

Título do trabalho

## **BRAZIL BUILDS E A BOSSA BARROCA:**

*notas sobre a singularização da arquitetura moderna brasileira*

Resumo (máximo 300 palavras)

Revisão de "Brazil Builds" e outros textos da década de 1940 sobre a arquitetura moderna brasileira, mostrando que as postulações de identidade barroca datam do início da guerra fria e discutindo suas implicações.

Abstract em inglês (máximo 300 palavras)

Review of "Brazil Builds" and other texts of the 1940s on Brazilian Modern Architecture, showing that claims to Baroque identity date from the outset of the Cold War and discussing their implications.

Palavras-chave

Brazil Builds/ arquitetura moderna / arquitetura brasileira

bossa: atributo ou qualidade peculiar a pessoa ou coisa, que faz que elas agradem, chamem a atenção, se distingam de uma ou de outra.

## HISTÓRICO

O Pavilhão Brasileiro de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener se destaca na Feira Mundial de Nova York em 1939. Amplamente documentado pelas revistas de arquitetura que cobrem a Feira, é elogiado pela ausência de retórica pomposa e clareza de expressão estilística, ligada às idéias de Le Corbusier. No mesmo ano, na *Œuvre Complète 1934-38*, este publica perspectiva e foto da maquete de projeto para o Ministério de Educação na Esplanada do Castelo do Rio de Janeiro, junto com desenhos de proposta à beira-mar. O texto fala dum projeto anterior feito por equipe de arquitetos brasileiros (Lucio, Oscar, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos), da vinda do autor ao Rio em 1936 para dar parecer sobre esse projeto e da busca de outro terreno para fazer uma proposta sua, afinal inviabilizada pela indisponibilidade do terreno escolhido. A perspectiva sugere que o partido do projeto em construção no Castelo é de Le Corbusier, mas desenvolvido pela equipe brasileira, que é nomeada só em parte. A autenticidade dessa perspectiva se contesta na memória publicada logo por Lucio, que não nega a influência do francês, mas critica a proposta que este efetivamente fez para o terreno do Castelo, incluindo os desenhos correspondentes, firmados e datados da antevéspera de sua partida.<sup>1</sup> Enfim, como dizia Guadet, mestre de Perret que ensinou Le Corbusier de quem Lucio e Oscar são discípulos confessos, original em arquitetura é fazer melhor o que outros fizeram bem.

Pavilhão e Ministério são as âncoras da mostra de arquitetura brasileira planejada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1942. Além de servir à Política da Boa Vizinhança de Roosevelt, a mostra se recomenda pela própria carência de material para exposições de arquitetura moderna, dada sua proscricção na Rússia de Stalin e na Alemanha de Hitler tanto quanto a redução da atividade de construção no hemisfério norte, abalado pela depressão e logo pela guerra. Mais decisivo ainda é o interesse do MoMA na superação da estética que promovera via *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) e seu catálogo, *The International Style: Architecture since 1922*. Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock selecionam então setenta e duas obras construídas entre 1926 e 1931. A representação latina se limita à França, a americana aos Estados Unidos, a asiática a um exemplo no Japão. A representação alemã impressiona pelo número, Le Corbusier e Mies atraem pela qualidade. O Pavilhão de Barcelona e a casa de Mandrot são exceções no universo de caixas brancas e ar fabril, típicas duma década preocupada com a expressão do espírito da época.

O interesse do MoMA na superação das limitações de vocabulário e sintaxe do estilo internacional se evidencia na mostra *Recent works by Le Corbusier* (1935) e confirma na seção de arquitetura de *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (1936). Os títulos das exposições seguintes falam por si: *A New House by Frank Lloyd Wright on Bear Run, Pennsylvania* (1938), *The Bauhaus: 1919-28* (1938), *Architecture and Furniture by Alvar and Aino Aalto* (1938), *Three Centuries of American Architecture* (1940), a seção de arquitetura colonial mexicana em *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940), *The Wooden House in America* (1940), *Stockholm Builds* (1940), *Frank Lloyd Wright, American Architect* (1941), *Regional Building in America* (1941), *Architecture of Eric Mendelsohn* (1942).<sup>ii</sup> Não se trata de reabilitar o ecletismo que a vanguarda moderna rejeitara nos anos 1920, mas de negar a idéia duma ruptura radical com o passado. A nova arquitetura recupera a coerência dos verdadeiros estilos após um hiato eclético aberrante. Implícita em *Précisions* de Le Corbusier e em *The International Style*, claramente postulada por Lucio em *Razões da Nova Arquitetura*, é tese que se associa agora a uma revalorização da materialidade e do biomorfismo assim como da expressão do espírito do lugar.

Wiener e Robert C. Smith avalizam a idéia de cobrir arquitetura brasileira antiga e moderna. Wiener é professor convidado da Universidade do Brasil e **cunhado de Henry Morgenthau Jr**, Secretário de Tesouro de Roosevelt. Smith é Diretor Associado da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso e autoridade em arte luso-brasileira.<sup>iii</sup> O curador da mostra é Philip Goodwin, arquiteto do Centro de Alimentação na Feira de 1939 e, junto com Philip Johnson, da sede do MoMA. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional apóia Goodwin e seu colega George Kidder-Smith na viagem ao Brasil para colher material. *Brazil Builds: New and Old 1652-1942* abre em 1943. O catálogo tem texto de Goodwin antes de cada seção e reprodução das fotos de Kidder-Smith.

## CATÁLOGO I

São cinqüenta os exemplos de arquitetura antiga. Sete acompanham o texto introdutório, inclusive a Ópera de Manaus, a única obra eclética ilustrada. Goodwin menciona mas prefere *não falar* da Biblioteca Nacional, do Teatro Municipal e do Senado levantados no Rio capital no início do século XX. Um quarto dos exemplos são neoclássicos e todos de arquitetura civil, três dos quais no texto introdutório. São teatros, palácios, casas de chácara e sedes de fazenda no Rio de Janeiro, Pernambuco e Pará. Metade dos exemplos são barrocos e de arquitetura religiosa, com exceção dum chafariz mineiro. Há igrejas e mosteiros de Pernambuco, Bahia, Paraíba, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pará e Rio Grande do Sul. A Matriz de Nossa Senhora do Pilar tardo-barroca vizinha com um cemitério neoclássico em Salvador.<sup>iv</sup> O quarto restante de exemplos é militar e chão ou vernacular e popular: fortes, o casario de Salvador e Recife, Ouro Preto e Congonhas do

Campo, a aldeia de pescadores perto de Olinda, casas e engenho em estabelecimentos rurais, um armazém do Recife e uma casa do século XVIII em Ouro Preto.

É a data de fundação do Mosteiro de São Bento carioca que consta no título da mostra, embora um dos fortes exibidos seja quinhentista. Pouco mais da metade dos exemplos é do século XVIII, pouco menos é do XIX- mas a seção abre com o Palácio do Itamarati e fecha com a antiga casa de chácara ocupada pelo Colégio de Nazaré, ambos neoclássicos. As fotos a cores são da igreja de São Francisco (1710) e do Forte Santa Maria (1696), ambos em Salvador. No primeiro caso, a aparência exterior *majestosa e séria, a ornamentação subordinada ao rítmico conjunto de paredes e janelas* contrasta com o interior chapeado a ouro, *supremo exemplo brasileiro do estilo barroco* colonial. No outro caso, a rampa exterior impressiona. As imagens de casario urbano sublinham uma geometria severa.

## CATÁLOGO II

Curiosamente, o Museu das Missões de Lucio se mostra na seção de arquitetura antiga. Entre as fotos no texto introdutório da seção de arquitetura nova, uma retrata fachada em Ouro Preto ao lado de pastiche neocolonial condenado, outra registra vista traseira de casa perto do Rio para enfatizar o parecido entre a caixilharia corrida tradicional e a janela horizontal moderna. Museu das Missões incluído, são quarenta e sete obras do período 1936-42. A seção abre com o Ministério e fecha com o Pavilhão. Niemeyer aparece ainda com a creche da Obra do Berço, o Hotel de Ouro Preto, as casas Niemeyer e Cavalcanti, mais o Cassino, o Yacht Club e a Casa do Baile da Pampulha. Os irmãos Roberto firmam as sedes da Associação Brasileira de Imprensa e do Instituto de Industriários além do Hangar do Aeroporto Santos Dumont. A Estação de Hidroaviões e a de Barcas são de Atilio Correa Lima. Álvaro Vital Brazil faz o edifício Esther, a escola Raul Vidal e os laboratórios do Instituto Vital Brazil. Há um Reservatório de Luiz Nunes e outro de Carlos Frederico Ferreira, junto ao Conjunto Habitacional do Realengo. O Instituto de Anatomia Patológica do Recife é de Fernando Saturnino de Britto, como a Recebedoria de Rendas em construção. Rino Levi responde pelo Instituto Sedes Sapientiae, Gregori Warchavchik por um edifício de apartamentos e Bernard Rudofsky pelas casas Arnstein e Frontini. Ilustram-se os três esquemas para o Ministério no Castelo, incluindo o esquema não publicado por Le Corbusier e excluindo o apócrifo. Uma escola e dois edifícios de apartamentos não trazem indicação do autor. O Conjunto Habitacional da Várzea do Carmo, de Atilio Correa Lima, e o Teatro de Belo Horizonte, de Niemeyer se mencionam no texto introdutório, mas não se documentam fotograficamente.

A maioria das obras fica na capital federal ou arredores, mas há quatro em São Paulo, igual numero em Minas, três em Pernambuco e uma no Rio Grande do Sul. Os arquitetos são

cariocas educados na Escola Nacional de Belas Artes, salvo três judeus radicados em São Paulo. Ex-alunos de Piacentini, Warchavchik é russo de origem, Rino Levi, brasileiro; Rudofsky, é austríaco vindo da Itália. Os funcionários públicos são Lucio (SPHAN), Carlos Leão (SPHAN e IAPB), Aldary Toledo (IAPB) e Reidy (Prefeitura do Rio). Os projetos exibidos são o Liceu Industrial dos Roberto, a Fazenda São Luís, de Toledo, a casa de Niemeyer para Herbert Johnson, patrono de Wright. A foto a cores é da fachada do Cassino da Pampulha.

## REPRESENTATIVIDADE

Certo, o cartaz de *Brazil Builds* a descreve como uma exposição de Arquitetura Colonial e Moderna, porque a possibilidade de analogia com o contexto americano se tornava assim mais direta. Não se poderia pretender que o americano médio soubesse que o Brasil havia sido Reino Unido com Portugal antes de se tornar Império independente. O número de exemplos barrocos e neoclássicos na seleção de arquitetura antiga é proporcional ao período de florescimento da arquitetura barroca e da arquitetura neoclássica no país. De fato, como mencionado, os exemplos neoclássicos tem mesmo posição de destaque, no catálogo e na mostra. Não há preconceito contra o século XIX mas contra o ecletismo, cuja omissão é programática e relativa, porque é citada e tem mesmo uma obra ilustrada. É igualmente programática- mas completa- a omissão de exemplos anteriores a 1936 que se enquadrariam no estilo internacional. Entretanto, a seleção inclui sem dúvida as obras mais significativas do período 1936-42. O patronato governamental tem merecido destaque- mas o edifício Tapir de Moreira exemplificaria melhor o empreendimento privado, as casas de Lucio para os Hungria Machado e os Saavedra assinalariam melhor o apoio da burguesia esclarecida. Há falta de identificação de arquiteto em alguns casos e ausência freqüente de plantas e cortes; a omissão do plano geral da Pampulha é particularmente lamentável. Entre os projetos importantes ignorados estão o da Cidade Universitária de Lucio e equipe, rejeitado em prol da contratação de Piacentini; os do Instituto Nacional de Puericultura, da Escola Profissional de Belo Horizonte e do Centro Atlético Nacional de Niemeyer; o Colégio Pedro II de Carlos Leão; o Aeroporto Santos Dumont e o Instituto de Resseguros do Brasil dos Roberto; as Oficinas e o Palácio da Prefeitura carioca além do plano para a Esplanada do Castelo de Reidy. Teria sido mais correto não mostrar projeto algum.

## PARALELO

*Brazil Builds* tem sucesso maior que o esperado. Finda a mostra no MoMA, circula pelos Estados Unidos, México e Canadá. Exposta em Londres, subsidia número especial de *The Architectural Review* em 1944. Uma versão em português se exhibe no Ministério em 1943 e circula pelo Brasil até 1946, ano da última das quatro edições do catálogo.

*Built in USA- since 32* é mostra que o MoMA faz em 1944 e enseja um paralelo interessante. Balanço duma década de arquitetura moderna americana, inclui também quarenta e sete obras, das quais cinco são pontes e represas. As casas unifamiliares isoladas são quatorze, destacando-se Wright (com a Casa da Cascata, a casa-escola Taliesin West e a casa Winkler-Goetsch, da série usoniana), os emigrados Gropius e Breuer (com as casas Chamberlain e Ford) além de Philip Johnson (com sua casa pátio de Cambridge). Há um único edifício governamental, uma prefeitura de cidade pequena; a simetria do projeto se desculpa porque os arquitetos não tinham achado ainda um substituto compreensível para as formas tradicionais de monumentalidade. Os edifícios de escritórios são o PSFS de Howe e Lescaze já exposto em 1932, a sede rural duma companhia de alimentos enlatados e o Rockefeller Center- que entra pela sua popularidade e urbanidade, pois o MoMA considera seus edifícios sem distinção arquitetônica, isto é, não são exatamente arquitetura moderna. Os edifícios industriais são três e incluem o Centro de Pesquisa Metalúrgica do IIT de Mies, outro emigrado. Edifícios em locação urbana são só cinco, o PSFS, o Rockefeller Center, o próprio MoMA, de Johnson e Edward Durrell Stone, a casa de Lescaze em Manhattan, uma loja de departamentos e um edifício de apartamentos na Califórnia. Há sete escolas suburbanas e sete bairros-jardim de baixa densidade, como Baldwin Hills Village de Clarence Stein e Channel Heights de Neutra, um sanatório de tuberculosos, uma piscina e um anfiteatro ao ar livre, um centro comercial e um pavilhão para vendas de plantas por Rafael Soriano. A comparação com *Brazil Builds* fica mais pertinente ainda porque só três bairros-jardim e a fábrica de asfalto de Kahn e Jacobs são posteriores a 1942.

## BALANÇO

No ensaio que introduz *Built in USA*, Elizabeth Mock diz que a confluência dos idiomas aparentemente irreconciliáveis é uma das surpresas da década 1932-42. O Pavilhão de Barcelona de Mies compatibiliza a planta livre de Le Corbusier com a afirmação enfática do teto característica de Wright. Os planos rebocados da Casa da Cascata aproximam Wright dos europeus. As experiências de Le Corbusier com materiais naturais o aproximam do americano. Mock faz autocrítica. Na sua definição da arquitetura moderna como estilo internacional, o MoMA havia colocado demasiada ênfase em volume obtido por planos desmaterializados. Estes caracterizavam uma fase purista e eram mais válidos como símbolos da idealização da máquina e da arte abstrata pelos arquitetos que uma afirmação de materiais e construção real. Os americanos já sofriam com a hiper-mecanização de suas vidas e não encontravam nada de romântico na tecnologia.

Segundo Mock, os americanos, estimulados talvez por Wright e Le Corbusier, tinham olhado de novo para as granjas de pedra da Pennsylvania, as casas de madeira da Nova Inglaterra, as fazendas do Oeste- não pelo detalhe pitoresco, mas pelo uso direto do material e pela

adaptação sutil à topografia e ao clima. *Aqui estava encorajamento local para o crescente movimento internacional em direção a uma arquitetura contemporânea mais amistosa e diferenciada.* A paleta de materiais se ampliara para além da abstração do reboco branco liso, voltando o gosto pelos materiais naturais e pela diferenciação de texturas. A pré-fabricação não se julgava mais uma panacéia. A passagem da alvenaria portante à ossatura independente não se associava mais à evolução de crustáceo para vertebrado. O concreto armado e a madeira compensada tinham validado formas estruturais de superfície ativa, em que a rigidez máxima se obtém ao moldar painéis em formas curvas. Na década de 1930, o interesse pelas curvas em geral e pelas curvas livres em particular viera de todos os lados. Mock cita Le Corbusier, Lubetkin e Aalto, assinalando que a tendência para formas orgânicas tinha afetado as artes plásticas muito antes da arquitetura, no abstracionismo e no cubismo. Além da obra de Aalto, o Pavilhão Sueco de Sven Markelius e o Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York se consideram exemplares- o último *mostrando a influência direta das idéias mais recentes de Le Corbusier* e notável por sua *planta livre livremente curvilínea, seu quebra-sol e sua elegância convincentemente latina.*

Mock diz que *a luta contra a simetria e a compartimentação tinha sido ganha*, mas reconhece que *a mais nova convenção da planta aberta* implica às vezes *considerável sacrifício de silêncio e privacidade.* Valoriza a casa unifamiliar pela flexibilidade, a casa com pátio pela maior privacidade que propicia. Enfatiza a importância do clima como condicionante da arquitetura e critica a falta de integração da arquitetura moderna com o entorno natural ou construído preexistente, afirmando que o exemplo brilhante do Brasil no trato com o quebra-sol deve ser seguido. Seguindo Siegfried Giedion e opondo-se a John Summerson ou Lewis Mumford, crê que o desejo de monumentalidade corresponde a uma necessidade legítima de simbolização de idéias e aspirações da sociedade.

*Uma nação totalitária exige edifícios que expressem a onipotência do Estado e a subordinação completa do indivíduo. Quando a arquitetura moderna tenta expressar essas coisas ela deixa de ser moderna, pois a arquitetura moderna tem suas raízes no conceito de democracia. Hitler compreendeu isso desde o começo; Mussolini tentou saltar a contradição, com pequeno sucesso. Mas o problema não é tão fácil de descartar. É preciso que existam ocasionalmente edifícios que elevam a casualidade da vida quotidiana a um plano mais elevado e cerimonioso, edifícios que dêem forma dignificada e coerente à interdependência entre indivíduo e grupo social que é da própria essência da nossa democracia.*

Relembrando a Liga das Nações, o projeto que desencadeou a controvérsia sobre a monumentalidade na arquitetura moderna, Mock argumenta que a monumentalidade não precisa ser sinônimo de neoclassicismo pomposo. Dá o Pavilhão Suíço e o Ministério como

exemplos e nota que a monumentalidade não se obtém apenas com o drama da estrutura audaz e a riqueza revelada do material, demanda a completa colaboração de arquiteto, escultor, pintor, planejador, paisagista. Ecoando a valorização do espaço cívico feita por José Luis Sert e Giedion, Mock conclui dizendo que a praça urbana é possibilidade monumental ainda não abordada em termos modernos.

## APREÇO

Em *Anatomia de la Interpretación* (1975), Juan Pablo Bonta argumenta que a interpretação de um edifício importante passa por uma fase inicial caracterizada por reações críticas individuais e/ou proposições de interpretação emitidas desde uma posição de autoridade reconhecida, pessoal ou institucional. Não é despropositado dizer o mesmo para a interpretação de um conjunto de edifícios. Mock está numa posição de autoridade e o ensaio para *Built in USA* contém observações que direta ou indiretamente dizem respeito à arquitetura moderna brasileira. Na verdade, Mock amplifica proposições enunciadas nos artigos que tinha escrito para divulgar *Brazil Builds*- deixando claro no processo o programa do MoMA quanto à superação do estilo internacional e o papel exemplar da arquitetura moderna brasileira nesse sentido. Legitimação do **vernáculo** e do popular como fonte da arquitetura moderna, valorização das afinidades entre arquitetura moderna e tradição nacional, realce da importância do clima e da geografia, qualificação da exaltação da máquina promovida pela vanguarda moderna europeia na década de 1920, celebração duma síntese entre Wright e Le Corbusier passando por Mies, interesse no biomorfismo e preocupação com a caracterização ou expressão duma monumentalidade democrática, tudo isso faz parte do programa.

Não é coincidência que Mock acentue em seus artigos de divulgação a semelhança entre traços característicos da arquitetura moderna e da arquitetura colonial brasileiras, **vernácula** e erudita. A janela horizontal se assimila à caixilharia corrida, o pilotis reedita a estrutura de pau-a-pique servindo de varanda, o quebra-sol recria o muxarabi, o alpendre. a veneziana. No Pavilhão e no Ministério, a riqueza e elegância da integração das artes rivalizam com Congonhas do Campo, a valorização da fachada remete às silhuetas audaciosas e frentes esculpidas das igrejas barrocas. Para Mock, *velho e novo na arquitetura brasileira não são completamente diversos*, porque enfrentam *demandas únicas de clima e geografia* refletindo *as preferências de vida e convicções estéticas que não mudaram em duzentos anos.*<sup>v</sup>

Mock só conhece pessoalmente o Pavilhão. Por isso, os comentários de Goodwin, Wiener, Robert C. Smith e Rudofsky tem ainda maior peso. Muito do que Mock escreve parafraseia o texto de Goodwin. No catálogo de *Brazil Builds*, Goodwin salienta a conexão entre o progresso do país e o da arquitetura no governo de Getúlio Vargas, concluindo que a

arquitetura moderna brasileira *tem o caráter do próprio país e dos artistas que o lançaram*. Depois, *se ajusta ao clima e aos materiais disponíveis*. Em especial, *a proteção contra o calor e os reflexos da luz foi corajosamente encarada e muitas vezes brilhantemente resolvida*. Enfim, *leva a evolução do movimento (moderno) alguns passos além*. Influenciada por Le Corbusier, não desconhece exemplos italianos ou alemães. Aliás, Le Corbusier pode ter tido a idéia do quebra-sol, mas são os brasileiros que puseram a teoria em prática de mil e uma maneiras, explorando habilmente os contrastes de luz e sombra. A tradição de alvenaria latina se transpõe para o concreto armado e se acompanha de paredes azulejadas, revestidas de pedra nativa ou rebocadas e pintadas com cores suaves. Os espaços intermediários entre exterior e interior são abundantes, como varandas, pátios e sacadas. A assimetria dos jardins de Burle Marx não passa despercebida.

Wiener, Robert C. Smith e Rudofsky não divergem de Goodwin. Para Wiener, a arquitetura moderna brasileira resulta duma síntese criativa entre Europa e América, que desenvolve algumas idéias corbusianas de modo diferenciado. Generosidade de espaços, abertura de planta, audácia de soluções arquitetônicas, atmosfera de graça e gentileza refletem o caráter nacional. Para Smith, é uma escola de arquitetura moderna que emerge ancorada numa tradição **vernácula** e erudita próprias. Entre os elementos da nova arquitetura que remetem à primeira, Smith cita os telhados de meia-água e as paredes de alvenaria de pedra rústica. Entre os elementos que remetem à segunda, põe a curva empregada parcimoniosamente como motivo decorativo principal. Rudofsky acrescenta que essa escola extrai seus estímulos dum primitivismo vital comum à toda a órbita do Ocidente, que é privilégio e não atraso. Dá continuidade à uma evolução que existe na Escandinávia, Europa Central e países do Mediterrâneo como a Itália, onde o Estado tem a mesma vocação intervencionista.<sup>vi</sup>

Henry-Russell Hitchcock tampouco conhece a arquitetura moderna brasileira in loco, mas sua reputação de historiador e crítico supera a de Mock. Na resenha de *Brazil Builds* que faz para o *Art Bulletin*, enfatiza uma tradição local de adaptação de modelos franceses. Para ele, a melhor pista para entender a arquitetura moderna brasileira é dada por edifícios neoclássicos como o Itamarati ou o Teatro Santa Isabel, onde a perda de distinção em proporção e precisão de composição dos originais se compensa com a cor alegre e os materiais locais atraentes. Os edifícios modernos brasileiros são de caráter corbusiano, mas avivado e variado pelo uso de pedras locais e azulejos.

Os comentários de dois historiadores e críticos europeus importantes são dignos de registro. O inglês Summerson fala a partir da impressão causada pela mostra. Em *The Mischievous Analogy* (1941), considerara irrelevantes o desejo dum estilo nacional e o de monumentalidade na arquitetura moderna. Nota agora quase com inveja as condições de

patronato no Brasil e conclui que é o clima a causa do súbito florescimento da arquitetura: *um céu brasileiro tenta os homens a construir fantasticamente e a fantasia do funcionalismo sucede bem à fantasia do barroco.*<sup>vii</sup> Summerson não faz analogia entre o funcionalismo e o barroco no Brasil, enfatiza é a continuidade da fantasia. Lecionando em Harvard de 1938 a 1939, o suíço Giedion pode ter visitado a Feira de Nova York, mas o Pavilhão não figura em seu *Space, Time and Architecture* (1941). Contudo, certamente inclui o Brasil entre *os países que demandaram da arquitetura moderna museus, teatros, universidades, igrejas ou salas de concerto, forçando-a a buscar a expressão monumental que fica além da satisfação funcional.* E acrescenta que *se ela não se pusesse à altura dessa demanda, todo o seu desenvolvimento estaria em perigo mortal de um novo academismo, incapaz de confrontar a realidade.* A foto do Ministério ilustra a matéria intitulada *The need for a new monumentality* (1944).

Menos conhecida, mas igualmente significativa é a opinião do engenheiro Arthur J. Boase, conselheiro da Associação de Cimento Portland, que escreve uma série de artigos em *Engineering News- Record* (1944).<sup>viii</sup> Enviado à América do Sul para verificar os avançados técnicos na construção em concreto armado, Boase fica impressionado com a esbelteza das construções brasileiras e as credita a normas muito mais permissivas que as americanas, registra a qualidade das revistas de engenharia locais.

## FUNDAMENTO

Obviamente, a opinião dos projetistas importa. Para Lucio, em *Razões da Nova Arquitetura*, fora da lucidez mediterrânea não existe senão barbárie ou decadência. Na memória do seu projeto da Cidade Universitária publicada em 1937, enquanto diferencia arquitetura de construção pela intenção plástica, Lucio resgata as vertentes expressionistas e construtivistas antes desprezadas, afirmando que a arquitetura moderna é uma proposta inclusiva, onde concepções opostas de espaço se encontram e completam. Vê agora a possibilidade de coexistência e interação do dramatismo gótico-oriental expressivo e da serenidade greco-latina racional, aquele ilustrado pelo Palácio dos Sovietes de Le Corbusier dada a semelhança entre seus exoesqueletos e os arcobotantes medievais. Pouco depois, quando discorre sobre a casa brasileira em *Documentação Necessária* (1938), Lucio elogia *o ar despretenso e puro da colônia até meados do século XIX*- incluindo tanto a arquitetura erudita (o estilo chão e o barroco não engalanado das Capitanias e Vice-Reinado e o neoclassicismo desataviado do Primeiro Império e da Regência) quanto a arquitetura popular (enfatizada como *lição aos arquitetos modernos*). A equivalência tácita do gótico com o barroco reaparece nas *Considerações sobre o ensino de arquitetura* (1945), quando insiste em que a composição é a finalidade mesma da profissão de arquiteto. Apresentando problemas de natureza orgânico-funcional e de natureza plástico-ideal, pode-se encarar de

duas maneiras distintas.

*A primeira consiste em partir da ordem funcional e desenvolver o tema plástico em consequência dela,- como, por exemplo, na arquitetura chamada gótica; a segunda em partir de uma concepção plástica ideal e de subordinar a ela as necessidades de natureza orgânica e funcional,- como na arquitetura dita clássica, por exemplo. No primeiro caso, a expressão plástica desabrocha (como nas plantas); no segundo ela se domina e contém (como nos sólidos geométricos).*

Uma concepção se associa à planta organizada de dentro para fora, à forma aberta, ao jogo de volumes aditivo, enquanto a outra se liga à planta organizada de fora para dentro, à forma fechada e ao prisma puro escavado. Le Corbusier é quem consegue fundir numa única doutrina, dois conceitos de aparência contraditória.

Em sua memória para o Pavilhão (1939), Lucio diz que a curva é o motivo básico do traçado, *dando ao conjunto graça e elegância e fazendo com que assim corresponda, em linguagem acadêmica, à ordem jônica, e não à dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na arquitetura contemporânea.* Para ele, *essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco- no bom sentido da palavra- e representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira.*

Nas *Considerações sobre arte contemporânea* escritas na década de 1940 mas publicadas em 1952, Lucio dá a arquitetura por ordenação plástica do espaço e retoma a idéia do orgânico-funcional e do plástico-ideal:

*É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontâneo ou intencional- ora derramadas, ora contidas -, que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna.*

A obra de arquitetura moderna pode vir como flor ou como cristal, justapor essas duas manifestações, **inscrever** uma na outra. O cristal corresponde ao conceito estático que domina num eixo Mediterrâneo- Mesopotâmico, centrípeta, valorizando a sensação de densidade, equilíbrio, contenção. A flor se liga ao conceito dinâmico privilegiado num eixo geográfico Nórdico- Oriental, centrífuga, *seja ascensional (gótico), expandindo-se em direções contraditórias simultâneas (barroco), revolvendo-se e voltando-se sobre si mesma (hindu), rodopiando à procura de um vértice (eslava), fragmentando-se aprisionada dentro de limites convencionais (árabe), ramificando-se (iraniana) ou recurvando-se num ritmo escalonado (sino-japonesa)- implicando sensações de embalo, encantamento, prestidigitação gráfica, vertigem, angústia, impulso extravasado, exaltação e fragmentação*

*dos planos e a predominância de massas de aparência arbitrária e silhueta pontiaguda, irregular, torturada, retorcida, intrincada, graciosa ou ondulada.*

Apesar das datas diferentes, as diferenças de conteúdo não são significativas. O gótico-oriental e o greco-latino (1936) equivalem respectivamente ao orgânico-funcional e ao plástico-ideal (1945, 1952), as plantas e os sólidos geométricos (1945) viram flor e cristal (1952). Em última instância, a preocupação de Lucio com a diversidade na unidade, manifesta em oposição como em gradação. Conforme a memória de Monlevade (1934), cada edifício deve ter *o caráter apropriado ao fim a que se destina*, sem perder de vista *aquele ar de família que caracteriza os verdadeiros estilos*. Edifício governamental que se quer duradouro, o Ministério é dórico e clássico. Edifício efêmero de feira, o Pavilhão é jônico e barroco. Ambos representação da nação, tem em comum o motivo da colunata colossal. De outro lado, conforme a memória da Cidade Universitária (1937), a arquitetura moderna obedece a uma *técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional- mas pode adquirir, naturalmente, graças às particularidades de planta, à escolha de materiais a empregar e respectivo acabamento e graças finalmente ao emprego de vegetação apropriada, um caráter local inconfundível*. A caracterização do regional ou do nacional se formula integrada num movimento universal- e de raiz ocidental.

## SURPRESA

O sucesso de *Brazil Builds* desperta o interesse internacional pela arquitetura moderna brasileira. Além da publicação avulsa de projetos e obras nas revistas mais prestigiosas, a arquitetura moderna brasileira ganha edições especiais em *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1947) e *Architectural Forum* (1947), figura proeminentemente em *A Decade of New Architecture* (1951), o balanço da década 1937-47 feito por Giedion a partir da mostra exposta no CIAM de Bridgewater. Muitos projetos ausentes de e/ou posteriores a *Brazil Builds* chamam a atenção, como o Park Hotel de Lucio e a Capela de Pampulha, o Yacht Club de Botafogo e o Restaurante da Lagoa de Oscar. Reidy diz presente com o Conjunto Habitacional do Pedregulho e a sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, Jorge Moreira com o Hospital de Clínicas de Porto Alegre, Rino Levi com o Hospital do Câncer, os Roberto, com a sede do Instituto de Resseguros do Brasil, Colônia de Férias na Tijuca. Oscar participa do projeto da sede da ONU (1947) e se ocupa logo do projeto da casa Tremaine na Califórnia, As curvas livres da vila à beira-mar são comparadas com as de Hans Arp em *Painting toward architecture* (1948) de Hitchcock e com as da vila Savoye na mostra do MoMA *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929/49-* pouco antes de Stamo Papadaki se engajar na primeira monografia sobre a obra de Oscar, *The Work of Oscar Niemeyer* (1950).

A revisão conjunta de *Brazil Builds* e demais textos sobre a arquitetura moderna brasileira na década de 1940 surpreende. Não corrobora o juízo hoje convencional expresso por Kenneth Frampton em *Modern Architecture: a critical history* (1980), que vê a arquitetura moderna brasileira- do Ministério à Brasília- como *a transformação do vocabulário e sintaxe puristas numa expressão nativa altamente sensual, evocando em sua exuberância plástica o barroco brasileiro do século XVIII*. Smith, Mock e Summerson lembram o barroco nos seus comentários. Contudo, em termos de analogia com a arquitetura do passado, a ênfase da crítica recai no **vernáculo** e no monumental. É sintomático o convite a Lucio para juntar-se a Hitchcock, Giedion e Gropius no simpósio *A Busca duma Nova Monumentalidade* promovido por *The Architectural Review* (1948). Essa **monumentalidade** tem conotações classicistas, se não neoclássicas, e é igualmente sintomática a correlação insinuada entre Ministério e Pavilhão que abrem a seção moderna de *Brazil Builds* com o Palácio do Itamarati e a casa de chácara que abrem a seção antiga. Note-se ainda que o ensaio de Mock para *Built in USA* desautoriza qualquer pretensão de singularizar a arquitetura moderna brasileira pela curva livre.

De outro lado, o paralelo entre *Brazil Builds* e *Built in USA* faz ressaltar a variedade de programas enfrentados pelos arquitetos brasileiros. A demonstração da versatilidade da arquitetura moderna é cabal, num tempo em ela era a exceção e não a regra. Manhattan está cheia de edifícios de escritórios novos, tecnologicamente avançados- e Art Déco. Daí parte do entusiasmo que anima Giedion. Aliás, este se recusa a aceitar a arquitetura moderna brasileira como estilo nacional. Para ele, a arquitetura finlandesa e a arquitetura brasileira são contribuições regionais- *da periferia da civilização*- a uma concepção arquitetônica universal, a finlandesa notável pela descontração, a brasileira por introduzir *uma grandeza de linha e forma numa série de fachadas coruscantes e projetos de impacto*, a Finlândia democrática, o Brasil *constantemente ameaçado por revoluções do tipo sul-americano*.<sup>ix</sup> Em termos estritos, a arquitetura moderna brasileira não é a arquitetura de uma democracia no modelo americano. Na melhor das hipóteses, emerge de uma democracia autoritária. Contudo, não há dúvida que aponta para uma monumentalidade nova, em que o tom de conversa substitui o tom de discurso de rigor até o ecletismo.

A brasilidade se julga expressa pela adaptação ao clima e à geografia. Em linha traçada já por Lucio, os elementos de proteção solar, os espaços intermediários, os materiais, a vegetação são os seus veículos preferenciais, e tanto melhor se podem assimilar-se a uma tradição construtiva racional e nacional. As assertivas de Lucio sobre o barroco não singularizam a arquitetura moderna brasileira como barroca, quer enquanto alusão ao barroco histórico, quer entendido o barroco em termos de atitude- à maneira de Eugenio d'Ors. Para Lucio, por definição, a alusão e a atitude barroca na arquitetura moderna

coexistem com a alusão e a atitude clássica e isso é fundamento, não é privilégio de povo algum na cultura ocidental- ou pelo menos se estende à toda a comunidade latina ou católica.

## BOSSA

Em termos estritos, a identificação da arquitetura moderna patrocinada pelo governo Vargas com uma arquitetura moderna nacional não passa de pensamento esperançoso. A arquitetura moderna brasileira dista muito de ser hegemônica no governo Vargas. Para comprová-lo, basta olhar os prédios do Ministério da Fazenda e do Trabalho, projetados à volta do Ministério da Educação em data posterior. Pode-se enxergá-la, evidentemente, como caracterização da nação e afirmação de identidade nacional, mas desde o ponto de vista dum segmento da inteligentzia que, embora influente, é definitivamente minoritário.

Entretanto, o sucesso no exterior lhe dá potencial de emblema, e contribui para uma hegemonia que se firma por volta dos 1950. A arquitetura moderna brasileira vai se tornar pendão de um nacionalismo que recrudescer num clima de guerra fria, quanto a idéia de país atrasado se substitui pela de país subdesenvolvido do Terceiro Mundo. À direita, o nacionalismo interessa porque viabiliza a homogeneização cultural que o processo de industrialização demanda, seja em termos de força de trabalho ou de mercado consumidor. À esquerda, o nacionalismo interessa enquanto reação à integração do país no bloco ocidental.

Por outro lado, a brasilidade expressa pela adaptação ao clima e à geografia se dilui com a difusão de elementos que originalmente se identificavam como brasileiros e agora se podem ler como signos de um modernismo tropical latino. Ou com a emergência de pesquisas análogas, entre as quais cabe registrar a obra de Sert e Wiener, onde figura proeminentemente o projeto para a Cidade dos Motores (1947) perto de Volta Redonda. Em paralelo, novas prioridades se colocam na Europa, às voltas com a reconstrução e expansão urbanas dentro de um Estado de Bem-Estar Social. Nos Estados Unidos, a opção pela suburbanização é a contrapartida da adesão do mundo corporativo à arquitetura moderna. Demandas de racionalização da construção e flexibilidade de compartimentação readquirem importância.

É nesse contexto que o compromisso da arquitetura moderna brasileira com a arrancada para o desenvolvimento toma corpo e se associa à audácia estrutural- e aí que a bossa barroca vem se postular como a singularidade básica da arquitetura moderna brasileira.

Lucio contribui para essa caracterização. Para ele, em *Razões da Nova Arquitetura*, Le Corbusier era o Brunelleschi do século XX e personalidade em arquitetura não era recomendação. Agora, em réplica ao crítico Geraldo Ferraz, *Carta-Depoimento* (1948),

compara Niemeyer ao Aleijadinho e diz que *foi o próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita dos dois artistas. Ambos encontraram o vocabulário plástico fundamental já pronto, mas fizeram obra em que os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram.* Lucio rejeita o critério simplista que pretende ver na arquitetura moderna simples ramo da engenharia e desdenha a intenção plástica. Afirma que a obra de Niemeyer dá evidência das ilimitadas possibilidades artísticas propiciadas pelas novas técnicas construtivas. O gênio nacional não está fora do mundo. No prefácio para *The Work of Oscar Niemeyer*, Lucio dá uma nuance internacional à sua exaltação. Porque os valores plásticos da arquitetura ainda estão em processo de formação, é preciso estimular com o nosso irrestrito apoio aqueles arquitetos capazes de enriquecer o vocabulário plástico atual. Como o trabalho de Le Corbusier que alia o plástico ao utilitário, o de Niemeyer pode parecer individualista por não corresponder exatamente às condições particulares locais... mas é produtivo e fecundo porque representa um passo à frente e revela o que a arquitetura pode significar para a sociedade do futuro.

Lucio é complexo, como sempre, mas a sua assimilação de Oscar ao Aleijadinho não se pode desvincular da atenção crescente ao barroco mineiro entre pesquisadores do SPHAN ou afins. Em *Originalidade da Arte Mineira* (1949), Lourival Gomes Machado dá o barroco mineiro por diverso dos padrões italianos em que se inspira.

*A mutação faz-se, sobretudo no espírito geral das realizações, nas quais observamos uma inteira coerência entre os elementos utilitários e os puramente ornamentais, o que faz desaparecer um dos traços apontados como centrais do barroco europeu, qual seja o império despótico do decorativo, único elemento artístico capaz de levar à plena gratuidade, ao virtuosismo, e às principais formas de esplendor.*

Segundo Gomes Machado, uma autêntica cultura brasileira manifesta-se artisticamente, pela primeira vez, na Minas do século XVIII. Germain Bazin concorda, baseado nas pesquisas em curso desde 1945 para *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, (1956). O momento lembrado é de fausto econômico. Aí manifestam-se também, pela primeira vez, aspirações de independência e unidade nacionais, no marco duma cultura urbana essencialmente mercantil. Os inconfidentes de 1789 protestam contra a ganância da metrópole e reclamam a independência política que corresponde à riqueza nativa do ouro e dos diamantes. As conotações da conexão entre a arquitetura moderna brasileira e o barroco mineiro são multifacetadas e politicamente oportunas. O uso crescente da curva por Oscar e Reidy não a desmente; os mais jovens Francisco Bolonha e Vilanova Artigas embarcam também na canoa.

Para bem ou para mal, a noção de uma bossa barroca cola. Em *An Outline of European*

*Architecture* (1967), Pevsner vê o Brasil como o país onde o fascínio e os perigos da irresponsabilidade se manifestam mais densamente- talvez porque só aderira às novas concepções depois de 1930-5 (portanto depois do crítico ter concluído seu *Pioneers of Modern Design*) e tinha grande tradição do mais arrojado e exuberante barroco setecentista. Pevsner reconhece que o barroco colonial ibero-americano não depende das metrópoles no século XVIII e que sua qualidade estética não é forçosamente provinciana. A insólita exuberância, a multidão de pormenores é parte e parcela do barroco ibérico e seria legítimo ilustrá-lo a partir de exemplos mexicanos ou brasileiros. Mas a equação barroca lhe serve de trampolim para afirmar que se encontram no Brasil as estruturas mais fabulosas de hoje em dia e também as mais frívolas, a Pampulha e Pedregulho. Ao mesmo tempo que lhe permite atribuir o irracionalismo de Le Corbusier após Ronchamp ao impacto da visita ao país. A ambivalência se reitera em *The Return of Historicism* (1968) :

*Mais ou menos a partir de 1938 ocorreu uma mudança de estilo arquitetônico... que repentinamente ganhou um tremendo vigor, quando o jovem Oscar Niemeyer começou a trabalhar no Brasil em 1942-43. Seus edifícios são os primeiros que decididamente já não mais pertencem ao chamado estilo internacional, e são edifícios que possuem força e não pouca originalidade, mas são decididamente anti-rationais.*

Neobarrocos, dirá Gillo Dorfles em *A Arquitetura Moderna* (1954), representativos de um racionalismo organicizado que é o reverso da medalha do organicismo racionalizado de Aalto. Mas é a contenção do impulso decorativo que Gomes Machado louva justamente no barroco mineiro, enquanto Pevsner adere à convenção que tem o barroco por sinônimo de irracional. Dá até para pensar que Pevsner usa o rótulo para exorcizar o outro exótico, o sul-americano bastardo, ameaçador porque sedutor. Afinal, conforme Dorfles, Oscar soube *inverter e distorcer a cerebral e rigorosa sintaxe de Le Corbusier, enriquecendo-a com uma energia e uma flexibilidade desconhecida do temperamento europeu.*

## REDUÇÃO

Barroco é um termo escorregadio. Se a alusão ao vernáculo do período barroco é freqüente na arquitetura moderna brasileira, a alusão ao barroco erudito é relativamente rara e comedida, pressupondo um barroco erudito também comedido e justificando as observações de Robert C. Smith e Gomes Machado. A Capela da Pampulha exemplifica os dois casos. O quebra-sol sobre o acesso lembra o biombo de sarrafos entre o nártex e a nave da Capela de Santo Antônio em São Roque. O interstício entre as abóbadas da nave e do altar remete à manipulação da luz na Igreja de São Francisco de Ouro Preto. De outro lado, embora barroco seja também sinônimo de irregular, pouco tem de intrinsecamente barroca a curva livre, que na verdade é composta. Dorfles acha exagerado procurar as

raízes da arquitetura moderna brasileira em Ouro Preto ou Salvador. Para ele, esta surge da absorção do *melhor dos ensinamentos de Le Corbusier* junto a *algumas experiências expressionistas de Mendelsohn*. Sem dúvida, o Shocken diz presente no COPAN **como no edifício da Praça da Liberdade em Belo Horizonte**. Já a relação da parábola na Capela da Pampulha com a obra de Mendelsohn parece longínqua; o mesmo não se pode dizer da relação com a parábola na Capela Güell de Gaudí ou na Igreja de St. Engelbert de Dominikus Böhm. Hitchcock, como visto, vincula a Arp as curvas amebóides. Mais pertinente ainda é vinculá-las (as de Arp inclusive) à tradição do jardim pitoresco, como concluído por este autor em *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'Architecture et de l'Urbanisme modernes 1936-45* (2002a). Ocasionalmente, no restaurante da Lagoa de Oscar ou na fábrica Sidney Ross de Reidy, a profusão de curvas é excessiva e então barroca- no sentido de esquisita, estrambótica, confusa. Mesmo assim, a equação da curva com o anti-racional não passa de convenção e das mais questionáveis.

Tudo isso posto, como já argumentado por este autor em *Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolario Brasileño* (1988), a noção de uma bossa barroca na arquitetura moderna brasileira é mais do que plausível em termos wölfflinianos estritos. Seus volumes se multiplicam com uma qualidade expansiva. A forma é aberta e porosa, comportando a extroversão do mecanismo da planta livre. O cuidado com a montagem e a coreografia de "promenades architecturales" espetaculares se faz presente mesmo em obras de pequeno porte. A insistência na ambigüidade perceptiva se conjuga à ênfase nas imagens oscilantes. A frontalidade se subverte privilegiando o escorço. Uma tendência para unificar os elementos da composição se detecta até quando as ortogonais predominam, como no Ministério.

Contudo, o substrato clássico nunca está ausente. Dorfles reconhece na arquitetura moderna brasileira a ambivalência que Lucio considera prerrogativa da arquitetura moderna em geral. No prefácio para *Modern Architecture in Brazil* (1956) de Henrique Mindlin, Giedion elogia um nível de realização que se mantém, a coragem de desenvolver linhas nítidas no exterior das construções, a re-elaboração do tratamento tradicional das superfícies planas via painéis vazados, azulejos, quebra-sóis, e, novidade, a resolução dos problemas de espaço interno e de articulação de volumes. O Parque Guinle, o Pedregulho, o Centro Técnico da Aeronáutica e o Ibirapuera são especialmente destacados. Em *Age of the Masters* (1962), Reyner Banham admira a perícia com que os brasileiros manipulam um estilo de geometrias contrastantes, uma retilínea e regular, outra irregular e curvilínea ou angular. A bossa barroca existe, e existe em modalidades diversas, mas à luz da opinião mais ponderada, não basta para singularizar a arquitetura moderna brasileira do Ministério até Brasília.

## CRIVO

Nessa perspectiva, a supervalorização da bossa barroca é indevida e problemática, qualquer que seja a sua modalidade. Ela faz dos arquitetos modernos brasileiros meros guardiões da brasilidade, reduz sua contribuição disciplinar a uma afirmação de identidade nacional. Quer se faça em termos de elogio, quer se proponha como reprimenda, leva a desconsiderar virtudes de outra ordem que não um tipo específico de representação. Entre elas está o cuidado posto na articulação da obra nova com a herança vizinha do passado, em especial nos 1940. Ou a inventividade na lida com tipologias consagradas ou recentes, enriquecendo o repertório arquitetônico moderno em amplitude e em profundidade.

No primeiro caso, cabe notar que a herança pode ser barroca (a Igreja de Santa Luzia diagonal perto do Ministério e a ruína da catedral jesuítica oposta ao Museu das Missões, a Sé e o casario de Olinda no caso da Caixa d'Água de Luiz Nunes e o casario, a Casa dos Contos, o Palácio dos Governadores no caso do Grande Hotel de Ouro Preto), neoclássica (a Quinta da Boa Vista integrada à Cidade Universitária) ou mesmo eclética (a Biblioteca Nacional fronteira à ABI ou o Palácio das Laranjeiras e o portão de ferro no Parque Guinle). As estratégias de projeto adotadas para articular a obra nova e o vizinho antigo são diversas. Exploram-se não só o contraste, como a analogia ou a gradação. Assim, a textura lavrada da fachada de Santa Luzia realça contra o pano de vidro liso do Ministério, enquanto os reservatórios superiores deste e as torres sineiras daquela correlacionam-se. O torreão da Biblioteca encontra eco na esquina curva da superestrutura da ABI, a trama almofadada e rústica da base neo-renascentista se enxuga no corrugado mais fino do quebra-sol moderno. Mais rendilhado e lavrado que o casario fronteiro, o Grande Hotel inverte a associação costumeira da superfície lisa com o moderno, enquanto replica a horizontalidade do Palácio acima. Em outra veia e terra missioneira, o museu prolonga ou enquadra a catedral.

No segundo caso, o espectro é amplo. Inclui museus, hospitais, escolas, fábricas, terminais, mas vale salientar a administração e a residência após *Brazil Builds*, dada a consagração do Ministério e da ABI porosos e do Pedregulho virtuoso. Combinando reta e curva, Reidy expande em terraço público o entrepiso da barra de base fechada no quarteirão retangular da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, que o país é grande e Porto Alegre ventosa. Perto da ABI (que é módulo de edifício perimetral e ala transversal abraçando dois vazios internos) e do Ministério (que é esse edifício erodido para criar dois largos e uma esplanada), Lucio ocupa por completo o quarteirão quadrado do Jockey Club Brasileiro, os escritórios abraçando a garagem coletiva em altura, o clube acima, arcadas e lojas abaixo. Alternativas à Unidade de Habitação de Le Corbusier, edifícios híbridos, condensadores sociais, o anexo do Quitandinha e os apartamentos de Berlim, o COPAN e o JK, não tiveram

ainda a exegese que merecem. As super-quadras de Brasília são outro capítulo a requerer estudo isento. De outro lado, a variedade de espaços descobertos para a assembléia e sociabilidade importa.

Em *Built in USA*, como visto, Mock diz que a praça é tipo a abordar em termos contemporâneos. Ignora as praças na proposta de Lucio para a Cidade Universitária do Brasil, a da Reitoria majestosa atrás da colunata colossal, a do Teatro mansa atrás de sapucaias em fila, bem anteriores às praças de Le Corbusier em Saint-Dié e de Pani e equipe na Cidade Universitária do México. E não vê que Oscar faz na Pampulha um parque de circuito à volta duma praça líquida, que Cassino, late Clube, Casa do Baile, Casa JK e até a Capela são folias inscritas em praças ajardinadas. Mais tarde, os pavilhões do Ibirapuera se atam às pontas de praça coberta que replica elevada o lago da Pampulha. Domesticada mas perfurada porém pela montanha, recortada para conter a água e o corpo solto, a praça seca define a Casa Canoas. Cerimonial, a Praça dos Três Poderes enfrenta o cerrado rude. Sagaz, Norma Evenson nota, em *Two Brazilian Capitals* (1973), que o complexo governamental de Brasília rompe com a monumentalidade tradicional, é em certo sentido anti-monumental. *Levantados do chão, vestidos em vidro e uma brilhante lâmina de mármore branco, os edifícios simbólicos de Brasília fazem variações sobre o tema da leveza e da fragilidade. Transmitem uma pungente consciência do efêmero, uma percepção melancólica e sofisticada de quão tênue é a posse da terra pelo homem e quão transientes são suas obras.*

## CAMINHO

As glórias da arquitetura moderna brasileira são coisa do passado, a supervalorização da bossa barroca tende a aumentar. Pode advir da docilidade do pensamento nativo frente ao eurocentrismo objetivamente dominante. O juízo convencional da crítica europeia e americana pós-1980 sobre essa arquitetura se difunde acriticamente em sala de aula via Frampton e William Curtis, Manfredo Tafuri e Joseph Rykwert. A ênfase na brasilidade atrás do rótulo de modernismo nacional não é senão maneira de restar-lhe importância, afirmar sua condição dependente, derivativa, subsidiária, periférica. Aliás, o juízo é particularmente negativo sobre Brasília, na trilha dos ataques particularmente raivosos lançados ao redor de 1960 por Bruno Zevi (promotor do organicismo de Frank Lloyd Wright) e de Sybil Moholy-Nagy (comprometida com a defesa da arquitetura sem arquitetos). Nessa ótica, o formalismo decadente e desumano de Brasília é o resultado inexorável da bossa barroca da arquitetura moderna brasileira, nacionalista, formalista. Assim estava escrito. <sup>x</sup>

Mas a supervalorização da bossa barroca pode voltar também à baila como afirmação politicamente correta de identidade nacional que reage à globalização. Aparentemente o

inverso da docilidade diante do eurocentrismo- o estrangeiro é por definição melhor, o ufanismo- o nacional é por definição melhor- evidencia afinal a mesma vulnerabilidade. Dela não escapa nem uma pesquisadora do calibre de Zilah Quesado Deckker, cujo *Brazil Built* (2001) é o relato mais completo sobre *Brazil Builds* e seu impacto, desmentindo especulações recentes sobre a "fabricação" de uma escola pelos interesses norte-americanos. Apesar da evidência coligida pela própria autora, lá está a bossa barroca singularizando a arquitetura moderna brasileira do Ministério até Brasília. Ao mesmo tempo, Deckker afirma que essa arquitetura permanece essencialmente a mesma após 1945, a implicação sendo a de retardamento dentro do contexto distinto da reconstrução européia, crítica que, como visto, Pevsner faz também a Le Corbusier. Curiosamente, o olhar estrangeiro e o olhar nativo não discordam. Para ambos, nada de significativamente novo ocorre na arquitetura moderna brasileira- embora as mesmas formas assumam agora significado distinto, para uns retardamento, para outros resistência, reivindicação de criatividade. Nada ou pouco contam, por exemplo, as variações de Niemeyer em torno da coluna em V, que adquire em sua obra a primazia antes conferida à coluna cilíndrica de seção circular e exibe um biomorfismo radical e idiossincrático, de tonalidade primitivista ao invés de classicista.

Por razões diversas, defensores e detratores proclamam que a arquitetura moderna brasileira da década de 1950 é idêntica à arquitetura moderna brasileira da década de 1940. É bem mais preciso observar que no processo de passar de emergente a hegemônica, a arquitetura moderna brasileira se amplia em termos de vocabulário e sintaxe- da mesma forma que a arquitetura moderna amplia seu vocabulário e sintaxe no processo de superar o estilo internacional consolidado na década de 1920, processo iniciado na década de 1930 e para o qual a contribuição da arquitetura moderna brasileira emergente é decisiva. A diferença formal é flagrante entre a obra no estilo internacional e a obra posterior que o transcende; por exemplo, entre a casa modernista de Warchavchik e a casa de Lucio para os Saavedra uma década depois, ou entre os projetos de concurso de Reidy e Moreira para o Ministério e o projeto definitivo do Ministério um ano mais tarde. A distinção entre obra de arquitetura moderna no Brasil e obra de arquitetura moderna brasileira não é só uma questão de afirmação de identidade nacional. A diferença entre a arquitetura moderna brasileira de 1940 e a de 1950 é mais uma questão de inflexão, mas essa inflexão não pode se subestimar.<sup>xi</sup>

A revisão dos logros e limitações da arquitetura moderna brasileira implica certamente em singularizá-la e não é inútil examinar esforços anteriores no mesmo sentido, incluindo o discurso que se estabelece por fotografias isoladas ou encadeadas como em *Brazil Builds*. Contudo, a análise comparativa de discursos não dispensa a revisão das obras que os

suscitam, a revisão das obras usadas implícita ou abertamente como termos de comparação, a revisão dos contextos em que se produziram. Caso contrário, torna-se exercício reiterativo e retórico, uma pedra no caminho da compreensão mais rica e funda do seu objeto.

#### LIVROS CITADOS

- Anon. (1939) *Album comemorativo do Pavilhão Brasileiro de Nova York* (New York: H.K. Publishing).
- Banham, Reyner (1962) *Age of the Masters* (New York: Harper and Row).
- Bazin, Germain (1956) *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil* (Paris: Plon).
- Bonta, Juan Pablo (1975) *Anatomia de la Interpretación en Arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili).
- Comas, Carlos Eduardo (1988) 'Teoria Académica, Arquitectura Moderna, Corolario Brasileiro', in *Anales del Instituto Mario J. Buschiazzo*, 26.  
\_\_\_\_\_(2002a) *Précisions sur un état passé de l'Architecture et de l'Urbanisme Modernes 1936-45* (Paris: Tese de Doutorado, Université de Paris VIII).  
\_\_\_\_\_(2002b) 'Arquitetura Moderna (1930 a 1960)' in *Arquitetura Brasil 500 anos* Roberto Montezuma org. (Recife: UFPE).
- Costa, Lucio (1939) 'O edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública' in *Arquitetura e Urbanismo* (julho/ agosto) 543-50.  
\_\_\_\_\_(1962) [1934] 'Monlevade' in *Sobre Arquitetura* (Porto Alegre, CEUE).  
\_\_\_\_\_(1962) [1936] 'Razões da Nova Arquitetura', idem.  
\_\_\_\_\_(1962) [1937] 'Memória da Cidade Universitária do Brasil', idem.  
\_\_\_\_\_(1962) [1938] 'Documentação Necessária', idem.  
\_\_\_\_\_(1962) [1945] 'Considerações sobre o Ensino da Arquitetura', idem.  
\_\_\_\_\_(1962) [1948] 'Carta Depoimento', idem.  
\_\_\_\_\_(1962) [1950] 'A Obra de Oscar Niemeyer', idem.  
\_\_\_\_\_(1962) [1952] 'Considerações sobre a arte contemporânea', idem.
- Deckker, Zilah Quesado (2001) *Brazil Built; the architecture of the Modern Movement in Brazil* (London: Spon).
- Dorfles, Gillo (1970) [1954] *L'Architettura moderna* (Milano: Garzanti).  
\_\_\_\_\_(1951) *Il Barocco nell'architettura moderna* (Milano: Tamburini).
- Evenson, Norma (1973) *Two Brazilian Capitals: architecture and urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia* (New Haven and London: Yale University Press).
- Frampton, Kenneth (1980) *A Critical History of Modern Architecture* (London: Thames and Hudson).
- Giedion, Siegfried (1967) [1941] *Space time and architecture* (Cambridge Mass.: Harvard University Press).  
\_\_\_\_\_(1951) *A decade of new architecture* (Zurich: Girsberger)  
\_\_\_\_\_(1944) 'The need for a new monumentality' in *New Architecture and City Planning; a symposium*, ed. Paul Zucker (New York: Philosophical Library).
- Gomes Machado, Lourival (1969) [1939] 'Originalidade da Arte Mineira' in *Barroco Mineiro* (São Paulo: Perspectiva), 96.
- Goodwin, Philip (1943) *Brazil Builds: New and Old 1652-1942* (New York, MoMA).
- Hitchcock, Henry-Russell & Johnson, Philip (1932) *The International Style- Architecture since 1922* (New York: Norton).
- Hitchcock, Henry-Russell (1948) *Painting toward architecture* (New York: Duell, Sloan & Pearce)
- Holanda, Sergio Buarque de (1996) [1950] 'O lado oposto e outros lados' in *O espírito e a letra H. Estudos de crítica literária II. 1948-59* org. Antonio Arnoni Prado (São Paulo: Companhia das Letras). Fluxo e refluxo IIII
- Mindlin, Henrique (1956) *Modern Architecture in Brazil* (Amsterdam: Colibris).
- Mock, Elizabeth, ed. (1945) *Built in USA- since 1932* (New York, MoMA).

- 
- \_\_\_\_\_ (1943) *Bulletin of the Museum of Modern Art* (maio)
- Papadaki, Stamo (1950) *The work of Oscar Niemeyer* (New York, Reinhold).
- Pevsner, Nikolaus (1961) [1946] *An Outline of European Architecture* 6ª ed. (Middlesex, Hammondswoth).
- \_\_\_\_\_ (1968) 'The Return of Historicism' in *Studies in Art, Architecture and Design* (New York: Walker).
- Summerson, John (1963) [1941] 'The Mischievous Analogy' in *Heavenly Mansions* (New York, Norton).
- \_\_\_\_\_ (1943) 'The Brazilian Contribution' in *The Architectural Review* (maio) 135.
- Vasconcellos, Juliano (2005) *Concreto Armado, Arquitetura Moderna, Escola Carioca* (Porto Alegre: Dissertação de Mestrado PROPAR-UFRGS).
- 

## NOTAS

- <sup>i</sup> A legenda da axonométrica diz *Projet de Palais du Ministère de Santé Publique au Castello*- o terreno original. Segue-se a data, 13/008/1936, e a assinatura. No dia seguinte, Corbusier faz sua última conferência, embarcando de volta para Paris em 15/08.
- <sup>ii</sup> Conforme retrospectiva feita em Mock (1945: 124-7).
- <sup>iii</sup> Robert C. Smith havia feito pesquisas no Brasil na década de 1930 e publicado resultados em diversos periódicos importantes.
- <sup>iv</sup> A Igreja do Outeiro da Glória do século XVIII se aponta como neo-barroca e atribui a Koeller e Rivière, confundida com a Nossa Senhora da Glória neoclássica desses arquitetos.
- <sup>v</sup> Ver Mock (1943).
- <sup>vi</sup> Ver Deckker (2001: 156-159).
- <sup>vii</sup> Conferência publicada em Summerson (1963: 195-218), artigo em Summerson (1943:135).
- <sup>viii</sup> Ver Vasconcellos (2005: .Boase é figura importante. Um prêmio de prestígio com seu nome é concedido anualmente desde 1971 pelo Reinforced Concrete Research Council americano.
- <sup>ix</sup> Ver Giedion (1967: xxxviii).
- <sup>x</sup> Incidentalmente, pouco importa que ela não morra em Brasília, mas mude de cara e estabeleça a sede alhures.
- <sup>xi</sup> Ver a periodização proposta por Comas (2002b: 182-238).