



ARQUITETURA BRASILEIRA, UMA PÓS-MODERNIDADE MAIS DO QUE CONTRADITÓRIA

■ SÔNIA MARQUES

Introdução

Independentemente de todas as suas inegáveis qualidades que asseguraram-lhe um reconhecimento internacional, a arquitetura moderna brasileira, a exemplo de outras manifestações culturais, não escapou, como não poderia deixar de ser, aos limites da “modernização conserva-

dora”. Assim sendo, a indagação central, conseqüente deste raciocínio, que pretendemos desenvolver no presente artigo é se, num desdobramento de tal fato, a chamada arquitetura pós-moderna nacional também não expressaria a nossa pós-modernidade mais do que contraditória.

Para isto discutimos primeiramente a legitimidade da correlação entre modernismo e modernização, a partir do modelo europeu, tomado como original, mas não paradigmático, passando em seguida pelo norte-americano, até chegarmos à especificidade brasileira. As especificidades encontradas deverão permitir o estabelecimento de um quadro de referência para abordagem, numa segunda parte deste texto, da questão da pós-modernidade, como decorrência, prosseguimento ou redefinição das específicas heranças modernistas.

No caso brasileiro, destacamos o surgimento do grupo mineiro, que hoje consolida-se como o mais expressivo da pós-modernidade brasileira, e procuramos sugerir algumas razões para este fenômeno. Por fim, discutimos o caráter contraditório desta produção, relacionando-o inclusive com o novo elo que se estabelece nos tempos que correm entre cultura e política.

MODERNIDADE E MODERNIDADES

Os modernismo e as modernizações

Segundo Bermann: “o pensamento atual sobre a modernidade se divide em dois

Independentemente das qualidades que lhe asseguram um reconhecimento internacional, a arquitetura moderna brasileira não escapou aos limites da modernização conservadora, representada numa série de forças externas, políticas, econômicas e sociais, que produziram efeitos sobre a prática arquitetural, seja no campo nacional, seja nos campos dos EUA e Europa, esta última irradiadora das idéias que definem tal movimento.

O banimento, pelo regime militar, de nomes ilustres da arquitetura nacional como João Batista Vilanova Artigas e Oscar Niemeyer marca tal período e a qualidade da produção arquitetônica pós-Brasília. No final dos anos 70, discussões em torno de tais assuntos tomam novos rumos nas entidades profissionais. É quando surge a revista Pampulha, em Minas Gerais, reforçando tais discussões e publicando uma série de projetos de arquitetos mineiros, dos quais destacam-se Éolo Maia e Sílvio Podestá. Hoje, tal grupo consolida-se como o mais expressivo da pós-modernidade brasileira e constitui-se uma base para estudos que busquem suas contradições.

■ Arquiteta, Doutora pelo IHES, professora do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

compartimentos distintos, hermeticamente lacrados em relação ao outro: 'modernização' em economia e política, 'modernismo' em arte, cultura e sensibilidade" (Bermann, 1987:87).

É possível concordar, em linhas gerais, com Bermann, quanto a encontrar uma justificativa para tal fato no isolamento disciplinar, numa tradição analítica, que apenas toma a esfera artística como a expressão do “espírito de uma época”, de um lado, bem como nos esforços nem sempre bem-sucedidos dos marxistas e, sobretudo, da vertente estruturalista francesa em lidar com os ditos fenômenos superestruturais a partir da teoria do reflexo.¹ Porém, hoje, em tempos de revisionismos e de crises paradigmáticas, há que se concluir que nem tudo o que foi produzido é destituído de sentido. Além disso, é forçoso reconhecer que os estudos na linha de um marxismo humanista como o clássico trabalho de Henri Lefebvre, ou os estudos da escola de Frankfurt, de uma maneira ou de outra ergueram uma ponte entre os fenômenos do modernismo e da modernização.

No caso da arquitetura, é crescente o número de autores que trabalham com o nexo entre modernismo e modernização e que, em consequência, indagam sobre o novo nexo que se estabelece posteriormente, na chamada pós-modernidade.

Para Kolb (1990), por exemplo, apesar da larga variedade de uso, as palavras moderno e pós-moderno têm sido usadas com referência a seus correspondentes (pós)modernismo, (pós)modernista, (pós)modernidade. Assim sendo, interessando-se pelo sentido de moderno que refere-se a um tipo de sociedade, pensamento e arte, este autor assinala:

We know the modern social tally sheet: a secular the free market, constitutional democracy, civil rights, nationalism, bureaucratic administration, industrialization, capitalism, science and technology, progress. The words come easy but the institutions took generations to build. There are also the more abstract descriptions: rationalization, integration, self-assertion, individualism, and a strange combination of differentiation and homogeneity. There are many different pictures of modernity, depending on which of these elements are taken as explaining the others. The kind of think we call modern emphasizes the individual and the search for systematic, scientific certitudes. It begins around the fifteenth or sixteenth century, which is also the beginning of the kind of society we call modern. (...) Modern art and literature often attack the rationalization and efficient unity thought to be the mark of social modernity. The art protest against modernization's belief in progress and

the self assurance of the modern subject, who is revealed in so much modern literature as hollow and unsure. (...)

Modern architecture, however, was less in opposition. While the great modern architects shared the attempt to discard traditional restrictions and genres, they also affirmed their belief in the very values and processes being attacked by their literary and artistic counterpart; rationality, progress, the promise of a uniform technological society. (Kolb, op. cit.:3-4).

O raciocínio de Kolb nos parece justo. Ele dá conta tanto da diversidade ideológica das diversas esferas culturais do modernismo, quanto explicita o que foi mais comum a todas as experiências do modernismo arquitetural: a fé no progresso e na promessa de uma sociedade tecnologicamente uniforme.

Porém se, como admitem por caminhos diversos os vários autores, o modernismo na arquitetura acompanha um processo de modernização mais amplo que atinge as instituições e a vida social como um todo, seja na Europa, nos EUA ou no Brasil, para não falar de toda a América Latina, este binômio modernismo e modernização traz para a realização da obra arquitetônica de cada país, ou talvez continente, uma especificidade, que não pode ser resumida à fé no progresso tecnológico e na racionalidade. É de tais especificidades que trataremos a seguir.

As origens da arquitetura moderna no contexto europeu

Os historiadores da arquitetura e do urbanismo modernos remontam a origem deste fenômeno à Revolução Industrial e, embora utilizem por vezes metodologias e categorias de análise diversas (análise factual cronológica, ênfase nos protagonistas, reunião de eventos e da produção, independentemente da cronologia, noção de código, estilo ou de espírito de uma época), convergem, com raras exceções talvez, para um recorte cronológico comum. Grosso modo, eles apontam para uma primeira modernidade da Revolução Industrial até os finais do século XIX e uma segunda modernidade que, emanando da cultura *art nouveau* como ponto de ruptura com a cultura mimética e historicista, se afirma no após Primeira Guerra Mundial, embalada pela revolução das artes plásticas e dos “ismos” sediados na Europa: cubismo, expressionismo, neoplasticismo, futurismo, construtivismo. A arquitetura e o urbanismo que então surgem e que consagraram na história mestres como Walter Gropius, diretor da Bauhaus, e Le Corbusier ficam registrados como aqueles discutidos nos inúmeros CIAMS – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.

Nestes, as discussões começaram pelos problemas da moradia econômica, em resposta aos déficits ocorridos pela destruição bélica que agravaram o problema habitacional

da moradia das populações menos favorecidas. Da casa em série, padronizada, passaram para a organização do bairro e, finalmente, para propostas visando à cidade ideal. No último CIAM, antes da ascensão do nazismo, a discussão dá conta do ponto ou, talvez melhor, do impasse ao qual haviam chegado esses arquitetos, pois começaram a discutir até onde ia o poder do arquiteto sobre o controle da cidade ou, em outros termos, até onde ia o urbanismo e começava a política. É certo que nem todos os arquitetos estariam imbuídos pelo mesmo entusiasmo progressista de resolver ou minimizar os problemas das desigualdades sociais através da arquitetura (Banham, 1975; De Fusco, 1981; Giedion, 1954; Argan, 1970; Benevolo, 1973, 1979).

Há hoje uma enorme bibliografia e discussão sobre o assunto, mostrando as inúmeras contradições dos participantes dos diversos movimentos (Wolf, Portoghese, Kopp, 1990). Porém, se analisarmos arquitetura como obra construída e não debate de idéias, podemos admitir que, ao lado de projetos privados para os industriais abastados, consumidores da arte moderna, vamos encontrar inúmeras realizações de bairros operários, como os *Siedlungen* alemães, ou de equipamentos públicos como escolas, ou de outros edifícios públicos. Em resumo, podemos sem dúvida admitir que a arquitetura moderna originária no mundo europeu acompanhou, independentemente de ideologias particulares de seus protagonistas, uma sensibilidade reformista e um intervencionismo público que procurou dar resposta a reivindicações de setores menos favorecidos. Isto pode ser encontrado no tema do *Existenzminimum*, busca de mínimas dimensões e custos reduzidos suscetíveis de fornecer moradia condizente com a dignidade humana.

Outras modernidades: os EUA e o estilo internacional

Ao evocarmos o exemplo europeu como fundante, estamos longe de atribuir a tal modelo um caráter paradigmático, a partir do qual devessem ser julgadas as demais realizações da arquitetura moderna em outros continentes. Não se busca nas origens desta modernidade arquitetônica uma natureza imanente a partir da qual qualquer modificação devesse ser considerada desviante ou deturpada. Certamente a moderna arquitetura européia forneceu raciocínios exemplares. Mas estes se deram no campo restrito da atividade projetual, ou seja, na formulação estética e, como bem enfatiza Kolb (*op. cit.*), na fé na racionalidade e no progresso tecnológico.

Um tal fato fica extremamente claro quando observamos como se deu a introdução da arquitetura moderna nos Estados Unidos. A análise de Damisch (1993) é muito perspicaz quando comenta que, no final do século XIX, a Europa olha para a América como o país do amanhã, como se estivesse no futuro, enquanto que, nos EUA, os meios

intelectuais e artísticos, de certa forma complexados com a falta de “cultura” local, vão buscar na Europa modelos para embelezar as cidades dentro do movimento do City Beautiful, recaindo, com isso, no mais completo ecletismo, num momento em que a cultura européia *art nouveau* questionava a postura mimética e avançava em busca de outras propostas.

Ce que j'essai ici de cerner, avec beaucoup de précaution, c'est le moment où l'Amérique va se constituer, à ses propres yeux, en tant que scène, dans laquelle elle redoutera d'avoir à se reconnaître.

Moment d'une fascination, mêlée de répulsion, et qui conduira à l'approfondissement des travaux de l'École de Chicago sur l'écologie urbaine. Mais moment, aussi, qui en fut le corrélat, d'un désenchantement face à une évolution qui semblait à tout contrôle quand bien même elle était strictement programmée, comme peut l'être un processus naturel. Un désenchantement qui, se combinant avec la prise de conscience du fait que les villes européennes avaient changé sous l'effet des interventions de l'État devait lui-même être à l'origine du mot d'ordre de la City Beautiful, visant à l'embellissement a posteriori de la métropole: les membres de la commission constituée en 1900 (l'année de l'Exposition Internationale de Paris) à l'initiative du sénateur James Mc Milan, Daniel Burnham, l'architecte, Charles McKim, autre architecte, de la côte est celui-là, Frederick Law Olmsted Jr., l'homme des parcs, nationaux et urbains, et le sculpteur Auguste Saint Gaudens, effectuèrent un voyage d'études qui les conduira à Vienne, Budapest, Paris, Rome, Francfort et Londres, avant de présenter des propositions pour la beautifiation de la capitale fédérale dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles n'avaient rien de bien de nouveau non plus que de “moderne”. (Damisch, 1993:22-23)

Mais clara ainda é a especificidade da moderna arquitetura norte-americana quando ouvimos o testemunho recente de um de seus principais protagonistas: o arquiteto Philip Johnson que, nos anos 30, organiza no MOMA, em Nova Iorque, uma exposição destinada a divulgar as realizações de seus colegas europeus. Para Johnson, o debate ideológico que se criara em torno da arquitetura moderna, sobretudo com a ascensão dos regimes autoritários, pouco interessava aos americanos. O que o fascinava e o que ele queria trazer para os EUA eram as audácias formais e estruturais, a nova estética, e foi isso que se dispôs a importar.²

Johnson foi discípulo fervoroso do arquiteto alemão Mies Van der Rohe, diretor da Bauhaus, e contribuiu para cunhar

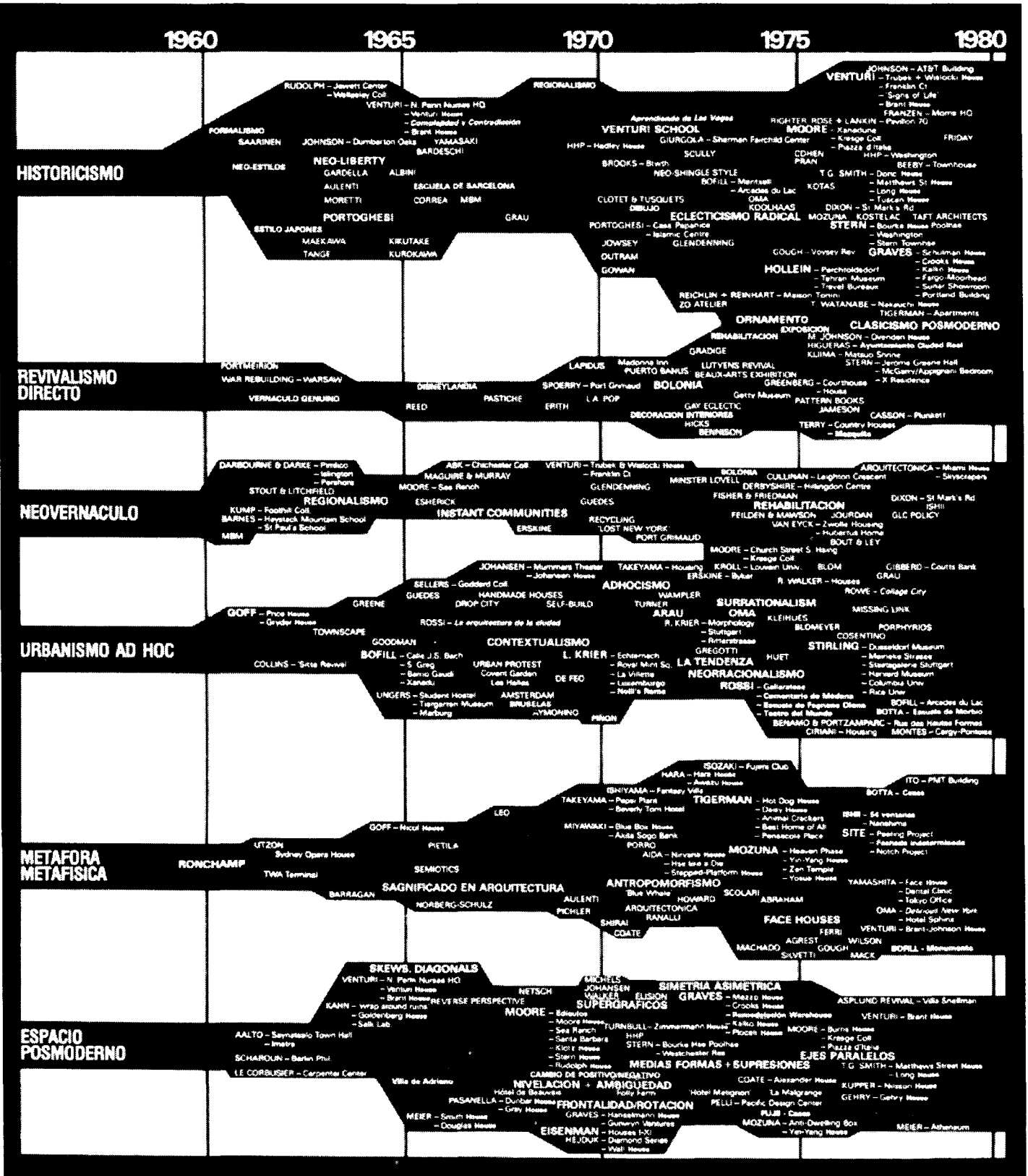


Diagrama de Charles Jencks (1977)

a expressão “estilo internacional”, à qual associa-se sobretudo a arquitetura dos arranha-céus, das estruturas de esqueleto de aço e vidro, que o próprio Mies, depois exilado nos EUA, contribuirá para desenvolver. De fato, se a modernidade européia teve “uma causa e um estilo”, como afirmou Anatole Kopp (*op.cit.*), nos EUA, ela foi deliberadamente um estilo, pretendendo ser internacional, e expressa sobretudo no arranha-céu de vidro, que atingiu, neste país, proporções ignoradas pela contemporânea modernidade européia.

Mesmo durante o New Deal, quando os arquitetos americanos pareceram ter que assumir um papel não muito diferente daquele que havia sido assumido anteriormente pelos seus colegas europeus, aplicando a longa experiência que tinham em pré-fabricação e em projetos de grande escala na habitação para populações necessitadas, a modernidade americana distancia-se da européia, muito embora historiadores como Benévolo (*op. cit.*) e Kopp (*op. cit.*) tenham visto no episódio do New Deal o surgimento de uma nova vaga de profissionais prontos a colaborar com o poderes públicos e com os administradores. Para Sarfatti-Larson (*op. cit.*), entretanto, há um exagero por parte desses autores e, no conjunto, o papel tecnocrático que o New Deal ofereceu aos arquitetos americanos não foi associado, como na Europa, com a nova arquitetura. Apoiada em Richard Pommer, Sarfatti-Larson constata que a influência do modernismo europeu na política habitacional americana dos anos 30 foi limitada. Assim, segundo Pommer (1978): “*These methods of site planning and ideal of architectural form collide, however, with the vaguer and more timid traditions of American Housing design, and the social and political implications of Continental house became caught in the American shift from private initiatives*”.

De fato, como bem salienta Pommer, os arquitetos americanos esqueceram a lição modernista européia “da inseparabilidade do planejamento urbano, habitacional e da arquitetura”. E, se em arquitetura escolheram como emblemática a produção de edifícios de escritórios de vidro e aço, sempre mantiveram o gosto pela urbanização periférica residencial, de baixa densidade, mantendo a tradição dita “desurbanista” como apregoava Frank Lloyd Wright. Podemos, assim, admitir claramente, tal como propõe Sarfatti-Larson, que: “*In America, aesthetics and social purpose remained divorced*” (*op. cit.*:74).

O caso brasileiro

No Brasil, pode-se dizer que a arquitetura moderna foi também uma causa e um estilo, embora a causa esteja longe de ser a da sensibilidade reformista européia. Não que os arquitetos brasileiros fossem destituídos de uma tal sensibilidade, o que poderá ser discutido, mas que pouco

vem ao caso. O fato é que, para existir arquitetura, precisa existir cliente. O que a faz diferir e, em grande parte, ser tardia em relação às demais esferas artísticas da modernidade, é o fato de que a arquitetura moderna só se concretiza se tiver valor de troca.³ Ora, como se sabe, o cliente por excelência da nascente arquitetura brasileira foi o Estado brasileiro, o qual, ansioso por consolidar seu caráter moderno e exibi-lo nas fachadas das cidades, estava longe de oferecer tarefas voltadas para o abrigo de setores menos favorecidos, pelo menos aos arquitetos.⁴

O prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, então capital do país, tornou-se, assim, o marco da arquitetura brasileira. E a própria história da sua realização, desde o concurso, expressa justamente o compromisso da arquitetura nacional com a consolidação do moderno Estado brasileiro, compromisso que se manterá e se desenvolverá até a realização de Brasília, continuando, posteriormente, embora com menos repercussão e sendo já alvo de diversas críticas, nos projetos das diversas empresas estatais dos anos 60 e 70.

Como evidenciamos em estudo anterior (Marques, 1983), a obra de nossos pioneiros, sobretudo do grupo carioca ligado a Lúcio Costa, em que pesem todos os discursos e declarações de intenção, é obra de exceção, para a elite ou para o poder público. A visão destes pioneiros sobre a arquitetura para habitação popular sempre foi marcada pelo distanciamento e ambigüidade, como bem mostrou Cavalcanti (1987). A mais clara formulação talvez tenha sido encontrada por Niemeyer quando diz (ou dizia) que habitação popular não é problema de arquitetura, mas problema socioeconômico, o qual deveria desaparecer com as mudanças políticas. Daí porque, em função deste raciocínio, pôde este célebre arquiteto dizer que o importante não era a sua arquitetura, mas o partido (comunista) e os amigos. É claro que, como salienta Durand (1991), pode-se atribuir tal postura a uma estratégia individual do maior arquiteto brasileiro.⁵ Pouco importa.

Importa é que, a despeito dos desejos mais ardorosos que pudessem alentar nossos arquitetos progressistas, confessos ou não, a nossa modernidade arquitetural, as realizações da arquitetura erudita são, com exceção dos modelares exemplos de Lúcio Costa para Monlevade, de Artigas para Cumbica e de Reidy para Pedregulho, de luxuosas residências individuais. Acima de tudo, a modernidade constrói-se à imagem e semelhança do Estado brasileiro. Onde, no entanto, ver nisso indícios de uma modernização conservadora?

O espaço privado: o lugar do conservadorismo

A resposta mais simples levaria a um escapismo generalizante, a partir de um raciocínio analógico. Ou seja,

poder-se-ia pensar que, como a modernização empreendida pelo Estado brasileiro, sobretudo a partir dos anos 30, teve um caráter eminentemente conservador, por extensão, a modernidade arquitetural teria também este caráter. Esta não é, no entanto, a linha de raciocínio que pretendemos desenvolver. Em primeiro lugar, porque acreditamos que os fenômenos culturais e artísticos repousam sobre uma especificidade e não são mera decorrência de processos político-econômicos. Em segundo lugar porque, apesar de ter servido para “dar cara ao Estado”, ou melhor, por isso mesmo, as contradições da arquitetura moderna brasileira expressam-se muito mais no âmbito dos edifícios privados e sobretudo na arquitetura doméstica do que nos edifícios públicos, muitos dos quais permanecem, até hoje, como ícones da modernidade e demonstram uma enorme contemporaneidade em relação aos edifícios congêneres da Europa, quando não são em certos casos até “mais modernos”. As residências são, no entanto, o tipo de projeto em que se cristalizam, de maneira mais visível, os problemas das relações sociais, que melhor expressam as peculiaridades culturais, particularmente aquelas que emanam da organização familiar.

Assim sendo, propõe-se a discussão das contradições e do conservadorismo da moderna arquitetura brasileira, no âmbito da própria produção arquitetônica, no âmbito da organização do espaço privado, sobretudo do espaço doméstico. Tomamos como material empírico os exemplos ilustres citados pela historiografia clássica (Bruand, 1981 Lemos, etc.) e trabalhos mais recentes realizados sob nossa orientação por alunos graduandos em arquitetura (Macedo, 1995; Naslavsky, 1992). Nestes trabalhos estão evidenciados vários pontos da modernização conservadora em arquitetura, dentre os quais destacamos aqueles que dizem respeito ao uso dos espaços internos da dita casa moderna, ao seu zoneamento e aos problemas tecnológicos.

Os espaços internos e a segregação

Chama-se de zoneamento a operação que consiste em dividir as áreas em função de atividades específicas. Nas residências, em geral, existem três zonas: a zona social, a zona de serviço e a zona íntima. É no dimensionamento destas três zonas, no percentual que ocupam, na sua articulação e, sobretudo, nas áreas de serviço que melhor se expressa o conservadorismo da modernidade arquitetural brasileira.

É comum encontrar análises que denunciam as áreas de serviço de nossas casas e apartamentos modernos associando-as às antigas senzalas. Carlos Lemos, por exemplo, mostra como evoluíram as habitações brasileiras, ao longo do tempo, até chegar à modernidade, em função do trabalho doméstico. Uma das sugestões mais interessante

desse trabalho de Lemos e que, sem dúvida, deveria ser desenvolvida é a de que a copa – ambiente de refeições separado da cozinha, que surge nas casas de classe média, em mimetismo à copa das mansões das elites, aqui lugar dos copeiros – finda por resultar no lugar, por excelência, de vivência das classes médias, cujas casas continuam mantendo, quando mantêm, uma sala de jantar apenas como cenário. Esta copa é hoje, muitas vezes, reencontrada em apartamentos de elites com o nome de jantar íntimo. Ela demarca o limite máximo até onde podem chegar os criados (ou a única criada, como costuma ocorrer no caso das classes médias urbanas), a menos que estejam servindo. Os serviçais, mesmo após a abolição, definem muito o zoneamento doméstico. No trabalho de Naslavsky (*op. cit.*), por exemplo, fica evidenciado como na arquitetura pioneira do modernismo, em Recife, encontramos exemplares de arquitetura doméstica bastante semelhantes aos dos mestres europeus, porém com acréscimos de edículas para os serviçais. As edículas, vestígios da relação com a criadagem, marcam uma implantação diferenciada do volume no terreno e, em geral, contrariam os chamados partidos ou composições do modernismo abstrato.

Quando se passa da residência individual para a residência multifamiliar, ou seja, para o prédio de apartamentos, a solução brasileira é ainda mais flagrante e inovadora: dois acessos, um para os serviçais e outro para proprietários, inquilinos, familiares e suas visitas. Inovadora porque até então inexistente no repertório da arquitetura moderna internacional, esta solução encarece a edificação e traz para nossos arquitetos o problema de buscar uma nova compatibilização da geometria espacial. Há sempre este volume, este apêndice a mais nas nossas construções verticais que não se encontra nas realizações de mestres europeus ou americanos.

O exercício pode ser feito comparando-se projetos deste tipo realizados na Europa ou nos EUA. O curioso é que o problema dos serviços, ou dos serviçais, como índice da diferença programática e do organograma da casa, aparece também na habitação econômica destinada a setores mais populares, como se pode concluir a partir de uma análise comparativa de propostas de habitação econômica feitas pelos arquitetos modernos na França e no Brasil da década de 20 até os anos 60 (Macedo, *op. cit.*).

Esta análise começa pelas propostas de Le Corbusier de habitações econômicas realizadas na França em Pressac, perto de Bordeaux, comparando-as com aquelas realizadas, na década seguinte, por Lúcio Costa em Monlevade e, depois, no bairro da Gamboa, no Rio de Janeiro, que contou com a co-autoria do arquiteto Warchavchik, russo imigrado para o Brasil. Pode-se assim demonstrar que, mesmo quando não

há quartos de empregados, as áreas de serviço dos apartamentos brasileiros são sempre maiores ou findam por sê-lo na medida que “exigem” um acesso separado. O problema não se origina apenas do fato de, na França, não haver mais criados domésticos residindo nas habitações, sobretudo em habitações ditas econômicas e destinadas a pequenos empregados de serviços ou operários. Na verdade, o problema das áreas de serviço é solucionado de maneira diferente em função de duas variáveis: os eletrodomésticos e os equipamentos e serviços urbanos.

De fato, como se sabe, no caso europeu (o exemplo mais citado é o caso alemão), o modernismo arquitetural deu-se num quadro de modernização mais amplo e de uma crescente industrialização dos objetos do cotidiano, sobretudo de uso doméstico. A cozinha de Frankfurt, cozinha minimalista, que procura colocar à mão tudo o que uma pessoa de estatura média precisa para a preparação de uma refeição, exemplifica com rigor este processo, detalhada que foi a partir das reivindicações da mulher alemã, que tinha de enfrentar a dupla jornada de trabalho. Ao mesmo tempo em que os eletrodomésticos invadiram os lares facilitando as tarefas domésticas, outros equipamentos de uso coletivo, tipo lavanderias, bem como os serviços públicos de limpeza urbana se desenvolviam em favor de áreas de serviço limpas e apresentáveis, mesmo nas habitações mais modestas. Vale ainda salientar que as creches, locais de recreação, bibliotecas públicas e escolas primárias situadas próximas aos conjuntos habitacionais, quando não no próprio conjunto, oferecem um espaço complementar à casa para as crianças. Assim pôde surgir a Unidade de Habitação em Marselha, projeto paradigmático de Le Corbusier, que reduz a cozinha a um mínimo balcão já aberto desde a entrada única do apartamento. O projeto do arquiteto Reidy para Pedregulho, no Rio de Janeiro, segue a mesma conceituação megaestrutural da unidade marselhesa, sem acompanhar-se do mesmo nível de equipamentos e mantendo a clássica área de serviço. Nos projetos franceses, a cozinha abre diretamente para o jantar; nos nossos, ela é sempre mais escondida.

Há, portanto, nas nossas casas e apartamentos, sempre esta parte envergonhada da modernidade: o serviço que ou é à parte do corpo principal da casa, em edículas, ou tem acesso diferente do principal, de maneira a permitir que empregados entrem e saiam sem serem vistos pelas visitas. De maneira também que as visitas não vejam esta parte da casa, quase sempre muito suja e onde a revolução tecnológica não parece chegar pelo menos até os anos 80.

A questão tecnológica

Ora, justamente um outro ponto flagrante da especificidade do nosso modernismo arquitetural origina-se

do nível de desenvolvimento tecnológico. Já é comum falar-se da filiação da arquitetura moderna brasileira à vertente corbusiana, a sua filiação à linguagem purista do arquiteto suíço, e muitas vezes aponta-se como única razão a predileção por esta vertente nutrida por Lúcio Costa, protagonista central da introdução e aceitação do modernismo no Brasil. As negociações políticas que se estabeleceram para a vinda do arquiteto europeu e os seus desdobramentos no campo arquitetural foram magistralmente estudadas por Durand (*op. cit.*). No entanto as razões para tal preferência, ainda que possam ser atribuídas a uma maior relação com o mundo cultural francês, onde vivia Le Corbusier, tendo Lúcio Costa, ele próprio, nascido na França, deverão sem dúvida ser igualmente imputadas ao fato de que esta vertente de arquitetura baseada nas possibilidades do concreto era a que melhor poderia ser desenvolvida aqui no Brasil, tendo em vista o nosso patamar tecnológico.

Como se sabe, os materiais-chaves da arquitetura moderna foram o vidro, o ferro, o aço e o concreto. O primeiro utilizado sobretudo nas esquadrias, elementos de separação e vedação, janelas e divisórias; os demais nas estruturas. A essência da edificação moderna é a abolição do conceito de cômodo ou de compartimento, em que se baseavam teorias de pré-modernistas como Adolf Loos, em prol do conceito de vão – as paredes, para efeito de mera divisão, tornando-se independentes dos elementos portantes e podendo ser demolidas e colocadas ao sabor das necessidades. Esta flexibilidade só pode ser conseguida à custa das estruturas metálicas, freqüentes na Europa e emblemáticas dos arranha-céus americanos, ou em concreto armado, como foi o nosso caso. De fato, a glória da arquitetura moderna brasileira deve-se em grande parte ao desenvolvimento da indústria do cimento e ao *know-how* em cálculo estrutural desenvolvido pelos nossos engenheiros. A nossa arquitetura moderna tem, certamente, uma dívida para com o concreto armado, material de difícil conservação. Porém a mera introdução de arrojadas estruturas de concreto armado não foi acompanhada da industrialização da construção, nem da racionalidade construtiva que deu forma, justificativa e álibi às realizações européias.

Quem pegar as revistas de arquitetura dos anos 30, 40 e 50 deste país poderá, através dos anúncios, verificar, como fizemos, quem eram as indústrias e quais os materiais que se aliam na realização da arquitetura moderna: indústria de elevadores, de vidros, de pisos, carpetes, assoalhos e cimento. Poderá igualmente verificar que, nas realizações, quando há arrojado estrutural, é resultado do concreto, na falta de material e tecnologia de estruturas metálicas. Mas nem a observação das realizações nem a constatação da reduzida

gama de componentes da construção civil permitem dar conta dos bastidores daquelas realizações, ou seja, do canteiro precário e tradicional, artesanal.

Além disso, o arrojo do concreto só é acessível em soluções caras. Na arquitetura doméstica vamos então encontrar soluções “modernas”, como, por exemplo, platibandas altas que escondem telhados inclinados para “fazerem de conta” que a residência tem um teto plano, o famoso teto-jardim, um dos cinco pontos da arquitetura corbusiana, e isto não apenas em soluções ditas populares, em arremedo às soluções eruditas, mas em realizações assinadas pelos próprios especialistas.

Patrocinados pelos poderes locais ou pelo Estado central, o que não lhes retira nem os méritos, nem as glórias, sem tecnologia, sem industrialização, sem política habitacional e sem equipamentos urbanos, os arquitetos brasileiros conseguiram projetar o nome da cultura brasileira no cenário internacional, e hoje todos os bons manuais de história da arquitetura moderna não podem deixar de citar senão as realizações de Pampulha, sem dúvida a mais arrojada para a época, e a realização de Brasília, a mais emblemática.

Contraditória ou conservadora, assim se estabeleceu a nossa modernidade arquitetural, difundindo um desejo de ser moderno a todo custo, negando em grande parte as soluções regionais e tradicionais, já que estas lembravam o odioso “movimento neocolonial”, sobre o qual os pioneiros da arquitetura moderna haviam saído vitoriosos. Estes estabeleceram logo suas instituições, e pode-se com certeza apreender a estratégia para detenção do monopólio da modernidade arquitetural através de uma tríade institucional interativa: o IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil, o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o CONFEA – Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura. O IAB nasce antes, mas vai se consolidar realmente nas proximidades dos anos 30, década em que surgem as demais instituições.

Mas que novo quadro se desenha e que instituições legitimam a arquitetura pós-moderna no Brasil?

PÓS-MODERNISMO E PÓS-MODERNIDADES

Pós-modernismo: a mesma relação com a pós-modernização?

Muito embora alguns autores como Kolb (*op. cit.*) sugiram que se possa estabelecer a mesma correspondência que se estabelece entre modernismo e modernização para o caso do pós-modernismo, a questão revela-se bem mais complicada. Embora estejamos longe de querer esgotá-la aqui, gostaríamos apenas de situar um pouco o que enxergamos como elementos complicadores de uma tal questão. De fato, de há muito que se fala na sociedade pós-

industrial e em vários de seus aspectos. Seja Habermas, seja Alvin Töffler, seja Baudrillard, para citar autores os mais diversos, abordam a questão das transformações tanto tecnológicas quanto culturais que têm afetado o nosso cotidiano. Curiosamente não é aceita com tranquilidade a tese de que a repercussão da “terceira onda”, da globalização ou da chamada revolução digital implique uma nova sensibilidade artística pós-moderna.

O próprio Berman (*op. cit.*), ao estabelecer que a modernidade é antes de tudo a consciência da mutação constante e da efemeridade, parece propor uma modernidade eterna e um certo fim da história, à sua maneira. Mais curioso, entretanto, é o caso do próprio Habermas, o qual já havia escrito uma obra em que assinalava os fenômenos da pós-modernização, se assim podemos dizer, e que, após a Bienal de Veneza de 1980, sai na defesa ideológica em prol de uma modernidade inconclusa, inacabada, desviada de sua rota.

A nosso ver, o problema é que, ao quererem afirmar se a modernidade acabou ou não, se vivemos uma nova era ou não através das realizações arquiteturais, os autores e sobretudo os filósofos, como no caso de Otília Arantes (1993) e Habermas, não escapam de duas considerações:

a) uma, de ordem ideológica, são os juízos de valor sobre as conquistas, as benesses e os males da modernidade que estão em jogo. Por extensão, o problema da crítica à modernidade e à racionalidade instrumental, como não podia deixar de ser, abate-se sobre o problema do fim ou não da arquitetura moderna, da exaustão ou não de sua capacidade para dar solução aos problemas das desigualdades sociais, etc.;

b) a outra questão é de ordem estética, pois, de fato, a estética dita pós-moderna tem sido múltipla e, em grande parte, associada ao populismo ou ao historicismo, e é esta apreciação que tem tomado o maior espaço dos escritos sobre a questão.

A questão ideológica

Para Habermas, por exemplo, a modernidade não estaria acabada, uma vez que os problemas para os quais quis encontrar soluções e adiantou algumas propostas – a falta de moradia, a qualidade do ambiente urbano – permanecem. A modernidade é, para Habermas, um projeto inconcluso, que desviou a sua rota, e os arquitetos modernos se sobrecarregaram ao tomarem a si a responsabilidade de resolverem problemas de ordem política e econômica que escapavam da sua esfera de intervenção.

No Brasil, Otília Arantes (*op. cit.*) deu resposta contundente a Habermas, seguindo um raciocínio que vai desenvolver mais longamente em seguida. Entre outros argumentos, evoca o fato de que, na verdade, a extrema

racionalização e o compromisso com o lucro industrial já estavam presentes na produção dos modernistas na Bauhaus. Com certeza, como bem afirma Arantes, a insistência de Habermas em validar a arquitetura moderna e advogar a sua continuidade está mais próxima de um atestado de fidelidade de “*compagnon de route*” dos mestres do modernismo europeu. Dessa forma, parece ser, antes, um desabafo nostálgico de quem participou das mesmas ilusões do que propriamente uma análise acurada como costuma presentear-nos o mais célebre filósofo da Escola de Frankfurt.

Também o livro de Anatole Kopp é um libelo de lealdade à causa do modernismo e ainda mais comovente do que o texto frankfurtiano. Abertamente passional e militante confesso, Kopp, ao contrário de Habermas, termina por declarar que a arquitetura moderna, à qual dedica o livro, está definitivamente morta e enterrada (Kopp, *op. cit.*:244).

Na verdade há que se entender a posição de Habermas e Kopp não apenas pelas respectivas inserções anteriores, mas, sobretudo, procurando entender com quem estão a dialogar, quem são os seus interlocutores. A que críticos da modernidade Habermas e Kopp respondem?

A crítica à arquitetura moderna não é assim tão recente. Jacques Tati, ao ironizar no filme *Meu Tio* a obsessão corbusiana de funcionalismo, seguia na esteira de um revisionismo da ortodoxia moderna, encetado desde o segundo pós-guerra por práticas de arquitetura regionalistas e empiristas escandinavas ou por correntes italianas. Mas a grande onda do pós-modernismo arquitetural, assim rotulado, foi puxada pelos norte-americanos, a partir da obra e dos escritos de Robert Venturi, nos anos 60. O livro de Venturi permaneceu, no entanto, restrito ao círculo de iniciados, especialistas, arquitetos e filósofos.

De fato, o grande divulgador da pós-modernidade arquitetural será Charles Jencks, o qual, num verdadeiro achado e numa estratégia verdadeiramente exitosa, primeiramente determinou uma data de morte para o movimento moderno em arquitetura com a implosão do conjunto residencial para desfavorecidos em Pruitt-Igoe Jencks. Em seguida, estabeleceu um enorme elenco de correntes pós-modernas, a partir de posturas de projetos e características estéticas as mais variadas, mas muito próximas de abordagens lingüísticas; assim, há os que operam por citações, por metáforas, etc.

Sem dúvida Jencks foi extremamente feliz na sua idéia simplificadora e generalizante. A imagem da implosão do conjunto habitacional serviu de entrada para uma série de filmes realizados pela BBC sobre a arquitetura pós-moderna. Com isso, consolidou uma equação facilmente assimilável e bem ao gosto das idéias fáceis que percorrem os corredores

e os ateliês das faculdades de arquitetura: ou seja, a arquitetura moderna buscou resolver os problemas da habitação e trabalhou com o conceito de espaços reduzidos e de racionalização para os menos favorecidos. “*Vejam no que deu!*”, parece dizer Jencks: monotonia dos conjuntos, pobreza de linguagem, obsolescência precoce, guetos. A arquitetura moderna é igual a Pruitt-Igoe e, quando este foi implodido, ela morreu.

A crítica fácil que terminou se reproduzindo de maneira generalizada é bem assinalada por Kopp, ao final de seu livro, quando diz que tornou-se de bom tom considerar que os problemas da urbanização e da monotonia da arquitetura, a desadaptação das residências às necessidades de seus utilizadores, a proliferação de uma rede viária para uso exclusivo de automóvel, o desaparecimento da paisagem natural, enfim todos os traços da vida cotidiana do século XX teriam resultado da implantação das idéias funcionalistas de Le Corbusier, de Gropius, de Mies Van der Rohe. Pior ainda: a sabotagem de nosso modo de vida não teria sido um erro, mas uma ação deliberada para favorecer especuladores e proprietários fundiários e de imóveis. Ou seja: “*Em resumo, ‘os funcionalistas’ teriam fornecido a ideologia necessária à perpetuação do poder da classe dominante; suas idéias, aparentemente ‘progressistas’, seriam apenas uma camuflagem: eles teriam apenas, sob o pretexto do urbanismo, fornecido os meios para a opressão de um maior número de pessoas*” (Kopp, *op.cit.*: 249).

O problema não é tanto saber se essa crítica se sustenta ou não ou saber se, ao serem colocados no banco dos réus, os arquitetos modernos foram culpados ou não, ou ainda se causaram tanta desgraça à humanidade de maneira consciente ou inconsciente. O que, parece-me, mais angustia espíritos como o de Habermas, ou angustiou Kopp nos seus últimos dias, é o fato de tais críticas servirem de justificativa para realizações e práticas atuais, como as de Frankfurt, sob a égide do arquiteto Speer, neto de Albert Speer, o arquiteto oficial de Hitler. Ou seja, o problema não é a crítica, mas são os seus autores e, sobretudo, as suas propostas de superação. Aliás são essas propostas de superação que fazem o horror de outra espécie de avaliação: a estética.

A questão estética

Para Otília Arantes:

uma condenação global da modernidade arquitetônica não faz sentido, como também não buscar ingenuamente circunstâncias atenuantes (ideais traídos, degradação ideológica, recuperação pelo “sistema”, erro categorial quanto à idéia de função, etc.). Ao contrário, o que importa é discernir, na evolução de conjunto da arquitetura moderna, os

elementos de um processo que acabou por ultrapassá-lo – de um sistema de ilusões e compromissos, que são a marca de nascença da ideologia. (Arantes, *op. cit.*:55-56).

Seja. Mas a minha pergunta, de natureza eminentemente sociológica, é: importa para quem e para quê? Para o historiador, para o arquiteto, para o filósofo? Pois nem os raciocínios, nem as práticas são, em princípio, convergentes.

O discurso de Arantes, como de outros autores, parece deixar-se seduzir pela própria ideologia dos arquitetos. Assim, em primeira lugar, ela ergue ao estatuto de “teóricos” os professores da Escola de Veneza (Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, Massimo Cacciari) que têm escrito sobre “o colapso da ideologia do plano do qual a arquitetura moderna seria a expressão magistral”. Depois, Arantes confere ao Teatro do Mundo do arquiteto Aldo Rossi um estatuto diferenciado quando afirma: “Uma arquitetura simples que no entanto tem tudo a ver com a complexidade veneziana – penso sobretudo na arquitetura renascentista de Palladio” (Arantes, *op.cit.*: 43).

É possível, e Arantes tem todo direito de preferir a delicada sutileza de Rossi ao espalhafatoso Venturi, sobretudo em sua segunda fase, também aplaudir os esforços de crítica de Tafuri e outros. O problema é que, por mais que revele maior bom gosto aplaudir os italianos do que os americanos, as *démarches* – tanto no que diz respeito a uma atitude projetual, quanto no que se refere a uma sensibilidade, ao partilhar de uma mesma mentalidade – são idênticas. Ou seja, para ser clara: os escritos críticos da Escola de Veneza não apontam, a meu ver, para uma teoria de arquitetura. Se utilizássemos as análises de Françoise Choay (tal como esta autora propõe em *A Regra e o Modelo*) seríamos certamente obrigados a constatar que eles não passam do gênero “comentário crítico culto e ensaístico” muito comum na cultura arquitetônica, como evidenciam as publicações do gênero e como são, da mesma maneira, os escritos de Venturi ou outros. Quanto a aplaudir a atitude de contextualização adotada por Rossi, vejo-me forçada a aprontar a seguinte *boutade*: mas que culpa tem Venturi se ele tinha que contextualizar em Las Vegas e Rossi em Veneza? Cada um tem o contexto que merece, mas a atitude projetual é a mesma. Além disso, a distinção, a rigor, entre boa e má arquitetura pode ser feita ao longo de toda a história da arquitetura e para todos os períodos.

Enfim, parece-me que a discussão dos filósofos, como bem salienta Sarfatti-Larson (*op. cit.*), deixa enredar-se pelo discurso dos arquitetos, enquanto que arquitetura é obra construída. Assim sendo, longe de apreciar a questão da pós-modernidade pelo que os arquitetos dizem ou pelo debate

estético-ideológico, para fazer o elo entre pós-modernismo e sociedade, olhemos o pano de fundo em que se desenvolve ou, como convida Sarfatti-Larson, olhemos “*behind the post-modern facade*”.

O pano de fundo

Estudando o surgimento do pós-modernismo nos EUA, Sarfatti-Larson destaca que uma primeira fase do pós-modernismo arquitetural pertence a jovens arquitetos e projetistas que foram mobilizados pelos militantes dos anos 60, “the Sixties”, durante os anos da Community Action e do Programa de Model Cities, para praticarem nas vizinhanças uma arquitetura de centros comunitários, ambulatórios e reformas modestas. Neste estágio a crítica estética emergiu por um momento junto com a indignação e luta política (Sarfatti-Larson, *op. cit.*:80).

Kopp também dá uma idéia desta sensibilidade militante que, fora da Europa, começa também a questionar o “elitismo” da modernidade e que tenta propor algo:

No final dos anos sessenta, toda uma corrente de pensamento descobriu o Terceiro Mundo, o povo, as alegrias da vida simples, a ecologia, a poluição, a marcha a pé, a bicicleta, as “técnicas doces”, o livro do arquiteto egípcio Hassan Fathy “Construir com o Povo” e “A Arquitetura sem Arquitetos”. (Kopp, *op.cit.*:250)

Sarfatti-Larson coloca: “*The post modern architecture has coincided chronologically with a different phase of capitalist development. In advanced capitalist countries, and particularly in the United States, the economic crisis of the 1970s accentuated structural trends that had been at work for a long time*”. (Sarfatti-Larson, *op.cit.*:67)

Porém, como prossegue a autora, as correspondências que possam ser estabelecidas entre as formas arquiteturais do pós-modernismo e as características gerais da nova fase econômica internacional não dizem muito sobre o processo de mudança arquitetural. Pois, salienta, arquitetura, como outras crenças e atividades socialmente construídas, ocorre localmente em contextos específicos. E os fatores locais estão conectados com mais amplos fatores econômicos, políticos e culturais por elos tão complexos que desafiam. De um lado, temos os arquitetos pondo em práticas idéias que adornam o discurso da disciplina. Num outro lado, há forças externas, econômicas, políticas e sociais, que produzem efeitos sobre a prática arquitetural.

Para a autora, no plano local, dois fatores são os mais significativos para a prática da arquitetura: a reestruturação espacial e o crescimento de uma classe empresarial. Ambos estão correlacionados com o fenômeno de desindustrialização, com o movimento de busca dos diversos capitais por lucros mais altos e mais rápidos, implicando, em

geral, investimentos que empregam proporcionalmente mais pessoal técnico e profissional que as indústrias tradicionais como a têxtil, a do aço ou do automóvel.

E, no Brasil, poderíamos encontrar características semelhantes?

A arquitetura pós-Brasília, 20 anos depois

Como dissemos, a arquitetura moderna brasileira não escapou da modernização conservadora. Porém, no discurso, os arquitetos modernistas conservaram uma reputação de progressismo e de preocupação com os problemas sociais. Esta recuperação tem vários motivos. Ela se deve à adesão de alguns dos mais ilustres arquitetos a partidos de esquerda, adesão conhecida e declarada, como no caso de João Batista Vilanova Artigas e de Oscar Niemeyer. Além disso, deve ser considerado que, num primeiro momento, enquanto a ditadura militar bania e expulsava estes personagens ilustres, o Instituto de Arquitetos do Brasil mantinha-se ambíguo, chegando até a aplaudir a política habitacional do governo. Mas nos finais do anos 70, uma nova geração à frente do IAB mostrava-se francamente crítica ao que havia sido a política urbana da ditadura, ao mesmo tempo em que se constatava, ainda que nem sempre se estabelecesse um elo de ligação, a pobreza da arquitetura brasileira “após Brasília”.

Quanto a Brasília, ela permaneceu, até então, inquestionada. Os princípios que regeram o seu traçado, a filiação a tendências utópicas ou não, a filiação corbusiana, os métodos de zoneamento racionalista, permaneciam até então intocados. Era quase que subentendido que a proposta de Brasília havia sido traída ou abortada pela ascensão do regime militar, e, por extensão, com os destinos da cidade teriam também sido dissipadas as ilusões sociais dos modernistas brasileiros.

O grupo mineiro

É neste quadro que surge a revista *Pampulha*, instrumento de articulação e divulgação da produção do grupo mineiro e que está, sem dúvida, na origem do que, a posteriori, surgirá como o mais expressivo do chamado pós-modernismo brasileiro e de carreiras de arquitetos exitosas como a de Éolo Maia.

Ainda é difícil caracterizar exatamente as razões pelas quais este grupo mineiro ganha uma tal visibilidade nacional, o que demandaria algumas pesquisas complementares. Uma pista interessante seria rastrear melhor e comparar as datas do surgimento de outros fenômenos culturais em Minas, contemporâneos, na música, por exemplo. O que podemos desde já identificar são algumas estratégias utilizadas pelos membros da revista *Pampulha*, bem como o contexto em que essas estratégias vêm o dia, o que fornece algumas pistas para análise.

O primeiro número da revista *Pampulha* sai quase que concomitantemente ao X Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado em Brasília de 1º a 5 de novembro de 1979. O tema central do congresso era, sintomaticamente, “A Arquitetura Brasileira após Brasília”. Valeria lembrar que, embora o tema não fizesse nenhuma referência a estilos, linguagem, nem a modernismos, nem a pós-modernismos, subentendia-se que Brasília definia um divisor de águas, ainda que a data de finalização do período não fosse bem a da inauguração da nova capital, mas quatro depois, com o golpe de 1964. Mais do que isso, o título sugeria que se ia discutir arquitetura mesmo, pelo menos que se poderia fazê-lo, pois, até então, nos congressos anteriores, tendo em vista a ambiência política, os temas levavam sempre aos condicionantes, à cidade, aos problemas, desembocando inevitavelmente no debate ideológico e político aguçado.

O primeiro número da revista *Pampulha* traz na capa um croqui de Niemeyer (cedido pelo próprio) para Brasília (o palácio do Alvorada, o monumento ao Candango e o Memorial). Este croqui adequa-se bem à única matéria que é anunciada na capa da revista: o debate sobre a “Arquitetura após Brasília, com Depoimento de Lúcio Costa e com Entrevista de Oscar Niemeyer”.

O editorial

Mais expressivo que isso, porém, é o próprio editorial da revista, que transcrevemos:

Quando se acredita estar esvanecendo a presença nefasta de tempestades e períodos brumais em que nos vimos envolvidos, pouco a pouco restabelecem-se as comunicações.

É saber quem sobreviveu.

Inicialmente tímidas mensagens, receosas, mas por isso mesmo carregadas da emoção do começo.

Mas por que Pampulha? coisa já de quase quarenta anos, para quem pretende recomeçar, ver o que há agora? Não é por bairrismo, embora possa ser: afinal está lá bem naquilo “nem minas, nem geraes”, como entendia o Guimarães Rosa; nem altas pretensões, mas Pampulha é internacional, é JK, por que não?

Mas é principalmente a atitude, o indivíduo, despojada e corajosamente propondo para a comunidade, seja Villard de Honnecourt, Brunelleschi, Gaudi, Corbusier, Niemeyer, tantos outros que não se limitaram a pensar, discutir, mas construir a utopia.

A utopia da utopia, nossa sociedade, o palco disto.

Não se trata de ouvir estrelas, mas de como não perder o senso, em vias de perda gradativa, da última perda. Pindorama, nossa natureza. É isso um jeito de começar nesta rodada de década: recomeçando a conversa onde foi cortada, com o constrangimento do amigo já

muito não encontrado, quando qualquer resposta é pergunta.

Por isso recomeçamos. Primeiro criar o lugar de encontro, um reduto para a “contribuição nativa” escondida nas dobras dessas montanhas, muros “intra-muori” dessa terra tão diversa.

Marginalização, adesão, convivência, omissão? Todos os que sobreviveram não têm cara de culpado. Mas e a terra? o sonho, inevitavelmente necessário vinte anos atrás, repentinamente acabado?

Não se tem mais aquela fé no futuro pelos caminhos de até então. O sentimento, depois a memória, finalmente a paisagem, nosso chão sucumbem aos pacotes.

Primeiro o ouro, depois o ferro, depois o couro?

Quando tudo é obsoleto, mesmo a vida, ridiculamente tentamos restabelecer as comunicações com os demais que reparam, nesses anos, o que mudou nessa terra, sua cidade, seu ser. (Ferolla, 1979:7)

Deixando de lado o estilo do editorial tão a gosto da cultura arquitetônica, solto, descontraído, com pretensões literárias e poéticas, tentaremos ver nas metáforas, alusões e outras figuras o que está em jogo.

No primeiro parágrafo a referência é ao período da ditadura e à dispersão que provocou, tendo fechado as revistas de arquitetura e impedido o funcionamento regular das associações profissionais. A metáfora do tempo, tempestades, brumas foi sobejamente usada também no mesmo sentido na grande imprensa da época. As comunicações tendo sido restabelecidas, ou seja, tendo começado a chamada “distensão lenta e gradual”, o problema está em saber quem sobreviveu.

Em seguida, sobre as mensagens receosas e tímidas, hesitamos. Haverá uma referência real a alguma figura que esteve desaparecida, vítima de exílio, prisão ou tida como desaparecida mesmo, ou a frase é de efeito, vaga, dando conta dos ares da época, dos temores dos reencontros? Só uma pesquisa mais detalhada poderia dar conta.

E por que logo Pampulha? Mas Brasília é filha da Pampulha, com a vantagem: para os mineiros Pampulha está em Belo Horizonte. Então nada melhor do que lembrar Pampulha, ícone regional, tão particular, ainda cheio dos painéis decorativos, tradição que se perdera depois em Brasília. Pampulha traz a contribuição nativa, exatamente por isso aspeada no texto, o que Lúcio Costa, no depoimento que concede à revista, diz faltar às realizações contemporâneas.

O evocar Pampulha dá o sentido de identidade e permite a proposta de retorno às origens. Vamos recomeçar, mas logo subentendido está que os que sobreviveram poderiam

ter do quê culpar-se. Se não, como entender a afirmação: “*Todos os que sobreviveram não têm cara de culpado*”?

Lembremos que os tempos são de “patrulhas ideológicas” versus patrulhas odaras e que, no campo da arquitetura, esta clivagem foi muitas vezes associada aos preocupados com a política, os problemas sociais, o urbanismo e aos alienados, “prancheteiros” preocupados com o bom desenho. Não estaria aí, nestas linhas indecifráveis, uma referência ecumênica para restabelecer-se a comunicação entre todos? Talvez.

A arquitetura em Minas pós 60

A verdadeira comunicação, como não podia deixar de ser, aparece logo: a publicação de 150 projetos de 36 arquitetos mineiros, nascidos entre 1937 e 1951: casas de campo, casas urbanas, sedes de edifícios públicos e de empresas privadas, igrejas, centros comunitários, escolas, hotéis, clube social.

Dentre todos os arquitetos publicados, o que sem dúvida terminou por ser o mais célebre da nova geração pós-Niemeyer é Éolo Maia. Nascido em 1942, charmosamente figura nos poucos dados biográficos que ladeiam a foto que encabeça as páginas de publicação dos seus: “*Descobriu a arquitetura nas ruas de Ouro Preto onde morou*”.

Formando-se em 1967 na Escola de Arquitetura e Urbanismo de Minas Gerais, Éolo, 12 anos depois, época em que é publicada a revista, é um arquiteto com vários projetos de residência e bancos, entre outros premiados, e estava participando de um projeto urbanístico e de arquitetura para a cidade de Ouro Branco, para a Açominas.

Sobre as características de sua obra neste período, o que podemos destacar são os projetos de 1976 (Hotel Verdes Mares e Hotel Concórdia), nos quais se nota a influência clara do arquiteto Louis Kahn, o mesmo mestre de Robert Venturi e de Mario Botta. Porém, numa residência posterior de 1979, observa-se uma modernidade mais tradicional. De qualquer forma, embora acompanhando o que fazem Kahn e Venturi, o que denota uma extrema contemporaneidade de informação, desfrutava também de uma liberdade que talvez só fosse permitida na região mineira pela ausência de “mitos” mais sólidos.

Explico-me: em São Paulo, João Batista Vilanova Artigas autor do projeto da FAU-USP, fez escola. Seu discípulo mais famoso, Paulo Mendes da Rocha,⁶ ensina até hoje na FAU e é arquiteto conceituado com uma obra ampla e excepcional. O peso da escola artiguiana, junto à linha de Bratke, numa escala bem compatível com a metrópole, parece ter impedido que saísse deste estado a renovação numa linha mais *light*, que exige experimentação. Quanto ao Rio de Janeiro, junto ao peso de mitos do passado, soma-se a complicada estrutura da cidade, mostrando pouco crescimento justamente da área

empresarial emergente, suscetível de ser consumidora dessas novas experiências. É claro que isto não explica o surgimento do grupo mineiro e, muito menos, de suas figuras de proa, Silvio Podestá e Éolo Maia, ambos com presença na inauguração da revista *Pampulha* – Éolo com projetos e Silvio mandando recados sobre os compromissos dos arquitetos com a cidade, relembando moções e carta do congresso panamenho e sua oportunidade às vésperas do X Congresso Brasileiro.

Como, da *Pampulha*, eles passaram para o cenário nacional e por que o prédio de codinome Rainha da Sucata, edifício altamente ornamentado e histriônico que se ergue na praça principal de Belo Horizonte, torna-se o emblema da pós-modernidade brasileira é o que devemos continuar a pesquisar.

Para o momento talvez devêssemos ficar com a profecia de Affonso Romano de Sant’Anna na entrevista que concede ao número 2 da revista *Pampulha*.

Agora vem aí a década de 80 coruscando esperanças. Praticamos uma democracia para iniciante. As gerações de 80 bem podem ser o terreno propício para que as últimas gerações, até então marginalizadas, efetuem o seu discurso existencial e artístico. O aprendizado feito nesses anos ásperos pode talvez agora ter seu livre curso. Seria emocionante e socialmente significativo se pudéssemos fazer uma grande festa na Pampulha marcando o tempo do reencontro. Não só de uma geração mas de várias outras. Ou então que esta revista “Pampulha” se converta ela mesma no espaço desse reencontro. (Sant’Anna, 1980:27)

CONCLUSÃO

Este texto representa uma tentativa de refletir sobre algumas pesquisas que estamos fazendo ou orientando, trabalhando com as reflexões que desenvolvemos há já bastante tempo, desde nosso trabalho sobre a ideologia da formação do arquiteto. Ele é também um convite para o desenvolvimento de análises socioespaciais, sobretudo na esfera do espaço privado.

Havíamos prometido inicialmente discutir alguns aspectos da pós-modernidade brasileira, tentando investigar se, como desdobramento do ocorrido com a arquitetura moderna, ela não expressaria as contradições de uma maneira ainda flagrante. Seria necessário desenvolver mais aspectos observados nas obras mais recentes desses arquitetos e de outros como, por exemplo, a obra da arquiteta recifense Telma Freire e do arquiteto carioca atuando no Recife, Zeca Brandão, um dos autores do “camelódromo”. Poderíamos ainda, sem dúvida, nos referirmos aos tão

badalados “caixotes decorados” de Fernando Peixoto em Salvador.

Curiosamente, no entanto, numa ousadia de antecipação, gostaria de dizer que tudo nos leva a crer que as contradições parecem menores, a uma primeira vista, do que aquelas que se apresentavam na modernidade, ou no modernismo. Em primeiro lugar porque o pós-modernismo é tradicionalista e nem sempre requer perícias tecnológicas, fazendo apelos mais decorativos. Em segundo lugar, porque justamente há um nexo intrínseco entre pós-modernidade e encenação e uma passagem de urbanismo para desenho urbano. Isto tem-se prestado com facilidade para o palco que se tornaram os centros de nossas cidades nas estratégias de renovação, ou seja, de reciclagem da mercadoria cidade, além da legitimidade política de operações de resgate das nossas tradições. É o que esperamos melhor desenvolver num próximo artigo.

Notas

¹Penso sobretudo nos estudos feitos a partir de vertente althusseriana, como, por exemplo, o clássico de Nicos Hadjnicolau *Histoire de l’ Art et Lutte des Classes*.

²Cf. Sarfatti-Larson, 1973.

³Cf. Marques, 1993.

⁴A política de racionalização de casas para operários e para funcionários públicos ficou a cargo do Ministério do Trabalho através, sobretudo, do IDORT e era julgada da competência dos engenheiros. Sobre o assunto veja-se Marques (1996) e Melo (1990).

⁵A análise de Durand sobre a formação do campo profissional do arquiteto no Brasil é, a nosso ver, muito reveladora das estratégias tanto de Lúcio Costa quanto de Oscar Niemeyer. Ela fornece um quadro bem mais sugestivo da relação entre pensamento e obra destes arquitetos do que aqueles que se depreende de Holston (1993) e de Bruand (1981), que devem ter-se deixado influenciar pelos relatos dos arquitetos brasileiros.

⁶Cf. Bruand (*op. cit.*).

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- ARGAN, Giulio C. *L’ arte moderna 1770-1970*. Florencia: Sansoni, 1970.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Era da Máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BERMANN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A abertura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell’ architettura moderna*. Roma: Laterza-Bari, 1973.
- . *Los origenes del Urbanismo Moderno*. Madrid: Blume Ediciones, 1979.
- CAVALCANTI, Lauro. *Casas para o povo: arquitetura e habitações econômicas*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1987. (mimeo.)
- DAMISCH, Hubert. *La scène de la vie future*. In: DAMISCH, H.; COHEN,

- J-L. (orgs.). *Américanisme et Modernité*. Paris: Flammarion, EHESS, 1993.
- DE FUSCO, Renato. *Historia de la Arquitectura Contemporanea*. Madrid: Blume Ediciones, 1981.
- DURAND, José Carlos Garcia. Negociação política e renovação arquitetônica: contribuição à história social da arquitetura brasileira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 15, ano 6, jul. 1991.
- FEROLLA, José Eduardo. Editorial. *Pampulha* – Revista de Arquitetura, Arte e Meio Ambiente, ano I, n. 1, nov.-dez. 1979.
- KOLB, David. *Postmodern Sophistications*. Philosophy, Architecture and Tradition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1990.
- MACEDO, Ana Elizabeth. Morar bem, bonito e barato. Um estudo comparativo das realizações de habitação econômica pelos arquitetos na França e no Brasil. Trabalho apresentado para obtenção de grau de arquiteto, UFPE, Recife, 1995. (mimeo.)
- MARQUES, Sonia. Maestro sem Orquestra. Um estudo da ideologia do arquiteto no Brasil 1870-1950. Dissertação de Mestrado. PIMES, UFPE, Recife, 1983.
- . Arquitetura e Ética da Pós-Modernidade. *Perspectiva Filosófica*, v. II, n. 4, jan.-jul., jul.-dez. 1994. Recife: Departamento de Filosofia UFPE.
- . Les professions de l'urbanisme au Brésil. Tese de Doutorado. Paris, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.
- MELO, Marcus André Barreto Campelo de. Política de Habitação e Populismo: o caso da Fundação da Casa Popular. *RUA – Revista de Arquitetura e Urbanismo* v. 3, n. 4/5. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura-UFBA, 1990.
- POMMER, Richard. The Architecture of Urban Housing in the US in the Early 1930s. *Journal of the Society of Architectural Historians* 37, 235, 1978.
- QUEIROZ, Adriana. O vidro na arquitetura contemporânea do Recife. Trabalho apresentado para obtenção do grau de arquiteto. Recife, UFPE, 1996. (mimeo.)
- . Les professions de l'urbanisme. Thèse pour obtention du titre de docteur, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, jan. 1996.
- SARFATTI-LARSON, Magali. *Behind the Post-Modern Façade*. Architectural Change in late Twentieth-Century America. Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press, 1973.