstrata, ao confiar ao conjunto das singularidades e vicissitudes da AM tamanha responsabilidade de representação histórico-filosófica, nada mais nada menos do que a tarefa de encarnar os desígnios supremos da Razão Ocidental! Inútil lembrar que o confronto abstrato entre a Razão e o seu Outro de que se ocupam atualmente os filósofos pouco ou nada esclarece acerca do que está verdadeiramente em jogo na arquitetura contemporânea em transformação.

É natural que cheguemos, no Brasil, ao fim do século à procura de referências que nos situem na crise mundial da modernidade. Num país periférico como o nosso, sabemos que a modernização e seus correlatos são uma obsessão nacional, à esquerda e à direita. Quando se pensa nas condições que presidiram a implantação da Arquitetura Moderna no Brasil, na sua evolução paradoxal, carregada

de presságios mal decifradas, e sobretudo na subsequente canonização do Movimento Moderno, é compreensível que se preste atenção redobrada ao que Habermas tem a dizer sobre o assunto. Não haverá surpresa se encontrarmos em nosso meio suas teorias a serviço do mais arraigado e triunfante conformismo modernista – para empregar livremente a expressão de Peter Bürger. Nestes últimos tempos, quem não cruzou com os velhos discursos rotineiros que declaram estar enfim reatando com a pureza das intenções originais do programa moderno, traídas, desvirtuadas etc.? Ora, ao transformar a causa do extenuado MM em derradeiro penhor do Progresso e da Razão na História, Habermas sem dúvida acabará jogando a enorme audiência da Nova Teoria Crítica alemã em favor desse imobilismo.

Arquitetura nova antigamente: o que fazer? Conversando com um modernista recalitrante*

“De um modo geral, as suas exposições se completam pelo confronto entre ideia e resultado, entre o que um movimento promete e o que ele cumpre no seu desempenho efetivo. Embora esta ordem de confronto pertença ao programa e ao próprio receituário da dialética, são poucos os trabalhos bem-sucedidos nesta linha. Fazem parte do grupo estes seus estudos, onde o curso das promessas e dos resultados da arquitetura moderna compõe uma figura vasta e de fato impressionante. Dito isto, quero lembrar uma boa reflexão de Adorno, segundo o qual as ideologias não são mentirosas pela sua aspiração, mas pela afirmativa de que esta se tenha realizado. Qual o significado, qual o partido que a crítica de arte pode tirar deste espaço entre aspiração e realização, e sobretudo

* Um esclarecimento a respeito do título: utilizo “nova” por me parecer mais abrangente do que moderna, incluindo assim, nesta designação, tanto a arquitetura do chamado Movimento Moderno, quanto suas variantes mais atuais. Esta “conversa” se deu na Jornada sobre *Marxismo Ocidental*, no campus de Marília da UNESP, em 19.10.94 e foi retomada no Curso de Difusão Cultural sobre o tema *Teoria Crítica, Arte e Literatura*, promovido pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH da USP, em 5.05.95. Publicada na revista da UNESP *Trans-Form-ação* nº18, 1995 (pp. 15-22) e em *Urbanismo em fim de linha*, São Paulo: EDUSP, 1997 (pp.79-92).

entre obra individual e tendência geral? Neste sentido, como ficam as experiências modernistas de que mal ou bem se formaram as noções de beleza de nossa geração e da anterior, noções que não saberia como abrir mão? Penso no impacto de revelações juvenis, como aquelas propiciadas – digamos – pelos móveis escandinavos, pela religião das tubulações aparentes, pela sobriedade do espaço moderno, pelo anti-ilusionismo do palco brechtiano etc. Foram absorvidas pela modernização, sem deixar resíduo crítico? E como se liga ao destino da arquitetura a diferença tão tangível entre as casas modernas bonitas e as feias? Em que sentido as explicações que você dá poderiam incidir em nossa apreciação de obras primas, por exemplo de Mies van de Rohe, ou de beldades como o Palácio do Itamarati? O ângulo de análise teria de ser outro?”

Pelo fecho dubitativo dessa fala muito camarada de Roberto Schwarz¹ a propósito de alguns esquemas que venho desenvolvendo nos últimos anos acerca do irreversível envelhecimento da Arquitetura Moderna, não o convenci inteiramente. Como essas reticências não são de hoje, imagino que não será desta vez que irei convertê-lo. Nem por isso vou desistir. E, para início de conversa, vou logo dizendo que não encontro motivos para mudar o ângulo de análise na apreciação das sobras do Movimento Moderno (como sugere a pergunta final do Roberto). Em

1. Originalmente, arguição em meu concurso de livre-docência, publicada algum tempo depois no suplemento “Mais” da Folha de São Paulo, 27.03.94.

primeiro lugar, porque a crítica de arquitetura não pode sem mais ser assimilada à crítica de arte – sobretudo no caso da Arquitetura Nova, que proíbe expressamente essa redução; em segundo lugar, porque também não vejo como mobilizar em separado critérios de beleza herdados justamente desta mesma modernidade cuja exaustão não admite, por definição, exceções, brilhando isoladas num passado carregado de promessas. Sei que, para bem e para mal (para também lembrar Adorno por meu lado) a crítica é sempre cúmplice do seu objeto e jamais é capaz de superar inteiramente as contradições de que se ocupa, mas o desafio que está posto é justamente a suspensão desta “objetivação” tanto quanto o questionamento da lógica autônoma do objeto visado, sob pena de submergir nele e de reforçar sua pretendida separação, anulando-se justamente como crítica, abolindo sua própria “autonomia”, etc. (deixo entretanto esta questão da natureza e destino da assim chamada, pelo mesmo Adorno, “Crítica Imanente”, para uma outra ocasião, vou me restringir aqui à crítica de arquitetura depois dos Modernos).

Voltando. O que está em questão é: quando mesmo, e exatamente como, e onde, terá sobrevivido aquele momento feliz de pura aspiração desacompanhada da afirmação enganosa de que tenha enfim se realizado a convergência da arte mais avançada com as finalidades sociais mais progressistas? Pelo caminho é que não há de ter ficado esperando uma nova chance. Com isto não estou querendo dizer que a Arquitetura Moderna seja mera ideologia (falsa consciência de ponta a ponta), muito menos, no outro extremo, uma virtualidade cultural objetiva em disponibilidade, como acabei de lembrar. Assim sendo, posso estar enganada, mas não acho que minhas análises se restrinjam a uma crítica da ideologia archi-

tetônica realizada: simplesmente me recuso a dissociar as duas dimensões que o mencionado teorema de Adorno parece exigir em qualquer caso. É disto que não tenho certeza (e não só no que concerne ao Movimento Moderno em arquitetura, embora não queira avançar o sinal...). No fundo, voltamos ao argumento dissociativo retomado por Habermas: o projeto moderno, nele mesmo, e não no que veio a ser, ainda resiste, desde que se mantenha fiel às suas origens – o espírito sempre jovem das vanguardas históricas e as implicações estritas de um funcionalismo aliviado de uma sobrecarga abusiva de intenções sistêmicas; um equívoco categorial de que aparentemente teria escapado o que de melhor produziu o Movimento Moderno no seu início, em especial em suas variantes construtivistas.² Se as afinidades são evidentes, é bom reparar todavia que o amigo Roberto toma como exemplos obras tardias, como as da fase americana de Mies van der Rohe, coisa que estou certa não ocorreria jamais ao rigorista Habermas, muito menos, algum palácio em capital do Terceiro Mundo.³

Dito isto, vamos por partes.

2. Cf. as duas conferências de Habermas publicadas em Otilia e Paulo Arantes: *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*, cit.; cf. também o primeiro texto nesta coletânea.

3. Aliás, segundo o próprio Roberto, num ensaio-resenha – “Progresso antigamente”, sobre a “Arquitetura Nova” no Brasil (*Arte em revista* nº4, São Paulo: CEAC, 1980) –, não deixa de ser “acintoso” o fato de que em Brasília (ao menos era o que pretendia Niemeyer) “arquitetura e política façam figura de especialidades dissociadas”. Como tenho certeza que seu ponto de vista não se alterou, só posso acreditar que as perguntas explicitem menos uma divergência do que uma dificuldade – seguramente não apenas do Roberto ou minha, mas de quem quer que se disponha a enfrentar a complexidade do objeto em questão: a Arquitetura Moderna. Publicado em *Que horas são?*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987 (pp. 107-113).

I.

Estou obviamente pressupondo que as dúvidas de Roberto não o levariam a isolar e confinar algumas “beldades” (numa expressão dele mesmo, nitidamente irônica, o que torna de imediato manifesta a sua desconfiança quanto ao que há de desfrutável nesses edifícios) num museu imaginário da arquitetura, onde seriam apreciadas como obras de arte por um público muito semelhante ao dos turistas à cata de emoções estéticas (ou algum outro estremecimento anímico) oferecidas por todo monumento arquitetônico. Se fosse isso que estivesse em questão – mas repito que em absoluto não se trata disso –, seria o caso de repisar velhas distinções: atravessada por intenções utilitárias evidentes, a arquitetura não se presta ou se presta mal à contemplação de quem se recolhe diante de uma obra devidamente mantida à distância (estética), pelo contrário, o uso coletivo a que se destina define uma recepção eminentemente “tátil” (nos termos da tipologia dos grandes historiadores da arte do fim do século passado, reinterpretada por Benjamin na “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”), geradora de hábitos e atitudes práticas que liberam a atenção, em vez de concentrá-la, como exige a dimensão dita “ótica” (pelos mesmos historiadores) da abordagem individualizante, característica da arte autônoma refugiada no espaço neutro dos museus, imaginários ou não. Mesmo assim, não estou repassando à toa esse contraponto, pois me interessa sugerir o caráter de arte de massa da arquitetura, ao qual não é indiferente o destino ideológico do Movimento Moderno.⁴

4. Como procurei mostrar em alguns dos meus textos, em especial na conferência “Arquitetura Simulada”, de 1987, publicada em *O Lugar da Arquitetura depois do Modernos*, São Paulo: EDUSP, 1995 (2ª ed.), (pp. 17 a 72).

Não se trata, portanto, de “obras-primas” (para ressaltar novamente o tom enfático escolhido pelo próprio Roberto) arquivadas num ciclo eminente da história da arte, mas de modelos citáveis (como um gesto numa peça de Brecht?) na intenção de uma arquitetura vindoura. Neste sentido, a ideologia-aspiração do Movimento Moderno estaria de qualquer modo museificada (sem falar na impossibilidade de princípio de antever a arte do futuro a partir do que ela foi), o seu “conteúdo de verdade” hibernando na forma de um repertório exemplar de imagens da sociedade reconciliada. Resta ver se também aqui a “tendência histórica do material” já não teria igualmente alcançado o seu limite, como prova – se minhas análises convencem – a fusão desde a origem entre “aspiração” e “realização”. Ou ainda, dito de outro modo, mais específico: resta ver se ainda faz sentido discernir retrospectivamente casas modernas “bonitas” das “feias” (por mais que nos comovam as primeiras), sem incorrer na abstração do gesto estetizante que isola as obras do processo de racionalização no qual apostavam e justamente pretendiam viabilizar, quisessem ou não, pois afinal se trata de um universo de objetos inexoravelmente atrelados à reprodução material da vida. Se assim é, onde o livre jogo da aparência estética (e a transcendência que lhe corresponde), sem o qual não há esperança de emancipação que resista ao descarrilamento da história?

2.

Isso posto, duas palavras sobre o processo da Arquitetura Moderna em particular, mais uma vez, a respeito das hesitações de um coração veterano: se os desastres que nossa experiência quotidiana do espaço construído registra se

devem a vicissitudes extrínsecas ou a disposições internas da mais ambiciosa utopia estético-social dos tempos modernos. Feita a recapitulação, volto à questão do caráter e destino atuais da crítica de Arquitetura, justificando o rodeio: é que a referida crítica só se firmou como tal depois do impacto do Movimento Moderno. Daí o problema: qual o rumo, aqui sim, do “resíduo crítico” herdado, uma vez desacreditado o impulso que o norteou?

Pois bem: continuo convencida de que a Nova Construção não foi neutralizada porque os tempos mudaram, mas porque cumpriu o anunciado, e isto graças à mais estrita fidelidade aos princípios de racionalização progressiva da prática projetual, que justamente não seria racional caso descartasse os padrões tayloristas e fordistas da economia capitalista de massa. A famosa câmara de decantação das vanguardas, como um teórico dessa colossal passagem confirmadora no contrário designava a Bauhaus, não poderia ter desbravado a via que tornaria a Utopia funcional na ausência daquele vínculo de origem. Veja-se a questão da padronização, para dar um exemplo. Segundo muitos defensores da Causa Moderna ontem, hoje e sempre: apesar de todos os pesares (estou pensando, entre outros, em Anatole Kopp – *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*⁵-, para dar uma referência bem conhecida), um golpe de morte no famigerado individualismo burguês... Mas essas boas intenções democráticas nem por isso barravam, pelo contrário, requeriam a convergência de princípio com a standardização industrial exigida pelo momento pós-liberal do capitalismo, de tal sorte que a ordenação do tecido urbano passa-

5. São Paulo: Nobel-EDUSP, 1990.

va a obedecer sem nenhuma violência à lógica da linha de montagem, à qual também estavam ajustadas as famosas setorizações da atividade, homogeneização das soluções construtivas, conjuntos habitacionais militarmente dispostos, elementarismo das formas simples, etc. “Funcional” portanto em todos os sentidos, daí o *formalismo* integral para o qual sempre tenderam as construções dos grandes Mestres modernos, do purismo corbusiano ao silêncio conclusivo da arquitetura de vidro de Mies van der Rohe. Não será assim descabido reconhecer nesse formalismo a imagem mesma da alienação do trabalho abstrato organizado no sistema de fábricas – seria, portanto, de se esperar que o Movimento Moderno entrasse em colapso à medida que o próprio capitalismo pós-fordista se encarregava de destroçar (para pior) a Utopia Técnica do Trabalho que animava aquele ideal construtivo. “Demolir sem remorso”, proclamava Le Corbusier: vanguardismo despachado de alma leve? Sem dúvida, mas também medida higiênica disciplinar, visando o aparecimento de um “homem novo”. Um programa que mal esconde a ética puritana do trabalho e a ingerência violenta (própria das políticas de terra arrasada) na vida e na memória de um povo, em nome de uma “ordem” social cujos traços autoritários logo viriam à tona. Aliás é bom lembrar que a política abstrata da tabula rasa comanda tanto a assepsia do espaço modernista quanto as “destruições criativas” e altamente lucrativas de um empresário schumpeteriano. Daí os nada surpreendentes laços de família entre vanguarda estética e vanguarda do capital, terreno comum em que brota a figura histórica (que remonta ao primeiro Iluminismo do setecentos) do arquiteto-ideólogo.

Vistas as coisas desse ângulo de análise, não será exagero olhar o *Seagram's* como o mais extraordinário monu-

mento consagrado ao mundo dos negócios, sem nenhuma dúvida o ponto culminante do *International Style*. Qualquer um de nós compreenderá o turista boquiaberto, estacado diante do edifício – pois se trata por definição de um admirador nato de fachadas e perspectivas. Siderado de estesias? está claro que não, como também seria impuro o seu embasbacamento diante do luxo de Versailles. Tampouco seria o nosso caso, suficientemente escaldados para nos deixarmos arrastar pela irradiação de uma “aura” tão espúria. Mas nem por isso deixamos de nos surpreender com tamanha performance arquitetônica, aliás o mesmo interesse também nos inspira a comoção igualmente controlada percorrendo Versailles: um e outro seriam, no entanto, muito mais do que extraordinários documentos de época? Mas atenção – quem garante que já não estaríamos assim nos consolando, deslizando imperceptivelmente de volta para o historicismo característico da crítica pré-moderna? (Aliás, hoje, depois dos modernos, não é sem coerência que o dito historicismo ressuscitou na figura mais depurada do mais autorreferido formalismo. Voltarei ao ponto). Reconsideremos portanto, rapidamente, a questão da Crítica de arquitetura, ontem e hoje.

3.

Trata-se de um gênero relativamente recente, embora se escreva sobre arquitetura (e como!) desde o Renascimento. Mas não precisamos recuar tanto. Nos bons tempos do ecletismo burguês do século passado, a arquitetura era sobretudo assunto de historiador da arte: uma unidade arquitetônica resumia quando muito um estilo de época. A reviravolta, que está na origem ao gênero que nos interes-

sa identificar, agora que se consumou a *debâcle* moderna, deu-se justamente com a entrada em cena da Nova Construção, quando então a arquitetura começou a abandonar o reino bolorento das Belas Artes – não sem ambiguidade, uma espécie de ambivalência congênita que até hoje nos acompanha como se pode perceber de saída no duplo registro que orientava a propaganda de Le Corbusier em favor dos novos cânones construtivos. Para vender à burguesia (que precisava ser convertida à sua própria modernidade) a nova “máquina de morar”, precisava subverter o pendor desta para os arremedos dos estilos históricos da arquitetura áulica e monumental, com os seus excessos ornamentais, em nome da eficiência técnica e funcional. Mas como afinal se tratava de Arquitetura e não apenas de Engenharia, era preciso buscar as motivações na própria História da Arte: a simplicidade virava preceito estético caucionado pela tradição das formas puras que remonta às pirâmides do Egito. Assim, cumprida a dieta funcional, a Nova Construção poderia entregar-se à emoção artística, assinalando o ingresso da arquitetura na esfera da arte autônoma, além do mais decididamente não-figurativa. Esta, a nova arquitetura que o crítico precisa aprender a ver: em que os requisitos de funcionalidade e honestidade construtiva, desentranhada das expectativas utilitárias do cidadão comum, se desdobram, na prosa crítica, em considerações sobre massa, linha, cor, espaço, etc., como na percepção estética plenamente realizada. Resultado: a ideologia se transfere da obra, inevitavelmente inserida no plano positivo da intervenção, para o discurso sobre a mesma. Não surpreende então que voltem a repercutir na tarefa do crítico as aporias que viram nascer no limiar dos tempos modernos uma esfera estética específica, a de um juízo estético desinteressado por definição sobre uma

obra interessada também por definição, devolvendo-a ao domínio privado do recolhimento estético, onde é mantida à distância, exatamente o que não faz o público real a quem ela se destina. E assim por diante.

Não é difícil perceber – seja dito de passagem – o quanto as considerações de Habermas acerca do viés estético do funcionalismo a ser preservado a todo o custo, mais as dissociações que requer, se enredam nessas antinomias que remontam à crítica moderna da arquitetura ainda no seu estado de inocência. Que começa a perder tão logo o crítico resolve enfim tomar ao pé da letra o ideal construtivo em questão, pois afinal os mestres modernos foram os primeiros a proclamar que a arte autônoma vira fetiche quando cancela o seu ser-para-outro. Mas esse passo adiante da crítica, o reconhecimento da heteronomia da arte autônoma, que se expressa nos desdobramentos sistêmicos das finalidades práticas, já é contemporâneo dos primeiros sinais de esgotamento da Ideologia do Plano, etc. O que torna ainda mais insustentável a persistência hoje, por parte de arquitetos e críticos, do ponto de vista de artista, que já não é mais do que a expressão do formalismo integral em que foi se convertendo a arquitetura moderna. Trata-se de uma nova “onda” esteticista (pós-moderna?) que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda etc. Recrudescimento do fetichismo portanto, porém noutra registro. A reificação das relações sociais toma agora forma de uma irrealização do mundo convertido em imagens, da publicidade às artes eletrônicas, passando pela arquitetura simulada, cenarística. Voltando à questão colocada inicialmente: a imagem tátil arquitetônica cabalmente realizada revelou seu fundamento histórico, a generalização da forma-mercadoria e sua apoteose publicitária. Mas este já é um outro problema.

Encerrando, volto aos nossos exemplos: o próprio parâmetro moderno do programa bem resolvido – fonte do prazer estético impuro do crítico – me impede de eliminar da imagem pura do *Seagram's* o mundo dos negócios a que empresta nobreza e sobriedade, que aliás lhe devolve na mesma moeda, dourando os brasões da fatura. Mesma observação para o Itamarati, beldade cuja presença plástica não seria tão intensa caso não reforçasse o simbolismo fácil e grandiloquente da Praça dos Três Poderes e da Esplanada dos Ministérios. Além disso são prédios-manifestos, modelos a serem reproduzidos *ad infinitum*, como exige uma economia de escala: o edifício de Mies van der Rohe tornou-se não por acaso o prédio de escritórios mais copiado mundo afora; já o Itamarati retoma pelo menos o volume, a horizontalidade (nem por isso pouco monumental), do Palácio de Chandigarh de Corbusier, sendo reproduzido em série nos palácios do governo federal e municipal de Brasília (em pompa decrescente, está claro); a Maison Savoie do mesmo Corbusier (que Roberto sem dúvida incluiria na sua lista de obras-primas), seguindo a sina dos Manifestos, reúne todos os preceitos propostos pelo arquiteto como condição para ser um protótipo multiplicável (o que realmente não é), que nessa linha imaginou todo um bairro em Buenos Aires, o qual felizmente ficou no papel, mas o paralelepípedo sobre pilotis espalhou-se pelo mundo, dominando pelo menos durante duas décadas a produção de arquitetura residencial para a elite paulistana. Caberia perguntar – isto sim – por que estes paralelepípedos sem fachadas (sejam eles prédios comerciais, administrativos ou residenciais) se transformaram no protótipo da beleza moderna? Qual a função que se expressa na forma depurada, homogênea e univalente, senão a de neutralizar qualquer diversidade funcional,

contextual ou social, na sua origem? O uso indiscriminado de uma grelha horizontal dupla do IIT, de Mies, em Chicago (este sim, que eu saiba, um dos xodós do Roberto), num projeto de escritórios em Cuba e depois em dois museus (entre eles o famoso Museu de Arte Moderna de Berlim, nos anos 60), justificado, como lembra um crítico, pela universalidade da forma que permitiria fazer tudo o que se quisesse com ela, redundou numa farsa – na total inviabilidade do seu uso: os espaços abertos e transparentes, demasiado barulhentos e públicos, obrigaram a transferir a maior parte das atividades da escola para o subsolo tanto quanto a coleção permanente do Museu de Berlim. Nas palavras de um outro crítico, arquiteto e urbanista moderno dissidente, Lewis Mumford: “Mies van der Rohe usou as facilidades oferecidas pelo aço e pelo vidro para criar elegantes monumentos vazios. Monumentos com o estilo seco e frio das formas mecânicas, mas sem conteúdo. (...) Era a apoteose do espírito compulsivo e burocrático. O seu vazio era mais expressivo do que os admiradores de Mies van der Rohe alguma vez pensaram”.⁶

Poderia então resumir minha posição do seguinte modo. Se me perguntassem: à vista de um edifício moderno, mesmo depois do colapso do Movimento Moderno, nunca lhe ocorreu um sentimento qualquer de prazer (desinteressado por certo)? Prazer impuro, misturado – é claro que sim. Mas como o espaço arquitetônico não é um espaço qualquer, entra na sua apreciação a maneira pela qual um problema construtivo é resolvido. (Nesse meio tempo, acrescentaria, o princípio mesmo da “construção” revelou sua natureza ideológica, arrastando a obra

6. Cit. por Jencks in *Movimentos Modernos em Arquitetura*, São Paulo: Livraria Martins Fontes ed. Ltda., 1987 (pp. 91-92).

inteiramente construída para o campo do decorativo, o “formalismo” de que já falei). Esse prazer (ao qual já não se contrapõe mais a pureza de uma obra “pura” que deixou de existir faz tempo) se apresentará inevitavelmente acompanhado por algo como um juízo de adequação, uma faculdade de julgar, igualmente sem regras fixas, porém mobilizando uma série de conhecimentos que não se restringem apenas à arquitetura como invenção plástica ou como construção, mas que também não lhe são extrínsecas, estão todos lá nesse objeto complexo que não apenas revela uma certa verdade histórica, por assim dizer negativamente, na não-realidade de sua aparência estética (onde confiná-la?), mas no resultado histórico que nela se encarna, plenamente realizado. Em suma, pelo menos na arquitetura é impossível dissociar promessa e realização.

II.



Hibelseimer (Bauhaus), Projeto de uma cidade de arranha-céus, 1927.



Implosão do Conjunto habitacional de Pritt Igoe, St Louis, 1971. (Um dos mais prestigiosos conjuntos habitacionais modernos dos Estados Unidos).

Arquitetura – causa ou obra de arte? (Depoimento à revista América)*

Em que medida a crise das utopias é responsável pela transformação da causa modernista em estilo?

Em primeiro lugar, duas palavras sobre Anatole Kopp, em cujo livro a pergunta claramente se inspira. Se entendi bem o que ele diz, a “causa” defendida pelo MM teria sido derrotada, por um lado, pelos regimes totalitários europeus, por outro, pelo capitalismo americano: neste último caso, a arquitetura moderna de fato triunfou, porém reduzida a um simples receituário de soluções formais e técnicas. A utopia que havia movido os grandes mestres esbarrara na dura realidade da barbárie política e do triunfo da forma-mercadoria (aliás, duas faces da mesma moeda), sem que qualquer transformação substancial da sociedade pudesse se consolidar. Se são estas as premissas em que se apoia, não falta coerência à conclusão, a saber que, sendo as realizações “autênticas” do MM inseparáveis do período histórico que as viu nascer (como afirma no 1º capítulo), uma vez encerrada esta idade heroica, a Arquitetura Moderna perde sua razão de ser, e de fato está “definitivamente morta e enterrada”.

* Entrevista concedida em 15 de julho de 1993 aos alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Braz Cubas, de Mogi das Cruzes, publicada na revista *América* nº 1.

Quanto a mim, nunca duvidei da visão utópica e da agenda social da Arquitetura Moderna na sua gênese. Mesmo assim, ao contrário do que pensa Anatole Kopp, estou convencida que a Arquitetura Moderna carrega consigo o germe de sua própria destruição. Mas não pela má sorte de ver seus desdobramentos lógicos truncados por uma circunstância histórica adversa. Na verdade, o MM se esgotou (como muitos movimentos políticos ou tendências artísticas) na medida mesma da realização de seu programa. Ou seja, essa arquitetura não foi neutralizada porque os tempos mudaram, mas porque cumpriu o prometido. Explico-me: por estrita fidelidade ao princípio de racionalização progressiva – a mesma racionalização absoluta que define a lógica social (perversa) da ordem capitalista. A realização da utopia dos modernos simplesmente revelou sua dimensão ideológica congênita, e surpreendentemente afinada com os princípios tayloristas e fordistas da economia capitalista de massa, sem falar no caráter autoritário de que por vezes se revestiu, inclusive nos programas de coletivização despótica no leste europeu (não julgo as intenções que podem ter sido as melhores do mundo). É bom lembrar que na União Soviética a nova ordem foi moldada por um estado burocrático e autoritário característico das industrializações tardias, e que no plano da organização social da produção não por acaso o taylorismo foi adotado desde os primeiros anos da Revolução. Também lá a utopia socialista ruía na mesma proporção em que o processo avançava; do mesmo modo, a proposta de ordenação do espaço como “condensador social” (Kopp) manifestava sua fragilidade na medida mesma em que ia se concretizando.

A padronização, que segundo Kopp estaria contrariando o individualismo burguês, não obstante con-

vergia com o princípio de standardização da produção industrial exigida pelo momento; a construção de bairros operários dotados de condições mínimas de higiene e bem-estar (de fato uma conquista) cumpria, ao mesmo tempo, a exigência de reposição da força de trabalho tanto quanto de segregação social na cidade, minimizando os conflitos – exigências impostas pela própria modernização capitalista. “Demolir sem remorso” – como propunha Le Corbusier – sem dúvida implicava acabar com os cortiços e com modos de vida supostamente anti-higiênicos (“homens barrigudos, amantes de botequins e aperitivos”, ambientes “viscosos e equívocos de *Cabare* no qual os espectadores aplaudem a sua própria decadência”), favorecendo o aparecimento de um “homem novo”, ávido de luz e de ar puro, adepto da cultura física e do esporte (como lembra Kopp, reproduzindo em parte as fórmulas de Le Corbusier). Trata-se, no entanto, de um programa que mal esconde a ética puritana do trabalho e a ingerência violenta (própria das políticas de terra arrasada) na vida e na memória de um povo, em nome de uma “ordem” social cujos traços autoritários logo viriam à tona. Não é por acaso que Le Corbusier se dirige “à autoridade” – seja ela qual for, como diz Kopp, tentando desculpar as simpatias do arquiteto pelo regime de Vichy e, eu lembraria, pelo de Mussolini (nem mesmo discuto aqui o que era o stalinismo com o qual colaborou ou os governos dos países do terceiro mundo que o acolheram), como se o ideal de uma sociedade nova justificasse qualquer tipo de aliança (aliás não por acaso com governos autoritários, quando se trata de implantar as mudanças radicais propostas por Le Corbusier). Uma nova ordem social que acabou se espelhando em traçados urbanos rígidos, setorizações das atividades, padronizações das soluções construtivas, abandono de

qualquer ornamento (bem compreendido...), conjuntos habitacionais militarmente dispostos, e assim por diante.

Você sugere que essa arquitetura nunca foi fiel à sua causa?

Num certo sentido sim, ou melhor, afirmo que, apesar das boas intenções que animavam muitos dos arquitetos, a modernidade na arquitetura nunca foi apenas uma causa. Como responderia aos que acreditam que, ao contrário, ela era na origem essencialmente “invenção plástica” e teria se sobrecarregado com uma função (ou causa) que não era a sua, que, sem essa dualidade básica, é impossível dar conta do que foi o Movimento Moderno.

É bom lembrar que eu não estou pondo em questão o que a nova arquitetura representou como ampliação das condições mínimas de morar, mas que ficou a uma distância incalculável da utopia socialista que alguns chegaram a alimentar, pois o desenvolvimento das forças produtivas nas quais apostaram (afinal o maquinismo e derivados não foi apenas exagero de alguns, como pretende Kopp) não significou (esta, a falha básica da maior utopia do século) emancipação humana, ao contrário, as desigualdades não cessaram de aumentar. A utopia modernista começou a declinar na medida em que se acumulavam evidências de que a força estruturadora e socializadora do trabalho abstrato definhava. A arquitetura “nova” tornou-se expressão da miséria administrada ou da perversa lógica dos sistemas aos quais se associara e que não permitiram sequer o desenvolvimento produtivo das contradições internas de seu projeto, diante das quais acabou por sucumbir.

Concluindo: o que é preciso ter em mente é que essa arquitetura, por mais extraordinária que possa ter sido,

trazia uma ambiguidade básica de nascença, ela não estava apenas rompendo com o mundo à volta, ela ajudou a lhe dar forma – ela não foi, portanto, apenas crítica, mas também integrada. O discurso da funcionalidade social alardeado estava inchado de ideologia: obedecendo aos princípios da linha de montagem, estas células que vão se ordenando no tecido urbano obedecem antes de tudo ao consumo de massa, ou seja, à lógica da produção em série, do que às necessidades reais dos indivíduos a que se destinam. Trata-se assim mais de funcionalidade sistêmica do que de outra coisa. A utopia da “ordem” foi progressivamente se transformando no seu contrário ao se ater ao elementarismo das formas simples, ao traçado regulador e à organização das funções na cidade. Mais precisamente: foi cedendo ao *formalismo* integral das soluções padronizadas pela produção industrial, que aparece portanto não como uma aberração mas como a sua realização natural – do purismo corbusiano à arquitetura de Mies van der Rohe, que é apenas o capítulo conclusivo desse processo.

Quais as relações, hoje, entre forma e função? Já não são mais as mesmas?

Sim e não. Num certo sentido vivemos ainda os desdobramentos deste capítulo conclusivo de que acabei de falar, ou seja, o formalismo extremado do mundo da mercadoria, agora transformada também em imagem publicitária. Por outro lado, o capitalismo mudou e é natural que a sua lógica cultural também tenha mudado. Foi-se o tempo – o da Utopia do Trabalho – em que sobre um presente técnico ainda indeterminado pairavam as nuvens carregadas da revolução social, fazendo com que insurreição estética e tomada do poder parecessem ter encontro marcado

na crise da sociedade burguesa que se aproximava: esse o programa de vanguarda do alto modernismo. Hoje o horizonte histórico se estreitou ainda mais.

David Harvey, por exemplo, estabelece uma associação direta entre a antiga rigidez da acumulação fordista e a ideologia do plano no movimento moderno, a estética funcional etc.; em contrapartida, deriva a estetização atual, do novo padrão flexível de acumulação: “a acumulação flexível foi acompanhada, na ponta do consumo, por uma atenção muito maior às modas fugazes e pela mobilização de todos os artifícios de indução de necessidades e de transformações culturais que isto implica. A estética relativamente estável do modernismo fordista cedeu lugar a todo o fermento, instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, o efêmero, o espetáculo, a moda e a mercantilização das formas culturais”. Recrudescimento do fetichismo portanto, porém num registro soft – característico da era da mercadoria personalizada. A reificação das relações sociais está assumindo agora a feição de uma irrealização do mundo convertido em imagens – da publicidade à arquitetura cenarística. Cedendo aos imperativos culturais do capitalismo dito “desorganizado”, onde havia dissonância e subversão vanguardista, há agora, na descrição de um autor sintonizado com os novos tempos, “a inconstância dos vai-e-vem, o objetivo ostentatório do nunca visto. O desenvolvimento das vanguardas coincidiu cada vez mais com a preponderância da forma moda; a arte viu desencadear-se a busca da originalidade e da novidade a qualquer preço, o CIC da desconstrução, o boom sofisticado do minimal e do conceitual, a proliferação dos gadgets anartistas (happening, não arte, ações e performances, body-art, land-art etc.), fundados antes no excesso, no paradoxo, na

gratuidade, no jogo ou no despropositado do que na radicalidade revolucionária” (Lipovetsky). Em suma, uma era de obsolescência programada e acelerada, “a esfera artística tornou-se o teatro de uma revolução frívola que já não incomoda ninguém”. (idem) A nova reificação portanto é responsável por um enfraquecimento da realidade, substituída pelo pluralismo das interpretações e a consequente multiplicação dos estilos – sendo o principal deles o eclético e fragmentário, elevado à condição de ideologia máxima.

Estamos diante portanto de um formalismo de outro tipo, onde a norma “less is more” mudou de sinal, sem no entanto deixar de ser igualmente funcional do ponto de vista sistêmico, isto é, sem precisar ceder a injunções externas adversas – o esteticismo “frívolo” ajusta-se sem violência à lógica do marketing.

Ao caracterizar a cultura contemporânea, você faz referência ao desconstrucionismo. Como você o definiria, especialmente na arquitetura?

De fato, esta é seguramente uma das “teorias” mais afinadas com o suposto descentramento do sujeito, a fragmentação, o sempre alegado desaparecimento do referente (da fala à ação), o caráter provisório dos discursos, a precariedade dos objetos, o descrédito das verdades globalizantes, o (ao menos) eclipse das utopias, e assim por diante. Portanto também a mais integrada das teorias em voga. Foi-se o tempo em que o pensamento francês (que está na origem destas aplicações metodológicas ou analógicas, como é o caso da arquitetura desconstrucionista) pelo menos pretendia se opor radicalmente às certezas herdadas, subvertendo o repertório dos significados bem assentados

graças ao jogo (muito ambíguo) das diferenças e polissemias, etc. (no fim dos anos 60), para se transformar numa consagração dos mundos de vida descentrados, efêmeros, na apologia da mídia, na aceitação das aparências, dos simulacros (imagens que não remetem a mais nada) – da moda à política, passando pela arte.

Explicando melhor: na sua origem a desconstrução (expressão utilizada pela primeira vez por Derrida) pretendia desmascarar os sistemas lógicos dominantes num determinado discurso, as formas autoritárias de saber, as oposições e hierarquias por ele estabelecidas, e mostrar como os signos linguísticos (ou outros) fazem parte de um emaranhado infinito de diferenças. A significação sempre ausente, sempre outra, transformaria o texto num *work in process*, melhor dito, numa *escrita* (ou escritura) – ao mesmo tempo espacialização e temporização. Traço ou rastro, a escrita vai desfazendo todas as oposições, não apenas de espaço e tempo, mas entre o interior e o exterior do texto, ou seja, entre significante e significado, escritor e leitor, sensível e inteligível e assim por diante. Por isso também Derrida prefere falar em “diferença” (com a), porque não se trata apenas de realidades distintas, ou distantes, o intervalo entre elas pode novamente ser cindido *ad infinitum*; dito de outra maneira, a “diferença” não é simplesmente diferença mas implica também em um diferir (espacial e temporal), é ativa. Ora essas noções todas acabaram sendo adotados pela crítica literária ou cultural, transformando-se em método de análise, uma rotina metodológica como outra qualquer – o que não era a intenção original de um pensamento que pretendia estar rompendo radicalmente com tudo o que fosse estabelecido, institucionalizado etc. Na verdade, este desfecho não surpreende, se lembrarmos que o núcleo da subversão

total era também o avesso de um convívio estetizante com as formas mais extremadas da alienação contemporânea. Como a filosofia para Wittgenstein, a desconstrução deixa tudo como está.

Quando passamos para a arquitetura, o primeiro cuidado é não entender construção/desconstrução ao pé da letra, visto que as expressões são tomadas do ponto de vista do funcionamento da razão e não no sentido material (de edificação...), o que nos levaria a negar a própria possibilidade da arquitetura; e nem mesmo na acepção precisa adotada por Derrida, pois a arquitetura inevitavelmente resiste a um processo interminável, infinito, de deslocamentos e temporizações, por ser das artes a que mais solidamente está fundada nos valores da *presença* (como observa o próprio Derrida). Apesar do livre trânsito pretendido por quem trouxe o debate para a arquitetura, Eisenman, entre os pares hierárquicos e antitéticos (modelo/obra, forma/função, horizontal/vertical, interior/exterior, figura/fundo, arquitetura/não arquitetura), apesar de ele procurar se manter numa região intermediária, de querer fazer uma arquitetura que seja uma coisa e outra sem ser uma ou outra, ATÓPICA, assim mesmo, é obrigado a reconhecer que uma tal arquitetura é também uma instância positiva, é um objeto sólido e resistente que se põe diante de nós, que se contrapõe a nós, ainda que possa nos *afetar*, desestabilizar todas as nossas certezas, a começar por aquelas que dizem respeito à arquitetura. Foi aliás o que fez o próprio Derrida hesitar diante do emprego da noção de desconstrução pelos arquitetos. Considerando-o sobretudo analógico, acreditava que fosse possível apenas desconstruir o discurso sobre a arquitetura. Mas depois acabou admitindo a possibilidade de desconstruir estruturas sólidas (evidentemente não no

sentido material), como as estabelecidas na arquitetura. Assim mesmo, isso tem provocado os maiores quiproquós e por vezes bate-boca entre uns e outros – veja-se o diálogo “esquentado” entre Eisenman e Derrida (ANY nº zero), em que Eisenman reage com uma certa impaciência à falta de clareza de Derrida quando fala *writing architecture*. Eisenman quer saber se é isso mesmo ou se é *writing in architecture*.

Aliás o arquiteto novaiorquino acaba de declarar que abandonou este caminho da desconstrução, reconhecendo o impasse em que se metera: afinal a arquitetura não é apenas linguagem, assim sendo, confessa (sem renegar sequer por um momento o seu programa de uma arquitetura esvaziada de significação), há algo que finalmente resiste como o último reduto da arquitetura – a FORMA (por mais “frívola” que ela seja, quer dizer por menos que ela queira “significar”). Voltamos assim ao poço sem fundo do formalismo (na expressão de Tafuri) de que falávamos há pouco e do qual esta arquitetura é sem dúvida uma das mais representativas.

Você acha que ainda é possível fazer da arquitetura uma causa?

Sempre haverá, qualquer que seja a forma cultural hegemônica, focos de resistência, mas é evidente que o programa moderno, como foi formulado no período de entreguerras está “morto e enterrado”. As condições históricas são outras. A economia de comando parece mesmo ser coisa do passado, e com ela a ideia de planificação. A rigidez do fordismo também, embora haja muito equívoco na apologia da produção flexível. Modernização e progresso tornaram-se realidade apenas para os que se

encontram no topo da pirâmide mundial, tornaram-se, portanto, o contrário do que prometiam. O mesmo deve ser dito do desenvolvimento técnico propiciado pelo capitalismo: se funciona apenas em meia dúzia de países é porque de fato corre por uma pista inexistente (para o resto da humanidade). Mesmo nos países centrais, Estados fragilizados e empobrecidos assumem cada vez menos os encargos sociais. A nova ordem mundial capitalista está dispensando sem retorno mão de obra e postos de trabalho, gerando uma população cada vez mais numerosa de indivíduos inempregáveis e que não têm, portanto, a menor condição de acesso à moradia. Consequentemente, não é mais possível iludir-se quanto às potencialidades integradoras do capitalismo, muito menos com o empenho institucional na formulação de políticas públicas. Assim, dos dois lados – grandes empresas e aparelhos de Estado – só se podem esperar encomendas de obras prestigiosas (é o que deu origem ao *star system* contemporâneo).

Recentemente, Richard Meyer, confrontado na Tate Gallery com Charles Jencks, num Simpósio sobre a questão dos Novos Modernos, não hesitou em explicar o abandono da agenda social, ostensivo nos projetos dessa nova arquitetura, constatando, entre outras coisas, que já não se constroem mais moradias sociais nos Estados Unidos e na Inglaterra (vitruvas da ofensiva neoconservadora), não existe mais *public welfare programm* na América e na Europa, que, mesmo além das fronteiras do Thatcherismo, esse programa vem declinando a olhos vistos: “*there is no public sense of responsibility. This has to do with the climate of our times, wich is very infortunate, and I’m not sure that architecture has the means for changing that atitude.*» Com isso resumia o “nada a fazer” da arquitetura contemporânea.

Eu evidentemente não compartilho deste ponto de vista. Acho que o problema hoje, num certo sentido, é bem mais complexo do que na fase modernista, e não apenas para os arquitetos, para todos os que queiram fazer da sua profissão uma “causa”. Mas a crise pede justamente imaginação para encontrar saídas. O problema da habitação ainda persiste (e como), tanto quanto o caráter inóspito das nossas cidades, e acho que não é o caso de dizer que é preciso esperar que a sociedade mude para mudar a arquitetura.

Você acredita que ainda é possível falar em utopias?

No sentido das grandes utopias do século passado ou início deste, não. Elas pressupunham uma visão da história cumulativa e totalizadora que se perdeu. Ou melhor, a globalização ocorreu de fato só que perversa: a economia que se mundializa é a mesma que desintegra as sociedades nacionais, inutiliza recursos e força de trabalho, aprofunda e parece tornar irreversível o fosso entre integrados e excluídos (que não são apenas grupos sociais específicos, mas regiões inteiras e países). De resto uma fragmentação hobbesiana, que se pode acompanhar pelos jornais. De outro lado, a velocidade das transformações obriga a planejamentos a curto prazo, os planos globais cedem lugar a metas com cronogramas flexíveis. Estamos expostos cada vez mais não só à concorrência internacional implacável, mas igualmente à experiência correlata da instantaneidade, do efêmero, do provisório, o que faz com que as pessoas se apeguem ao momento presente, de costas para o futuro, por enquanto eclipsado pela aparente normalidade do capitalismo triunfante. Com perdão do otimismo, acho que é preciso olhar para a frente (se possível para

além da desagregação atual), inclusive para não perder de vista o horizonte mais amplo da configuração mundial da crise presente, sob pena de aprofundarmos os antagonismos locais (parte deste mesmo todo excludente) ou de nos encerrarmos em guetos. Mas por enquanto as soluções seguramente não poderão deixar de ser apenas tópicas. Collin Rowe falava em fragmentos de utopias, quem sabe uma expressão adequada para a globalização fracionada e antagônica do momento (em todo o caso prefiro essa expressão a falar a torto e a direito em morte das utopias ou em atopias).

Com relação à arquitetura moderna, eu diria que é impossível ressuscitar a letra quando o espírito está morto, mas talvez possamos nos perguntar, como Kopp ao concluir seu livro: “Não podemos ainda hoje pensar que poderíamos viver de outra maneira?”

Você diria que há uma relação de causa e efeito entre vida política e desenho urbano? O que seria hoje um espaço público, em oposição ao privado?

Acho que os fatores que interferem no desenho da cidade são de várias ordens, mas não há dúvida de que as configurações urbanas traduzem de forma muito direta a organização política e social, o que nos faz pensar que a arquitetura da cidade não é apenas obra de arte. Num certo sentido, as transformações dos espaços públicos (hoje, em geral, fechados, protegidos, segregados) acompanham as metamorfoses das esferas de vida pública e privada e de suas relações. Concomitante ao declínio da vida pública como esfera de discussão e de ação política, assistimos ao desaparecimento dos lugares públicos, por exemplo, das praças, como já reclamava Camillo Sitte. De outro lado, o

esforço em reativar formas de vida social que se perderam levam no mais das vezes arquitetos e gestores urbanos a reforçar, em nome de ideais comunitários, a ideologia da vizinhança, alimentada pela fobia da vida civil ativa, de fato exacerbando o narcisismo e a idolatria do intimismo responsável por uma postura anticívica e antiurbana – busca-se estabelecer um contato imediato mas protegido do confronto político público (cf. Sennet). Devemos, portanto, nos prevenir contra o perigo de se criarem enclaves urbanos que venham a ser outros tantos focos de conflito, embora animados pela busca de uma sociabilidade perdida. Por isso eu costumo falar em *ideologia* do lugar público, referindo-me a certas propostas de intervenção urbana de parte de arquitetos contemporâneos preocupados em devolver um sentido à cidade. Não há dúvida de que é preciso tornar as cidades modernas menos inóspitas, fazer delas lugar de se estar e não apenas de circular, e assim por diante, mas não acredito que seja possível restaurar um *lugar* como configuração plástica, física, visível, esteticamente apreensível, de um mundo de vida pública, dadas as novas formas tanto da política como da comunicação (o que não deixa de ser um complicador ao se querer interferir no desenho urbano).

Quando, para você, um edifício pode ser considerado uma “obra de arte”?

De imediato: quando me causa prazer. Não há regras que permitam determinar com objetividade o que é ou não obra de arte – este já era o assunto da *Crítica do Juízo* de Kant, embora para ele a arquitetura não pudesse ser objeto de um juízo de gosto puro, na medida em que ao avaliá-la obrigatoriamente levamos em conta as finalidades a

que se destina. De fato, há uma diferença entre a arquitetura e as demais artes, não que ela deva ser julgada unicamente por fins que estejam estabelecidos previamente ou que lhe sejam extrínsecos, pois a funcionalidade é ela mesma, enquanto tal, um dado intrínseco à obra arquitetônica. Esta é sempre de algum modo intencional – por exemplo, o espaço na arquitetura não é um espaço qualquer, ele já traz em si mesmo as marcas do uso a que se destina, entra, portanto, na sua apreciação a maneira pela qual ele é resolvido. Além disso, não há como negar que, enquanto produto técnico, a arquitetura está mais diretamente sujeita a uma funcionalidade sistêmica, ou seja, mais do que as outras obras de arte, ela acaba por reproduzir em seu interior a lógica produtiva e, na ordenação de seus materiais, as condições de desenvolvimento da sociedade – mais do que em qualquer modalidade artística, há nela uma determinação recíproca forte de forma e conteúdo social. Assim, se em geral para apreciar uma obra de arte procuramos abstrair de todas as condições que lhe deram origem, ou finalidades a que se prestou, na arquitetura isto é impossível, num certo sentido o movimento é contrário, tendemos a inscrevê-la de imediato no seu tempo e espaço. Mesmo que seu uso tenha se alterado, as marcas do tempo nela, tanto quanto a mútua determinação obra/lugar de inserção, se dão no mesmo instante em que a apreendemos, não há como pô-los entre parêntesis ou subtraí-los da percepção que se tem dela. A obra arquitetônica não apenas refaz o mundo real num outro registro, mas o prolonga, se inscreve nele, é parte desse mundo real, do nosso mundo.

Resumindo, o prazer que um edifício me causa não é o mesmo que uma obra de arte “pura”; vem sempre, inevitavelmente, acompanhado de um juízo de adequação, ou,

como diria Kant, de conhecimento. Mesmo assim, não há regras a estabelecer para que este seja mais seguro, apenas se pode dizer que é preciso mobilizar inevitavelmente uma série de conhecimentos que não se restringem apenas à arquitetura – seja como invenção plástica ou como construção. Só quando ela resolve bem os desafios que lhe estão postos é que me aparece como um objeto artístico. Devo reconhecer que não é apenas um prazer estético, está próximo do sentimento que se experimenta diante de alguma coisa da qual se pode dizer: *é une belle réussite*, uma obra bem realizada.

III.



Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1979 (enquadrada por prédios modernos).

Arquitetura no presente – uma questão de história?*

Minha posição de não arquiteta oferece-me certas vantagens, por exemplo, abandonar por um momento o campo estrito da arquitetura e discutir um pouco a questão da história, liberdade só concedida ao não-especialista. Para então sim examinar mais de perto a verdade estabelecida nos círculos profissionais, segundo a qual só agora descobrimos a história, em princípio esquecida pelos modernos. Se não me engano, parece ser esta a certeza controversa (se for possível falar assim) que inspira o enunciado do problema proposto pelo IAB.¹

Soa no mínimo estranho dizermos, como Philip Johnson, que “amamos a história enquanto os modernos a odiavam”, se pensamos que o homem pela primeira vez tomou consciência de si como moderno, isto é, como ser histórico, portanto, como Sujeito, a partir da Revolução burguesa, do Iluminismo, de Kant, Hegel, etc. Mesmo no campo da Estética, é quando os tratados começam a ceder espaço à história – a Estética de Hegel, por exemplo, é, ao mesmo tempo teoria da arte e um grande panorama histórico,

* Transcrição de um trecho de uma Conferência apresentada no XIII Congresso Brasileiro de Arquitetos, 1991, São Paulo. Texto redigido a partir de transcrição de feita por Carolina Negreiros e reproduzido, na íntegra, em *Arquitetura, Cidade e Natureza*, org. IAB/DN, São Paulo: Empresa das Artes, 1993 (pp. 93-102). Reproduzido em *Urbanismo em fim de linha*, São Paulo: EDUSP, 1998 (pp. 43-53).

1. Ao qual acrescentei a interrogação.

no interior do qual os conceitos aparecem dialetizados, e a arte é parte de uma história maior, a da própria Consciência.

E, no entanto, é fato que, de lá para cá, alguma coisa mudou. Respira-se por toda a parte a mesma atmosfera retrô – em quase todos os domínios, não apenas na arquitetura. Há uma verdadeira obsessão por assim dizer narrativa com o passado. Pessoas, instituições, todos querem ver sua memória registrada. Não há quem não esteja à procura de sua identidade. Ao mesmo tempo, uma das caracterizações mais difundidas do momento atual é a de que se trata de uma sociedade narcísica, daí esta busca ansiosa de si próprio, de um eu que se vê refletido em tudo e não obstante se mostra incapaz de se instituir como algo idêntico a si mesmo, no sentido forte do termo, em que justamente o tomavam os pais fundadores da reflexão moderna que acabei de citar. E isto tudo, não há dúvida, compõe um quadro diverso daquele em que se formou a assim chamada Arquitetura Moderna, voltada antes de tudo para o futuro, para a construção do novo, para a realização da utopia de uma sociedade organizada em outros moldes. Mas eu me pergunto se a mudança ocorrida representa de fato uma descoberta ou até invenção da história, se os “historicismos” de hoje não são antes a expressão de uma falta de perspectiva histórica, a simples ressurreição do passado um expediente para preencher o vazio de um presente que parece ter perdido a sua antiga transparência.

Não estou querendo pura e simplesmente reativar o velho projeto iluminista, muito menos consagrar a busca incessante do novo, do qual hoje se desconfia tanto. Mas é preciso pensar um pouco no que de fato ocorreu quando se abandonou a palavra de ordem do Movimento Moder-

no, que mandava proceder segundo o método radical da tabula rasa. Talvez não se quisesse simplesmente liquidar a história, mas completá-la. Como já tive oportunidade de me explicar noutras ocasiões, não acredito que o Movimento Moderno na Arquitetura seja um projeto inconcluso, para usar a fórmula consagrada por Habermas; de fato, o projeto moderno se esgotou justamente porque cumpriu a sua promessa, e isto em consequência da evolução da racionalidade mesma com a qual se identificava por princípio. O próprio programa iluminista (excluído o princípio óbvio da autonomia, da vida sem tutela) é nele mesmo algo datado (a idade do capitalismo moderno). Trata-se de um programa que na sua formulação é universal, mas que na verdade, como toda ideologia, revela o seu formalismo na medida mesma em que oculta o que tem de particular, o compromisso prático com o seu contrário. Pois é preciso começar a desmontar a abstração desse universalismo, simples generalização de valores burgueses hoje muito anêmicos, sem forças para realizar o que anunciavam. Embora por vezes confusa, esta iniciativa foi, sem dúvida, o aspecto positivo da reação pós-moderna: lançar suspeitas sobre a referida universalidade do projeto moderno, sobre a própria vigência desse projeto, embora tal reação logo passasse a adotar como norma aquilo mesmo que surgira em consequência da evolução daquela mesma racionalidade.

Portanto, o que estou querendo é apenas fugir de fórmulas como: ressuscitemos a história, ou a história está morta – e pensar melhor o que de fato está em jogo quando estas coisas são ditas. Feitas as devidas ressalvas, tentarei situar rapidamente a questão da história, como ela aparecia para os modernos e como ela é usada (ou desaparece...) entre os pós-modernos.

O Movimento Moderno, como aliás toda arte do período simplesmente tinha uma visão da história como um processo progressivo, cumulativo ou seletivo, feito de sínteses, mas também de rupturas – apontando para um fim, para um mais – que, guardadas as diferenças, era aquela que dominou o pensamento e a cultura burguesa (pelo menos em seu primeiro momento dito progressista). A temporalidade para os modernos não é mais a do tempo mítico, repetitivo ou cíclico, da antiguidade, mas heterogêneo, irrepitível, irreversível, evolutivo. Só a época moderna passou a ver a mudança como algo positivo, a buscar o novo etc. E o homem, neste contexto cultural, era tido como o sujeito da história, como o responsável por esse processo. Ou seja, a história era pensada como um movimento que caminhava para a frente, em direção a um fim, e que era também um processo racional, através do qual a razão ia progressivamente se realizando, se objetivando e se completando. Ao mesmo tempo que uma sucessão, representava também uma totalização, donde a visão utópica que tinham os modernos, os olhos voltados para o futuro.

Citei no início a Estética de Hegel. Justamente, embora ele descreva um processo que é o de dissolução (ou morte) da arte enquanto forma privilegiada de manifestação do Espírito, em nenhum momento lhe ocorre propor qualquer volta atrás, tomando como modelo estágios anteriores, nem mesmo o da antiguidade clássica grega – a única vez na História em que se teria realizado plenamente o Ideal de Beleza. Para Hegel seria absurdo tentar reativá-lo por corresponder a uma etapa definitivamente ultrapassada – o que o leva a não poupar críticas aos revivalismos de seu tempo, em especial ao neoclassicismo.

Portanto o que se presencia desde o fim do século XVIII é a descoberta da História, na sua acepção Moder-

na, progressista: um lançar-se contínuo para adiante, conseqüentemente uma busca permanente do novo e uma enorme desconfiança em relação às tradições e ao seu peso normativo.

Vocês podem de imediato objetar com o *revivalismo* na arquitetura do século XIX. Por um lado, é óbvio que esta aposta no novo, na modernidade, no progresso etc., que é no fundo uma aposta nas virtualidades emancipatórias da sociedade capitalista emergente, tem a sua contraparte na desconfiança crescente que a acompanha desde o início – veja-se por exemplo o *spleen* romântico, para citar uma dissidência mais enfática no próprio campo burguês –, oposição que foi inclusive aos poucos passando à frente do otimismo. Essa ambigüidade sempre existiu, é inegável – e se encontra genialmente registrada, como se sabe, no *Manifesto Comunista*. De sorte que as contradições desse processo, a paulatina descoberta do lado perverso, que vai se manifestando à medida que a sociedade justamente se “moderniza”, as suspeitas quanto ao valor universal e libertador dessa racionalidade cada vez mais formal (como diria Weber) vão se ampliando até chegar ao nihilismo atual.

Mas no caso preciso a que me refiro, o da arquitetura no século XIX, não se trata disto – eu precisaria de mais uma conferência para deslindar este nó – mas acredito que se possa dizer um tanto sumariamente, que um tal revivalismo não é apenas uma manifestação nostálgica reagindo à aridez da modernidade técnica, embora, diante do grande romance realista burguês, da pintura ao ar livre e depois o Impressionismo, essa volta aos estilos áulicos do passado por parte da arquitetura pareça muito estranha, no mínimo um descompasso, um retrocesso brutal, ou algo no gênero. No entanto, não se pode esquecer que

até então a grande arquitetura, o que era de fato considerado arquitetura, era a dos monumentos, e o que ela tem que enfrentar com a formação das cidades modernas é o espaço das residências burguesas – e neste sentido eu acho que ela avançou. Ao mesmo tempo havia a necessidade de dar dignidade a essas residências através de soluções estilísticas de fachada que, visivelmente, se inspiram nas soluções da grande arquitetura passada. (É um fenômeno semelhante ao que ocorreu com a adoção do classicismo por certos governos revolucionários na história moderna, pensemos nas revoluções americana e francesa: não se tratava nestes e noutros casos semelhantes de um simples retrocesso estético, pois tal arquitetura tinha antes de tudo uma função simbólica.)

É claro que sempre pode haver um componente regressivo, como no caso do medievalismo de Ruskin, por exemplo. Mas, não há dúvida, a arquitetura mais sintonizada com o espírito da modernidade, inclusive em sua aposta na racionalidade técnica é o chamado Movimento Moderno. Compreende-se que, em consequência, os arquitetos modernos odeiem, não a história, mas os revivalismos. Por isto chegaram até a colocar os livros de história de lado, pelo menos durante um bom tempo. Pois se tratava de arredar tudo o que pudesse entrar essa arrancada para a frente, como se ao olhar para trás pudessem se transformar em estátuas de sal. Essa necessidade de romper com a tradição, isto que se transformou no que Octavio Paz chamou de “tradição da ruptura”, ou “do novo”, como já escrevera Rosenberg (pois virara também uma norma), mesmo para os mais progressistas, como disse há pouco, fundava-se numa crença no poder emancipatório da evolução capitalista, que se julgava decorrência inelutável do desenvolvimento

das forças produtivas. O resultado é conhecido: funcionalização do novo, formalização da ruptura, e a consequente transformação da utopia no seu contrário à medida mesma em que se realizava.

O resultado de tamanha reviravolta e da inevitável frustração que a acompanhou foi uma vertiginosa redução de voltagem, parada e até mesmo volta atrás. Perdeu-se a fé no poder emancipador da razão comandando o desenrolar do processo histórico – progresso e decadência perderam seu caráter de evidência. Tudo se passa como se a sucessão temporal por assim dizer se imobilizasse, congelada, numa espécie de espacialização do tempo, como se o passado se projetasse na memória reduzida a um simples monitor, onde tudo aparecesse simultânea e fragmentariamente. É como se estivéssemos vindo de carro a uma grande velocidade e brecado de repente, provocando um engavetamento, pelo menos é a imagem (um tanto futurista) que me ocorre agora, para sugerir uma tal derrapagem da modernização. Foi um pouco o que aconteceu: o passado veio por cima de nós, em forma de aluvião. De uma hora para a outra nos vimos cercados de restos de passado por todos os lados – tornados presente por uma memória como que desmemoriada pelo choque, atemporal...

A consciência histórica despertada pelos modernos, agora enfraquecida, vai sendo aos poucos substituída por um repertório de imagens, expressões culturais, estilos, formas, técnicas construtivas, à disposição do usuário como mercadorias num *shopping center*. Sabe-se que à toda interdição que é levantada, a reação imediata é o abuso contrário: o uso indiscriminado de tudo que se tornou repentinamente disponível e a falta de critério do vale-tudo que costuma prevalecer nessas ocasiões de colapso estético-cultural.

Essa atualização instantânea do passado, no entanto, tem muito pouco a ver com qualquer exercício (voluntário ou involuntário) de rememoração. Volto a dizer: é como se fosse uma memória sem memória, isto é, sem esquecimento e a sua contrapartida, dias “memoráveis” de que se ocuparam a poesia e a prosa dos grandes artistas modernos (de Baudelaire a Proust), bem como os momentos apocalípticos das Revoluções (para falar como Malraux e Sartre). Nela, tudo se equivale, numa espécie de *pêle-mêle*, onde tudo se acha no direito indiscriminado de ser preservado. Colecionismo, preservacionismo – são algumas das palavras de ordem na moda. Todas as organizações, todos os Estados querem ter a sua memória registrada, o seu museu etc. Ao mesmo tempo, das grandes formas narrativas (lembro o romance no século XIX) passa-se ao registo do cotidiano – é a história em “migalhas”. Está claro que o passado é tudo menos realidade coesa, homogênea na sua inteligibilidade – o que implica não uniformidade, mas articulação e discernimento, no entanto um dos traços mais evidentes desse quadro atual é sobretudo a dispersão, a fragmentação, a assim chamada “disseminação” e outras tantas expressões empregadas a torto e a direito para caracterizar o que muitos filósofos contemporâneos chamam de o domínio da *diferença*. Que não é o das oposições clássicas (“racionalis”) verdade/erro, cultura/natureza, eu/outro, etc. O que se dá como realidade hoje não implica mais alteridade, porém diversidade indiscernível, indecifrável, ou como querem alguns ideólogos desse novo estado de coisas (Lyotard, por exemplo), indecível e inconclusiva – “jogos de linguagem” que seguem regras não generalizáveis.

Um mundo, portanto, não só de práticas discursivas incomensuráveis mas também de práticas sociais e políti-

cas cujas justificações dispensam a referência a qualquer fundamentação última. As denominações podem variar – relativismo, nominalismo, historicismo, culturalismo etc. –, mas todos celebram a morte do “sentido”, a falência do “universal”, enfim, de tudo que convide à formulação de um ponto de vista globalizante sobre a objetividade do processo em curso. Essa a moldura de afirmações tais como as de Philip Johnson: nós descobrimos, ou nós amamos a história. Penso, no entanto, que o exame da atual fraseologia historicista permite constatar justamente o contrário: os modernos tinham o sentido da história, nós o perdemos.

Do universalismo Moderno ao Regionalismo pós-crítico*

Como se sabe, não foram poucas nem negligenciáveis as alternativas digamos progressistas que se apresentaram quando se declarou a falência do Movimento Moderno. Em geral o que estas tendências pretenderam, ao constatar a desproporção entre as aspirações programáticas, na sua origem, de abrangência máxima, e as formas impessoais de um *international style* cada vez mais vazio de significação, social ou outra qualquer, foi trazer a arquitetura para perto do cotidiano, reduzindo sua escala e contemplando as diferenças. Com as teorias contextuais vinham à baila também os valores regionais e as tradições locais. Da “cidade colagem” ou “palimpsesto da memória” à cidade fragmentária, o sentido da pluralidade parecia aguçar-se. Ao mesmo tempo, como boa parte dos arquitetos e críticos empenhados nesta reciclagem da arquitetura possuíam um sentimento forte de que forma e função social não poderiam descolar uma da outra – como lhes parecia ter ocorrido com a Arquitetura Nova, inclusive por razões de programa –, tampouco aceitavam as variantes formalistas afinadas com os novos tempos: lúdicas,

* Conferência apresentada no I Seminário DOCOMOMO (International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of The Modern Movement), em Salvador (Bahia), de 12 a 14 de junho de 1995, com o tema *Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*.

paródicas ou de simples citação; e se diziam (ou se pretendem...) neorracionalistas. Ou seja, descartando em geral a rubrica de pós-modernos, querem ser considerados como novos Modernos, ou em linha de continuidade com o Movimento Moderno, sem os excessos a que chegara a sua dita racionalidade – do ponto de vista da abrangência já referida, que uma tal pretensão de cumprir com os desígnios da Razão exigia. Afinal desde que uma tal Utopia passava do domínio do discurso para o plano concreto do edifício ou da cidade, ela acabava por evidenciar seus vínculos locais. Portanto, talvez mais do que uma correção de rumo, se tratasse de extrair as lições de uma prática nem sempre colada ao discurso, pois a produção moderna era muito variada. – E está aí a Arquitetura Moderna brasileira para atestá-lo. Afinal o que todos os críticos de cá e de lá sempre acentuaram foi a nossa particularidade, os traços idiossincráticos da nossa arquitetura, especialmente de seu representante máximo – Oscar Niemeyer. Quem sabe sempre fomos regionalistas apesar de modernos...

Ora, é justamente este equívoco que eu gostaria de desfazer: há uma grande diferença entre as particularidades de uma arquitetura universalista por vocação e as formas de resistência (ou já integradas...) posteriores que procuram acentuar as diferenças. Declarem-se ou não racionalistas, o “néo” que adotam é sintomático: já não podem mais tomar a Razão (na sua universalidade) como penhor, talvez mesmo porque na medida de sua evolução ela tenha se mostrado muito pouco racional e menos ainda universal. Estas novas correntes já estão, para bem e para mal, mesmo que se chamem neorracionalistas ou neoiluministas, críticas e assim por diante, compartilhando um novo paradigma, não mais o da Utopia totalizadora da ra-

cionalidade técnica – *ipso facto* do progresso implícito na evolução das forças produtivas – mas o das práticas dialógicas, da comunicação, ou como se queira chamar, supostamente contemporâneo da terceira revolução industrial, no qual ficaram para trás as noções de fundamento último que poderiam sustentar ou explicar qualquer síntese desenhada num horizonte utópico.

Pela ordem, os passos do meu argumento: 1. a Arquitetura Moderna é indissociável de uma Utopia totalizadora e universalista; 2. na prática a sua objetivação manifesta a ideologia “totalitária” e regressiva do plano (que aliás não é apanágio da arquitetura); 3. suas realizações em contextos históricos e sociais diferentes de seu lugar de origem como reveladoras e não como desvio ou originalidade; 4. o momento de transição; 5. a alternativa regionalista e os seus desdobramentos não menos integrados numa sociedade mundializada.

I.

Não há como não incluir na lógica da Arquitetura Moderna a amplitude utópica de um programa com as dimensões da ordem capitalista a ser reordenada, caso contrário trairíamos o que ela tem de mais essencial: a reestruturação arquitetônica global do espaço habitado. Portanto, a totalidade já está inscrita nas suas menores células temáticas, o edifício já traz cifrado nele mesmo este todo: uma nova ordem – um novo mundo para um novo homem. Este o sentimento moderno contido seja na definição de arte total dos construtivistas, seja nas conhecidas fórmulas corbusianas que associam a invenção plástica ao espírito de geometria, de construção e síntese.

Como não perceber que as tendências ditas construtivas imaginavam uma utopia geométrica de absorção integral de todas as manifestações da vida, cujo arco se estende do ideal jacobino de transparência social à assepsia antiaurática da máquina de morar – algo como uma instituição artística da “realidade”? Projeto que se traduz, na prática, numa ordenação da cidade que, por sua universalidade, deveria obedecer aos mesmos parâmetros em qualquer quadrante. Donde o conceito chave de “planificação global” que dominou toda a arquitetura do chamado Movimento Moderno – princípio maximalista que vai da casa “Dominó” à Carta de Atenas, que está na plataforma de fundação dos CIAMs tanto quanto no desenho de Brasília, etc.

Toda esta organização só era imaginável na medida em que parecia se abrir, através da modernização embora sabidamente contraditória do capitalismo, uma perspectiva de salvação para todos. A utopia reformadora na origem da Arquitetura Moderna é, portanto, inseparável do processo capitalista de modernização e sua aposta no progresso tecnológico. Ou seja, o avanço das forças produtivas havia de levar a uma racionalização crescente da vida, à qual a arquitetura viria se associar e quem sabe até liderar – afinal a famosa afirmação de Corbusier “arquitetura ou revolução” não era mera *boutade*. Mas para isto justamente era preciso romper com qualquer resquício passadista – a tábula rasa não era um simples equívoco contornável, mas a premissa necessária de uma arrancada para a frente.

Essa, a visão prospectiva, histórica, que obrigava a eliminar o passado, a desvalorizar as tradições. “Demolir sem remorso”, proclamava Le Corbusier – o que seguramente não apenas traduzia um vanguardismo despachado

de alma leve, mas era também medida higiênica disciplinar, visando o aparecimento de um “homem novo”.¹ Um programa que mal esconde a ética puritana do trabalho e a ingerência violenta (própria das políticas de terra arrasada) na vida e na memória de um povo, em nome de uma “ordem” social cujos traços autoritários logo viriam à tona. Aliás é bom lembrar que a política abstrata da tábula rasa comanda tanto a assepsia do espaço modernista quanto as “destruições criativas” e altamente lucrativas de um empresário schumpeteriano. Daí os nada surpreendentes laços de família entre vanguarda estética e vanguarda do capital, especialmente quando passamos para o plano da arquitetura – bem mais diretamente comprometida com a lógica reprodutiva do mundo da produção material.

Aliás, antes de avançar na compreensão do que seja esta universalidade buscada pela Arquitetura Moderna, vinculada a um projeto de modernização via racionalização da reprodução material da vida e sua pretendida (de boa-fé, por assim dizer, durante a fase clássica da era burguesa) dimensão emancipatória e igualitária (na medida mesma em que graças ao desenvolvimento capitalista seriam superadas as barreiras nacionais e culturais numa sociedade livre e homogênea), precisaríamos reconstituir (o que não é exatamente o caso aqui, ao menos no detalhe, dada a brevidade da nossa fala) um pouco das vicissitudes desta razão modernizadora – que imaginava estar apenas cumprindo os desígnios da “espécie” humana. Hoje salta aos olhos o caráter ideológico de uma tal pretensão universalista quando se observa os resultados de um proces-

1. Retomo aqui alguns dos argumentos das comunicações anteriores, embora com intenções um pouco diversas.

so que redundou na mais desumana barbárie e segregação social.

O principal teórico dessa “racionalização”, o sociólogo Max Weber, contemporaneamente à criação da Bauhaus ou aos primeiros projetos e textos de Corbusier, já se colocava a seguinte questão: por que na civilização ocidental e unicamente nela questões culturais assumem uma significação e um valor universal? porque a modernização à europeia aparece em consequência como o núcleo impulsionador de um processo incontornável de modernização-histórico universal? De fato, o que e como ela acaba por incorporar os povos e as culturas que não se pautam pelos mesmos parâmetros de racionalidade, nem mesmo os mesmos hábitos e crenças? De que se trata quando se fala em moderação dos impulsos irracionais, em liquidação dos mitos pela razão etc. etc.?

Ao responder, acabaríamos chegando sem dúvida na universalidade do mercado, ou seja, na mais formal e homogeneizadora ou totalitária universalidade, como forma de sujeição à lógica implacável que comanda toda a produção humana: a da competição e do lucro. Dito de outra maneira, àquilo que alguns teóricos chamaram de “razão instrumental”² – para a qual as finalidades últimas, no limite a emancipação do homem, tornam-se, porque indetermiáveis, invisíveis; desaparecem do horizonte em relação aos meios. Onde o formalismo e a neutralidade dos mecanismos que regem as relações sociais, em virtude da generalização do cálculo econômico na origem dessa “formalização” da razão, ou seja da técnica, avaliada então apenas por sua energia produtiva. É como se a razão tivesse sido rebaixada ao nível do processo industrial,

2. Estou pensando na Escola de Frankfurt, em especial Adorno e Horkheimer.

como “programa”, isto é, como parte da produção, e portanto valesse na medida de sua eficácia do ponto de vista da reprodução do sistema.

O destino da racionalidade arquitetônica não há de ser muito diverso, não por incompetência ou má fé, muito menos por equívoco, mas por força mesmo das coisas. Por mais que ela pretendesse reconstruir o mundo, a própria absolutização do princípio construtivo acabava se resolvendo num formalismo (entendamos: tanto como indiferença aos conteúdos própria ao processo de racionalização produtiva de que estamos falando, quanto como desdobramento das leis formais internas da arte autônoma mais exigente) que nos faz pensar (e não por mera analogia) na alienação do trabalho abstrato organizado no sistema de fábricas (justamente na sua indiferença ao conteúdo concreto dos diversos “trabalhos” particulares).

2.

O que estou querendo dizer é que a Arquitetura Moderna não se transformou de causa em estilo – como sugere Anatole Kopp³ –, mas já na sua origem, ao tornar-se realidade (nela é impossível dissociar promessa e realização, ela jamais pode ser pensada como mera aparência estética, suas formas não podem ser confinadas num mundo ideal, etc.), se inscreve de forma positiva no processo de racionalização no qual está a apostar e no instante mesmo em que cumpre o prometido torna manifesta a ideologia

3. Quando a Arquitetura Moderna não era um estilo e sim uma causa cit. Novamente retomo alguns tópicos da discussão dos textos precedentes, embora tendo em vista o debate sobre universalidade e racionalidade no Movimento Moderno.

entranhada na mais ambiciosa utopia reformadora deste século: aquilo que Tafuri chamava a “ideologia do Plano”.⁴

Sem querer duvidar da visão utópica e da agenda social da Arquitetura Moderna na sua gênese, ao contrário do que pensa Anatole Kopp estou convencida que a Arquitetura Moderna carrega consigo o germe de sua própria destruição. Mas não pela má sorte de ver seus desdobramentos lógicos truncados por uma circunstância histórica adversa. Na verdade, o MM se esgotou (como muitos movimentos políticos ou tendências artísticas) na medida mesma da realização de seu programa. Ou seja, essa arquitetura não foi neutralizada porque os tempos mudaram, mas porque cumpriu o prometido. Explico-me: por estrita fidelidade ao princípio de racionalização progressiva – a mesma racionalização absoluta que define a lógica social da ordem capitalista. A realização da utopia dos modernos simplesmente revelou sua dimensão ideológica congênita, e surpreendentemente afinada com os princípios tayloristas e fordistas da economia capitalista de massa, sem falar no caráter autoritário de que por vezes se revestiu, inclusive nos programas de coletivização despótica no leste europeu (não julgo as intenções que podem ter sido as melhores do mundo). É bom lembrar que na União Soviética a nova ordem foi moldada por um estado burocrático e autoritário característico das industrializações tardias, e que no plano da organização social da produção não por acaso o taylorismo foi adotado desde os primeiros anos da Revolução. Também lá a utopia socialista ruía na mesma proporção em que o processo avançava; do mesmo

4.. Ver neste site *Manfredo Tafuri, por uma crítica da ideologia arquitetônica*.

modo, a proposta de ordenação do espaço como “condensador social” (Kopp) manifestava sua fragilidade na medida em que ia se concretizando.

A padronização, que segundo Kopp estaria contrariando o individualismo burguês, não obstante convergia com o princípio de standardização da produção industrial exigida pelo momento; a construção de bairros operários dotados de condições mínimas de higiene e bem-estar (de fato uma conquista) cumpria ao mesmo tempo a exigência de reprodução da força de trabalho tanto quanto de segregação social na cidade, minimizando os conflitos – exigências impostas pela própria modernização capitalista. A nova ordem social acabou se espelhando em traçados urbanos rígidos, setorizações das atividades, padronizações das soluções construtivas, abandono de qualquer ornamento (bem compreendido...), conjuntos habitacionais militarmente dispostos, e assim por diante.

É bom lembrar que não está sendo posta em questão o que a nova arquitetura representou como ampliação das condições mínimas de morar, mas ficou a uma distância incalculável da utopia socialista ou universalista, que alguns chegaram a alimentar, pois o desenvolvimento das forças produtivas nas quais apostaram (afinal o maquinismo e derivados não foi apenas exagero de alguns, como pretende Kopp) não significou (esta a falha básica da maior utopia do século) emancipação humana, ao contrário, as desigualdades não cessaram de aumentar. A utopia modernista começou a declinar na medida em que se acumulavam evidências de que a força estruturadora e socializadora do trabalho abstrato definhava.

O que é preciso ter em mente é que essa arquitetura, por mais extraordinária que possa ter sido, trazia uma ambiguidade básica de nascença, ela não estava apenas

rompendo com o mundo à volta, ela ajudou a lhe dar forma – ela não foi, portanto, apenas crítica, mas também integrada, (como aliás o próprio capitalismo: a um tempo subversivo – afinal ele é a própria vanguarda – e normalizador, disciplinador, etc.) O discurso da funcionalidade social alardeado estava inchado de ideologia: obedecendo aos princípios da linha de montagem, estas células que vão se ordenando no tecido urbano obedecem antes ao consumo de massa, ou seja, à lógica da produção em série, do que às necessidades reais dos indivíduos a que se destinam. Trata-se assim mais de funcionalidade sistêmica do que de outra coisa. A utopia universalista da “ordem” foi progressivamente se transformando no seu contrário, ou melhor, na sua verdade, ao se ater ao elementarismo das formas simples, ao traçado regulador e à organização das funções na cidade. Mais precisamente: foi cedendo ao *formalismo* integral das soluções padronizadas pela produção industrial, que aparece, portanto, não como uma aberração mas como a sua realização natural – do purismo corbusiano à arquitetura de Mies van der Rohe, que é apenas o capítulo conclusivo desse processo.

Em suma, trata-se de uma Utopia funcional do Plano como reorganização da produção construtiva no âmbito da cidade, onde, portanto, o projeto de recuperação da Totalidade humana numa Síntese Ideal, propugnada pela Arquitetura e o Urbanismo modernos, segue os ditames da reorganização da produção em geral (este é o argumento central de Tafuri em sua crítica à ideologia arquitetônica). No entanto, por mais instrumental, formal e abstrata que se mostre esta Totalidade uma vez realizada, embora de sinal trocado está presente (como eu dizia) nas menores células temáticas das obras modernas, mais ainda: é ela que governa sua *lógica construtiva interna*.

Essas as premissas, numa apresentação sumária do raciocínio básico que tem orientado minha avaliação do Movimento Moderno, em especial na versão brasileira.

3.

Estaríamos também nós sujeitos à mesma lógica implacável? E as nossas famigeradas “particularidades”?

Desde o início, nos anos 30, ninguém duvidava que cabia ao programa de racionalização da Arquitetura Nova contribuir decisivamente para o esforço nacional de superação do subdesenvolvimento. Poder-se-ia perguntar como, se num meio acanhado como o nosso faltava o essencial: a base material e social que daria sentido à racionalidade arquitetônica desejada pelos modernos. No entanto o sucesso internacional que obteve dá o que pensar – os estrangeiros anotavam as incongruências sem regatear elogios ao arrojo plástico dos talentos nativos. Tudo nos favorecia, Esprit Nouveau, CIAM, Carta de Atenas etc.; tudo se encaixava na mitologia prática do país novo condenado ao moderno. Pode-se mesmo afirmar que a prova dos nove (a hora da verdade) do Movimento Moderno acabou se verificando na periferia.

Repetindo-me.⁵ Muito antes de nós, o golpe de vista quanto à oportunidade local (de fato, uma oportunidade histórica) da Arquitetura Nova foi de Le Corbusier. Quando passou pelo Brasil já não confiava mais o destino de sua utopia à audácia empresarial da grande burguesia, desmoralizada pela crise de 29, mas ao poder empreendedor

5. Refiro-me a “Um ponto de vista” – último cap. (ampliado) de *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas* (em versão digital neste site).

das camadas dirigentes organizadas na forma de Estados fortes e modernizantes. Foi esse o nosso caso a partir de 1930. Enquanto, no entreguerras, se reorganizava no centro, o capitalismo obrigava o Projeto Moderno a reencontrar sua verdade na antiga franja colonial do sistema. Ou melhor, o futuro êxito norte-americano do Estilo Internacional, por exemplo, ganharia um espelho no qual se contemplar. Mas só aqui, e nas demais situações similares de “dependência” estrutural, o espírito utópico do Plano seria chamado a desenrolar-se ao pé da letra.

Ironicamente, a Nova Construção nos era *funcional* sob todos os aspectos: ao servir aos propósitos de modernização do Brasil (ela passa a integrar a ideologia do país “condenado ao moderno”) e por afinal revelar a afinidade estrutural de seu programa técnico com a racionalidade do cálculo econômico empresarial, ou do Estado, embora o seu horizonte utópico parecesse dizer o contrário. Sem falar nas componentes autoritárias que a sua política de tabula rasa e de imposição do “ponto de vista da totalidade” (por assim dizer) traziam embutidas, num país que mal conheceu alguns espasmos democráticos. Mas era justamente nesta surpreendente funcionalidade que se manifestava o paradoxo a que aludi: tudo se passava como se o Movimento Moderno tivesse encontrado o seu verdadeiro *lugar* na periferia do Capital, e não no centro Metropolitano para cuja reordenação espacial e habitacional fora afinal concebido. Um *transplante bem-sucedido* – sucesso seguramente resultante da combinação de inúmeros fatores que não costumavam andar juntos, dentre eles o ânimo cooperativo de uma esquerda que apostava nos efeitos positivos da modernização capitalista em curso, impulsionada por um Estado forte e desenvolvimentista. O que redundou, entre outros “des-

vios”, na enorme *carga simbólica* da arquitetura brasileira moderna, muito mais institucional e monumental do que propriamente social, apesar da fala utópica de praxe.

Brasília seria sua expressão máxima e, como bem registrou Frampton, o seu limite, “seu ponto de crise”, seja pelo que sua setorização, que obedecia a hierarquias de classes e de poder, significava, como explicitação, quem sabe mesmo reforço, da segregação social existente no país; seja pelo que a sua própria representação produzia de “formalista e repressivo” (as expressões ainda são de Frampton). Podemos dizer que ambas andavam juntas e que cumpriam rigorosamente a utopia corbusiana da Cidade Radiosa, com sua “tête” administrativa, mais os preceitos da Carta de Atenas (ainda mais ao pé da letra do que Chandigarh).⁶ Acumulávamos, portanto, elementos em função dos quais avaliar, com recursos próprios, a *fa-lência mundial da ideologia do Plano*.

Mas, deixando um pouco Brasília de lado e recuando para a fase áurea da nossa Arquitetura, menos purista, menos ordenada ou arrumada, menos reiterativa – será que não descobriremos aí uma certa “independência” em relação aos modelos externos e às lições dos estrangeiros? Ora o que se costuma ouvir da crítica apologética, especialmente no que diz respeito ao mestre Niemeyer, é que justamente o descompasso entre esta arquitetura e a realidade técnica e social do país deu-lhe uma autonomia estética, uma liberdade de inventiva, de que não gozavam os outros Modernos. Num certo sentido os nossos excessos, o virtuosismo das nossas formas livres, das inúmeras curvas etc., nada mais eram do que o resulta-

6. Cf. *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, GG, 1983; pp. 260-261.

do do nosso atraso – paradoxalmente ele nos teria sido benéfico. Não há dúvida de que há aí um fundo de verdade, mas que apenas vem confirmar o quanto a performance desta arquitetura é um resultado comprometedor para os dois membros da equação, a matriz e a filial.

Este o preço das nossas “idiossincrasias” e é difícil interpretá-las como traços locais, nacionais, regionais – ou como se queira chamá-los. Alguns pretendem ver nisto reminiscências barrocas. Exatamente quais? seguramente não os espaços criados por essa nova arquitetura, muito menos o aspecto exterior dos edifícios. É claro que não vale à pena nos determos um minuto sequer nas tão decantadas curvas. Ou a referência estaria na paisagem (um certo lugar-comum desta mesma crítica)? Mas ainda aí, mais uma vez, é de Corbusier que viria a lição – do plano de urbanização do Rio de Janeiro ao de Argel –, apenas a escala é outra: aquelas megaestruturas se fragmentaram em unidades como Pedregulho, Gávea, Copan etc. O que vem confirmar o formalismo das soluções adotadas, justamente o que garante a sua universalidade muito peculiar, tanto quanto a sua pertinência, num mundo e numa sociedade totalmente dividida e desigual. E que aliás faz dela a expressão mais acabada da dita racionalidade moderna, embora alegássemos em seu favor a afinidade com uma “alma nacional”: “identidade” sustentada pela leveza das curvas, fantasia, poesia, imaginação à solta – alguns dos mais famosos estereótipos sobre o caráter do brasileiro, de fato, uma “sublimação” da herança colonial.

Além do mais, se não tínhamos uma base material, produtiva e social, nos moldes requeridos por esta arquitetura, logo desenvolvemos uma tecnologia que parecia

não ter outra finalidade do que a de facultar tais arroubos formais: a tecnologia do concreto, a mais avançada do mundo. – Um caso típico em que os meios tomam o lugar dos fins, ainda uma confirmação de que na sociedade atual a técnica reduzida a fim em si mesmo transforma o útil em seu contrário. Uma tal arquitetura, ao tentar realizar os ideais estéticos de uma obra autônoma, pura construção, facilitada pelos recursos tecnológicos disponíveis, no caso a técnica do concreto armado, não contaminada por nenhuma consideração de ordem prática ou utilitária, nada mais fez do que reproduzir, na “pureza” dos seus procedimentos, a lógica da própria produção tecnológica heterônoma; e a “finalidade sem fim”, involuntariamente parodiada, passou a exprimir a falsidade do processo social no seu conjunto, ao qual em princípio deveria se opor. O viés estético que se quis preservar na arquitetura brasileira, descolado do social e, aparentemente, como toda obra de arte que se preze, sem função, acabou virando fetiche. Mais do que isso, acabou precisamente naquilo que alguns querem ver como desvio (positivo claro), antirracionalismo, ou originalidade, quem sabe até genialidade ou “milagre” (a expressão é de Lúcio Costa) – na verdade, virtuosismo que traz plenamente à luz (tropical) do dia o “formalismo” da Arquitetura Moderna. O que se viu por aqui talvez simplesmente tenha se apresentado com maior nitidez do que nos países centrais: *utopia modernista que, realizada, logo deixaria à mostra o seu fundo falso* – enfim, os compromissos sistêmicos que a exauriram, tanto quanto o modelo de desenvolvimento de que era caudatária.

Aquilo que entusiasmara muitos críticos, ou intrigara (especialmente os ideólogos do Movimento Moderno) – a

nossa, para bem e para mal, indisciplina programática, os nossos excessos formais e, até mesmo, a nossa irracionalidade (cf. Pevsner, Max Bill, Alvar Aalto, Banham, Nervi, etc.) –, nada mais era do que a aplicação fiel das lições modernas num contexto social diverso do original, mas por isso mesmo onde se evidenciava mais claramente, porque sem mediações, a ideologia de uma nova Ordem Internacional, embutida no Projeto Moderno de quase todos os grandes mestres da Nova Arquitetura, inclusive os nossos.

Isto dito, fica mais fácil reconhecer que, por isso mesmo, nós possuímos um dos mais preciosos *patrimônios*, um acervo em exibição permanente, da Arquitetura Moderna – Brasília incluída, com suas inúmeras colunas ornamentais (*strictu sensu*), liberadas por sofisticadas estruturas resultantes da nossa proclamada alta tecnologia do concreto.

4.

Para o propósito da presente discussão, creio que não seria inútil recapitular rapidamente o programa de uma arquitetura de “retaguarda”, como o formulou Kenneth Frampton, inspirado no texto de Alexis Tzonis e Liliane Lefaivre – “The Grid in the Pathway” (1981) –, no qual é proposto um “regionalismo crítico como a única ponte por onde deve passar no futuro uma arquitetura humanista” – e seus desdobramentos na prática. Afinal ele vem sendo invocado com insistência, nestes últimos dois anos, em encontros nossos de arquitetura, como uma alternativa capaz de nos devolver uma “identidade” perdida, ou quem sabe esquecida... (clichê surrado do nosso antigo

debate cultural que está de volta graças ao desmanche das referências nacionais “reais”).⁷

No plano da formulação abstrata, parece ser um programa dos mais elogiáveis: tanto para Tzonis e Lefaivre, como para Frampton, representa um esforço paradoxal de retorno às fontes sem deixar de ser moderno. Para tanto, caberia ao Regionalismo Crítico uma dupla mediação: em primeiro lugar, “decompor todo o espectro da cultura mundial em seus inevitáveis componentes” – não em nome do ecletismo e da valorização do exótico, mas em nome de uma “revitalização da expressividade de uma sociedade enervada”; em segundo lugar, neste mesmo espírito de oposição ao sistema internacional, deveria proceder de modo a impor limites à otimização tecnológica industrial ou pósindustrial. Não seria o caso de defender formas autóctones, mas de articular um diálogo produtivo entre dois universos culturais, evitando a saída fácil e postiça que seria a combinação heteróclita de elementos *high tech* e de soluções artesanais ou folclóricas.

Portanto, as referências à tradição não seriam estilísticas, muito menos figurativas ou de superfície, mas antes de tudo tectônicas e táteis – fatores estruturais, não cenográficos, e sensitivos mais do que óticos. Fica claro que não se trata de uma arquitetura trabalhando com signos de decodificação imediata, ou revivalista, que, segundo Frampton, patrocinaria uma iconografia consumista disfarçada de cultura – mas de uma expressividade da forma

7. Cf. *Ibid.*, último capítulo e “Towards a Critical Regionalism”, em Hall Foster (org.), *The anti-aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983 (p.16-30). Cf. também A&V n.3, Madrid, 1985 (p.4-19) e o capítulo “Uma modesta autonomia”, in “A Ideologia do Lugar público na Arquitetura Contemporânea”, do meu livro *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos* cit. (p. 146-155). Reproduzido no site Sentimento da Dialética: <https://sentimentodadialectica.org/dialectica/catalog/book/103>

mesma enquanto *formalugar*, onde seja igualmente evidente a intenção política de resistência. Para tanto, advoga a causa de uma arquitetura que apresente “densidade” e tenha “ressonância expressiva”. Com isto imagina uma cidade sem dúvida populacionalmente densa, mas na qual se manifeste antes de tudo uma densidade cultural que possa, nas condições atuais, liberar o usuário para novas experiências. Vistas as coisas desta perspectiva, a “provisão de formaslugares” tornase essencial para o que entende ser uma prática crítica, estendendo-se dos blocos perimétricos até às galerias, pátios, átrios, labirintos etc. Frampton sabe muito bem que “muitas dessas instâncias tornaramse hoje meros veículos para acomodar pseudos reinos públicos (como nas recentes megaestruturas de residências, hotéis e shoppings)”, mas acredita que “não se pode nunca eliminar em tais instâncias o potencial político e de resistência”. Em resumo: contra uma paisagem urbana comandada pela lógica do Mesmo, enquadrada por uma civilização internacional dominada pela compulsão programada do consumo, a alternativa seria uma *arquitetura do lugar* (esforço *in extremis* de recomposição do tecido social através da redescoberta dos valores culturais aí sedimentados).

Mas podemos nos perguntar como seria isto possível numa sociedade de massa, numa economia globalizada, como a atual, onde a diversidade, como víamos há pouco, é justamente o avesso deste processo perverso: o resultado do estilhaçamento que ele gera, da discriminação, da exclusão mesmo, social e econômica, compensada por uma aparente inclusão cultural. Aliás, o que se observa, é que uma tal política, de reforço das identidades locais, tem redundado no seu contrário, acompanhando a modificação do capitalismo que, por sua vez, vai alterando a

própria fisionomia das cidades contemporâneas, já agora convenientemente fragmentadas. Contrapartida da homogeneização mundial, uma tal reposição das diferenças não passa de sublimação cultural, forjando, na ausência de referências sociais objetivas, identidades meramente simbólicas. Além do mais, as novas tendências estruturais de crise da regulação social e de desmonte dos Estados nacionais, transforma os alegados valores locais em mercadorias a serem igualmente consumidas e recicladas na mesma velocidade em que se move o capital. As ditas identidades, esvaziadas de qualquer substrato material, vão ficando tão voláteis quanto estas, por isso mesmo hoje os antigos “propagandistas” da identidade preferem falar em transculturalismo, translocalismo, nomadismo, fronteira (não como limite fixo, mas como o que pode ser transposto, deslocado, diferido etc. – margem, *edge*...)

Explico-me: uma tal globalização – econômica, tecnológica, midiática – enquanto vai gerando descompassos, segregações, guetos multiculturais e multiraciais, desterritorializações anárquicas, crescimentos anômalos e transgressivos, verdadeiros focos explosivos que devem esgotar suas energias numa entropia corrosiva, numa guerra interna generalizada, de facções e gangues, promove o consumo e a exportação de formas culturais e religiosas cada vez mais sincréticas, criando assim, ao mesmo tempo, uma vaga sensação generalizada de reconciliação democrática (em geral vídeo-eletrônica).

As estratégias identitárias participariam pois das formas persuasivas de fixação das populações, especialmente as mais carentes, nos seus lugares de origem (afinal os ciclos migratórios cessaram), e só aquela pequena e avassaladora fração com poder de compra e que ativa o turismo internacional teriam direito de circular, e com ela, mais

livres do que nunca (ao contrário da força de trabalho, bloqueada no seu território de origem), as mercadorias – dentre as quais, os exotismos culturais que alimentam a mídia na era da administração soft.

Em linhas gerais, esse o nó da renovação urbana em andamento tanto nos países afluentes, quanto, com mais razão ainda, na periferia. E se isso é fato, como penso, todo cuidado é pouco no destaque e promoção das particularidades locais, identidades regionais e coisas do estilo.

IV.



Oscar Niemeyer, Palácio da Alvorada, Brasília, 1958.



Paulo Mendes da Rocha, Museu da Escultura, São Paulo, 1995.

Arquitetura brasileira no projeto moderno de Mário Pedrosa*

Brasília Síntese das Artes

Mais conhecido como crítico de artes plásticas, Mário Pedrosa também teve um papel relevante nos debates sobre a arquitetura brasileira contemporânea, especialmente por ocasião da construção da Nova Capital.

Seguindo a tradição moderna, Mário Pedrosa atribuía à arte uma função de síntese que só a Nova Arquitetura poderia de fato realizar, caso finalmente tomasse corpo a utopia totalizadora e internacionalista que a animava. A evolução do debate em torno da arte abstrata, que na época confundia-se com a própria vanguarda, levou-o naturalmente à discussão dos pressupostos e implicações da Arquitetura Moderna, encarando-a como a verdadeira “síntese das artes”, a seu ver exemplarmente prefigurada, mais tarde, em Brasília, a “cidade nova” por excelência.

Ao mesmo tempo, naqueles anos de 1950 em que mais intensamente se dedicou aos problemas da arquitetura, Mário Pedrosa dava a impressão de estar dividido diante das várias posições em torno da função social da Nova

* Texto publicado em Alberto Xavier e Júlio Katinsky (org.), *Brasília, antologia crítica*, São Paulo: CosacNaify, 2012, vol. I (pp. 331-343), sob o título “Brasília no projeto moderno de Mário Pedrosa”, extraído do capítulo III do livro *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, São Paulo: Scritta, 1991 e CosacNaify, 2005 (2ª ed. revisada e ampliada), reproduzido na íntegra no site Sentimento da Dialética: <https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/book/102>.

Construção. Sempre alinhando sem concessões com a autonomia da arte, a marca por excelência da sua condição moderna, e, em particular, defensor intransigente da abstração, em matéria de arquitetura Mário Pedrosa ora censurava a despreocupação social das obras, ora realçava e se interessava apenas pela sua dimensão estética. Incoerência? Falso dilema?

Sem esconder sua condição de crítico de arte, Mário Pedrosa, numa série de artigos no *Jornal do Brasil*, em 1957, reabre a discussão forma x função, mostrando o quanto a entrada em cena da Arquitetura Moderna veio baralhar os critérios da crítica. Até então a arquitetura era sobretudo assunto de historiador da arte, cujos juízos, facilitados pela aceitação de valores historicamente consagrados, eram mais uma questão de sensibilidade e erudição: nos velhos tempos dos grandes historicistas, uma unidade arquitetônica, um estilo de época, eram analisados e interpretados em função das técnicas construtivas dos períodos, das representações mentais geradas na sociedade que os viu nascer etc.; numa palavra, havia um pouco de tudo, mas não havia crítica.¹ Com o advento da revolução arquitetônica, as coisas mudaram inteiramente também para o lado da crítica, porém em dois tempos. Segundo nosso Autor, não compreenderíamos, na sua justa dimensão, a ênfase estética característica da crítica atual sem referi-la à abstinência, forçada pelas circunstâncias, da etapa anterior.

O itinerário que apresenta a seguir, além de verossímil em si mesmo, teria, a seu ver, a caução da própria evolução astuciosa de Le Corbusier. No princípio, a arquitetura precisava combater em duas frentes a mesma batalha do

1. Cf. “Arquitetura, obra de arte”, JB, 23.02.57.

gosto e da mentalidade — esta última, paradoxalmente, precisando ser convencida da própria modernidade —, uma verdadeira erradicação da inclinação natural para a sublimação estética da parte de profissionais e público, educados na escola do ecletismo burguês do século XIX. Contra o arremedo sem compostura dos estilos históricos — como dizia Lúcio Costa —, servir o remédio amargo, único antídoto contra a praga do ornamentismo (prática criminosa segundo Loos, como se sabe), do “abandono radical de toda preocupação plástica”. Por outro lado, para vender à burguesia a nova “máquina de morar”, convinha dar um passo a mais no caminho da total desestetização, apresentando-a numa embalagem esteticamente neutra ou francamente antilírica, ou seja, convinha proteger o novo padrão de construir, e assim firmá-lo de vez no mercado, com uma “couraça de ideias ‘sérias’, ‘burguesas’, isto é, prosaicas e objetivas, práticas, técnicas, sociais, científicas”.

Cinismo? Pelo contrário, o entusiasmo de Mário Pedrosa com o retorno do estético talvez o impedisse de ver que não era acessória a prosa burguesa da nova linguagem arquitetônica, mesmo quando contrariava o gosto dominante que tratava então de atualizar, convertendo-o à sua própria verdade; e mais, que ela se prolongava no tino empresarial e “moderno” do profissional Corbusier, no qual reconhecia apenas a *ruse de guerre* de um artista em campanha. Seja como for, o próprio Corbusier e seus discípulos brasileiros passaram adiante esta versão, que aliás estava longe de ser falsa, encampada por Mário Pedrosa nos seus artigos em defesa da crítica de arquitetura como crítica de arte: enquanto não triunfavam os novos cânones construtivos e persistisse o perigo de uma recaída nas divagações estilísticas do passado recente, Corbusier

(em linhas gerais creio que nosso Autor devia englobar também os demais pioneiros e mestres do Movimento Moderno na mesma estratégia) não ousara ultrapassar os limites austeros das “cogitações técnicas funcionais”; uma vez superada aquela fase provisória de profilaxia, poderia a nova construção entregar-se afinal à “emoção artística e lidar diretamente com problemas de pura estética da arquitetura-arte”. Caberia à crítica acompanhar esta manobra, isto é, quebrar o jejum a que a condenara aquele período de ascetismo deliberado, do qual nos ficara uma “crítica de arquitetura inibida, complexada, com um medo dos diabos de escapular, de entregar-se, enternecida ou apaixonada, vigorosa ou complacente, à sua tarefa específica, que é a apreciação estética”. Mário Pedrosa completava, lembrando que, já fazia algum tempo, o melhor da crítica moderna aprendera essa lição: abordar o fenômeno arquitetura moderna (está claro, pois é a única que existe), como se aborda a pintura, a escultura ou a música, evitando, entretanto, os exageros sistemáticos de um Bruno Zevi, “que ergueu como uma espécie de absoluto a bandeira do antifuncional”.²

Pode-se presumir que, no espírito do nosso Autor, o que tornou possível essa nova etapa da arquitetura e da crítica foi o cumprimento da primeira, de tal modo que não se poderia encarar, como obra de arte, um edifício que faltasse com os requisitos de funcionalidade e honestidade construtiva. Digamos mais exatamente que Mário Pedrosa tentava ajustar o ideal de síntese, na origem da grande Arquitetura Moderna, ao programa de uma crí-

2. “Arquitetura e Crítica de Arte I”, em *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1981 (p. 271). (Passo a citar como MPEB).

tica analítica que lhe vinha de sua vasta leitura e experiência no domínio clássico da história da arte. Lembrava então, num dos artigos da série que publicou em 1957, no *Jornal do Brasil*, que nos mestres do passado, em meio àquelas grandiosas elocubrações historicistas, encontravam-se muitas vezes “páginas de profunda penetração crítica, em que a arquitetura era efetivamente elevada à categoria de uma arte tão desinteressada quanto a escultura ou a pintura”.³ Mas isso só era possível — segunda observação — quando punham de lado, por um momento, a interpretação global de uma forma arquitetônica como expressão do espírito objetivo de uma época, e se entregavam, de caso pensado ou não, pouco importa, a análises que isolavam as diferentes ordens até então confundidas numa entidade máxima, distinguindo o especificamente estético, do técnico, do social, do psicológico etc.

A fórmula metodológica que adotará para superar o pragmatismo dos funcionalistas e temperar a rigidez dos puristas, ele a achou numa obra famosa, “algo envelhecida, porém clássica” de Geoffrey Scott (discípulo dileto de Berenson) — *The Architecture of Humanism* — de 1914. Segundo Scott, na apreciação da arquitetura é preciso saber distinguir o que concerne à acomodação aos fins, o que se prende aos méritos estruturais e o que deriva de um impulso estético, impulso diferente de todos os outros que a arquitetura pode simultaneamente satisfazer — uma crítica só é precisa e eficiente na medida em que visar, separadamente, cada um deste aspectos.⁴ Sem dúvida uma

3. “Arquitetura, obra de arte”. Cf. também “Arquitetura e Crítica de Arte I” (p. 271).

4. “Arquitetura e Crítica de Arte I” (pp. 269-271).

dissociação artificial daqueles três princípios já enunciados por Vitruvius —*firmitas, utilitas, venustas*—, mais um expediente analítico, uma espécie de disciplina para orientar o pensamento num gênero ainda confuso.

De qualquer forma nem o nosso Crítico ignora, nem os seus autores de referência, que em arquitetura a aspiração desinteressada à beleza e o prazer que daí se segue dependem de uma esfera utilitária de objetivos práticos e soluções mecânicas, cuja satisfação não se pode dispensar. Além do mais é sério o risco, nesse rumo, da divagação estético-filosófica, “geralmente estéril e vazia” — embora Mário Pedrosa preferisse corrê-lo para fugir dos “pormenores irrelevantes” e das “implicações sociais intermináveis”. No fundo procurava apenas apoios para fugir do dilema: funcionalismo ou então a desgraça do esteticismo, do formalismo etc. — Mas como era obrigado a conceder que não haveria percepção estética plenamente realizada em arquitetura, caso a sua destinação prática não estivesse igualmente assegurada, ficávamos na mesma, de volta à antinomia, ou redundância, do juízo estético, desinteressado por definição, sobre uma obra interessada também por definição: a experiência estética do objeto arquitetônico não teria lugar caso ele não satisfizesse as condições que justamente fazem dele uma forma arquitetônica, sobre a qual entretanto recaía o juízo de gosto, sem que nele pesasse a consideração das finalidades cumpridas, uma finalidade sem fim em suma, mas cuja beleza pressupunha seu desempenho técnico e funcional.⁵

Como se pode ver, embora de preferência pela trilha estética da abstração, transitando sem cessar entre os

dois polos que em princípio a Nova Construção finalmente unificaria, Mário Pedrosa, tudo bem pesado, foi antes de mais nada um moderno, no sentido mais rigoroso do termo, inclusive por acompanhar em todas as suas consequências as aporias da Arquitetura Nova, sobretudo as que se seguem do assim chamado viés estético do funcionalismo. Noutras palavras, reconhecendo, como lembramos desde o início, o ideal construtivo da Abstração encarnado no Movimento Moderno, Mário Pedrosa não poderia ter deixado de embarcar na ideologia modernista da racionalidade arquitetônica. Não é que não tenha percebido e registrado impasses, insuficiências e compromissos na realização dos preceitos funcionalistas. Mesmo assim, sendo aliás recorrentes os diagnósticos de esgotamento da Arquitetura Moderna desde que ela se firmou, contrapondo-se a eles, nunca deixou de reafirmar, como sempre o fizeram os teóricos da modernidade (pois a praga dos desvios patológicos parece acompanhá-la desde o seu nascedouro), sua confiança num projeto quando muito traído por incompreensão ou coisa parecida. Vendo Brasília ser construída, como deixar de apostar na força de emancipação germinando tanto na própria evolução dos materiais arquitetônicos, quanto na forma urbana ordenada pela visão sinóptica do Plano? Como, em meio àquela atmosfera francamente favorável à utopia, dar conta das injunções externas presentes no enrijecimento doutrinário do princípio construtivo integral (da Abstração à Arquitetura Nova)? Onde a chance, naquelas circunstâncias, de reconhecer no mesmo gesto de se desembaraçar, pela abstração, do processo real imediato, a capitulação ante as injunções ditadas pela reprodução do sistema? Facilmente esquecia-se o quanto, ao dar livremente satisfação às suas exigências internas — incorporando ciência e técnica en-

5. *Ibid.*

quanto força produtiva —, a construção aparentemente autônoma reproduzia a lógica dominante a que tudo o mais se subordinava.

Não há dúvida de que a crítica de Mário Pedrosa ainda é tributária da fase de implantação da Arquitetura Moderna no Brasil (como de certa maneira não deixou de insinuar Sylvio de Vasconcellos⁶). A predominância ou mesmo o exclusivismo do aspecto plástico, no qual, como se sabe, o Movimento Moderno baseou sua causa entre nós, acabou determinando a orientação correspondente da crítica. Não surpreende pois que Mário Pedrosa tenha sido em certos momentos taxativo quanto à confirmação brasileira de que a arquitetura moderna é a mais completa manifestação da arte abstrata, o “gênio plástico” de Oscar Niemeyer estava aí para prová-lo. No Congresso Internacional de Críticos de Arte, em 1959 — Brasília à vista — apresentava Niemeyer como a melhor ilustração da nova tendência crítica que “resolveu, tão deliberadamente quanto os teóricos defensores do ponto de vista funcional radical no início do século, abordar a arquitetura como um crítico aborda uma obra de arte qualquer”.⁷

Utopia de uma Civilização Estética

Voltemos aos argumentos que levaram Mário Pedrosa à apologia da Nova Capital, mais especialmente os que a si-

6. Cf. Sylvio de Vasconcellos, “Crítica de Arte e Arquitetura”, *O Estado de S. Paulo*, 29.06.57, rep. em Alberto Xavier, *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*, CosacNaify, 2003 (pp. 287-289).

7. “Niemeyer e Crítica de Arte”, MPEB (p. 384).

tuavam numa perspectiva utópica de *síntese das artes*.

Começemos pelo problema do espaço. Ao defender sua crítica estética, em resposta a Sylvio de Vasconcellos, Mário Pedrosa encontra as razões da maior abrangência deste ponto de vista na própria experiência moderna do espaço pluridimensional — justamente o que a todo momento estaria obrigando o crítico a extravasar o edifício isolado em direção ao espaço urbano, configuração máxima da vida moderna.

Num artigo de 1953 — “Arquitetura e atualidade”⁸ —, portanto anterior aos outros sobre a crítica de arquitetura, Mário Pedrosa, condenando o tratamento geralmente improvisado dispensado ao espaço, enquadrado como um espartilho dentro de quatro paredes, insistia já na liberação dos espaços internos, propiciada pela abolição das paredes sustentadas, ela mesma facultada pela ampla gama de possibilidades oferecidas pelos novos materiais, valorizados, por seu turno, por uma tecnologia em constante renovação. Enaltecia a planta livre, que permite criar vazios amoldáveis às exigências do uso: “o edifício, como um organismo vivo, vem de dentro para fora, abrindo-se para o exterior com a regularidade, o ritmo e a fantasia de um botão em flor”. Não nos enganemos com as metáforas orgânicas — essa concepção do espaço e da relação interior/exterior inspira-se apenas parcialmente nas reflexões de Bruno Zevi sobre a dinâmica do espaço interno na arquitetura. Não só ela se mantém no interior do racionalismo moderno, como recusa explicitamente as críticas do arquiteto italiano ao Movimento Moderno, cujo suposto desca-so pelo espaço interno atribui às suas origens cubistas.

8. Em *O Estado de São Paulo*: 1.03.53. Rep. em MPEB (p. 265-268).

Num artigo de 1960, “Equívocos de uma consciência espacial”,⁹ Mário Pedrosa irá mostrar, em primeiro lugar, que justamente o cubismo e os movimentos que nele se inspiram abandonam as “limitações táteis do volume ortogônico, ou mesmo fechado, para almejar a multidimensionalidade”. Além disso, o que o cubismo e a arquitetura racional criticada por Zevi tinham em comum, era exatamente a descoberta do plano que, no campo pictórico, redundou no abandono da perspectiva, e, na arquitetura, acarretou a destruição da planta fechada rígida. Portanto, continuava nosso Crítico, o argumento de que o interior estava enquadrado por um volume, em geral uma forma pura estruturada previamente, não tinha cabimento. A virtude do espaço moderno, ao contrário do que supunha Zevi, residiria na sua máxima flexibilidade: “o protagonista desses espaços são planos que se cortam, movidos por uma dinâmica própria”. Sua alma, como no cubismo e no neoplasticismo, não é a “estática do volume fechado, mas o fogo de uma dialética de contrários, ou a procura de um máximo de tensões num mínimo de proponentes”. E mais, o que na verdade teria ocorrido foi a ruptura dos limites e a consequente tentativa de captar no interior, os espaços externos, de estabelecer uma relação direta com eles — esta, a tensão básica, vinculando interior e exterior, sobre o qual repousa a força e o interesse da espacialidade moderna. Em princípio, uma atitude de “relatividade espacial generalizada”, mas igualmente de totalização do espaço arquitetônico, ultrapassando os limites do edifício para abarcar toda a cidade, o lugar por excelência da

9. Em JB, 16.03.60.

síntese.¹⁰ Acrescentemos, de nossa parte, que Bruno Zevi tinha em mente o espaço dito orgânico da arquitetura residencial de Wright, numa palavra, o interior burguês que o Movimento Moderno, não por acaso, tentará por assim dizer devassar, dissolvendo-lhe os limites num todo complexo, a cidade moderna. Malgrado o crescente descrédito com que era vista a racionalidade de um espaço assim concebido, Mário Pedrosa persiste em sua profissão de fé modernista, chegando a sustentar, contra a opinião desfavorável que se espraiava cada vez mais, que o espaço moderno ainda não se esgotara.¹¹ Afinal Brasília, nessa data em que debate o ponto de vista de Zevi (um aguerrido opositor da Nova Capital), acabara de ser inaugurada, a utopia ainda estava no ar.

Como todo o mundo, Mário Pedrosa sabe muito bem que os assim chamados técnicos em planejamento, mesmo quando acreditam estar trazendo o mundo ideal dos fins para o plano da realidade empírica, trabalham de fato com abstrações tais que suas ordenações espaciais acabam gerando as mais rígidas separações urbanas. Mas o pior é que estas intenções retas convergem, à revelia de seus formuladores, com os desígnios anônimos do Capital, que vai criando em seu desenvolvimento, anárquico ou regulado, segregações até o limite da “dissolução do caráter eminentemente comunitário da cidade”. Observo desde já, que Mário Pedrosa também sabia, como todo mundo, que a cidade moderna é o resumo edificado de uma sociedade de classes e que, portanto, não cabia mais — salvo

10. *Ibid.*

11. *Ibid.* Cf. também os textos sobre cidade em MPEB e Acadêmicos e Modernos, São Paulo: EDUSP, 1998 (AM).

vontade de maquiagem ideológica — falar a seu propósito em comunidade, justamente um traço das sociedades tradicionais que a urbanização viria apagar. Assim sendo, quando reunidas num argumento, comunidade e cidade passam então a indicar o lugar ideal e contraditório da utopia moderna. Voltando: ao chamar a atenção para o fenômeno exposto num artigo de 1959, “Crescimento da Cidade”, contrapõe àquela tendência perversa a Carta de Atenas, para concluir com a seguinte declaração, no sentido da observação que se acabou de fazer: “A cidade moderna não se coaduna mais nem com a centralização militar do poder *à la barroca*, nem com o gosto pequeno-burguês do subúrbio, nem com o desenvolvimento ao deus-dará do liberalismo. Ela quer uma estrutura humana através da qual expandir-se e restaurar a coesão social perdida. Sonha por isso em conciliar a ordem, a técnica urbanística mais avançada, um desenvolvimento planejado, com o calor humano e o convívio social direto de seus habitantes, como na época da Comuna. Brasília, última e maior das cidades modernas em construção, tenta ser a realização desse ideal moderno. Conseguirá? Depende isso de muitos fatores, mas também, certamente, da atual geração brasileira”.¹²

Não se poderia exprimir com mais clareza a quadratura modernista do círculo: restaurar a coesão social perdida (se é que ela existiu algum dia), através da mais avançada modernização urbana. Lembremos em todo o caso, a seu favor, que não eram poucas nem desimportantes as variantes do pensamento socialista que imaginavam reintegrar, numa nova e superior forma de

organização social, o patrimônio cultural destruído pelo capitalismo. Trocando em miúdos, embora ainda muito genéricos, essa aspiração de se reencontrar a sociabilidade perdida através da reinvenção da ação coletiva atomizada sob o capitalismo: Mário Pedrosa subordinava, na esteira dos modernos mais politizados, o êxito do plano à participação dos habitantes diretamente concernidos. Todos os seus escritos do período vão nessa direção. Lembra-se então, naquela conjuntura de expectativas aceleradas, do que afirmara o historiador e teórico da cidade, Lewis Mumford, acerca das condições em que as utopias se transformam em projetos exequíveis: “nos períodos de rápida cristalização social” — seria o que estávamos atravessando? — “se forma uma *representação coletiva* clara de suas próprias finalidades e aparece a *fé apaixonada* na possibilidade de uma nova atividade e de uma profunda mudança social”.¹³ Reforma, Revolução, Utopia? Crise de hegemonia em que mudam os protagonistas da dominação social que se concentra nas aglomerações urbanas? Ainda que seja qualquer um desses o horizonte remoto de seu raciocínio, Mário Pedrosa simplesmente esperava que, nesses momentos, a “comunidade” a ser instituída (mas já presente) ganhasse força para influir nos grandes remanejamentos sociais em curso. Acompanhando Mumford, como exigia seu assunto naquele instante, reflete sobre as características locais a serem reforçadas pelo planejamento regional, tendo no entanto sempre presente o equilíbrio superior a ser alcançado na cidade, nova ou a ser refundida de alto a baixo.¹⁴

13. “Planejamento, arte e natureza”, JB, 15.08.59.

14. *Ibid.*

12. “Crescimento da cidade”, JB, 16.09.59. Rep. em MPEB (p. 297-299; p. 299).

Como se vê, estamos no coração do Movimento Moderno: intenção plástica da função e fundo social da dimensão estética acabaram se reencontrando noutra escala, no interior dessa *construção* maior, coletiva, e por isso mesmo uma *obra de arte total*, a *cidade*. Estas as coordenadas dentro das quais Mário Pedrosa tentará pensar Brasília, *síntese das artes*, como aliás designará o encontro da AICA de 1959. Como alguns críticos resistissem ao tema proposto, Mário Pedrosa justificava-se lembrando, entre outras coisas, que não vinha ao caso o tema na sua acepção trivial de uma “eventual colaboração entre arquitetos, escultores e pintores”, que evidentemente só faria sentido se entendido num “plano social e cultural de ordem geral”.¹⁵ Ainda um “pálido começo de cidade”, Brasília reunia não obstante — e nem poderia ser de outro modo, naqueles tempos em que os ideais do Movimento Moderno pareciam finalmente querer se concretizar — todas as condições para vir a ser uma autêntica “obra coletiva”, inclusive como obra de arte. Novamente, o programa moderno no seu fundamento social e moral: “é que Brasília, para ser bem sucedida, traz em si mesma, como parte integrante de seu processo de criação, um ideal ético suprapessoal, um ideal social mesmo, capaz de congrega todas as forças

15. “A Cidade Nova, Síntese das Artes”, MPEB; p. 361. Já sete anos antes, no I Congresso Internacional de Artistas, em Veneza, o próprio Corbusier propusera o tema, sugerindo a criação de um canteiro de obras com a presença de arquitetos e artistas plásticos trabalhando em conjunto. A síntese das artes é retomada pela UNESCO, que lança em 1956 um inquérito internacional entre críticos e artistas sobre o assunto. (Veja-se sobre isso o artigo de Mário Barata, “A arquitetura como plástica e a síntese das artes”, in *Brasil, Arquitetura Contemporânea* n. 7, 1956. Rep. em Alberto Xavier, *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*, cit.; pp. 318-322.) Mário Pedrosa, entretanto, ao retomar o tema em 1959 procura dar-lhe uma dimensão mais ampla do que a de simples colaboração entre os artistas, como parecia estarem entendendo os críticos presentes ao Congresso.

atuantes da cidade”.¹⁶ E mais, associado ao fato de que seria uma capital, o caráter artificial de Brasília faria dela “o exemplo mais completo e oxalá o mais feliz de uma totalidade social, cultural e artística que contém em si mesma, fatalmente, por força de sua própria natureza, todos os requisitos necessários à realização da mais alta aspiração artística do nosso tempo — a integração de todas as artes num só complexo, numa só comunidade, para não dizer numa só sociedade”.¹⁷ Impossível depositar maior confiança na força propulsora da cidade moderna, tal como a entendiam os CIAM, está claro.

Como todos, Mário Pedrosa não duvidava de que o homem moderno, vitimado pela mais completa alienação e, por isso mesmo, no limiar da redenção social, aspirasse mais do que nunca à síntese que afinal recolheria os cacos da experiência moderna. Esta síntese que a Nova Construção carregava consigo, aparecia então como a única e última maneira de “dar de novo às artes um papel social e cultural de primeiro plano na obra de reconstrução geral por que vai entrar o mundo”.¹⁸ Como também havia chegado para nós a “hora do planejamento”, Mário Pedrosa arrumará um jeito de nos encaixar nesta marcha da utopia traçada pelo Movimento Moderno. Voltamos a encontrar aqui o amálgama modernista que nos prometia o mundo: sabemos que os modernos, enganados também a respeito de si mesmos, enquanto de fato tratavam de redesenhar o espaço burguês na sua totalidade, sonhavam com um fu-

16. *Ibid.*

17. “Síntese das Artes em Brasília”, *JB*, l. 05.58.

18. *Ibid.*

turo em que a obra de arte se espraíaria finalmente na realidade visível e tangível de nosso ambiente. Quanto a nós, Mário Pedrosa — juntando Trotsky e Oswald de Andrade — antevia ao término de nossa marcha pioneira através de um território sem passado, da qual Brasília seria a meta, algo como uma restauração da Polis e da Comuna, graças ao domínio técnico da natureza sem o tributo devido à alienação mercantil, uma vez que o “liberalismo do *laissez-faire* nunca foi, para este país, um fim em si (como foi o caso para os Estados Unidos); chegando atrasado em nosso país, ele aparece, agora e cada vez mais, como uma exceção, necessária talvez, mas em todo o caso, transitória”.¹⁹ Quem não gostaria de acreditar?

Na mesma linha de raciocínio, Mário Pedrosa, embora não ignorasse os riscos de um tal empreendimento (sendo o Brasil o que de fato é), imaginava ter soado para nós a “hora plástica” da construção, a hora da “civilização estética”. Nesta hora, também de “rápida cristalização social”, volta a pensar na antiga função da arte na polis grega, uma fantasia recorrente na história da cultura moderna, renovada mais recentemente, para dar a referência mais próxima do nosso Crítico, pela utopia neoplástica, em cujo centro encontramos a Cidade. Fora dela não faz sentido falar-se em “civilização estética” — nas palavras do Autor: “se se colocar este problema sob o título de cidade nova, na realidade isso será deslocá-lo para o inscrever nas atividades sociais, culturais e científicas de nossa época”. Com a “hora plástica” soaria também a hora da comunidade (ou da Comuna, se preferirmos): Brasília, cidade nova, seria uma comunidade superlativa, ao quadrado, “comunidade de comuni-

dades” (pois a cidade como uma comunidade isolada não passaria de uma abstração, afirma Mário Pedrosa, citando Martin Buber).²⁰

Há momentos todavia naqueles escritos de uma época quase visionária — guardadas todas as proporções, muito parecida com o clima alemão em que a Bauhaus parecia um prelúdio da Revolução próxima —, em que Brasília, além de figuração exemplar, é quase um pretexto para se discutir, e entronizar, o papel da arte na reconstrução do mundo, que de qualquer modo já estava em andamento. No limiar dos anos 60, quem duvidaria? Conforme avançava a década, recrudescia em nosso Crítico a confiança de que estava a caminho a nova educação estética da humanidade. (Aliás seria bom lembrar que na mesma época, e isso a bem dizer estava no ar neossurrealista do tempo, Marcuse ressuscitava a utopia estética de Schiller, ela mesma ora um sucedâneo, ora a antecâmara da Revolução Social.) Assim, em 1967, intitula significativamente um artigo “A espera da hora plástica”, no qual, lembrando temas do Congresso de 1959, volta a sonhar com a função quase demiúrgica da arte, disciplinando a ciência e a expansão tecnológica do mundo graças ao “espírito de síntese” que lhe atribuíra o Movimento Moderno em seu núcleo constitutivo. Gostava então de evocar nestas ocasiões uma fórmula de Martin Buber, “o encontro da imagem e do destino na hora plástica”, uma expressão que julgava obscura, mas que, a seu ver, traduzia de forma intuitiva a impressão partilhada por todos, de que vivíamos à espera desta hora.²¹ Durante

20. “A Cidade Nova, Síntese das Artes” (p. 363).

21. Cf. Ibid. Retomado em “A espera da Hora Plástica”, GAM n. 5, 1967 e “Do purismo da Bauhaus à Aldeia Global”, CM, 28.06.67. Rep. em *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1976 (p. 169-173).

19. “Brasília, Cidade Nova”, MPEB (p. 347); AM (412-413)

algum tempo deixa-se embalar pela miragem mcluhiana de uma aldeia global eletrônica, arrematando o movimento deflagrado pela Bauhaus. Mas na raiz do tropeço, aliás muito breve, persiste a ideia moderna por excelência: a síntese coletiva das artes cuja realização a arquitetura nova trazia desenhada em seu projeto totalizador.²²

Obra de arte total, Brasília, na simplicidade e globalidade de sua concepção, teria atingido, “sem ênfase, o *monumental*”²³ — outra dimensão importante da Nova Capital. O eixo monumental teria retomado não apenas o modelo da cidade barroca, indicando como esta, a presença do poder central, através de avenidas largas e imponentes, situando-o igualmente numa praça de raízes barrocas, mas também, em seu traçado de leste a oeste, estaria a apontar para o infinito — é o horizonte que lhe dá o ponto de fuga. A imagem a que recorre o Crítico, tendo em mente o conceito de Worringer de “civilização-oásis”²⁴, de

22. Cf. “Do purismo da Bauhaus à Aldeia Global”.

23. “O eixo monumental”, JB, 2.09.59. Não esqueçamos que um dos argumentos da crítica ao projeto vencedor, em 1957, era a sua monumentalidade. Veja-se matéria do jornalista Jayme Maurício no CM, 24.03.57, entrevistando os irmãos M.M.M. Roberto, apoiado no depoimento de Sir William Holford, bem como a resposta de Lúcio Costa três dias depois, nos seguintes termos: “Quanto ao conceito de monumentalidade, não vejo por que na Democracia a cidade deva ser necessariamente despojada de grandeza. Da grandeza ostensiva e enfática, sim; mas não daquela que decorre naturalmente de um traçado simples e funcional, concebido com elevada intenção. Mormente tratando-se, como no caso em apreço, de uma capital, cidade ímpar por mais socializado que seja o país”. (Rep. em *Sobre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962; p. 279-281). É sem dúvida essa monumentalidade não enfática a que se referia Mário Pedrosa.

24. Cf. Cf. “Reflexões em torno da Nova Capital”, MPEB (pp. 303-307); AM (pp. 389-394). Para uma análise detalhada do tema, ver “Brasília capital-oásis”, do capítulo III do meu livro, *Mário Pedrosa, Itinerário crítico*, do qual foi extraído este texto.

um oásis em meio ao deserto, é a de um rio a irrigar a cidade a partir de uma nascente em que se encontraria a sede do poder.²⁵ De novo, o anacronismo ostensivo e deliberado faz da cidade-capital tanto o símbolo do poder instituído — ou usurpado — quanto o de uma aventura prestes a ser iniciada: a hora plástica e política do Plano pela qual todos esperavam. É possível que tenha se lembrado de Giedeon,²⁶ na sua crença muito firme de que a vida comunitária ativa deve expressar-se através de monumentos que tragam à lembrança de todos os ideais da coletividade. Muito mais do que a praça dos três poderes, a própria Brasília seria um grande monumento, na exata medida em que também era um centro de vida coletiva, um lugar onde os homens finalmente tomariam consciência de sua existência mutilada. Sendo, como vimos, o remédio para essa atrofia social a restauração pública da dimensão estética, deveríamos encarar aquela utopia em construção justamente uma “obra de arte coletiva”.

*

Tudo bem somado, Mário Pedrosa não se equivocou nem mais nem menos do que os ideólogos do Movimento Moderno. Como eles, presumiu que a Nova Construção, bem como a utopia estético-política que a norteava, paira-

25. Ibid. Imagem a contrabalançar a consciência do real significado da cidade barroca: “as largas avenidas rasgadas em linha reta, em torno de monumentos e de edifícios centrais, visavam a mostrar aos papalvos das ruas o poder absolutista que se estendia até os horizontes e se erguia ao alto para coroar-se em cúpula.” Ibid.

26. Cf. Giedion, “Reflexions sur une nouvelle monumentalité” (1956), in *Architecture et vie collective*, Paris, Gonthier, 1980.

vam sem compromisso acima do solo histórico e do modo de produção que lhes abriram as portas do futuro. Não surpreende então que a Brasília de Mário Pedrosa, que foi em grande parte a de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, embora totalmente incompatível com as circunstâncias políticas e econômicas que lhe presidiram a concepção, tenha afinal se revelado a verdadeira capital de um país que em princípio ela deveria ajudar a subverter. Além disso, o utopista Mário Pedrosa, em plenos anos de chumbo, haveria de confiar cada vez menos no poder emancipatório da arte. A seu ver, ela deveria doravante passar da vanguarda à “retaguarda” — na expressão dele mesmo²⁷ —, cedendo o passo para iniciativas de outra ordem, em particular à prática política. Enquanto isso a “civilização estética”, com a qual nunca deixará de sonhar, hibernaria.

27. “Variações sem tema ou Arte de Retaguarda”, conferência apresentada na 1ª Bienal Latino-Americana em 1978. Reproduzido em *política das Artes*, São Paulo: EDUSP, 1995 (pp. 341-347).

A boa causa de Lúcio Costa*

Por ocasião dos oitenta anos do inventor de Brasília, Carlos Drummond de Andrade, que com ele trabalhara durante mais de uma década num canto da sala do Serviço do Patrimônio, voltou a evocar a legendária discrição de seu ilustre vizinho de corredor: “não tinha nem de leve ar de importante, e parecia mesmo querer se ocultar de todos e de tudo, até do nome de Lúcio Costa” sob um esmaecido L.C. apenas rabiscado em seus pareceres. O que teria, pois, levado este inimigo de discursos, medalhas e foguetes, a publicar — é verdade que só pela altura dos gloriosos e até então sempre discretos 93 anos, esta monumental compilação de 600 páginas em grande formato, ao longo das quais comparece fartamente retratado e chamado pelo próprio nome? Segundo ele mesmo, em entrevista recente, decisão extrema, tomada por temer interpretações equivocadas de seus atos. Resolveu, portanto, se antecipar, sentindo que havia chegado o momento de dar o seu recado. Mas não bastava o recado das obras, não muitas, é verdade, porém decisivas para a virada na origem da moderna arquitetura brasileira?

A um passo da eternidade — como dá a entender a legenda de uma de suas fotos recentes — é natural que tenha sentido necessidade de deixar a casa arrumada, cada coisa

* Publicado originalmente na *Folha de São Paulo* de 12 de abril de 1996, “Jornal de Resenhas”; p.10. Primeira versão de outros ensaios mais extensos, publicados posteriormente em diferentes circunstâncias e edições.

no seu lugar, a vida enfim passada a limpo. Último risco de que resultou este belo livro, confirmando o que há muito já se sabe: que ninguém na profissão se exprimiu tão bem a respeito do que fazia. Aliás, quanto a esta sempre louvada qualidade da prosa, que até hoje surpreende, talvez não seja demais lembrar que ela foi se cristalizando na escola viva de Bandeira e Drummond dos anos 30 em diante, longe do desalinho turbulento dos primeiros tempos modernistas, e que afinal ela simplesmente tem a dimensão de um alto personagem (talvez o derradeiro em vida) do período heroico da instalação da arte moderna no Brasil. Nada disso todavia explica o milagre desta prosa de ensaio escorrida de uma prancheta, nem estou querendo insinuar que o escrever bem seja um fim em si mesmo, muito menos um complemento de bom tom, sem prejuízo de vir a ser uma atividade compensatória. De qualquer modo, durante os momentos decisivos da formação da arquitetura moderna no Brasil, o Dr. Lúcio demonstrou que prancheta e escrita podiam e deviam convergir num mesmo ideal de vida e estilo – favorecido sem dúvida por um instante raro da vida nacional em que pela carga de um “risco” e pela exigência de construção literária de um argumento circulava uma energia social inédita. Quem sabe se algo não tem a ver com a extinção daquele antigo sentimento brasileiro do mundo este registro autobiográfico de agora.

O livro é de qualquer modo enigmático, não é fácil decifrá-lo, sobretudo porque se trata de um enigma sobreposto a outro, o próprio Lúcio Costa, um mestre do *understatement*. E como tal domina a técnica literária da supressão – sair de cena precocemente (o ostracismo voluntário a que se refere) pode ter sido uma variante dela. Não seria descabido supor que se deva a este princípio

moderno por excelência a composição original do livro. E também a sensação de falta que por vezes acompanha a leitura – paradoxal, pois parece derivar do sentimento oposto, de excesso e redundância. Quanto ao básico de uma obra de vida inteira que cedo se definiu, este registro derradeiro pouco acrescenta, apesar dos inúmeros adendos e comentários recentes que vão pontuando os textos, a não ser o sentimento difuso, a cada volta do roteiro de que algo a esclarecer ainda ficou para trás e assim mesmo escapa a cada nova tentativa, que invariavelmente parece retornar ao mesmo ponto.

Numa palavra, o material recolhido é rico e variado, contudo, ficamos na mesma. À primeira vista pelo menos, por uma razão muito simples: é que, na condição legítima de pioneiro, Lúcio Costa a bem dizer passou boa parte da vida repassando-a a limpo. Na forma de entrevistas, depoimentos, cartas de esclarecimento etc., desde cedo deu início à biografia da obra em andamento. Ainda nos anos 30 aparecem os primeiros balanços, recapitulações, periodizações etc. De sorte que fazia tempo o campo já estava lavrado, a casa limpa, a mesa posta, para voltar a falar como Manoel Bandeira saudando a iniludível. Por que uma última demão, sem prejuízo da documentação necessária? As compilações à revelia já não teriam dado conta? Qual afinal o recado de Lúcio Costa?

Nada mais justo que o primeiro brasileiro a fornecer por extenso as razões da Nova Arquitetura tenha se encarregado do arremate, construindo-lhe o memorial, quem sabe o verdadeiro, no final de contas. De qualquer modo um ciclo completou-se, ainda que no fecho deparemos, na penúltima página, com uma inusitada peteca luminosa e leve, pousada sobre a mesa à espera de um gesto que libere sua carga latente. Alegoria saída de uma página de

Pascal? Ou exortação *in extremis*? Isto é: a “garota bem esperta, de cara lavada e perna fina”, como lhe aparecia a despachada Nova Construção nos anos 30, não deixa cair a peteca? Vista de um lado, cabeçadas e trancos do destino, inocentes na sua inconsciência; por outro, pertinácia, confiança obstinada na sobrevida do Movimento Moderno, apesar de todos os pesares. Voto piedoso ou não, uma imagem de reconciliação entre caráter e destino, encaixe harmonioso entre vida nacional e escolhas pessoais.

Ou não? Como disse, em matéria de despiste, estamos diante de um virtuose. Melhor então passar do enigma ao comentário, passar do livro desconcertante ao esquema que o alimenta à força de repetição da mesma história, mas onde, para o leitor atento, pequenos deslocamentos vão ocorrendo de modo a ir incorporando e justificando a forma que aos poucos ia assumindo a moderna arquitetura brasileira – não mais donzela, e bem exibida. Estou me referindo ao esquema da *formação* desta arquitetura. Da arquitetura que se pretendia reduzida ao “mínimo”, àquela cheia de “dengue” e “graça”, da qual a Pampulha é o melhor exemplo, na opinião do próprio Mestre Lúcio, quando interpelado por Geraldo Ferraz ou respondendo a Max Bill. Talvez a chave do enigma esteja aí: a “boa causa” (perdida?) da arquitetura nacional, aquela mesma que, segundo diz, decidiu-o a levar o jovem Niemeyer a Nova York para colaborar no projeto do Pavilhão que deu início à nossa fama lá fora (estávamos em 1938).

Um projeto de tal porte, como o de uma arquitetura moderna exemplar num país ainda mal-acabado, não podia restringir-se a fatos isolados e sem futuro, em geral de pura imitação – o que se poderia esperar, por exemplo, de uma intervenção de tipo “primeira casa modernista” senão outras iniciativas pioneiras desemparceiradas?

(Como explica em sua carta-depoimento a Geraldo Ferraz, de 1948, feitas todas as ressalvas quanto ao apreço que sempre dedicou à obra de seu grande amigo e ex-sócio, Gregory Warchavchik). Ser moderno, pelo contrário, implicava na vontade consciente de suplantar este momento indeciso de manifestações vanguardistas avulsas. Essa cristalização veio com a Revolução de 30. Em menos de dez anos formou-se a Arquitetura Moderna Brasileira. Ato contínuo, quer dizer, mais ou menos por volta da segunda metade dos anos 40, seu principal protagonista e formulador principiou a contar num sem-número de variantes o que também se poderia chamar de história dos brasileiros no seu desejo de ter uma arquitetura coerentemente moderna. A última versão vem a ser este registro autorizado de uma “vivência”.

Recapitulando seu itinerário, Lúcio Costa, logo de início, na apresentação do livro, enumera os passos de sua carreira começando com sua breve passagem pela direção da ENBA e o Salão de 31, deixando para trás os “equivocos” juvenis do período “ecletico-acadêmico” da arquitetura neocolonial. Como exigia o poeta, Lúcio Costa tornou-se absolutamente moderno, porém sem nunca ter sido “modernista”. Por assim dizer saltou uma etapa – o que muda muita coisa. Não por acaso já implicava com a própria palavra, que achava perigosamente pernóstica. E se fosse mais um complexo colonial, outro mito compensatório, o “complexo modernista” como chegou a dizer certa vez, ainda nos anos 40? Sabemos que não era bem assim e que inclusive se deve aos modernistas históricos a reversão deste complexo atávico, uma das grandes manobras de nossa vida mental, espécie de cura psicanalítica em escala nacional a que Antonio Candido deu o nome de “desrecalque localista”. Mas talvez esse descompasso inicial o

tivesse colocado justamente em posição mais favorável quando da necessidade de criar uma Arquitetura Moderna Brasileira – os complexos coloniais já superados.

Moderno sem ser modernista, começa, portanto, por esta circunstância nada fortuita, à vista dos desdobramentos posteriores, a nossa Arquitetura Nova, sob o comando de Lúcio Costa que, ao tomar o bonde andando, pegou diretamente o modernismo (agora sem aspas) num momento construtivo, por assim dizer iluminista, de organização institucional da cultura e seus correlatos, e que a rigor pouco ou nada mais tinha a ver com o espírito de libertinagem estético-social da fase anterior. Em contrapartida deste aparente avanço, ao menos se tivermos em mente algo como a modernização do Brasil, o desrecalque agora, sem a memória ativa da etapa anterior, perdia o gume e voltava ao programa simplesmente afirmativo de atualização necessária, por sinal comandada por um Estado forte e empreendedor. A prova dos nove doravante nada punha em xeque, o futuro edifício-sede do Ministério de Educação viria apenas provar que o país poderia ter uma arquitetura de primeira linha tão boa, ou até melhor, quanto a dos países centrais, que aliás neste setor ainda estavam devendo uma prova cabal, como o próprio Le Corbusier sabia muito bem, *et pour cause*.

A contradição básica deste projeto de modernidade é que, na ausência daquela carga satírica negativa dos modernistas, ficaria cada vez mais difícil imaginar a ordem social alternativa à qual a nova técnica construtiva em princípio deveria pertencer, e por conseguinte cada vez mais fácil descolar do fundamento material e social que a devia sustentar. Havia, em contrapartida, vantagens consideráveis nesta entrada tardia em cena, que devem aliás ter pesado, e muito, seja dito agora a seu favor, na

hora de vincular as razões da nova arquitetura à consciência dramática do subdesenvolvimento que despertaria depois da guerra, especialmente ao projetar a Nova Capital. É verdade que, ao fim e ao cabo, para pôr novos mitos no lugar do antigo. Mas não se pode apagar sem mais a diferença.

A história exemplar que Lúcio Costa passou então a contar poderia ser assim resumida, o quanto possível nas suas mesmas palavras. A tarefa de implantar, num meio alternadamente desinteressado ou hostil, a nova maneira de conceber, projetar e construir, o processo de renovação já esboçado aqui e ali individualmente começou enfim a tomar pé e organizar-se quando, dispensando intermediários e franco-atiradores, estabeleceu-se um vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial, isto é, quando frutificaram as sementes autênticas aqui plantadas em pessoa por Le Corbusier em 1936 (graças à própria iniciativa de Lúcio Costa, que aliás nunca deixou de atribuir-lhe os créditos – do “risco” original do Ministério de Educação às ideias básicas que inspiraram Brasília). Deu-se então o “milagre” que principiou a desafiar a curiosidade perplexa de arquitetos e críticos europeus e americanos, exatos doze anos depois da primeira casa modernista brasileira, experimento sem maiores consequências, ao contrário do que sucederia ao milagre em questão, o Ministério e sua prole imediata, definindo o sentido geral dos acontecimentos e atestando o alto grau de consciência e aptidão já alcançados àquela altura: primeiro, os prédios projetados e construídos durante o longo e acidentado transcurso das obras desse edifício inaugural; logo a seguir o Pavilhão de Nova York; finalmente o conjunto da Pampulha. Assim, das manifestações ao *sistema*, menos de duas décadas – um aparato

de fato impressionante, sobretudo pela perícia técnica demonstrada em tão pouco tempo de ensaio geral.

Sem dúvida, a arquitetura moderna no Brasil “deu certo” (como repetiu inúmeras vezes Lúcio Costa, especialmente ao defender Brasília), mas o problema começa justamente aí: no retumbante acerto desta maioridade precoce. Afinal num país onde “tudo está a bem dizer por fazer”, como implantar uma arquitetura diretamente vinculada ao progresso técnico? O desencontro entre doutrina e pressuposto social é de fato a regra nestes casos de enxerto, à qual nem Lúcio Costa, nem o que se passou com a nossa arquitetura fazem exceção. Só que neste caso particular, não obstante a distância real entre centro avançado e periferia retardatária, deu-se uma notável inversão de papéis, convertendo o descompasso num grande acerto, pois foi a distorção da cópia que revelou a verdade profunda do original. O viés estético enaltecido como marca nacional expunha afinal à luz (tropical) do dia o formalismo integral – a abstração mesma do espaço ordenado pelo Capital – contrabandeada no fundo falso do Movimento Moderno.

Surpresas desagradáveis que se devem creditar ao desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo. Sendo funcional e bonita de ver na franja colonial do sistema, onde por princípio não poderia jamais ter dado certo, a nossa Construção brasileira e sua enorme carga de simbólica, muito mais institucional e monumental do que propriamente social, encarregou-se ironicamente, ao triunfar na periferia, de desnudar o Movimento Moderno. Ou seja, sendo um sucesso de público e formação, a arquitetura brasileira moderna vem correndo desde o berço por uma pista inexistente, e não há remédio que a ponha no bom caminho, simplesmente porque ele não existe, e

de cuja inexistência aliás a sua marcha consagrada vem a ser a prova cabal. (ponto de vista que venho expondo faz algum tempo, verdade que um pouco aos pedaços. Não é o momento de apresentá-los por extenso. Por agora, apenas o suficiente para fazer justiça ao esquema de Lúcio Costa que, imagino, resulta da consciência – mais ou menos clara, sabe-se lá – dessa reviravolta).

Não é nada improvável que num determinado momento – talvez na virada dos anos 30 para os 40 ou um pouco mais além – tenha começado a germinar o pressentimento funesto de que o triunfo internacional da arquitetura brasileira se devesse à coerência com que o Movimento Moderno fora levado a confessar na periferia o que escamoteara no centro (pelo menos nos tempos heroicos das demonstrações isoladas), a saber (por pouco que se atinasse com a lógica produtiva da grande indústria) que tudo poderia muito bem não passar de um jogo abstrato de formas. O que fazer? Recuar? Afinal também na arquitetura a tendência histórica do material parecia apontar para o caminho tomado pelos modernos. E era ela justamente, ou o desenvolvimento das técnicas construtivas, que liberava o arquiteto para todo o tipo de inventiva e de virtuosismo no qual nos mostrávamos exímios. Portanto, era preciso ir em frente, mas não rotineiramente, no passo previsível de toda modernização, pois tínhamos o dever de zelar por um sucesso mundial, no qual o país engajara seu futuro.

Ora, a chave do enigma que intrigava quantos se detinham na admiração da moderna arquitetura brasileira estava providencialmente ao alcance da mão e atendia pelo nome de Oscar Niemeyer. A boa causa da arquitetura nacional não poderia ser confiada a melhores mãos, não por acaso prodigiosamente dotadas para o jogo abstrato com

as formas. Gênio nacional, artista predestinado e eleito etc., são demasia retóricas de circunstância. O essencial é que, ao arrematar sua história de formação, a um tempo abortada e magistralmente concluída, Lúcio Costa procurou persuadir a todos os interessados – a começar por ele mesmo – que a explicação do milagre devia ser procurada na incrível convergência da “alma nacional”, encarnada por exemplo na extraordinária unidade de caráter de nossa arquitetura antiga, com a lição dos modernos, quase como se a Arquitetura Moderna Brasileira tivesse brotado espontaneamente. Ou melhor, por uma espécie de causalidade endógena, já que, num certo sentido, reatávamos com a tradição colonial, embora não apenas para arremedar o passado, graças ao salto, cujo impulso devíamos aos modernos, por cima do postigo interregno burguês.

Último recurso de uma causa perdida, quando já a consciência aguda do drama material do subdesenvolvimento não mais admitia qualquer apelo à extinta ideologia do caráter nacional. Até que um outro colapso a ressuscitasse, e com ela uma nova fase de autoengano coletivo, agora sob o signo dos regionalismos, multiculturalismos e associados. Possivelmente para não invocarem nesta comédia de erros, Lúcio Costa, temendo o pior, se antecipou, encerrando o primeiro ato, a um tempo espetacular e dramático, da nossa arquitetura contemporânea – do que foi não só ator mas autor incontestado – com esse “registro de uma vivência”.

Minimalismo ou anacronismo? (Depoimento à Revista Projeto)*

O que você pensa do uso de etiquetas – minimalismo, novos modernos, nova abstração, neofuncionalismo etc.? Quais as possíveis vantagens/desvantagens dos rótulos?

Melhor evitar as etiquetas, é claro. Veja a confusão armada por Montaner no artigo que abre a matéria. “Minimalismo” trinta anos depois? Ele mesmo reconhece que se trata de uma tendência difusa, que não é fácil converter um rótulo antigo num programa atual claramente assumido. Voltar ao racionalismo, ao elementarismo, à abstração etc., são palavras de ordem que já não dizem muita coisa, perderam o fio, o poder de discriminar no bazar estilístico contemporâneo.

O “minimalismo” – que é do que se trata aqui – como foi concebido nos anos 60 por Donald Judd, Sol Le Witt, Dan Flavin e Karl Andre (para nos restringirmos ao quarteto básico do movimento) estava muito afinado com as neovanguardas da época. Não custa insistir: como evitar o anacronismo? Sobretudo quando se tem em vista o que se faz com a arquitetura hoje em dia. Entretanto não são poucos os críticos que convergem nesta denominação *passee-partout*.

* Entrevista concedida à Ruth Zein e publicada na revista Projeto no. 175, junho de 1994; pp.81 a 83.

Que considerações você faria à caracterização elaborada por Montaner quanto a arte, arquitetos e arquiteturas minimalistas?

Às vezes Montaner toma o termo no seu sentido mais óbvio e descolado do que se costuma identificar como “minimal art”, o que nos condena a um plano de generalidade tal que acabaria por abranger quase toda a arte moderna, ou pelo menos as tendências abstrato-construtivas, incluindo a Arquitetura Moderna, culminando no “less is more” do estilo internacional miesiano. Outras vezes ele o traz para as referências mais próximas, mas ainda assim, abrindo o leque de modo a incluir também tendências an-artísticas, como a “earth art”, a arte conceitual ou processual – um Serra, por exemplo, que aliás faz questão de sublinhar a sua diferença.

Tratam-se, sem dúvida, de desdobramentos do minimalismo, mas já com características suficientemente diversas, a ponto de muitos artistas renunciarem à rubrica. Ora, uma tal extensão do termo acaba permitindo incluir na legião dos minimalistas até mesmo os nossos arquitetos modernos paulistas. Com uma filiação tão variada fica difícil pensar o que unifica essa tendência, de fato muito difusa, atribuída aos jovens desta década de fim de século. Nem historicistas, nem desconstrucionistas – e daí? Confesso que sinto uma grande dificuldade quando vejo colocados assim tão próximos uns dos outros, Siza, Barragan, Pei, Shinohara, Grassi, Tadao Ando e Paulo Mendes da Rocha, por exemplo – aliás todos em geral muito pouco jovens...

Você não parece ver muitas relações de proximidade entre a arte e a arquitetura minimalistas.

Se me restringir ao movimento minimalista historicamente identificado, ao fazer a aproximação sou também obrigada a dizer que não é mais a mesma coisa.

Contemporâneos de uma variante do “linguistic turn” dos anos 60, que nas ciências humanas como nas artes denunciava a ilusão referencial das linguagens, a compreensão da verdade como correspondência, os minimalistas históricos também deram uma guinada na direção da arte/objeto – uma arte por assim dizer inteiramente desestetizada, ao mesmo tempo em guerra com as convenções artísticas instituídas pela “distinção” estética, como os gêneros consagrados, nos quais não se reconheciam mais, e voltada para si mesma, autorreferida por uma espécie de autodesignação. Em geral formas elementares, geométricas, de cores puras, são “obras” sem modelos, uso ou lugar. Se a escala as põe fora do museu, também não alimentam qualquer pretensão de ser uma arte urbana, um complemento que tornaria a cidade mais aprazível ou a arte mais democrática – cortadas de tudo, mesmo quando se aproximam da arquitetura não se prestam ao uso, não abrigam nada, e, para reforçar a autorreferencialidade, surgem por vezes como uma composição de múltiplos, objetos produzidos em série, formas redundantes, em sua materialidade silenciosa (embora de uma loquacidade nunca vista, tantos são os textos explicativos que as reduplicam). Talvez tenha sido esta a maneira mais radical de se negar a realidade. Pelo menos assim se pretendia. Não sem uma enorme ambivalência, pois tais objetos eram oferecidos ao espectador como um objeto real entre outros.

Algumas destas esculturas acabaram emigrando para fora do espaço urbano, para lugares inacessíveis, ou até se tornando totalmente virtuais, mero conceito etc. – mas aí

já se está no limite do reducionismo minimalista, onde o objeto/escultura se transforma em outra coisa, talvez até reatando parcialmente com o universo das significações.

Do mesmo modo que, ao passar do construtivismo – no qual com toda evidência se inspiraram aqueles artistas dos anos 60 – para o que eles de fato estavam produzindo como arte, ficou pelo caminho a agenda social daquelas vanguardas e seus componentes formalistas se exasperaram (até nisto o procedimento minimalista era redutor), ao saltarmos outros 30 anos e ainda por cima passarmos para o domínio da arquitetura, novos ajustes são necessários – resultado não apenas da diferença do objeto ARQUITETURA, mas também da mudança de registro histórico. Afinal os tempos são outros.

Não lhe parece, porém, que algo permanece daquela postura tão radical?

Sem dúvida perdura um certo esforço de aliviar a arquitetura de todos os constrangimentos extrínsecos: contextuais, históricos, sistêmicos e por vezes até mesmo funcionais, concentrando-se com mais liberdade nas componentes propriamente “tectônicas”. Daí o retorno ao elementarismo e a ênfase nas componentes construtivas da Arquitetura Moderna em sua fase heroica. Mas aqui, como na arte minimalista dos anos 60, renunciando também a qualquer alegação ideológica mais forte.

No entanto, a suspensão das referências é apenas parcial e nem poderia ser de outro modo, visto que a arquitetura é sempre um objeto que mantém uma estreita relação com o seu contexto (aliás um dos “traços minimalistas” referidos por Montaner, mas justamente já muito pouco minimalista...). Mais do que nunca é impossível pensar o

edifício isolado e alheio ao raciocínio urbano. Sem falar na função, da qual a arquitetura por mais que se esforce não pode nunca abrir mão.

Embora haja uma tendência dentro da arquitetura atual quer se libertar dessa “carga” – isso a aproximaria das correntes puristas dos anos 60?

Em parte sim, mas já se trata de um discurso de outro tipo, afinado com um esteticismo muito especial, que diz respeito às modas fugazes, aos valores efêmeros, à mobilidade e fluidez das formas – é antes a expressão de um esteticismo generalizado do que uma restauração da instituição arte como esfera separada, ou da arquitetura como arte: tudo é arte (e nada é...). Em suma, vivemos uma era de obsolescência programada e acelerada. Esta nova reificação é responsável por um enfraquecimento da realidade substituída pelo pluralismo das interpretações e pela consequente multiplicação dos estilos – sendo o principal deles o do fragmentário, elevado à condição de ideologia máxima. Estamos, portanto, diante de um formalismo onde a norma “less is more” mudou de sinal. Ou seja, este novo esteticismo estaria mais do lado da arquitetura excessiva, perdulária, proliferante, etc. e não daquela despojada e econômica como a que está sendo tratada aqui. Esta pode estar voltada para a essência da arquitetura, como os minimalistas estiveram para a da escultura ou da arte – nisto um ponto de contacto – mas justamente esta essencialidade da arquitetura inclui obrigatoriamente as finalidades nela inscritas ou o outro no qual ela se inscreve – seu *hic et nunc*.

Que exemplo você citaria para exemplificar essas ideias?

Veja-se Tadao Ando – das primeiras casas maciças e introvertidas ao Time’s de Kyoto, da capela de Rokko aos edifícios de apartamento ou prédios públicos: a variedade de formas e soluções (apesar do uso constante do concreto), em clara conformidade com o “caráter do lugar”, hábitos de vida, etc. É o que, segundo ele, reflete a passagem da geometria às marcas do corpo humano, do rigor lógico à maneira de pensar e aos hábitos de vida de uma determinada população. São também conhecidos os recursos de que ele lança mão para explorar ao máximo as possibilidades expressivas das paredes e aberturas, dos jogos de luz e sombra, da fragmentação “labiríntica” do espaço. Já dá para ver que há muita pouca coisa em comum entre esta arquitetura e a arte “cool” dos anos 60. Não por acaso ele é considerado por Frampton um representante do “regionalismo crítico”.

A maior parte dos artistas citados ainda estão muito vinculados à arquitetura como “forma-lugar”, curiosamente formuladas naquela mesma década. Por isso acabaram vítimas das mesmas contradições, pois embarcados na voga estruturalista de preeminência do modelo linguístico, concebiam uma unidade espaço-temporal carregada de sentido – o que justamente era repudiado pelo estruturalismo em questão. O lugar como foco de significações coletivas reuniria tudo que aquela maré ideológica tentou demolir: a história, a continuidade, a memória, a tradição, a consciência (mesmo coletiva) enquanto fonte irredutível de sentido. Nisto a “minimal” parecia mais afinada com o seu tempo, por outro lado, todo o interesse da “arquitetura do lugar” dependia precisamente dessa polê-

mica objetiva com o espírito da época. No fundo são ainda estas contradições que animam as experiências mais ricas na arquitetura atual – dos mais velhos ou dos mais jovens. A ser assim, não vejo bem como se poderia aproximar Siza e Judd ou Carl Andre. E assim por diante.

Em suma a etiqueta “minimalismo” é inadequada?

O que quero dizer é que se trata de um uso muito livre do termo. Mais: que para mim a arquitetura que está em linha de continuidade com estes desdobramentos formais do construtivismo moderno é a arquitetura frívola (que não quer significar nada), fragmentária, desconstrucionista, como a de um Eisenman – a menos que se trate do estilo internacional requentado, um Mies desfibrado (como a arquitetura de Dominique Perrault, que se autointitula minimalista). Ao contrário, a arquitetura citada por Montaner, que retomaria o racionalismo, despojada, por vezes elegante, não deixa de trabalhar com referências históricas e contextuais e, num outro registro, rifando as ilusões utópicas dos grandes mestres, tem, no entanto, a pretensão de unir forma e conteúdo social. O nosso exemplo mais próximo é justamente o brasileiro escolhido por Montaner: Paulo Mendes da Rocha.

Mesmo fazendo essas ressalvas, você não vê na arquitetura de Paulo Mendes da Rocha características “minimalistas” – na acepção adotada nesta edição?

Talvez, se nos concentrarmos de preferência na extrema depuração formal de algumas de suas últimas obras. Repare, por exemplo, na grande lâmina de vidro sobre pilotis no Sumaré, onde apenas um pequeno detalhe no perfil dos

andares – um desnível na sala de estar – interrompe a geometria perfeita; ou a grande aba metálica que deve substituir a cobertura para o acesso da Galeria Prestes Maia. Podemos também pensar na casa Gerassi, que retoma a parede de vidro, o paralelepípedo sobre pilotis liberando o solo, a modulação e o uso de materiais pré-fabricados, no melhor receituário moderno, observando, no entanto, que apesar do refinamento de detalhes, a complexidade e a busca de efeitos das residências anteriores foram reduzidas ao máximo, ou melhor, ao mínimo. Branca, ascética, dotada de uma planta muito simples – na frente a área social, no fundo os quartos, a cozinha-corredor na lateral fazendo a ligação entre as duas áreas –, ela está lá, posta diante do transeunte, devassada, como uma proclamação dos velhos tempos: isto é uma casa, é uma casa, é uma casa... Enfaticamente visível, superexposta à luz e ao olhar externo. Modernidade exasperada e por isso mesmo, numa época em que as pessoas tendem cada vez mais a se refugiar na intimidade de espaços muito bem guardados, quem sabe uma nova provocação do velho Paulo Mendes da Rocha. Não há dúvida de que se trata de um gesto deliberadamente exaurido, aliviado da antiga ênfase, por assim dizer esvaído (estetizado?) – quase uma estrepolia, porém sem a ousadia de suas casas-manifesto dos anos heroicos. Naquelas moradias inóspitas (refiro-me aqui em especial à própria casa do arquiteto, de 1964), a explicitação dos processos construtivos, o inacabamento, a austeridade, a iluminação precária, a interrupção inesperada dos espaços abertos e vice-versa, a intercomunicabilidade labiríntica dos espaços habitualmente privativos, os quartos sem janela, tudo parece conspirar contra o conforto dos moradores, contra a apreensão simples e imediata de que aquilo é uma casa, tudo enfim parece confirmar

o propósito retoricamente subversivo de contrariar os hábitos de uma família burguesa.

E quanto ao Museu da Escultura, a obra de Paulo Mendes da Rocha citada por Montaner?

Embora inacabada, é uma das obras mais comentadas e conhecidas de Paulo Mendes da Rocha e não por acaso o exemplo dado por Montaner – parece ficar a meio caminho, ou melhor, fazer a transição entre a arquitetura da “escola paulista”, ao maximizar os volumes, as texturas, a complexidade introvertida do edifício enterrado (rampas, desníveis, focos de luz), e o elementarismo – minimalismo? – daquele objeto único, a grande viga externa, quase uma escultura em meio ao jardim ou às outras esculturas. Embora descomunal, sua horizontalidade desmente qualquer intenção de transformá-la em um monumento – marco, arco, simples vão? Objeto ou obra de arte? Mas aqui também acho descabida a comparação com o minimalismo.

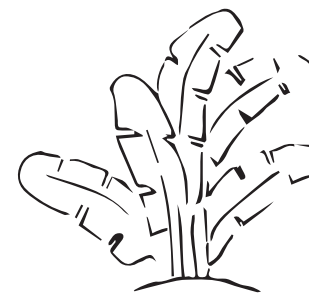
Ao se aproximar do limite da arquitetura, pois afinal se trata de um museu de esculturas, Paulo Mendes da Rocha sugere muito mais a experiência física do lugar condensada nas grandes placas e volumes de um Richard Serra, por exemplo, do que a arte ensimesmada dos minimalistas, evoca sobretudo uma arte que valoriza antes os processos de realização do que o objeto acabado. Ao contrário dos artistas minimalistas, Serra pretende interferir no espaço urbano, esperando, como ele mesmo diz, revelar e redefinir um lugar: além do “Tilted arc” (NY), veja-se “Slated” (Défense), “Clara-Clara” (Paris), etc. Mas estou pensando sobretudo no grande “Bloco para Charles Chaplin” diante do Museu de Arte Moderna de Mies em Berlim Ociden-

tal – não custa lembrar, uma caixa de vidro na superfície que esconde um museu no subsolo. Ora, a meu ver, tudo se passa como se Paulo Mendes da Rocha tivesse buscado uma acomodação entre a forma maciçamente expressiva de Serra e a caixa oca de Mies, ambas conformadas naquele caso preciso pela função indiscutivelmente afirmativa de requalificação de um lugar. Não são objetos quaisquer e a sua pureza formal não é mera decisão plástica, é uma afirmação de valores em confronto com os valores supostamente em vigor do outro lado da porta de Brandenburgo, a começar pelos valores ostensivamente encarnados pela arquitetura monumental do “leste”. Com um significado bem mais restrito, aquela viga atravessada no coração dos jardins entre lojas sofisticadas e casas em estilo eclético não deixa também de ser uma interferência no contexto. Sem procurar sobressair, propositalmente na escala do entorno, é, contudo, uma nota dissonante, em contrabaixo... Será que ainda podemos falar de minimalismo num caso destes?

E a loja da Forma – você a incluiria naquilo que ainda há pouco chamou de modernismo esvaído?

Sem dúvida, mas sem lhe roubar o interesse, acho aliás uma construção muito engenhosa. Novamente, a solução tão repetida do volume suspenso, mas a estrutura simplíssima, de concreto, em H, vem encoberta por um grande painel metálico à maneira de Venturi (embora sem nada a ver com os luminosos da Broadway ou de Lãs Vegas, tudo projetado com uma elegância de designer Bauhausiano, como parte dos móveis lá expostos, presente até no logotipo em minúsculas). A surpresa fica para o interior, isolado do exterior por este painel e dotado de luz artifi-

cial. Segundo o arquiteto tratava-se de conceber uma loja-museu, afinal os objetos em inequívoca exposição, da Knoll à Cassina, merecem ser vistos como obras de arte, portanto nada que permita a reconstituição de ambientes domésticos. Mas será que a grelha metálica do interior, as tubulações aparentes, as passarelas, enfim toda aquela parafernália high-tech não procura sugerir um ambiente de fábrica? Afinal a Bauhaus não reproduz em parte a Faguswerke? Mas é bom não esquecer que também os museus e centros culturais têm sido pensados com este repertório – muito se falou da usina Beaubourg e velhas fábricas não cessam de ser adaptadas com tal finalidade. Ora, sensível aos ares do tempo (embora jure que não) Paulo Mendes conseguiu juntar, reconheço que com grande competência, e talvez com um certo humor, todas essas referências. A verdade é que ao entrar na loja, aliás como ocorre com vários desses Novos Museus, o visitante fica mais interessado no edifício do que nos objetos expostos, apesar da assinatura destes: Paulo Mendes consegue rivalizar com Charlotte Perriant e Marcel Breuer. Não se trata propriamente de uma loja minimalista...



Este livro foi composto nas fontes Literata e Work Sans em janeiro de 2023.

