



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

**BRASÍLIA E A INVENÇÃO DA ARQUITETURA-ARTE – transformações estéticas na
noção espacial da obra de arte.**

Autor: Márcio Hagihara

Brasília, 2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

BRASÍLIA E A INVENÇÃO DA ARQUITETURA-ARTE – transformações estéticas na noção
espacial da obra de arte.

Autor: Márcio Hagihara

Tese apresentada ao Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília/UnB
como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Doutor.

Brasília, agosto de 2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

BRASÍLIA E A INVENÇÃO DA ARQUITETURA-ARTE – transformações estéticas na noção
espacial da obra de arte.

Autor: Márcio Hagihara

Orientador: Doutor João Gabriel Lima Cruz Teixeira

Banca:

Prof. Dr. João Gabriel Lima Cruz Teixeira (Sol/UnB)
Prof^ª. Dra. Mariza Veloso Motta do Santos (Sol/UnB)
Prof. Dr. Sergio Barreira de Faria Tavoraro (Sol/UnB)
Prof^ª. Dra. Grace de Freitas (Ida-Vis/UnB)
Prof^ª. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos (Iad/UFJF)
Prof^ª. Dra. Angélica Madeira (Sol/UnB)

AGRADECIMENTOS

Trabalho de Pesquisa apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Agradeço ao meu orientador, Professor João Gabriel Lima Cruz Teixeira e aos professores que compõem o corpo docente do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília que contribuíram com minha formação acadêmica ao longo desses quatro anos de doutorado.

Ofereço agradecimentos especiais aos meus pais, Luzia e Toru, que proporcionaram auxílio financeiro e compreensão afetiva nos momentos de isolamento exigidos para a escrita.

Agradeço à inspiração que os artistas dão àqueles que escrevem e aos arquitetos modernistas que sonharam com um espaço mais justo.

RESUMO

O advento das instalações e de obras que visam à interação com o público, criando ambientes que envolvem percepções sinestésicas, estão presentes nas mais célebres bienais e exposições de arte pelo mundo. A arquitetura e a arte brasileiras contribuíram bastante para a mudança espacial da obra de arte. O modernismo brasileiro forjou o discurso de ampliação dos princípios das artes plásticas para a construção da cultura nacional. A dimensão construtiva das artes plásticas refletiu-se na ampliação da criação plástica dos singelos quadros de cavalete burgueses para os murais sociais de Portinari e para a nacional e monumental arquitetura do Grupo Carioca. Oscar Niemeyer e Lucio Costa projetaram a pretensão máxima de ampliação de escala da obra de arte: Brasília. Frustrada a utopia, irrompe o Movimento Neoconcreto, cuja crítica infligiu-se contra a arquitetura, o espaço clássico e o conceito de cultura nacional, por meio da quebra da tradicional associação simbólica entre arte e cultura. A ligação entre a arquitetura e o Movimento Neoconcreto só faz sentido se ligada à análise iconográfica, pois o exame do discurso escrito – que é uma das obsessões de nossa cultura pela palavra – é insuficiente para estabelecer tal ligação. Entre maquetes e instalações labirínticas de Hélio Oiticica, observa-se a crítica visual da coerência espacial imposta pela política cultural das elites brasileiras. Mais do que isso, a arte brasileira deu sua contribuição, modificando a configuração espacial da obra de arte. Foi preciso destruir a última grande regra da arte, através da morte do Plano.

Palavras-chave: Sociologia da arte, arquitetura-arte, Brasília, Grupo Carioca, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, artes plásticas, Hélio Oiticica, Movimento Neoconcreto, instalação.

ABSTRACT

The advent of installations and artworks that aims interaction with the public by creating environments that involve synesthetic perceptions are present in the most famous biennial art exhibition around the world. Brazilian art and architecture contributed enough for the change of the spatial notions of work of art. Brazilian modernism created a speech which aimed to extend the principles of art for the construction of national culture. The constructive dimension of art reflected on an expansion: from the creation of single plastic easel paintings of bourgeois, to the social murals of Portinari, and to the national and monumental architecture of Carioca School. Oscar Niemeyer and Lucio Costa projected the intention of extending the maximum scale of the work of art: Brasilia. The utopia was over, and then the Neo-concrete Movement breaks with its criticism against the architecture, classical space and the concept of national culture, destroying the traditional symbolic association between art and culture. The connection between architecture and Neo-concrete Movement only makes sense if it is related to the iconographic analysis, because the examination of written speech – which is one of the obsessions of our culture – is not enough to establish such connection. Between Helio Oiticica's models and neo-concretist labyrinthine installations, there is the criticism against visual spatial coherence imposed by the cultural policy of the Brazilian elites. More than this, the Brazilian arts contributed with the changing of the spatial scope of work of art. It was necessary to destroy the last great rule of the art, through the death of the Plan.

Keywords: Sociology of the arts, architecture-art, Carioca School, Brasilia, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Helio Oiticica, visual arts, Neo-concrete Movement, installation.

RESUMÉ

L'avènement de l'installation et d'œuvre d'art qui visent à l'interaction avec le public à travers de la création des environnements qui impliquent des perceptions synesthésiques sont présentes dans la plus célèbre exposition biennale d'art dans le monde. L'art et l'architecture brésilienne ont contribué suffisamment à la transformation spatiale de l'œuvre d'art. Le modernisme brésilien a établi un discours de vulgarisation des principes de l'art pour la construction de la culture nationale. La dimension constructive de l'art reflète dans l'expansion d'œuvres d'art plastiques: de la peinture de chevalet de bourgeois, à travers les peintures murales de Portinari et jusqu'à social et national monumentale l'architecture d'École Carioca. Oscar Niemeyer et Lucio Costa ont conçu l'intention d'étendre la maximale l'échelle de l'œuvre d'art: Brasília. Frustré l'utopie, le Mouvement Neo-concrète a provoqué des critiques contre l'architecture, l'espace classique et le concept de la culture nationale, à travers de la rupture de la traditionnelle association symbolique entre l'art et culture. Le lien entre l'architecture et le Mouvement Neo-concrète n'a de sens que si liées à l'analyse iconographique, parce que l'examen du discours écrit – qui est l'une des obsessions de notre culture, le mot – est insuffisante pour établir tel lien. Entre les labyrinthiques et rhizomateuses maquettes et installations de Hélio Oiticica, il y a une critique de la cohérence dans l'espace visuelle imposée par la politique culturelle de l'élite brésilienne. Plus que cela, l'art brésilien donnait sa contribution, la modification de la notion spatiale de l'œuvre d'art. Il faut détruire la dernière grande règle de l'art, à travers de la mort du Plan.

Mots-clés: Sociologie de l'art, architecture-art, Brasília, École Carioca, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Hélio Oiticica, arts plastiques, Mouvement Neo-concrète, installation.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-	Ato Institucional
AIBA	Academia Imperial de Belas-Artes
ArPDF	Arquivo Público do Distrito Federal
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CIEPs	Centros Integrados de Educação Pública
EIAO	Escola Imperial de Artes e Ofícios
ENBA	Escola Nacional de Belas-Artes
EUA	Estados Unidos da América
FAU/USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
ICC/UnB	Instituto de Central de Ciências da Universidade de Brasília
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JK	Juscelino Kubitscheck
MES	Ministério da Educação e Saúde
MoMA	The Museum of Modern Art de Nova York
Novacap	Companhia Urbanizadora da Nova Capital
Sphan	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ONU	Organização das Nações Unidas
PPB	Plano Piloto de Brasília
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Cap. I - Por uma a iconologia do espaço: influência de ícones plásticos nas imagens da utopia.	47
1.1 A cidade moldada pelas visões de paraíso e pelas redescobertas do Brasil.	49
1.2 As grandes expedições: introdução do racionalismo na geografia da cidade e do sertão.	61
1.3 As implicações estéticas do imaginário sobre espaço e utopia: do embarque à marcha para o oeste.	74
Cap. II – O <i>pedigree</i> mestiço da arquitetura modernista.	87
2.1 A arquitetura do reflexo e a síntese espacial do modernismo: do mobiliário à cidade.	93
2.2 O lugar das ideias e imagens – a iconografia da América por Le Corbusier.	105
2.3 Le Corbusier ou Warchavchik? A introdução da arquitetura modernista no Brasil.	118
2.4 A interrupção do diálogo: condição para a busca da autonomia.	131
Cap. III – As imagens do Brasil colonial e a sua reinvenção no plano urbanístico de Brasília.	137
3.1 O signo da cruz e o mito fundador.	147
3.2 A praça como espaço estético.	160
3.3 A sinuosidade do sítio como orientadora do traçado.	171
3.4 A eloquência iconográfica.	177

Cap. IV – A arquitetura-arte – a invenção de Niemeyer.	181
4.1 O Personalismo e o custo dos aditivos estéticos.	187
4.2 Niemeyer e a vitória da beleza.	203
4.3 A retomada da monumentalidade – a crise do racionalismo arquitetônico.	220
Cap. V – A arte ambiental de Hélio Oiticica e a contribuição brasileira para o campo das artes – a mudança espacial da obra de arte.	234
5.1 A amplitude espacial da obra de arte e a leitura de Hélio Oiticica.	237
5.2 A arquitetura do interior/exterior e a arte do dentro/fora.	253
5.3 Antifolclorismo e antiutopia: a superação do conceito de cultura brasileira.	260
CONCLUSÃO	269
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	286

INTRODUÇÃO

Oscar, estamos no poder.

Darcy Ribeiro

Pouco mais de cinquenta anos após a empolgante e emblemática frase proferida por Darcy Ribeiro, a ideia expressa nela continua a ressoar na intrigante relação entre arquitetura, arte e política e nas questões urbanísticas da Capital Federal do Brasil. Mais do que isso, a aproximação entre arquitetura, arte e poder mesmo atualmente causa polêmica, principalmente, no que se refere às recentes intervenções do arquiteto Oscar Niemeyer na área tombada de Brasília¹.

Por uma perspectiva sociológica, a questão mais importante nesse ponto específico não é, em si, o problema jurídico ou legal, mas a força com que o poder simbólico de Oscar Niemeyer, o último idealizador ainda vivo da Brasília modernista, possui em questões referentes aos espaços urbanos e estéticos do Plano Piloto. A explicação mais plausível é a de que tal força e poder são cristalizações que possuem suas origens em escolhas das elites econômicas, políticas e intelectuais. São consequência de lutas, disputas, vitórias e derrotas engendradas entre diferentes grupos e personalidades que encadearam projetos, ideais e ações em nível nacional. Brasília é um resultado, um ponto de partida para essa pesquisa.

A influência de arquitetos como Niemeyer levou décadas para se tornar realidade, ou seja, compõem uma história que remonta às condições de possibilidades abertas quando

¹ Refiro-me à discussão levantada no início de 2009, a respeito da construção de um obelisco de cem metros de altura na área central de Brasília. Em entrevista a Érica Montenegro, da Secretaria de Comunicação da Universidade de Brasília, a Professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília, Sylvia Ficher levantou o seguinte ponto: “Na verdade, o notório saber do qual estamos falando se apoia em uma exceção aberta por uma portaria do Iphan. Esta portaria dá o direito de Niemeyer intervir na área tombada de Brasília. Garantia também a Lucio Costa, mas ele jamais exerceu tal direito. Essa legislação do Iphan é obviamente inconstitucional porque fulaniza a questão. Por causa desta portaria, os projetos são contratados sem licitação.” (FICHER, 2009)

o modernismo foi introduzido no Brasil pela Geração de 1922. Esse fato possibilitou a legitimação dos intelectuais e artistas modernistas como produtores simbólicos dos ícones ou imagens da brasilidade e da ideia de nação baseada num determinado conceito de cultura. Em que medida, o conhecimento sociológico pode contribuir para explicar tal importância da arquitetura e do urbanismo para a construção de ícones e imagens da “identidade nacional”?

Decerto, essa nova fábrica de ícones identitários desenhada pelos modernistas e, posteriormente, projetada pelos arquitetos e urbanistas como Lucio Costa e Oscar Niemeyer apontam para o último expiro de grandes ideais utópicos e transformadores tão presentes no imaginário dos artistas das tradições romântica e modernista. É sabido que após 1960 não se houve mais falar em grandes movimentos de vanguarda nas artes plásticas e, no contexto brasileiro, Brasília parece encerrar o crepúsculo dos projetos baseados na *unidade* e na *ampliação*, categorias de pensamento fundamentais para o modernismo. Discutem-se os limites das artes plásticas, não mais entendidas como pintura de cavalete ou expressão subjetiva de uma entidade genial. Artistas como Hélio Oiticica começam a ampliar as fronteiras das artes plásticas, utilizando-se de fontes sinestésicas, realizando miscelâneas com o cinema, a fotografia, a escultura e a arquitetura, e, porque não, o urbanismo. Brasília não é a “síntese das artes”?²

Há, segundo a atual teoria sociológica, o reconhecimento da esfera social denominada esfera estética como um espaço social responsável pela produção de símbolos ou ícones vistos como culturais. Max Weber (1998)³ entendeu esse espaço nos termos da negatividade da esfera estética e erótica em relação às outras esferas da vida social. Uma tensa negatividade criativa. Pierre Bourdieu⁴ aprofundou o entendimento específico da

² A importância estética da Brasília modernista, cuja ideia remete à síntese das artes e às propriedades da arte coletiva, foi imortalizada por Mário Pedrosa (PEDROSA, 1981, p. 355).

³ Weber apostou na autonomia da arte: “A esfera artística e a esfera erótica, na verdade, tiveram em si, somente atitude negativa”. („Künstlerische und erotische, ist zwar na sich nur eine negative Haltung“. (WEBER, 1998, p. 563)

⁴ Segundo a teoria do campo, que remonta às considerações de Max Weber sobre a autonomização das esferas, a modernidade seria caracterizada pelo processo de separação e especialização dos ramos do conhecimento, no sentido de organização da produção e circulação dos bens simbólicos produzidos. O processo de diferenciação exigiria a criação de um espaço físico-institucional, denominado espaço dos

produção cultural e artística através da teoria dos campos de poder, em que a arte ganha relativa autonomia e se constitui como um campo próprio. Um estudo sociológico acerca da produção artística baseia-se principalmente na centralidade de uma abordagem que dê primazia à análise das redes ou afiliações sociais que criam ou ceifam condições de possibilidade de surgimento e de circulação de bens simbólicos. Mais do que meros acontecimentos históricos registrados, a indagação principal que vem a guiar este trabalho é a de buscar qual o tipo de atuação dos atores sociais responsáveis pela concretização da Brasília modernista e qual a contribuição do tipo especial de arquitetura desenvolvida no Brasil para a linguagem ou regras da arte.

Brasília é comumente entendida como um produto do desenvolvimentismo político, da vontade de um presidente messiânico e de uma massa de flagelados esperançosos em êxodo para as altiplanas terras prometidas do cerrado. De certa forma, essas explicações condizem com o relato histórico da realidade daquele momento, em especial, quando se reflete sobre as constelações simbólicas que cintilaram no imaginário do céu estrelado e aberto do futuro sonhado para a “Nação” brasileira. Não se duvida da existência das estrelas cintilantes, mas busca-se uma explicação para entender a sua combinação, a intensidade de seu brilho e seu crepúsculo. Isso significa que essas constelações simbólicas devem aqui ser imersas no universo da teoria estética e da explicação sociológica.

Há de se ressaltar que há a forte presença de trabalhos a respeito da análise estética, ou por assim dizer, iconográfica⁵ sobre Brasília⁶, caracterizadas pelo foco arquitetônico

possíveis ou campo. A estrutura do campo seria caracterizada pela forte disputa entre os integrantes pela autoridade discursiva ou capital simbólico. A estrutura (localização das posições e deslocamentos do sujeito) é condição *sine qua non* da existência do ator social como produtor social de discurso. Bourdieu atenta para a elucidação da produção cultural imersa no contexto da sociedade capitalista, que impõe a separação dos campos, a intermitente disputa e concorrência, bem como a acumulação e conversão de capitais de natureza econômica, simbólica e cultural. Essa estrutura do campo foi generalizada a todos os campos como uma espécie de lógica organizacional universalmente válida. O autor reconhece que cada campo cria sua própria *illusio* ou sistema de crenças. Trata-se de uma condição de funcionamento do jogo, ou em outras palavras, diz respeito às regras internas. Por exemplo, no campo da economia operaria a *illusio* utilitarista através da busca da maximização do lucro monetário. Opostamente, no campo da arte, estaria em funcionamento a *illusio* do fetiche que conferiria à entidade genial do artista todo o mérito da produção da obra de arte. (BORDIEU, 1996)

⁵ Utiliza-se o termo iconografia no sentido dado por Erwin Panofsky (2001), que faz a distinção entre iconografia e iconologia. A primeira procura entender os elementos da obra de arte no nível de sua temática. A segunda condiz com a inserção dos elementos iconográficos no contexto histórico e social em que são

como ponto basilar da discussão. A nova capital também se insere nas discussões que têm como foco central os estudos das migrações e dos padrões de ocupação espacial no contexto brasileiro após a década de 1960, período marcado pelo aumento dos fluxos migratórios entre as regiões brasileiras e o desenfreado crescimento das cidades brasileiras. A própria sociologia urbana toca o fenômeno Brasília ao levantar questões sobre planejamento urbano⁷. João Gabriel L. C. Teixeira (2004) observa a frequência de temas abordados sobre Brasília, tais como patrimônio arquitetônico, discriminação sócio-espacial, tribos pós-modernas, misticismo.

Porém, já se observa alguns trabalhos que ultrapassam a linha da pesquisa puramente iconográfica ou em urbanidades. Luiz Sérgio Duarte da Silva (1997) indaga-se sobre como entender Brasília à luz da contribuição teórico-metodológica da sociologia da cultura, embasada pelas grandes contribuições de Max Weber, Georg Simmel e Walter Benjamin. Há também a tese de doutoramento de Márcio de Oliveira (2005)⁸ que primou pelo entendimento da concepção de Brasília, através do mito fundador da nação, na constelação discursiva do pensamento social brasileiro, analisando os principais grupos sociais (políticos, intelectuais e religiosos) responsáveis pelo sustentáculo do mito fundador e de sua associação simbólica com a ideia de nova capital.

Nas considerações aqui postas, pensa-se em aprofundar a discussão para um âmbito ainda mais específico, dentro das inúmeras possibilidades que o fenômeno Brasília oferece.

produzidos, atentando para a busca de um significado social para cada elemento. A análise puramente arquitetônica tende a ser feita no nível da iconografia e seria análoga à análise internalista a qual Vera Zolberg (2006) se refere. A iconologia, por sua vez, seria uma espécie de mediação entre a forma interna e o conteúdo externo, estando mais próxima de uma abordagem da sociologia da arte.

⁶ Em destaque, há o livro de Grace de Freitas (2007), cujo objetivo foi o de inserir Brasília na análise das principais tendências estéticas do campo artístico nacional e internacional do século XX, e a tese de doutoramento de Antônio Carlos Cabral Carpinteiro (1998), que apresenta uma detalhada exposição das teorias urbanísticas do Brasil através da análise iconográfica do traçado urbanístico e arquitetônico de Brasília. Nessa última, não há imersões no pensamento social brasileiro, tampouco se expõem as implicações das variáveis externas ao campo da arquitetura sobre a iconografia do projeto do Plano Piloto.

⁷ A referência aqui é direcionada aos estudos urbanos desenvolvidos pelo Departamento de Sociologia da Universidade de Sociologia, em especial, a livro de Brasilmar Ferreira Nunes (1997) e às pesquisas desenvolvidas pelo grupo de pesquisa integrada em urbanidades Itinerâncias Urbanas.

⁸ A tese foi publicada em forma de livro em 2005. A versão que disponho e utilizo neste projeto ainda é a referente à tese.

Não se busca aqui entender Brasília por um viés da sociologia política, como mero fruto da vontade dos políticos. Igualmente, deixa-se em segundo plano a tentativa de explicar Brasília por um viés das urbanidades que, *grosso modo*, têm como foco principal os “erros” e “acertos” do projeto de Lucio Costa, a suposta falta de funcionalidade dos edifícios projetados por Niemeyer e as contradições entre o traçado urbanístico e as necessidades urbanas do presente. Também não será discutido o problema das políticas públicas de ocupação do solo.

A narrativa sobre Brasília que se pretende construir nesta tese é a que toca ao papel da cidade como ícone internacional da cidade modernista, filha do imaginário colonialista ibero-americano, escritura do intelectualismo culturalista e, surpreendentemente, como modificadora da noção espacial de obra de arte para a arte contemporânea. Assim sendo: como seria possível fazer uma análise no âmbito da sociologia da arte sobre Brasília? Brasília é apenas uma superfície ou camada arqueológica da história brasileira.

A conjunção entre arquitetura modernista e artes plásticas, entre o advento da cultura nacional e a alvorada do discurso desenvolvimentista e a própria realização da construção da nova capital não pode ser vista como um evento casual ou, simplesmente, uma associação histórica espontânea ou natural. No caso brasileiro, essa conjunção ocorreu como fruto de condições históricas bastante específicas das quais é possível extrair parte da explicação, ou pelo menos, um entendimento a respeito da centralidade do urbanismo e da imagem da cidade planejada no projeto de modernização do país, além de servir como um bom exemplo de como as artes plásticas contribuíram com fontes discursivas, iconográficas e imagéticas para o conceito de cultura na modernidade e pós-modernidade.

Construir uma narrativa que contemple Brasília requer cuidado especial no que se refere à centralidade e à importância do assunto. Brasília esteve no centro das atenções de diversos campos, em especial, no período de sua construção e em seus primeiros anos de existência. Isso significa que muito foi escrito e muito se continua escrever sobre a Cidade e incorrer na repetição descritiva da epopeia faraônica é um risco quase trágico para qualquer tese sobre esse objeto. Em outras palavras, escrever sobre Brasília é uma faca de dois gumes porque, se por um lado, oferece as vantagens da abundância e da precisão de

materiais concernentes aos registros históricos dos acontecimentos que costuraram as tramas das condições de possibilidade, por outro, pode induzir a uma narrativa descritiva, sem nenhuma revelação a respeito dos processos sociais ocultados pelo simbolismo contido na fala dos atores representantes de cada esfera e de cada instituição que tornou possível a materialização de seu projeto. Brasília faz parte da narrativa histórica dos vitoriosos.

Neste trabalho, escrever sobre Brasília é, em primeiro lugar, discorrer sobre a relação entre arquitetura e artes plásticas, ou como imortalizou Mário Pedrosa (1981), é pensar sobre o fenômeno da *arquitetura-arte*⁹. O que talvez seja mais importante é contar uma narrativa por uma perspectiva ainda não realizada: interpretar o itinerário dessa arquitetura com pretensão de arte por meio dos métodos oferecidos pela sociologia da arte.

A pesquisa histórica necessariamente implica o debate acerca do que se conhece sobre o passado e, obviamente, exige alguma discussão sobre o problema da temporalidade. Como localizar Brasília nessa categoria analítica conhecida como tempo? Em primeiro lugar, evita-se a ênfase na linearidade dos acontecimentos, uma narrativa positiva ou positivista. Sem maiores delongas na discussão filosófica a respeito da categoria tempo, adota-se a lição metodológica de Michel Foucault (2002) ao fazer a diferenciação entre duas formas possíveis de lidar com a abordagem histórica: considerá-la *origem* ou *invenção*.

O conceito de *origem* concerne a uma busca pelos primórdios ou pelo elemento fundamental, algo que logicamente pressupõe uma suposta essência que se desenvolveria em todas as formas através do tempo. O elemento fundamental é considerado, nesse caso, permanente, eterno e linear ao longo da linha da História e o historiador termina por construir uma árvore genealógica de seu objeto. Eis uma história escrita com data de nascimento e morte para os fenômenos. Esse caminho deve ser evitado. Por sua vez, o

⁹ O crítico de arte Mário Pedrosa denomina este período como sendo a “fase da arquitetura-obra de arte” (PEDROSA, 1981, p. 270). Como será discutido adiante, a ideia de arquitetura como obra de arte permeia toda a noção de processo criativo dos arquitetos modernistas envolvidos com a construção de Brasília. No projeto aqui exposto, julga-se pertinente abreviar o termo utilizado por Pedrosa, “arquitetura como obra de arte” para simplesmente “arquitetura-arte”.

conceito de *invenção*, que foi introduzido por Friederich Nietzsche (FOUCAULT, 2002), atenta para a descoberta das relações de poder envolvidas no processo da formação dos discursos. Na realidade, as redes de poder não seriam meros elementos de composição das verdades discursivas, mas sim o próprio lócus, onde são tecidas e costuradas as amarras dos saberes inventados e reinventados em função das interações entre diferentes atores sociais, sejam eles *grupos sociais e instituições*, sejam *personalidades e indivíduos*.

Desse modo, o pesquisador consegue revirar cada camada discursiva cristalizada sobre determinado objeto de análise, a fim de reconstituir os processos envoltos em cada sedimentação, descobrindo mudanças e nuances em função das interações cristalizadas em cada uma das camadas de discurso. Ao se considerar um fenômeno social como invenção, não se resgata simplesmente um itinerário perfeitamente datado, não há certidão de nascimento, nem de óbito. Há movimentos, continuidades e descontinuidades; linhas e rupturas. A linearidade é rompida. Brasília não começa em 1960.

Na tese aqui apresentada, atenta-se para a invenção da ideia de nova capital, buscando construir uma narrativa sobre quais grupos sociais, instituições e personalidades estiveram envolvidas na construção do artefato cultural denominado arquitetura-arte. Ao contrário do que procuraram construir, os arquitetos modernistas e os arquitetos-artistas não conseguiram recriar o caráter coletivo do espaço pré-burguês com inspiração nos gêneros góticos ou barroco. Na realidade, eles reproduziram o caráter personalista e individualista da arte moderna, uma arte assinada, com data e autoria seguras, isto é, a autoria como propriedade. Nesse sentido, a produção da arquitetura modernista esteve necessariamente atrelada à aura das personalidades, analogamente ao que ocorre com o campo artístico.

Adotar o método foucaultiano implica saber se Brasília configura uma rede discursiva com regularidades marcantes ao longo da história do Pensamento Social Brasileiro. Afirma-se aqui que Brasília, em si, configura apenas uma camada, sendo que por baixo dela existem fenômenos como a explosão da arquitetura-arte¹⁰, da arquitetura

¹⁰ É importante frisar a diferença entre arquitetura-arte e arquitetura modernista. Nem todos os arquitetos modernistas optaram pela aproximação com as artes. A arquitetura modernista não pode ser considerada uma

modernista e da associação mitológica entre a imagem da cidade e do paraíso terreal. Logo, revirar essas camadas discursivas envolve a análise de como a sociedade brasileira construiu historicamente delírios estéticos e iconográficos sobre si mesma e sobre seu futuro, por conseguinte, sobre seu território e a ocupação deste. É, portanto, num sentido arqueológico que se segue a busca analítica por construir uma narrativa que considere a experiência de Brasília para a circulação dos signos e imagens construídas pelos artistas, arquitetos e intelectuais que de alguma forma estiveram envolvidos em seu projeto. Em suma, Brasília é apenas um ponto de partida, uma superfície.

O método arqueológico, proposto por Foucault (2010) em *As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, permite, de acordo com a análise de Roberto Machado (1988), localizar uma rede discursiva de forma relacional. Para tal, três procedimentos metodológicos são utilizáveis: 1. Descontinuidade horizontal, estabelecida entre os contrastes dos diversos saberes concomitantes; 2. Descontinuidade vertical, que concerne à relação da série discursiva com os conhecimentos externos já legitimados; 3. Descontinuidade temporal, que analisa o papel das condições anteriores. Julga-se aqui necessário uma crítica pontual à terminologia proposta por Machado: substituir o termo *descontinuidade* por *localização*, que denota maior imparcialidade.

No tocante a análise a ser realizada, a localização horizontal é estabelecida na concorrência entre diferentes discursos a respeito das possibilidades de planos para a nova capital. Exemplificando, é possível perceber horizontalmente em diversos projetos sobre Brasília a presença do embate discursivo entre as invenções do conhecimento arquitetônico (necessidades plásticas, paradigmas estéticos) e as invenções advindas do saber político, cujo caráter cívico pedagógico é predominante. Essa concorrência se deu também no nível dos elementos urbanísticos que compuseram os projetos possíveis do Plano Piloto. Os paradigmas da arquitetura orgânica e funcional se digladiavam com a necessidade de adequação aos problemas topográficos, climáticos, culturais e estéticos. Desse embate, saiu vitorioso um paradigma menos abstrato e mais vinculado a especificidade estética e geográfica. No caso brasileiro, os arquitetos vitoriosos e consagrados formulam sua

unidade discursiva, embora os atores sociais envolvidos acreditassem e agissem atentando esse fim. Esse assunto será tratado no capítulo IV desta tese.

produção legitimada por um discurso que reinventa soluções plásticas da arquitetura brasileira¹¹.

Entretanto, o que interessa a este trabalho é descobrir qual o local de fala do Conhecimento artístico e do Conhecimento arquitetônico para a construção da arquitetura modernista tão específica que é vista em Brasília. Em que momento e, como foi possível aos arquitetos modernistas construir a sua versão da nova capital? Como os discursos e as imagens criadas no interior do campo das artes plásticas aglutinaram-se a outros conhecimentos para resultarem na Brasília modernista de Lucio Costa e Oscar Niemeyer? Responder a essa questão envolve a discussão teórica do papel das artes plásticas e a institucionalização do campo no período do modernismo.

A mudança ou mesmo a acumulação de saberes sobre Brasília constituiu também uma localização vertical, ou seja, dependeu da dinâmica da hierarquia de saberes e aos pesos e medidas que um dos três tipos de atores sociais (grupos sociais, instituições e personalidades) receberam. Em alguns momentos do itinerário da arquitetura modernista, uma personalidade ou indivíduo tiveram mais peso do que um grupo social ou instituição inteiros, de tal modo que um ato individual contribuiu decisivamente para a vitória de um tipo de ator social em detrimento de outro. Por exemplo, isso ocorreu especificamente num momento crucial para as personalidades de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, quando o Ministro Gustavo Capanema¹², na ocasião da construção do edifício-sede do MES, burlou

¹¹ Essas soluções plásticas referem-se especialmente às considerações de Mário de Andrade que escreveu sobre a indisciplina dos arquitetos coloniais brasileiros, que burlavam paradigmas de construção ao procurar soluções adaptativas ao relevo e ao clima locais. As igrejas barrocas e as construções coloniais brasileiras estariam repletas de elementos estranhos ao barroco português e às construções coloniais portuguesas em outros continentes. A mesma análise pode ser encontrada nos estudos de Lucio Costa sobre arquitetura colonial. Conclusão parecida se repete nas referências que autores consagrados do pensamento social brasileiro, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda fizeram sobre a existência de uma arquitetura brasileira e contra a hipótese de cópia ou transposição do barroco português. Mais do que isso, a defesa da arquitetura colonial propriamente brasileira foi fundamental para a fundação do Sphan, que segundo Sérgio Micelli (2001), iniciou suas atividades preservando de forma exclusiva os edifícios coloniais de estilo barroco. Obviamente, o Serviço defendia institucionalmente o Barroco como primeira manifestação estética brasileira. Anteriormente a Brasília, a arquitetura emergia como disciplina privilegiada no conceito de cultura brasileira a ser preservada.

¹² O próprio Niemeyer reconhece a personalidade de Capanema como um ator social fundamental para a ascensão da arquitetura modernista na ordem discursiva ou iconográfica do conceito de cultura brasileira: “A meu ver, Gustavo Capanema, por suas ações, desempenhou um papel fundamental. Ele foi tão importante

o protocolo final do concurso para a escolha do projeto arquitetônico do edifício. Nesse concurso, o Projeto dos modernistas brasileiros – Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Antônio Reidy, Burle Marx, entre outros célebres arquitetos cariocas, assessorados por Le Corbusier – além de ser esteticamente revolucionário, desrespeitava a legislação municipal vigente e, portanto, do ponto de vista legal não deveria ser executado. Então, o projeto eclético e austero do arquiteto Arquimedes Memória havia sido declarado vencedor pelo júri do concurso. O Ministro Capanema, insatisfeito com o ecletismo já recorrente na arquitetura do centro do Rio de Janeiro, pagou ao arquiteto vencedor o prêmio estipulado, mas realizou o projeto polêmico da equipe da *Escola Carioca*¹³, iniciando o processo que faria do Estado o principal contratante da arquitetura-arte produzida por esse grupo de arquitetos.

Entende-se por Escola ou Grupo carioca os arquitetos que estiveram vinculados ao contexto da cultural e intelectual do Rio de Janeiro, caracterizado pela influência da proposta do arquiteto francês Le Corbusier e pela área de atuação dos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer. A arquitetura produzida por esse grupo conseguiu ascender, a partir do evento do edifício-sede do MES, aos grandes projetos de obras públicas de cunho monumental contratadas, principalmente, pelo Governo Federal.

É de suma importância sublinhar que a intervenção pessoal do Ministro e a demanda por obras públicas monumentais criada no período do Estado Novo não demonstram simplesmente uma mudança do gosto estético, mas expõe a emblemática mudança de eixo cultural, em que os atores sociais responsáveis pela produção da arquitetura modernista construíram um discurso que ascendeu ao topo da pirâmide discursiva para a invenção do conceito de cultura arquitetônica brasileira. Os arquitetos do

quanto a Semana de Arte porque encorajou escritores, artistas e intelectuais a darem prova de sua brasilidade [...]” (NIEMEYER, 1993, p. 59, tradução nossa). Do original em francês: ‘[...] a mon avis, c’est Gustavo Capanema qui, par son action, a joué un role fundamental. Il a été beaucoup important que La Semaine d’Art car il a encouragé les écrivains, les artistes, et les intellectuels en general à faire preuve de *brésiliennisme* [...]’.

¹³ Nesta tese, preferimos substituir o termo “escola” pela palavra “grupo”, que parece ser mais indicada para uma abordagem dentro da sociologia da arte porque condensa no mesmo ambiente cultural os arquitetos que produziram um tipo de arquitetura modernista no Brasil. O termo “escola” parece ser mais coerente com uma abordagem mais próxima da história da arte por considerar as representações iconográficas mais pela perspectiva estilística e menos o contato social entre os atores sociais que compuseram o grupo.

Grupo Carioca foram gradativamente aumentando suas possibilidades de poder e, conseqüentemente, esse fato mexeu com a posição da arquitetura modernista na hierarquia de saberes e conhecimentos para a nova capital.

A atuação das personalidades deve ser relativizada e posta em contexto específico. Logo, o conceito de personalidade histórica deve ser aplicado com extremo cuidado. Norbert Elias (2001) se incube da crítica contra a exaltação da história dos vencedores. Para o sociólogo alemão, a historiografia pecou em considerar apenas a história individual, isto é, colocaria a descrição dos atos das grandes personagens históricas em determinadas datas e acontecimentos importantes como mero resultado de decisões e escolhas individuais. Em resumo, a historiografia feita assim não passaria de uma descrição dos atos através da reunião de documentos criados pelos indivíduos especialmente significativos ou “personalidades históricas”. Esse perigo é ainda mais forte quando se trata de pesquisas sobre o campo da arte.

O esforço do pesquisador em evitar transpor para a pesquisa o *personalismo* da vida social é uma discussão essencialmente teórico-metodológica. De qualquer forma, o papel das personalidades no campo da arte e da arquitetura modernista não pode ser negado. Porém, como em qualquer relação entre indivíduo e sociedade, o indivíduo nunca é totalmente livre, nem absolutamente pré-determinado. A sua ação depende da articulação entre a mudança de configuração sócio-histórica, que cria as possibilidades de ação e os sentimentos e atos individuais. Portanto, parte-se do pressuposto que essa interação entre “indivíduo” e “sociedade” criou novas condições estruturais futuras que permitiram o florescimento e o reconhecimento do caráter inventivo de arquitetos e de artistas como Lucio Costa, Oscar Niemayer e Hélio Oiticica. E é conforme essa visão metodológica, que será direcionada a articulação entre personalidades e a estrutura social nesta tese.

E quais teriam sido as condições estruturais e discursivas que permitiram a emergência do campo das artes com local privilegiado de fala sobre a nova cidade? Quais personalidades contribuíram com suas ações ou omissões, com sua fala ou seu silêncio? No exemplar caso do concurso do edifício do MES, o campo de ação de Capanema só foi possível devido à existência de uma estrutura social paternalista e patrimonialista, ao

silêncio do arquiteto vencedor, às vistas grossas do Governo Municipal (visto que o projeto desrespeitava claramente leis municipais) e à cumplicidade dos arquitetos modernistas. Portanto, embora houvesse um concurso, procedimento típico de um regime legal-burocrático, não havia um *ethos* da legalidade burocrática. A cultura brasileira deveria florescer independentemente da lei.

Por fim, o problema da localização é também uma questão temporal. Ainda de acordo com a abordagem de Foucault, a história dos discursos seria caracterizada por continuidades e descontinuidades, sendo que um objeto discursivo que vem à tona num dado momento pode ser esquecido por determinados períodos e ser posteriormente resgatado, sem qualquer relação de continuidade ou permanência histórica no âmbito das práticas sociais (FOUCAULT, 1997). Por isso, metodologicamente, o intuito aqui não é o de simplesmente descrever a saga da construção de Brasília, nem reproduzir a história dos vencedores em relação aos perdedores ou vice-versa. É evidente que o PPB de Lucio Costa é um projeto vencedor. Mas ao analisar a trajetória do arquiteto e urbanista, é possível perceber inúmeros momentos em que sua proposta discursiva e iconográfica foi rejeitada. O mesmo ocorreu com Le Corbusier que aos 70 anos de idade reclamava ao Ministro da Cultura da França a ausência da realização de uma obra de escala monumental. Mais sorte teve Niemeyer. Caminho tortuoso escolheu Hélio Oiticica que se embrenhou nas trilhas labirínticas das favelas cariocas, símbolos da antiarte e da antiarquitetura.

Como obra de arte, Brasília cristaliza apenas um momento histórico. Mas como ideia, Brasília representa trinta anos da explosiva aproximação entre arquitetura, artes plásticas e o poder político no Brasil. Brasília é apenas um fio dessa trama ou rede discursiva.

Questões fundamentais se colocam: que tipos de elementos estéticos, iconográficos, urbanísticos, políticos e econômicos os projetos perdedores continham? Por quem e para quem esses projetos eram encabeçados e direcionados? O que a arquitetura do Grupo Carioca revelou para a linguagem estética?

Para responder a essas indagações, é mister pressupor que, ao longo da invenção da ideia de nação e de nova capital, houve vários saberes e discursos construídos que tiveram divergentes vozes, diferentes fontes que concorreram entre si. Ocorreram embates discursivos concomitantes às disputas de diferentes atores sociais em busca da vitória que se resume em possuir as condições e os instrumentos para a realização da utopia da nova cidade. E esses embates discursivos quase sempre refletiram as posições sociais dos indivíduos na estrutura social e no campo de poder. Ocorreu, portanto, uma espécie de sedimentação discursiva em cada um dos projetos urbanísticos e arquitetônicos possíveis. Mas de onde proveio a maior parte dos elementos que compõem as possíveis Brasília?

Por ora, afirma-se que o discurso sobre a Nova Capital é um artefato cultural, uma construção do pensamento social brasileiro com elevado grau de elementos estéticos.

Do ponto de vista da temporalidade e no que concerne à variedade de saberes construídos sobre Brasília, é possível destacar o longo processo de racionalização da ideia de nova capital que surgiu, segundo Arturo Espejo (1984), como uma espécie de mito, que gradativamente veio a se tornar uma utopia. É bastante interessante notar a diferença que Espejo faz, inspirado em Roger Bastide, entre os conceitos de *mito* e de *utopia*. O mito seria uma visão de futuro bastante intuitiva, uma constelação discursiva e iconográfica coletivamente produzida, reproduzida e transformada. Nada mais próximo da ideia de paraíso terreal, que remete à tradição ibérica.

A utopia, por sua vez, seria uma progressão do mito convertido em consciência histórica, sustentada por uma instituição e legitimada por uma rede discursiva coerente, ordenada e sistemática. Espejo defende o argumento de que a ideia de nova capital surgiu originalmente como mito (mito fundador, a conversão do sertão em mar e vice-versa, o colonizador semeador, a missão civilizadora, a ocupação do interior, etc.) para ser transformado em um saber positivo e positivista a partir do advento da República Velha¹⁴.

¹⁴ Esse processo de amadurecimento racional, racionalista e racionalizante já teria sido iniciado pela *intelligentsia* positivista e escolástica, anterior ao primeiro grupo de intelectuais organizado, conhecido como a Geração de 1870. Na segunda metade do século XVIII, a ideia de nova capital irrompe na fala de analistas políticos e se relaciona com ideais transformadores da burguesia urbana de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. A ideia de interiorização e da construção de uma sede administrativa no interior aparece na fala de Francisco Tosi Columbina, geógrafo professor da Universidade de Coimbra em 1750. Essa ideia também aparece no

É importante sublinhar que foram necessários quase dois séculos de adições discursivas para que aquele mito colonial se transformasse em utopia positivista e se metamorfoseasse em ideologia do progresso desenvolvimentista, cujo discurso ascendeu ao topo da ordem discursiva no Governo JK. No campo político, observa-se com maior força a continuidade e a permanência da ideia de nova capital como elemento fundamental para o expansionismo bandeirantista, civilizador e desenvolvimentista que em momentos de crise política ou identitária era invocado e reinventado.

É bastante plausível considerar a hipótese de que o itinerário da ideia de cidade no interior seguiu nessa direção de mito-utopia, a partir das ideias de povoamento do interior do território brasileiro e do imaginário construído a partir do século XIX a respeito dos bandeirantes ou colonizadores primordiais. De fato, há um longo caminho de lá até o concurso de 1957. São inúmeras aglutinações e composições que se cristalizaram na Brasília de 1960.

De qualquer modo, há um longo intervalo de tempo e uma longa distância semiótica e iconográfica entre a imaginação colonial do paraíso terreal e o plano urbanístico da nova capital de um Estado que pretendia adentrar as concretas portas da modernidade. O discurso sobre um sítio urbano utópico surge do imaginário colonial, passa pelo discurso expansionista dos analistas políticos e estrategistas militares da República Velha e torna-se uma necessidade política crítica na época do modernismo e do desenvolvimentismo de JK. Entrementes, Brasília agregou elementos discursivos de inúmeras fontes ou esferas sociais, especialmente aquela advinda do campo das artes plásticas. Portanto, as artes plásticas constituem o último reboco da ordem discursiva sobre a nova capital.

Para ilustrar o argumento de que a função a ser dada para a nova capital sofreu aglutinações de outros campos que não apenas do político, Oliveira (2005) nota que, em

discurso de Frei Vicente de Salvador que defendia a necessidade em se resolver o problema da vulnerabilidade das cidades portuguesas em relação às invasões estrangeiras (ESPEJO, 1984). Em suma, desde o Brasil Colônia, surgem pequenas florações discursivas sobre a nova capital.

1930, Theodoro Figueira de Almeida publicou um livro intitulado *Brasília, cidade histórica da América*, em que, pela primeira vez, foi apresentado um esboço do traçado urbanístico para a nova capital. Esse traçado urbanístico idealizado por um historiador, especialista em estudos norte-americanos, bem de longe demonstra qualquer preocupação do ponto de vista da estética do campo artístico, pois enfatiza apenas o caráter cívico e histórico-pedagógico. Ou seja, a disposição espacial de um dos primeiros projetos de Brasília obedece, por assim dizer, a uma estética histórico-militar. O projeto é, em si, positivista e privilegia a circulação (muito menos a funcionalidade econômica) e nada tem a ver com as tendências do urbanismo e da arquitetura internacionais. Uma Brasília esteticamente pobre, uma ingenuidade urbanística.

Nota-se que o Governo de Getúlio Vargas e, por conseguinte, a gestão cultural de Capanema, é um momento crucial para a futura ascensão da estética modernista na ordem discursiva e iconográfica do saber urbanístico e arquitetônico. No que concerne às transformações ocorridas no âmbito das teorias urbanísticas no Brasil, observa-se anteriormente à explosão da arquitetura-arte, a forte presença de um modelo essencialmente racionalista, arbitrário e antilocal, aplicado pelos gestores de políticas públicas e iniciado, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Ademais, o Governo Federal sediado no Rio criou uma forte tradição em realizar políticas públicas arbitrárias de combate ao processo de favelização que foram copiadas por vários governos estaduais. Isso demonstra que, nesse período, o urbanismo e a arquitetura estavam sob o monopólio dos administradores ligados ao setor público, cujas noções práticas eram bem mais importantes que o traço estético e as motivações humanistas ou de bem-estar da população. Em outras palavras, encontra-se o período em que o Racionalismo no urbanismo visava a pôr fim à desordem, ou como colocou Henry Lefèbvre: “o médico da sociedade moderna se vê como um médico do espaço social doente. A finalidade? O remédio? É a coerência” (LEFEBVRE, 1991, p.23).

A partir de determinado momento, a configuração espontânea da cidade colonial passou a ser considerada como estigma que marcava a pré-modernidade¹⁵. Contudo, com a

¹⁵ A espontaneidade das cidades brasileiras já era levada em consideração na análise que Sérgio Buarque de Holanda (1997) fez a respeito do plano urbanístico das cidades de origem luso-brasileira, que expunha o que o autor denominou “cultura do sementeiro”, que se materializava na irregularidade das cidades. Essa herança

obra de Lucio Costa a cidade colonial é retomada como fonte inspiradora do desenho urbanístico, evidentemente, numa nova linguagem estética, cujo intuito era mais o de encontrar soluções arquitetônicas autênticas do que propriamente fazer qualquer crítica política do passado urbano brasileiro. Com Hélio Oiticica a cidade pré-moderna, ou melhor, antimoderna, em especial as áreas de favelização, são vistas como espaço de produção da anticivilização, da antiarte e da antiarquitetura. Para o artista, o espaço pré-moderno é antes de tudo uma via de construção de uma arte culturalmente crítica.

Do ponto de vista do *ethos* político, é correto afirmar que Brasília significou a negação do modelo tradicional de cidade no Brasil. Porém, essa afirmação torna-se menos correta quando se leva em consideração a dimensão estética. Lucio Costa e Niemeyer utilizaram soluções coloniais em suas obras arquitetônicas. Paradoxalmente, esses arquitetos tentaram conservar na arquitetura plástica e escultural soluções arquitetônicas consideradas pelo campo político como arcaicas e pré-modernas. Tentaram conservar algo que estaria fadado à destruição pela esmagadora vontade de modernização. Portanto, nessa localização discursiva a qual pertence o recorte desta pesquisa, Brasília não aparece como resultado da higiene fria dos engenheiros, mas como uma obra com características vanguardistas de proporções nunca antes vistas, a qual o campo artístico contribuiu muito através da leitura estética realizada pelos arquitetos modernistas.

Mas Brasília não significou apenas a cristalização do *ethos* artístico em uma obra de escala urbanística. Significou também que a aposta na arquitetura foi superestimada pelo modernismo. O aparecimento do Movimento Neoconcreto, com sua crítica aos paradigmas clássicos da arquitetura, é uma prova de que o campo artístico na pós-modernidade teve consciência de que as utopias se distanciaram da realidade. Após Brasília, a relação entre arquitetura e as artes plásticas deixa de ser uma questão política para se tornar um problema estético e disciplinar. Como será discutido nesse trabalho, a

do passado se acentuou com a industrialização e o subsequente inchaço das aglomerações urbanas. A miséria e o caos urbanos tornavam evidentes os problemas estruturais da sociedade brasileira. Em resumo, no discurso dos intelectuais brasileiros a cidade de origem lusitana e colonial possuía a conotação de pré-modernas.

relação entre arquitetura e artes plásticas é modificada após a construção de Brasília através da obra de Hélio Oiticica.

A realidade brutal das modernas cidades brasileiras assentadas sobre sítios coloniais e o imaginário construído pelas elites sobre o que é a cidade legaram grandes contribuições para a emergência da arquitetura como “arte” promotora da modernização e substituta da mal sucedida política de remoções. Num primeiro momento, revelou-se a força do positivismo nos meios elitistas brasileiros, cuja manifestação ocorreu através das políticas higienistas que prevaleceram até 1930. Em seguida, houve a recuperação do imaginário da cidade colonial como fonte inspiradora da plástica e da estética das obras modernistas, algo que acompanha, principalmente, o Grupo Carioca e se finda com a construção de Brasília. Em terceiro, ocorreu a utilização desse espaço pré-moderno como prisma que denunciava a imposição das elites para com a construção e configuração unilateral do espaço na sociedade, e essa denúncia é feita por Oiticica em suas obras ambientais. São três posições que surgiram em momentos diferenciados, coexistiram e se tencionaram.

Assim, na história do urbanismo, a regência dos engenheiros e médicos foi posta em xeque. Surge um momento em que o planejamento urbano aproxima-se das disciplinas humanas e as artes plásticas acabam por ter um papel primordial nessa mudança. No momento crucial para a vitória da Brasília modernista do Grupo Carioca nos anos de 1950-60, ainda prevalecia resquícios nas práticas do Estado da aplicação do paradigma higienista. Todavia, Brasília surgiria como experiência inovadora, uma imagem de paraíso terreal, uma utopia sem conflitos sociais, uma construção imagética, plástica e estética em escala ampliada. Assim sendo, de que modo, Brasília entraria nas flutuantes representações do discurso das artes plásticas? Se Brasília também se tornou uma preocupação dos artistas plásticos, como se seguiu esse itinerário?

Outra importante característica da arquitetura modernista no Brasil é a tentativa dos atores sociais envolvidos em construir uma produção autêntica, específica e diferenciada. A primeira vinda de Le Corbusier ao Brasil, em 1929, marca apenas um dos caminhos em

que os princípios da arquitetura modernista chegaram ao Brasil. Em 1923, o arquiteto russo Gregori Warchavchik, representante sul-americano para os CIAMs, começa a construir casas modernistas em São Paulo. Mas certamente, a relação entre os arquitetos modernistas brasileiros com a produção internacional ocorre com maior vigor através do intercâmbio de ideias entre Le Corbusier e Lucio Costa. Esse intercâmbio se inicia por ocasião da consultoria feita por Le Corbusier para a construção do edifício-sede do MES no Rio de Janeiro, primeira obra monumental modernista no mundo, e se mantém por intermédio de correspondências praticamente até a morte de Le Corbusier em 1965.

A trajetória de ascensão da arquitetura modernista segue na direção da distinção. Isso significa que a partir de determinado momento a estética da arquitetura brasileira obteve uma expressividade própria e reconhecível. Esse processo já se inicia com a proposta de Lucio Costa e da sua criativa conjunção entre a estética colonial e os princípios modernistas defendidos por Le Corbusier. A arquitetura brasileira volta-se para o passado colonial, se empanturra de soluções vistas como históricas, se diferenciando da arquitetura seca e a-histórica dos CIAMs da década de 1940 a 1960. Edgar Graeff (1979) percebe no PPB de Lucio Costa a obediência a uma escala humana cultural e imersa na tradição. Portanto, a intenção do urbanista foi a de fazer com que o homem simples reconhecesse na nova cidade orientações culturalmente legitimadas como as noções de localização espacial: norte, sul, leste, oeste, praças, rua-passeio, jardins, avenidas, esplanadas e parques, etc., pois o “O arquiteto (Lucio Costa) colocou-se acima de qualquer preconceito tecnicista, exaltou o ser humano e recolocou a técnica em seu devido lugar”. (GRAEFF, 1979, p. 36).

A observação de Graeff remete necessariamente ao conceito de humanismo que orienta a construção do espaço urbano. Apostando que haja escandalosa diferença entre o estilo internacional influenciado pelo paradigma universalista e o estilo brasileiro que optou pelo paradigma da especificidade (*Kultur*), é importante sublinhar algumas diferenças entre as opções estéticas de Le Corbusier e de Lucio Costa que exibem como essa ambivalência cultural da modernidade ressoou na linguagem plástica da arquitetura.

Quase que concomitante à Brasília, em 1951, a cidade de Chandigarh foi planejada por Le Corbusier a convite do governo da província de Punjab & Haryana na Índia.

Gorovitz (1993) procurou estabelecer a comparação entre os projetos das duas cidades por eles terem sido realizados em condições muito semelhantes, mas terem apresentado opções estético-urbanísticas totalmente distintas. No que concerne ao conceito de monumentalidade, Gorovitz faz uma assertiva diferença entre o ideário de monumentalidade na concepção de Le Corbusier e na concepção de Lucio Costa, defendendo que para o arquiteto franco-suíço, o conceito de escala teria como referencial o *homem na natureza*, enquanto que para Lucio Costa, a referência seria o *homem na cultura*. Em outras palavras, a escala de Chandigarh teria sido calculada em virtude da relação de seus habitantes imersos no universo natural, já a de Brasília, havia sido determinada em consonância com os elementos que se entendiam ser da cultura nacional, isto é, o habitante imerso no universo simbólico da cultura brasileira.

Existiria grande diferença na aparente matiz que separa a escala humana universal de Le Corbusier e a escala humana cultural de Lucio Costa. Não haveria resquícios do embate ontológico, observado por Norbert Elias (2001), entre o conceito universalista de cultura herdeiro do conceito de *Civilization* – presente na tradição francesa e, por conseguinte, na obra de Le Corbusier – em oposição ao conceito culturalista de *Kultur*, difundido pelas ciências sociais pelas disciplinas folclóricas e pela antropologia no Brasil?

Nesta tese, pretende-se defender a hipótese de que a arquitetura modernista brasileira se diferenciou do estilo internacional ao traduzir para linguagem plástica o imaginário das elites sobre a cultura nacional. Nesse processo, houve a intervenção de três importantes arquitetos.

O primeiro é Lucio Costa que foi de uma geração fortemente atrelada às especificidades da *intelligentsia* brasileira das décadas de 1922 a 1940, fortemente influenciada pelo movimento modernista. Lucio Costa transpôs para a nova-arquitetura a necessidade em se forjar no traçado urbanístico e na mistura do concreto armado os elementos da cultura brasileira. Ele traduziu a necessidade em se cunhar a cultura brasileira na produção arquitetônica. Provavelmente, a opção de Lucio Costa pela escala humana na cultura possa ser explicada em termos das especificidades da *intelligentsia* brasileira,

enfraquecendo qualquer hipótese que venha a defender que o Plano Piloto de Brasília tenha sido fruto exclusivo das tendências arquitetônico-urbanísticas internacionais.

Para que ocorresse a vontade de diferenciação por parte dos arquitetos brasileiros, foi necessário que algumas mudanças acontecessem. No contexto europeu, a arquitetura modernista nasceu atrelada à ideia de síntese das artes a partir do advento da Bauhaus. Mas só depois da fundação do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) em 1928, o estilo internacional é de fato institucionalizado no campo arquitetônico. No Brasil, a fundação da arquitetura modernista se dá por uma via mais personalista, estando vinculada a personalidade de Lucio Costa que levou os princípios modernistas à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e ao Serviço do Patrimônio Histórico (SPHAN) a partir dos anos de 1930. Após o fechamento da Bauhaus, Walter Gropius, Mies Vander Rohe e Le Corbusier aparecem como as personalidades principais do estilo internacional. Na relação entre arquitetura e artes plásticas, há gradações entre esses arquitetos. Mies van der Rohe e Walter Gropius, que emigraram para os Estados Unidos, desenvolveram uma produção próxima de um caráter mais funcional e menos plástico.

Le Corbusier aparece como o segundo arquiteto responsável pelo direcionamento plástico ou artístico que a arquitetura do Grupo Carioca tomaria. O arquiteto franco-suíço demonstrou uma relação de extrema ambiguidade com as artes plásticas por ter sido pintor do movimento de vanguarda denominado *Purismo*¹⁶. Em certo momento de sua trajetória, Le Corbusier opta por se tornar arquiteto e leva os princípios vanguardistas do Purismo para a nova-arquitetura. A presença de Le Corbusier no Rio de Janeiro nos anos de 1929 e 1936 é fundamental para a composição tanto estética, quanto sociológica do Grupo Carioca. Nota-se também que a produção brasileira passa a influenciar as criações de Le Corbusier, que acabou por suavizar o racionalismo funcionalista a partir dos anos de 1940. Então, é possível pensar que os arquitetos brasileiros contribuíram para o estilo internacional aproximando-o de uma plástica equivalente a do campo artístico?

¹⁶ Em 1918, Le Corbusier muda-se para Paris e logo toma contato com o Grupo Purista de Paris, vanguarda de cunho racionalista e positivo. O Grupo infligia duras críticas aos elementos bizarros e fragmentados nas composições cubistas, em especial, contra o trabalho de Picasso e Braque, em prol da precisão e do cálculo matemáticos como elementos principais de criação. Essa influência se manifestou nos principais trabalhos de Le Corbusier. No entanto é sabido que Le Corbusier se dispôs a sensibilizar as formas de suas criações após contato com os arquitetos brasileiros em três viagens que fez ao Brasil nos anos de 1929, 1936 e 1962.

O terceiro arquiteto que interveio fortemente no direcionamento da arquitetura modernista brasileira foi Oscar Niemeyer. Com ele, a arquitetura modernista produzida pelo Grupo Carioca afastou-se do racionalismo e do funcionalismo preponderantes no restante do mundo. Com Niemeyer, o Grupo Carioca passou a denominar o *Brazilian style* que se contrapunha ao *international style*. Assim, do ponto de vista do fazer arquitetônico, a arquitetura brasileira era praticamente a única antípoda do estilo internacional. O próprio Oscar Niemeyer reconheceu a obsessão dos arquitetos brasileiros em se diferenciar e estender o conceito de antropofagia para arquitetura produzida no Brasil. Ao analisar um comentário feito por Henry Bernard numa palestra em que Niemeyer ouviu, mas não especificou quando e onde, o arquiteto carioca ressalta: “[...] de modo que (Henry Bernard) disse que o Brasil é o único independente da arquitetura contemporânea” (NIEMEYER, 1989, p. 9). Niemeyer inclusive começa a tecer explicações para o caráter inventivo da arquitetura-arte e a defendê-las: “[...] essa falta de um peso, assim de herança cultural nos dá uma liberdade de criação que eles não têm, né [*sic.*]?” (Ibid.).

Nota-se que a especificidade da arquitetura brasileira começa a ser reconhecida e debatida pela crítica internacional. Até mesmo o mestre modernista Le Corbusier aceita que a arquitetura brasileira produziu algo inventivo. Ao subir a rampa do Congresso Nacional em Brasília, no ano de 1962, disse: “Eu vi a nova cidade. É magnífica de invenção [...]” (LE CORBUSIER In: SANTOS et al., 1989, p. 292). Aparece também o discurso contrário, tal como o do *designer* e crítico de arte Max Bill que se posicionava claramente contrário a proposta de excessiva plasticidade: “[...] a arquitetura moderna chegou ao fundo do poço, lixo social em seu todo, sem qualquer senso de responsabilidade” (BILL apud PEREIRA, 1997, p. 16), mas reconhecendo que ali havia algo específico: a *plástica*.

Aprofundar essa análise implica adentrar o terreno da descontinuidade horizontal que expressa a fluidez de conceitos, ideias e ícones através dos campos do saber. É, principalmente, uma questão de geopolítica cultural. Há de se criticar a postura que enxerga a produção arquitetônica brasileira como mero receptáculo de ideias e ícones internacionais. Existia uma via de mão dupla de discursos e imagens. Falar em relação

colonialista a partir do fenômeno da arquitetura modernista não faz sentido, porque a *intelligentsia* brasileira, nesse período, se colocava como construtora de arte e de arquitetura reconhecidas mundialmente.

Decerto, a Brasília de Lucio Costa, que viria a ser preenchida pela plasticidade de Oscar Niemeyer, contemplou discursos e imagens que privilegiaram as dimensões cultural e estética. Esse procedimento seguiu historicamente através da participação de intelectuais e da forte atuação do pensamento social brasileiro que elegeu o *culturalismo*¹⁷ como base das teorias sociais e das teorias estéticas sobre o Brasil, algo que não ocorreu em nenhum outro espaço de produção da arquitetura modernista, ou seja, nem na Europa, nem nos Estados Unidos da América.

A partir de Niemeyer, inicia-se um processo de resistência por parte dos arquitetos brasileiros em relação à concepção espacial presente no estilo internacional. Niemeyer, embora se reconhecesse como discípulo de Le Corbusier e de Lucio Costa, mantinha-se distante em relação à geometria de linhas retas do mestre franco-suíço: “Então, Pampulha [...] era como a contestação do ângulo reto¹⁸” (NIEMEYER, 1989. p. 2). No que se refere a Le Corbusier, é importante observar que movimentos de vanguardas abstratas – puristas, De Stijl, construtivismo – influenciaram a sua obra no período de 1910 a 1930. Mas ambigualmente, com o contato com os arquitetos cariocas, ele se permitiu suavizar a rigidez da proposta abstrata ao tratar seus desenhos com a intuição de artista, conforme as descrições de Lucio Costa (1987).

¹⁷ O culturalismo pode ser lido como um conjunto de pressupostos teóricos que privilegia o conceito de cultura como fator explicativo determinante das interações sociais. O culturalismo emerge especialmente nos Estados Unidos da América com o advento da Antropologia Cultural. No Brasil, as teorias culturalistas são introduzidas por antropólogos como Roger Bastide e Claude Lévi-Strauss que lecionaram na USP, local onde se desenvolveu a combinação entre culturalismo antropológico e o folclorismo estético dos modernistas. As implicações da combinação entre esses dois paradigmas discursivos terão seus efeitos sobre a configuração da arquitetura a partir da década de 1930.

¹⁸ Referência clara ao conjunto de desenhos e escritos que compõe o *Poema do Ângulo Reto* escrito por Le Corbusier em 1955 que defende a racionalidade geométrica como fonte criadora das formas. Niemeyer escreveu o *Poema da Curva* em 1975, como resposta contrária à posição de Le Corbusier, sustentando que as formas curvilíneas seriam as mais próximas da criação natural e estética. Esse assunto é debatido no capítulo IV desta tese.

Ao contrário de Le Corbusier, Lucio Costa e, mais ainda, Niemeyer demonstram maior afeição com o figurativismo¹⁹ preponderante na arte brasileira e na proposta iconográfica da Geração de 1922. É necessário lembrar que os movimentos abstratos no Brasil, só surgem após da década de 1950, época em que as concepções de plasticidade, de forma e de espaço para Niemeyer já estavam formuladas, legitimadas e reconhecidas. Por isso, o próprio Niemeyer se via como mais sensível às curvas, isto é, à natureza figurativa das montanhas do Rio de Janeiro e às curvas da mulher brasileira, se contrapondo à rigidez da racionalidade monolítica de Le Corbusier.

Houve, então, três condições de possibilidade para o desenvolvimento da arquitetura-arte²⁰ no Brasil após o advento da arquitetura modernista: 1. O surgimento do estilo internacional de arquitetura, que permitiu ao ser interpretado no Brasil, uma aproximação com os princípios das artes plásticas; 2. O papel central da arquitetura nas políticas culturais do Estado Novo; 3. A centralidade do conceito de cultura nas leituras sobre o Brasil. Essas condições tornariam possível a vitória dos arquitetos cariocas modernistas, cristalizada no plano urbanístico e na arquitetura de Brasília.

Fica claro que o interesse dessa pesquisa é o de realizar o aprofundamento da discussão em questões relativas aos contatos entre as redes de interações políticas (arquitetos e diferentes campos) e a produção de imagens ou formato plástico contido nas obras. Dito de outro modo, os produtos finais dos arquitetos modernistas são aqui lidos como tentativas dos atores sociais em legitimar sua produção como obra de arte. Desse modo, é inevitável perguntar como o estilo internacional foi interpretado ou

¹⁹ Angélica Madeira (2002) e (s.d.) possui dois artigos sobre o embate entre as tendências figurativas e abstratas na arte brasileira e a mudança de orientação dos artistas plásticos brasileiros das décadas de 1930 a 1960. Resumidamente e em ambos os artigos, observa-se que o período que compreende o modernismo heroico da Geração de 1922 é marcado pelo *figurativismo*, enquanto que o período que se segue às décadas de 1940-60 é marcado pela introdução do *abstracionismo* na linguagem plástica. O conceito de *cultura brasileira* traduzido para a linguagem plástica aparece esmagado pela ambivalência dessas duas formas de expressão plástica.

²⁰ Atenta-se para a diferença entre os conceitos de arquitetura-arte e arquitetura modernista. A arquitetura-arte é usada no sentido em que o crítico de arte Mario Pedrosa definiu, como sendo um fenômeno específico do contexto brasileiro, caracterizado pela produção de obras com características e intenções plásticas, esculturais e artísticas. O termo arquitetura modernista é usado em sentido mais amplo, havendo inúmeras tendências concomitantes e concorrentes, mas com características comuns. Portanto, a arquitetura-arte é uma ramificação do fenômeno maior chamado arquitetura modernista.

“antropologizado” pelos arquitetos brasileiros e de que maneira os artistas conseguiriam sintetizar os interesses estéticos do campo artístico (produção e preservação) e os interesses políticos das políticas públicas de cultura. Porém, essas aglutinações são apenas uma das partes do fenômeno chamado arquitetura-arte.

Enxergar a manifestação da arquitetura modernista no Brasil sob um prisma que superestima o discurso do campo da política como uma espécie de falo dominante, é considerar que o urbanismo e a arquitetura-arte tenham se subjugado ao afã civilizacional do discurso político. Não se nega aqui que haja ligação entre a arquitetura modernista e a missão civilizadora das elites políticas, característica marcante do projeto de modernização. Antes do modernismo, a Arquitetura e o Urbanismo se elevaram como disciplinas discursivas, cuja função era a de combater à ocupação espontânea e assistemática do solo. Porém, é necessário lembrar que a interpretação do advento da arquitetura-arte e da realização do próprio Plano Piloto de Brasília tenha tido diferentes entendimentos e essa diversidade de visões ocorreu em função de diferenças sócio-políticas e de divergências estéticas entre os grupos de arquitetos. De qualquer forma, a aglutinação do conhecimento artístico ao conhecimento arquitetônico contaminou a produção dos arquitetos do Grupo Carioca com a interpretação, inspirada no discurso da arte a respeito da utopia da cidade modernista.

É inegável que a construção da nova capital foi um evento social tão marcante que fez com que cada grupo social ou instituição, com probabilidade de exercer um pouco de sua vontade sobre outros, naquele momento, se visse obrigado a falar contra ou favor ou a causar certa resistência ou contribuir para a realização do projeto. Descrever a fala de todos os atores sociais²¹ que opinaram nesse processo histórico não é o objetivo da tese. Aqui, é indispensável desenhar Brasília no plano do campo das artes (organização, interações

²¹ Em 2008 foi apresentada uma dissertação de mestrado no Departamento de História da Universidade de Brasília, intitulada *A Construção de Brasília nas tramas de imagens e memórias da imprensa escrita (1956-1960)* que trata especificamente do embate discursivo expresso na imprensa, entre o *discurso mudancista* e o *discurso antimudancista* (SANTOS, 2008) no âmbito do discurso jornalístico, mas sem adentrar o problema de Brasília e da arquitetura modernista para o campo das artes.

intergrupos) e das linguagens estéticas. Em outras palavras, é objetado dissertar sobre a arquitetura-arte, invenção da arquitetura modernista tardia e descobrir se ela fez alguma diferença discursiva e iconográfica para as artes modernistas e contemporâneas. Além das questões sociológicas mais evidentes e caras ao campo de análise sociológica, é fundamental seguir na direção de uma análise que somente a sociologia da arte pode fornecer: a percepção espacial, que pode ser entendida como uma categoria social, um artefato cultural palpável e passível de análise.

Desse modo, a pergunta principal que se impõe é a de saber o que a experiência de Brasília significou para o campo das artes? Que tipo de modificação essa ampliação da escala dos princípios estéticos, do quadro de cavalete para uma *urbis-civitas*, provocou na linguagem estética após a década de 1960?

A circulação de ideias entre o campo das artes e o campo arquitetônico esteve vigorosa nesse momento. Além do mais, toma-se como hipótese a adoção dos arquitetos do Grupo Carioca de princípios estéticos formulados pelas artes plásticas no rumo de um discurso que privilegiava um espaço arquitetônico e urbanístico altamente esteticizado. Uma vontade imperativa de controle absoluto do espaço através da estética e da plástica inventados pelo campo das artes. Um ponto em comum na fala de Le Corbusier, Lucio Costa e Oscar Niemeyer: o fazer arquitetônico está sempre próximo da inspiração escultural, monumental e artística.

Admitindo-se que a construção de Brasília tenha significado a tentativa de ampliação dos princípios discursivos, filosóficos e estéticos produzidos dentro do campo das artes para uma escala espacial grandiosa, é correto supor que o fenômeno da arquitetura-arte pode ser lido enquanto invenção construída, em parte, dentro das regras legitimadas pelas artes plásticas. Isso significa que, do ponto de vista institucional e do *sistema de legitimação*, houve uma dupla pressão sofrida pelo campo arquitetônico no modernismo: de um lado, o conhecimento arquitetônico com grau de autonomia comprometido pelas regras da arte, sendo assim podado dentro da tradição estética; de outro, a pressão do campo político que visava exclusivamente à aculturação do “povo”

dentro da proposta modernizadora. Como os arquitetos do Grupo Carioca lidaram com essa dupla pressão?

A hipótese apresentada aqui é a de que a solução encontrada pelos arquitetos e urbanistas vinculados ao movimento modernista foi a de se submeterem às regras da arte – pois essas assegurariam a não-intervenção de outros campos discursivos no processo criativo reafirmando a livre expressão da forma – mas sem perder o liame com o campo da política ao se submeterem à temática imposta pela política cultural do Estado na realização de grandes obras públicas com pretensão de se tornarem ícones e monumentos nacionais. Em resumo, autonomia da forma e heteronomia dos temas.

Um caminho que ainda não foi trilhado pelas análises sobre a arquitetura modernista brasileira e sobre Brasília é o que se refere ao impacto estético que a arquitetura e a sua ampliação máxima (o Plano Piloto de Brasília) provocariam na linguagem das artes plásticas brasileiras na década de 1960. A maior parte dos estudos sobre Brasília consegue fornecer indícios sobre a contribuição do campo das artes plásticas sobre o campo arquitetônico nesse período. Mas e a via discursiva contrária?

Em determinado momento, Niemeyer contestou o ângulo reto e as dimensões das obras plásticas que deveriam ser ampliadas em tamanho e em escala. É evidente que o discurso inventivo de Niemeyer nutriu-se das contribuições do campo das artes naquele momento: ampliação e superação do espaço do quadro de cavalete por Portinari dão início ao processo de ampliação do mural para o edifício, feita por Le Corbusier; ampliação do edifício-obra de arte até a escala urbanística, realizada por Lucio Costa. Até mesmo a ampliação da produção brasileira para o mercado internacional era visada. Em resumo, certa obsessão pela *ampliação* se infiltra na produção do modernismo brasileiro.

Almeja-se aqui apresentar a contribuição do campo arquitetônico sobre a produção das artes plásticas após 1960. No âmbito das artes plásticas, a passagem do modernismo para os movimentos de arte contemporânea no Brasil foi marcada por uma obsessão pelo plano espacial e, surpreendentemente, coincidiu com a construção de Brasília. Mera coincidência? Defende-se que não.

Na década de 1960 a arte brasileira encontra a sua categoria de ruptura: *o espaço*. Lygia Clark (1984), cuja obra tornou-se consagrada logo após a realização de Brasília e o auge da arquitetura-arte, já descrevia o processo criativo como uma espécie de “dentro-fora”, como se a obra de arte tivesse que romper as limitações do plano espacial. Essa proposta é levada até as últimas consequências por Hélio Oiticica que, entre 1957-60, inicia seus experimentos, buscando romper com as limitações das obras de cavalete e as obras murais e já falava em “possibilidades para além da pintura” (OITICICA, 1992, p.27). Durante toda a década de 1960, os penetráveis e as obras ambientais de Oiticica revelariam um caráter não apenas escultural, mas principalmente arquitetural para a obra de arte contemporânea. Uma nova *invenção* brasileira?

Brasília pode ser considerada a obra que cristaliza um momento. Congela em seu traçado urbanístico e em sua arquitetura monumental os trinta anos de ascensão da arquitetura modernista no Brasil. Para o campo das artes, a nova cidade pode ser lida como uma manifestação estética responsável pela ampliação dos princípios da arte e pela emergência do discurso iconográfico que já demonstrava o sentido que as artes plásticas brasileiras tomariam na década de 1960: a superação espacial. O quadro de cavalete, símbolo do individualismo burguês, começa a ser visto como um espaço limitado a ser superado em nome de novas possibilidades de expressão, em especial, a invenção do formato de obra de arte denominado *instalação*²². Houve o fortalecimento da negação do quadro de cavalete, que já anteriormente incomodava Cândido Portinari. Portanto, os artistas neoconcretos elegeram o espaço plástico como categoria guiadora do processo criativo: um “dentro” e um “fora” indistinguíveis; uma nova ampliação das obras de arte para o nível espacial e ambiental das instalações. A obra neoconcreta enseja a participação corporal, tátil, visual e semântica do espectador. Rompe-se o espaço unidimensional e estático das obras. A fronteira entre pintura, escultura, arquitetura, fotografia, hologramas midiáticos se extingue. Rompe-se a distinção entre dentro e fora, o espectador e obra se realizam em um único invento interativo.

²² O dadaísta Marcel Duchamp pode ser considerado o precursor da obra de arte em formato instalação, pois expôs obras experimentais que fugiam à concepção espacial clássica de obra de arte. Essa discussão é desenvolvida com maior profundidade no capítulo V desta tese.

A terceira hipótese que direciona esta tese de doutorado baseia-se na afirmação de que o fenômeno da arquitetura-arte está profundamente interligado ao Movimento Neoconcreto por uma mudança de perspectiva pictórica que teve implicações sobre o formato das obras plásticas na arte contemporânea em âmbito internacional. Esse novo tipo de ruptura espacial aparece com maior clareza na obra de Hélio Oiticica, que infligia duras críticas discursivas e iconográficas em relação à racionalidade na arquitetura e ao formato tradicional da pintura e da escultura.

A arquitetura tornou-se central no discurso, no olhar e no *habitus* das artes plásticas brasileiras após a construção de Brasília. No Ocidente, a relação entre o campo das artes e a ideia de cidade foi historicamente uma questão de imaginário. A cidade utópica foi uma experiência aguardada com ansiedade pelo campo artístico que, nas tradições estéticas romântica e modernista, é o guardião do imaginário de comunidade alternativa²³, do imaginário de nova sociedade, de nova civilização. Mas realizada a obra em escala máxima, como numa ironia trágica, a dialética negativa da arte resolveria morder sua própria cauda ao renegar o vanguardismo da arquitetura utópica: Hélio Oiticica rompe com a crença modernista do conceito de cultura e com sua linguagem plástica ao propor uma *antiarte* através de uma *antiarquitetura*. Portanto, o trauma da ampliação arranhou para sempre a retina dos artistas plásticos contemporâneos ao destruir a concepção espacial modernista, ensejando novas mudanças espaciais das obras.

Quanto à contribuição de Hélio Oiticica e o seu diálogo com a arquitetura-arte, Paola Berenstein Jacques (2007) possui elucidativo e inspirador ensaio, que discorre sobre a crítica do artista à arquitetura racionalista. Para a autora, Oiticica teria buscado na favela a fruição da efemeridade e do espontâneo através de uma arquitetura do fragmento, de uma urbanidade labiríntica e de um território rizomático. Assim sendo, o urbanismo como

²³ A referência é específica aos tempos mais remotos da construção desse imaginário, que remete aos movimentos de fuga e evasão para territórios fora da civilização, cujo objetivo é a fundação de uma sociedade do futuro. Alguns movimentos românticos e modernistas ousaram realizar essa fuga. Podem ser citados a Escola de Barbizon (1830) na França, a Irmandade Pré-Rafaelita (1848) na Inglaterra, o grupo Worpswede (1884) na Alemanha e a Bauhaus expressionista de Gropius (1919), esta última responsável por legitimar a ideia de nova civilização no nível internacional e no período do modernismo.

conhecimento positivo, modernizador e disciplinador, teria sido interpretado por Oiticica como um artefato cultural utilizado pelas elites para controlar e enterrar o surgimento de espaços labirínticos, naturalmente, antitéticos em relação à ordem e à racionalidade funcionais. Nesse sentido, a luta do urbanismo brasileiro pode ser vista como a luta do Estado contra o labirinto e o rizoma da favela. A luta expressiva de Oiticica, por sua vez, é a luta contra a arquitetura racionalista e o trauma da planificação estética, obsessão dos movimentos construtivistas, da arquitetura modernista. Em resumo, Oiticica é contra o espaço controlado e monolítico dos modernistas.

Todavia, no trabalho de Jacques, nota-se que o papel da arquitetura-arte não é mencionado. Talvez por não se tratar de uma abordagem dentro da sociologia da arte, faltou-lhe a reflexão sobre o impacto da arquitetura modernista sobre a produção de Oiticica, pois é muito pouco provável que Brasília tenha passado despercebida e não tenha provocado nenhum efeito sobre a produção artística no Brasil e no resto do mundo. É necessário dar um passo à frente.

Para os produtores de bens culturais (arquitetos e artistas), Brasília não passou despercebida. André Malraux²⁴, que é lembrado pela célebre comparação entre as colunas do Palácio do Planalto e as colunas gregas²⁵, teve como interpretação inovadora a escrita de duas obras *O museu sem paredes* e *O museu imaginário*, que aludem justamente à crítica da organização espacial dos museus tradicionais, organizados segundo conceitos, épocas, movimentos e “-ismos” em um espaço fechado, controlado e monolítico. A posição de Malraux demonstra que as categorias espaciais estavam em alta como ponto de crítica e de análise. Assim, a necessidade de se ampliar o espaço que abriga o patrimônio cultural também se refletia nas políticas culturais. Em resumo, havia a necessidade até mesmo de um novo espaço para as obras de arte. O problema espacial emergia

²⁴ André Malraux foi uma personalidade fundamental para a implementação das políticas culturais na França e para elucidação da importante conjunção entre culturalismo e artes plásticas no Pós-Guerra. Malraux foi Ministro de Assuntos Culturais da França entre os anos de 1958 a 1969. O papel de Malraux é análogo ao de Capanema na elevação das artes plásticas modernistas ao patrimônio cultural reconhecido e legitimado pelo Estado Nacional. Picasso, Braque e Matisse, que anteriormente eram vistos como desviantes, são agregados ao patrimônio cultural francês na gestão Malraux.

²⁵ “As colunas do Palácio do Planalto são as mais bonitas depois das Colunas gregas”. O comentário é sempre lembrado por Niemeyer em diferentes passagens de suas obras e de suas entrevistas.

coincidentemente à ampliação da obra de arte engendrada pela arquitetura-arte e pelo Movimento Neoconcreto.

A categoria *espaço* surge como um importante elemento de discussão da produção iconográfica analisado pelos pós-estruturalistas. Uma das obras mais elucidativas a respeito das mudanças nos significados da linguagem pictórica foi escrita por Gilles Deleuze (2007) ao lançar seu olhar sobre a obra do pintor Francis Bacon. Por Deleuze, é realizada a discussão sobre elementos (cor, estrutura-linha, espaço) de composição e forças motivadoras da criação (força, devir-animal, olho, mão). É interessante notar a forma pela qual os artistas criam significados para cada um desses elementos e forças de composição. Em outras palavras, há regras simbólicas e invenções pictóricas que guiam o sentido das mãos e o movimento da retina, que ao mesmo tempo se mesclam com redes de significados. Todas essas crenças e valores se cristalizam nas obras de arte.

Cor, linha e plano receberam significações que implicaram a prevalência de um elemento sobre o outro em diferentes épocas e movimentos da pintura. Por exemplo, com a pintura burguesa a cor foi eleita o elemento por excelência da expressão da subjetividade, sendo que o desenho ou a linha estrutural não podiam mais limitar a explosão cromática, nem a liberdade criadora. Com os movimentos de pintura abstrata, a linha ressurge como expressão da reestruturação da sociedade contra a fragmentação, pois a racionalidade contida na disciplina da linha reta passa a ser vista como força positiva, a ser usada segundo um fim reestruturador do pensamento e da razão. Essas duas invenções composicionais são parte do clássico embate entre figurativismo e abstracionismo²⁶.

Evidentemente, cor e linha continuaram a fazer parte da representação pictórica na arte contemporânea, todavia, não mais imbuídos de significados no âmbito do processo

²⁶ É necessário lembrar que entre 1940 e 1960 acontece um forte embate entre duas lógicas estéticas: a figuração expressa pela cor borrada e a abstração circundada pelo traço geométrico. Esse embate foi também uma das causas da briga de Mario Pedrosa com o figurativismo cultural da geração de 1922, apoiando a decisão do júri da Bienal de 1951 que premiou o italiano Danilo di Prete, cuja obra premiada é um figurativo com traçado abstrato, sem nenhum compromisso com a cultura nacional, sem dar preferência a nenhuma das duas possibilidades composicionais. Esse assunto será tratado nos capítulos IV e V desta tese.

criativo e não mais como tendência ou paradigma fechado em si mesmo. Nas tradições romântica e modernista, o significado da cor esteve relacionado à subjetividade, assim como o significado da linha esteve ligado à coletividade, ao controle e à limitação: “é neste sentido, que a pintura de Piet Mondrian não é absolutamente decorativa, mas arquitetônica e abandona o cavalete para se tornar pintura mural” (DELEUZE, 2007. p. 110). A linha é o elemento de composição mais forte do modernismo de segunda geração. Brasília, fruto desse processo, foi o mural linear mais amplo que as artes plásticas modernistas puderam construir.

Com o fim do modernismo, a cor não mais expressa apenas subjetividade e emoção, assim como a linha não mais conotava limites lógicos e objetivos. Quebraram-se aquelas associações semânticas entre os elementos de composição historicamente construídas na arte ocidental. A antiarte e a antiarquitetura de Oiticica demonstram que o modernismo ainda era um movimento cheio de crenças românticas.

Na década de 1950, a arte figurativa perdeu importância dentro do campo da arte por não mais conseguir exprimir o imperativo da renovação constante, da inovação, do estar à frente, de ser a infantaria do anticonceito. Tudo tendia ao abstrato e ao arquitetural. Na década seguinte, o abstracionismo canônico inspirado no projeto integracionista da Bauhaus (da qual nasceram os CIAMs), demonstrava claros sinais de esgotamento pela monótona das formas geométricas. Um novo abstracionismo tinha de ser criado.

A ascensão e a derrocada dos movimentos de arte abstrata são evidentes no Brasil através do declínio do Movimento Concretista de São Paulo e a emergência do Movimento Neoconcreto no Rio de Janeiro, este menos racionalista e com a proposta revolucionária de transpor o espaço, como lembra Ferreira Gullar (1985), isto é, infligir uma nova negação: a morte do plano.

Logicamente, cor e linha só podem ser dispostas em um plano. Ferreira Gullar (1980) definiu o plano como “um conceito criado pelo homem com fins práticos: para satisfazer a sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é produto de um plano” (GULLAR, 1980, p.13). A arte abstrata produzida pela primeira geração dos

abstracionistas – e isso inclui a Bauhaus e os CIAMs – não havia ainda descoberto o plano como nova via de superação do embate entre linha e cor. Da perspectiva estética, tudo se concentrava no volume. Já o Movimento Neoconcreto brasileiro procurou fragmentar o plano, torná-lo um rizoma espacial, elegê-lo como superação do espaço modernista. O problema não era volumétrico, mas espacial. Nota-se que a arquitetura-arte está no meio desse itinerário.

Para os neoconcretos, a obra plástica salta do plano em protuberâncias espaciais que se lançam para fora da obra, sem ser necessariamente figura ou geometria. O espectador não mais faria um esforço imaginativo para entrar na obra, com o intuito de entender qual figura ou qual geometria corresponde ao formato visto. Pelo contrário, com a obra neoconcreta o espectador entra em contato com formas que só existem dentro de determinada obra. Os estudos *Relevos Neoconcretos* de Hélio Oiticica expõem essa tentativa de inovação da linguagem plástica através de formatos espaciais das obras cada vez mais diferenciados, próprios e únicos. Um espaço em si e para si.

Assim, é possível observar que a histórica epopeia da arquitetura-arte deixou sua marca além dos conhecidos ícones da arquitetura nacional: ela transformou a linguagem pictórica. Houve, portanto a crítica dos artistas neoconcretos ao trauma obsessivo da ampliação da obra de arte dos arquitetos modernistas. Então, defende-se a hipótese que essa a contribuição das artes plásticas brasileiras para a linguagem pictórica é a composição de um espaço arquitetural que culmina na ascensão da obra do tipo instalação.

A arquitetura-arte foi uma condição discursiva indispensável para o surgimento da obra de arte neoconcreta pelo fato de ter anteposto o espaço arquitetural como centro de crítica e ponto de partida de uma nova configuração da obra de arte na contemporaneidade. Portanto, a contribuição plástica dos concretistas foi a criação do formato instalação. Dessa maneira, o neoconcretismo aparece como um contra movimento que rejeitou a associação monolítica entre plano e geometria; entre figura e cultura. Oiticica esbravejava: “Cultura brasileira? E não veem que essa cultura é um conceito morto” (OITICICA, 1992, p. 17). Para Oiticica, a cultura produzida no Brasil não teria um rosto definido a priori; não teria

representação figurativo-conceitual pré-determinada. O artista passou a criticar as imagens consagradas do Brasil. Degolaram-se os ícones do modernismo canônico.

A morte do plano a que Ferreira Gullar se refere nada mais revela que um rizoma do plano espacial na arte neoconcreta em obras de arte que não mais se dispõem sobre um plano espacial pré-definido ou conhecido na realidade. Logo, por meio do Movimento Neoconcreto, a obsessão pela dicotomia, cor *versus* linha, foi substituída pelo experimentalismo no nível do plano espacial. Isso significa que a obra neoconcreta transpõe os limites do plano do quadro e do mural. Transpõe até mesmo os limites da concretude e do equilíbrio geométrico. Por esse ângulo, torna-se impossível definir se a obra de Lygia Clark é pintura ou escultura ou se a obra de Hélio Oiticica é escultural ou arquitetural porque tal fronteira disciplinar não mais existe para os neoconcretos.

Destruir a última lei da pintura, ou melhor, das artes plásticas só seria possível com a morte do plano espacial realizado por Hélio Oiticica²⁷. O plano era a última lei da pintura a ser dilacerada. De sobremaneira, a arquitetura-arte mudou a linguagem pictórica após a década de 1960 porque ensejou a crítica espacial, isto é, ao espaço monolítico dos arquitetos modernistas e de toda a tradição estética abstracionista. Ao contrário dos modernistas, as artes plásticas na Pós-modernidade não viriam mais a se submeter ao conceito de cultura nacional e recuperariam sua força motriz antitética, plástica e anticonceitual.

Por se tratar de uma pesquisa que visa à análise da produção discursiva e iconográfica, havendo uma distância temporal entre o pesquisador e o objeto de mais de cinquenta anos e a dinâmica de formação das redes discursivo-iconográficas ter cessado, faz-se necessário realizar uma pesquisa documental de dados escritos e iconográficos secundários, ou seja, colhido por outras pessoas que não o autor desta pesquisa. Além da pesquisa bibliográfica, é necessário adentrar a obra escrita dos arquitetos a fim de

²⁷ E por Lygia Clark também. Mas por questões de recorte, limitar-me-ei à obra de Hélio Oiticica por seu caráter muito mais arquitetural. Contudo, referências a artista plástica serão necessárias à discussão.

reconstituir o *ethos* do campo arquitetônico em comparação com as opções e escolhas estéticas que de fato foram possíveis. Também é importante encontrar a mediação entre essas expressões escritas e desenhadas dos arquitetos-artistas com outros campos, tais como o campo intelectual e campo político.

A primeira categoria de documentos é composta por publicações referentes à época de produção de sua arquitetura, documentação que contém reflexões teóricas que tratam do papel da arquitetura para a constelação discursiva modernista, bem como das observações dos arquitetos a respeito do processo criativo. Reforça-se que esse tipo de documentação a tentativa de legitimação da produção arquitetônica do Grupo Carioca através de publicação em meios de comunicação e revistas especializadas. A seleção foi delimitada de acordo com a autoria: textos escritos pelos próprios arquitetos Le Corbusier, Lucio Costa e Oscar Niemeyer individualmente ou em co-autoria.

Em relação ao arquiteto Lucio Costa, destaca-se a organização, em forma de tomo, de artigos publicados em revistas que abarcam a sua reflexão entre os anos de 1929 e 1962, concentrados no tomo intitulado *Lucio Costa: sobre arquitetura*. No que concerne à obra de Le Corbusier, é destacada a organização do tomo de correspondências do arquiteto franco-suíço, intitulado *Le Corbusier e o Brasil*, editado pela Fundação Le Corbusier de Paris, com versão em português, que reproduz as cartas trocadas com arquitetos e políticos brasileiros, bem como croquis e desenhos produzidos em suas três viagens ao Brasil nos anos de 1929, 1936 e 1960. Há igualmente a produção de textos e conferências para divulgação da arquitetura modernista no Brasil. Para Niemeyer, além das obras publicadas em formato de livro, utilizaram-se treze números da *Revista Módulo*, selecionados aqui pelo período de 1955 e 1964, correspondentes aos anos da ascensão e auge do Grupo Carioca. A Revista Módulo foi a mais importante meio de divulgação do Grupo Carioca.

A segunda categoria documental é formada por atos administrativos envolvidos no concurso de 1954, evento que selou o encontro entre discurso político e estético. Há a caixa de documentos da *Comissão do Concurso do Plano Piloto de Brasília (B.01 do Arquivo Público de Distrito Federal)*. O intuito foi o de analisar os relatórios dos 26 projetos concorrentes, todavia, o Arquivo Público do Distrito Federal só dispõe do relatório

concernente ao primeiro e segundo lugares. Os demais relatórios originais e projetos dos outros 24 concorrentes encontram-se desaparecidos, segundo o corpo técnico do ArPDF. Entretanto, em 1986 houve a publicação comemorativa do Governo do Distrito Federal intitulada *Brasília trilha aberta* que expõem os croquis dos demais projetos. Também houve a reprodução dos croquis dos seis primeiros colocados na publicação organizada por Milton Braga (2010), intitulada *O Concurso de Brasília*. Organizado em forma de tomo, o autor reproduz uma série de documentos relativos às atas da Comissão Julgadora do Concurso de 1957.

Evidentemente, a documentação oficial não trata da vivência entre os diferentes atores sociais em seu jogo de interação. O objetivo é encontrar pontos de fratura e de rebate entre a rememoração contida nas entrevistas em relação aos documentos e publicações oficiais. Para isso, utilizar-se-á o material coletado no ano de 1989 pelo *Programa de História Oral* do Arquivo público do Distrito Federal. Eis a terceira categoria de documentação utilizada nesta tese.

Esse material é composto por entrevistas realizadas com diferentes atores sociais que tiveram participação na história de construção da nova capital. O ArPDF oferece dois grandes catálogos, sendo que o Catálogo I trata da construção da Brasília Modernista e o Catálogo II, da formação das cidades satélites. Evidentemente, interessa a este trabalho o primeiro catálogo de entrevistas, em especial o capítulo em que foram organizados os depoimentos orais que rememoram à época da construção. O capítulo do catálogo do arquivo é intitulado *Memória da construção* e contém 97 entrevistas que relatam a epopeia da construção e transferência da capital. As entrevistas estão divididas segundo as seguintes categorias: 18 Arquitetos, 2 artistas plásticos, 5 empresários, 15 engenheiros, 4 jornalistas, 1 médico, 11 políticos e funcionários graduados, 1 religioso, 20 técnicos, 20 trabalhadores manuais. Interessa a análise do discurso dos arquitetos e artistas plásticos.

Por fim, há os documentos correspondentes às impressões póstumas da arquitetura-arte. Essa documentação refere-se especialmente à obra de Hélio Oiticica, que segundo a hipótese desta tese, foi o crítico direto do conceito modernista de cultura, de sua unidade plástica e de sua espacialidade. A pesquisadora, crítica de arte e curadora Lisette Lagnado,

reuniu escritos do artista neoconcreto, tornando-os disponíveis em um catálogo digitalizado, através do sítio do *Programa Itaú Cultural*. É interessante notar que o acervo digitalizado é vasto, incluindo mais de 480 documentos manuscritos e imagens produzidas pelo artista. De qualquer modo, o catálogo dos manuscritos digitalizados encontra-se dividido segundo a natureza do conteúdo, e abrange desde esboços e desenhos, até textos reflexivos sobre arte. Para fins desta pesquisa, serão contemplados os textos sobre arte e as correspondências ativas e passivas, ficando de fora a produção de Hélio Oiticica sobre cinema, suas letras de música, peças de teatro, esboços, relatórios, especificações técnicas e textos práticos.

Também para a análise sobre Oiticica, serão utilizados, um tomo de textos organizados pela Delegação de Artes Plásticas do Ministério da Educação e Cultura da França (*Ministère de L'Éducation et de La Culture. Délégations aux Arts Plastiques*), a compilação de textos de Oiticica intitulada *Aspiro ao Grande Labirinto*. O critério de seleção de documentos que interessam concerne à iluminação ocular de Hélio Oiticica na busca pela conexão entre arquitetura e o Movimento Neoconcreto.

Espera-se, portanto, que a extensão das ideias aqui expostas esteja à altura da clareza que uma tese de doutorado exige e que tenha sido demonstrado que uma imagem plástica vale mais do que mil palavras escritas, quando o discurso se silencia.

Capítulo I – Por uma a iconologia do espaço: influência de ícones plásticos nas imagens da utopia.

Precisamos descobrir o Brasil atrás das florestas.

Carlos Drummond de Andrade

O ponto de partida para a discussão do capítulo que se inicia versa sobre os quase cem anos que separam a célebre tela *A Primeira Missa* de Victor Meirelles e *O croqui do PPB* de Lucio Costa. Dois momentos de redescoberta do Brasil. Mesmo que de formas bastante distintas, a reinvenção do mito fundador aparece no imaginário das elites em momentos históricos decisivos. No caso da reinvenção do Brasil na era JK, o mito torna-se visível através da construção de uma cidade em forma de cruz. A associação desse ícone ao significado da tomada de posse aparece como exemplo paradigmático de rememoração e recriação simbólica da tradição brasileira.

O objetivo da argumentação aqui não é o de construir a história de uma única obra ou a genealogia de uma única ideia, mas elaborar uma *intertextualidade* e estabelecer, através de uma espécie de *intericonografia*, a almejada iconologia da obra central analisada aqui, Brasília. Então a pergunta que se impõe é a de saber quais ícones ou quais elementos da produção iconográfica tiveram sua influência nas concepções espaciais e na imagem da cidade no pensamento social brasileiro e, por extensão, nos planos pilotos para a nova capital do Brasil?

Do ponto de vista sociológico, existe uma razão prática para a fundação das cidades. Na interpretação weberiana, elas servem como instrumentos de dominação (WEBER, 2004a). Assim, no contexto da modernidade, não é pertinente negar o objetivo civilizador contido nas experiências urbanísticas de cidades planejadas como Washington D.C., Belo Horizonte, Goiânia e mesmo Brasília. Contudo, para o entendimento baseado numa visão da sociologia da arte, os componentes simbólicos e estéticos devem ser postos em primeiro plano, como um filtro de uma câmera. Desse modo, parte-se do pressuposto

de que as cidades como formas de organização do espaço social refletem-se no imaginário e nas representações simbólicas, estando ligadas à construção do espaço estético e pictórico, aos valores e ao *ethos* produzido pelas instituições ligadas às artes.

Portanto, este será um capítulo que tratará do exame das representações pictóricas ou imagens do espaço das cidades para os arquitetos modernistas. Para atingir tal finalidade, serão analisadas telas da pintura chamada histórica e de paisagem que possuem a cidade como representação ou temática. Isso significa que estão descartadas as representações cartográficas¹ que possuíam a função de registrar a configuração da estrutura urbana de forma descritiva, material privilegiado pelas análises urbanísticas e arquitetônicas. O intuito aqui é outro, sendo o de destrinchar significados expostos em obras plásticas inseridas no campo das artes plásticas e da arquitetura que possuíam – ou que no mínimo tenham expressado – algum significado para a construção do imaginário das elites a respeito dos aglomerados urbanos no período do modernismo.

No tocante à metodologia, no âmbito da sociologia da arte, podem ser citados dois importantes trabalhos que despertam para a importância da análise iconológica. Esse tipo de análise mostra-se apropriada à discussão da ideia da cidade como representação plástica. A primeira foi realizada por Norbert Elias em seu texto a *Peregrinação de Watteau à ilha do amor* (2005). A análise concerne à história de três versões de uma única temática – as telas *O Embarque para Citera* de Antoine Watteau. Elias propõe a combinação analítica entre os elementos internos da obra de arte e o exame da trajetória profissional e pessoal do artista. Essa combinação é de grande valia enquanto instrumento metodológico de estudo do imaginário, das utopias, bem como de suas subsequentes desilusões através da produção pictórica. Há também as nuances da lição do imaginário utópico se chocando com a dura realidade. Brasília pode ser vista como resultado da história do imaginário das elites brasileiras sobre a ideia de cidade? Qual a força do campo das artes na construção da imagem de utopia da nova capital que acabou por se tornar

¹ Refiro-me precisamente ao material do *Arquivo Virtual de Cartografia Urbana Portuguesa*. Um projeto da Universidade de Lisboa que teve como propósito disponibilizar imagens digitalizadas sobre as obras cartográficas das cidades fundadas pelos portugueses ao redor do mundo. Disponível em: http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/cartografia_potuguesa/abertura.htm. Acesso em: 03 Jul. 2010.

realidade? Beleza e imaginário expressos na construção de uma cidade que deveria ser não somente nova, mas principalmente inovadora.

A segunda leitura inspiradora, que vai ao encontro da proposta de uma intericonologia, é a feita por Otília Arantes e Paulo Arantes, em o *Sentido da Formação* (1997. b), ao discorrerem sobre textos de Gilda de Mello e Souza e suas considerações sobre a iconografia das obras modernistas. Uma espécie de arqueologia intuitiva da pintura brasileira teria sido realizada por Gilda de Mello e Souza que criticou a datação abrupta do nascimento do modernismo no Brasil e a obsessão das elites em estabelecer um evento original para as grandes transformações. Como pontua o casal Arantes, a datação do modernismo como sendo o evento da Semana de Arte Moderna de 1922 simplesmente não permite olhar a história da arte como processo e exemplifica certa prática social comum nos meios elitistas e intelectualizados no Brasil que é a de estabelecer uma certidão de nascimento para o mito da fundação. Para Gilda de Mello e Souza, o modernismo não possui data de nascimento, emergiu como lento processo de mudança das percepções estéticas e até mesmo espaciais.

Em resumo, a descoberta do modernismo como processo histórico se deu pela análise iconográfica de obras consideradas pré-modernistas. Nesse sentido, por mais estranho que pareça, Brasília também não possui uma data de nascimento precisa.

1.1 A cidade moldada pelas visões de paraíso e pelas redescobertas do Brasil.

A ideia de *paraíso terreal*, objeto de análise consagrado por Sérgio Buarque de Holanda (1994), não é um elo discursivo perdido no tempo. No traçado arqueológico dos padrões de ocupação territorial, essa entidade simbólica e imaginária original teria possuído papel considerável nas primeiras formações discursivas sobre o Brasil. Além disso, como construção imaginária teria servido como força motriz ou motivação para as primeiras ações de movimentação e ocupação do território na então América Portuguesa.

A relação entre a entidade simbólica do paraíso terreal (que compõe a primeira formulação de uma visão de paraíso), isto é, o mito fundador, a abertura de caminhos pelo território e a fundação de cidades é levantada por Marcio Oliveira em *Brasília: o mito na trajetória da nação* (2005) ao tratar da pulsão civilizadora dos portugueses e brasileiros e da função das visões de paraíso nas construções imaginárias sobre territórios desconhecidos:

[...] tanto o português quanto o brasileiro – como um imenso espaço civilizável, embora selvagem, atraente, ainda que misterioso, promissor, porém inacessível, o que de forma, contribuiu para o surgimento de “visões do paraíso”, combinando sempre monstros e índios incivilizados a uma “terra sem mal”, fazendo conviver lado a lado uma natureza e uma população tanto desconhecidas como luxuriantes. Em tais condições qualquer empresa de colonização e de civilização passava, necessariamente pela proteção, ou seja, pela construção de fortificações e de vilas e cidades, pelo batismo e pela fundação. Numa palavra tomar posse. (OLIVEIRA, 2005, p. 121).

No que concerne à definição da ideia de paraíso terreal, Sérgio B. de Holanda (1994) apresenta detalhada análise sobre a presença do mito da conquista territorial na cultura ibérica. Na virada do século XV para o XVI, os colonizadores de origem espanhola e portuguesa mantinham a crença num conjunto de representações simbólicas e imaginosas associadas a territórios desconhecidos. Esse conjunto de imagens, além de preencher as expectativas em relação à conquista dos territórios nunca dantes pisados, alimentava a pulsão pelo ato de civilizar nos primeiros momentos da história do Brasil. Obviamente, esse conjunto de símbolos e imagens não perdurou incólume por muito tempo. Oscilou entre o desaparecimento e a reinvenção nas formas discursivas das elites nos séculos XVIII e XIX.

A descrição documental levantada por S. Buarque faz referências a lendas como fontes regeneradoras, o encontro com amazonas e o mito do Dourado – cidade edificada em ouro – típicos do imaginário colonial². O que é mais importante para a discussão aqui

² S. Buarque sublinha que a gênese da ideia de paraíso terreal remete à baixa idade média na Europa, especialmente, à identidade ibérica. Esse imaginário teria feito parte da bagagem cultural trazida pelos colonizadores e reinterpretada conforme esses se deparavam com a realidade do Novo Mundo. Como será visto, a ideia de paraíso terreal alimentou as fantasias e o imaginário das elites, deixando algumas heranças em relação às práticas sociais, a exemplo do hábito das elites em recordar, reviver e realizar a performance teatral do evento da descoberta em cada novo território ou em cada importante data.

levantada é a função social dessa visão de paraíso: justificar e direcionar os padrões de ocupação dos territórios recém descobertos. As consequências das diferentes visões de paraíso teriam se refletido no padrão assistemático – *padrão semeador* de ocupação do espaço no Brasil, ou seja, refere-se ao que Mario Pedrosa (1981) viria a definir como “civilização de oásis” e todas as implicações que essa forma de ocupação teve sobre a geografia das regiões e a própria configuração urbana das cidades no Brasil.

Gilberto Freyre (1968) observa uma continuidade histórica entre *Brasís*, *Brasil* e *Brasília*. A respeito do movimento de fundação de cidades no Brasil da primeira metade do século XX, observa a ligação entre essas três entidades territoriais e o erguimento de cidades no interior: “[...] como cidades-esperança, Brasília e Goiânia correspondem ao que de predisposição ao messianismo semita comunicou a quase todas as civilizações modernas [...]”. (FREYRE, 1968, p. 183) O autor percebe que há uma ligação histórica entre o simbolismo ibérico direcionador da ocupação espacial e a ideia de Brasília. Como é possível?

O sumiço da evanescente imagem do paraíso terreal, ou melhor, a sua substituição, enquanto ideia, pela descrição objetiva do meio geográfico por meio dos relatos de expedições começa a surgir por volta de 1730, ano em que o historiador soteropolitano Sebastião Rocha Pitta, publica em Lisboa a *História da América Portuguesa*, cujo intuito foi o de descrever as maravilhas geográficas do território americano ocupado pelos portugueses. É interessante observar o sentido da mudança nas interpretações sobre o espaço geográfico. As leituras sobre a geografia do território brasileiro passam a ser imbuídas de ideias iluministas, no sentido da catalogação, descrição objetiva, científica e sistemática, e não mais aquela imagem assustadora e misteriosa dos mitos terreaux dos séculos anteriores³. A publicação do primeiro inventário geográfico na América Portuguesa

³ Na obra de Rocha Pitta, a tentativa de eliminar noções encantadas e mitológicas é clara: “Pouco importa descobrir o thesouro se senão conhece a sua preciosidade porque achallo é fortuna, conhecello discrição, e mais o logra quem lo sabe avalliar e que quem o possui tem o conhecer. O valor do diamante depende da estimação do Lapidário, o valor do ouro do exame do contraste, porque hum lhe fonda o fundo, o outro lhe examina os quilates” (PITTA, 1730, sem página), segundo a própria aprovação do Santo Ofício pelo Frade Boaventura de S. Gião. A tentativa de um relato geográfico e descritivo sem mitos e encantamentos é a proposta mais do que elogiável e desejável naquele momento, embora em muitos trechos da obra a referência a figuras e imagens medievais do mito do paraíso terreal ainda persistam. De qualquer forma, a descrição da natureza se atém a categorias relacionadas à busca do mito do Dourado e à exploração do ouro.

indica que o paraíso terreal começava a ser negado em prol do deciframento racionalista dos novos territórios. Nota-se que o século XVIII desponta com o brotamento das primeiras grandes expedições pelo território brasileiro⁴. A descoberta do Brasil geográfico e natural. Um paraíso para as recém-nascidas luzes da ciência.

Como se pode perceber, a compreensão geográfica do território, muito anterior a descoberta do espaço urbano moderno, já aparece atrelada ao discurso especulativo sobre a nova capital no início do século XIX, como o próprio Sérgio Buarque percebe ao citar uma reportagem publicada em 1813:

[...] uma nova cidade; começaria por abrir estradas que se dirigissem a todos os portos de mar e removeriam os obstáculos naturais que têm os diferentes rios navegáveis, e assim lançariam os fundamentos do mais extenso, ligado, bem defendido Império que é possível exista na superfície do globo no estado atual das nações que a povoam. [...] em uma palavra, uma situação que se pode comparar a descrição do Paraíso Terreal. (CORREIO BRAZILIENSE apud HOLANDA, S. B. DE, 1994, p. 66).

Da mesma forma, a referência a uma visão de paraíso personificado no aparecimento de uma nova civilização misteriosa reverbera na Europa cinquenta anos depois na célebre descrição do sonho de Dom Bosco de 1883. Marcio de Oliveira (2005) reproduz a fala de Dom Bosco, apontando que, quando ela chega ao Brasil, é modificada conforme fins políticos:

Entre os paralelos de 15° e 20° havia uma depressão bastante larga e comprida, partindo de um ponto onde se formava um lago. [*Então, repetidamente, uma voz assim falou: “... quando vierem escavar as minas ocultas, no meio destas montanhas, surgirá aqui* ⁵] A terra prometida, vertendo leite e mel. Será uma riqueza inconcebível...” (DOM BOSCO apud OLIVEIRA, 2005, p. 89).

Em primeiro lugar, historicamente, por mais distante que possa parecer, levanta-se a hipótese de que existe uma relação histórico-discursiva entre as visões de paraíso e a

⁴ O tema será discutido no tópico que se seguirá.

⁵ Em itálico, está a parte omitida. A omissão fez parte da estratégica adequação da fala de Dom Bosco ao discurso do imaginário mudancista.

ideia de nova capital. Não uma relação de causalidade e de continuidade. Como será observado, o parentesco discursivo pode ser observado em termos de uma relação temática através de documentos escritos e de fontes iconográficas. De qualquer modo, o tema da visão do paraíso aparece vinculado ao problema do mito fundador, na medida em que esse desponta como incessante reinvenção do passado cultural através de várias redes discursivas. Isso significa que ao longo da história das diferentes redescobertas do Brasil, houve uma espécie de compulsão coletiva à repetição⁶ que aparece em determinados períodos da história brasileira, algo que Marlyse Meyer (2001) definiu como o “eterno retorno das descobertas do Brasil”.

Como pontua Marilena Chauí (2000), a própria ideia de Brasil, visto como um território idílico ou “um dom de Deus e da Natureza”⁷, já é perceptível como um ranço simbólico de uma visão construída *a posteriori* do paraíso terreal dos séculos XVI e XVII. As diferentes reinvenções metamorfoseiam-se no mito fundador da nação a partir dos séculos XVIII e XIX através da produção literária e pictórica do romantismo. O conceito de mito fundador é posto da seguinte forma pela filósofa:

Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto

⁶ O conceito de compulsão é formulado por Sigmund Freud que afirma: “[...] uma situação tendo sido uma vez alcançada, é desfeita, surge um instinto para criá-la novamente e ocasiona fenômenos que podemos descrever como compulsão à repetição” (FREUD, 1976, p. 132). Em *Além do princípio do Prazer* (1967), Freud aplica o conceito às relações interpessoais ao observar essa tendência à repetição nos atos compensatórios quando os desejos são incompatíveis com o princípio de realidade. Todavia, apenas com a *Dialética do Esclarecimento* (1994) de Theodor Adorno e Max Horkheimer o conceito passa a ser visto em sua dimensão sociológica e cultural. A compulsão à repetição manifestar-se-ia em níveis mais elevados da cultura por meio de produtos da indústria cultural, ou seja, na reprodução e repetição esteticizada das sensações de prazer. Essa repetição coletiva asseguraria a autoconservação da sociedade.

⁷ A própria grafia do nome *Brasil* expressa a relação entre o território da América Portuguesa e a ideia de paraíso terreal: “Os escritos medievais consagraram um mito poderoso, as chamadas Ilhas Afortunadas ou Ilhas Bem-aventuradas, lugar abençoado, onde reinam primavera eterna e juventude eterna, e onde homens e animais convivem em paz. Essas ilhas, de acordo com as tradições fenícia e irlandesa, encontram-se a oeste do mundo conhecido. Os fenícios as designaram com o nome *Braaz* e os monges irlandeses as chamaram de *Hy Brazil*. Entre 1325 e 1482, os mapas incluem a oeste da Irlanda e ao sul dos Açores a *Insulla de Brazil* ou *Isola de Brazil*, essa terra afortunada e bem-aventurada que a Carta de Pero Vaz de Caminha descreveu ao comunicar a El-Rei o achamento do Brasil”. (CHAUÍ, 2000, p.36)

mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo. (CHAUÍ, 2000, p.5).

Esses mitos, visões ou imagens paradisíacas persistem sob um invólucro que pretende permanecer como transcendência temporal e se eternizar enquanto discurso e imagem, sendo revividos e rememorados incessantemente na forma de práticas culturais em diferentes performances comemorativas, em especial àquelas relacionadas à reinvenção do Descobrimento. Todavia, em seu sentido sociológico, esse tipo de narrativa aparece como solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Essas diferentes redescobertas do Brasil estariam suscetíveis às contingências de cada momento histórico, em que sua performance é encenada.

É perceptível que naquelas duas descrições citadas anteriormente – que fazem alusão a uma nova e misteriosa cidade ou civilização no interior do continente americano e que provavelmente passaram sem grandes repercussões no momento de suas formulações – constata-se que bem postumamente, elas teriam um lugar privilegiado na fala das elites que defendiam a construção de Brasília. Para as duas falas, em especial a de Dom Bosco, santo legítimo da Igreja Católica, estaria reservado um ponto de sustentação para uma rede discursiva coerente capaz de justificar a necessidade de construção da nova capital de um país que sentia a necessidade de completar o seu processo de formação identitária.

Como se sabe, do ponto de vista legal, a transferência da Capital Federal já estava aprovada pela Constituição de 1891 e isso indica que a ideia de nova capital tinha se fortalecido nos meios políticos. Entretanto, houve a necessidade em se constituir um sustentáculo cultural, criar Brasília como fruto de uma vontade coletiva, forjar um evento ou uma indicação sobrenatural para tornar legítima a sua edificação. Nesse sentido, as redescobertas do Brasil retomam os antigos mitos de fundação que foram reinventados e utilizados como amálgama no período de gênese da identidade nacional. Esse esforço em tornar Brasília um ato público com discurso coerente tem seu ápice na exposição nos meios

de imprensa⁸ entre os anos de 1957-58, das ideias mudancistas no *Correio Brasiliense*, assim como a criação de meios ligados à divulgação da cidade, tais como o *Diário de Brasília* e a *Revista Brasília*.

Bom exemplo da apropriação do discurso pelo poder simbólico, ou seja, do caráter funcional da palavra em prol da causa política da transferência, é a narrativa do sonho de Dom Bosco. Como indica Oliveira (2005), o sonho não se refere à Brasília ou mesmo ao Brasil especificamente, haja vista o fato de o Santo ter narrado um sonho, cujo roteiro de peregrinação compreendia o trajeto de Cartagena na Colômbia até a Patagônia na Argentina. Ao que tudo indica o Santo, candidato a peregrino, não almejava pisar as terras do Brasil. Fato é que, como comenta Oliveira, os jornalistas e cronistas mudancistas favoráveis à ideias da nova capital omitiram a parte do grande sonho que alude à visão de uma grande cordilheira entre os paralelos 15° e 20°, provavelmente território Boliviano.

Arturo Espejo (1984) sublinha o papel do político mineiro radicado em Goiás, José Peixoto da Silveira no episódio da adaptação da visão de Dom Bosco às necessidades ideológicas de legitimação da transferência da Capital. Ao publicar o artigo *A Nova Capital do Brasil* em 1953, Peixoto ao traduzir o texto de Dom Bosco teria omitido propositalmente uma parte, justamente a que se refere às “montanhas”. É necessário lembrar que o político mineiro fez parte da Comissão de Estudos do Local da Nova Capital Federal entre os anos de 1953-56.

No que toca às incongruências entre os delírios das elites políticas e à realidade da natureza do Planalto Central, sublinha-se o fato de nem sequer o sítio escolhido para a nova capital possuir um lago, como o sugerido pela visão de paraíso de Dom Bosco. Assim, muito além de uma explicação funcionalista para os motivos da construção do Lago Paranoá, o suposto aumento da umidade do ar nos períodos de estiagem, argumento presente no senso comum e no discurso oficial, observa-se a busca em se elaborar a

⁸ Marcio Oliveira enumera dezoito fatos ou eventos discursivos que foram sustentáculos para tornar legítima a construção de Brasília. Entre os fatos relacionados à imprensa ou à divulgação pública do mito da nova capital, os mais importantes seriam: A Fundação do Correio Brasiliense em 1808; as Teses de José Bonifácio (1821); as Teses de Varnhagen (1854); Revista Informação Goyanna (1917). Esses eventos produziram documentos em defesa da construção da nova capital. (OLIVEIRA, 2005, p. 69-118)

coerência entre a visão do paraíso e as características urbanísticas da nova capital. Fez-se a vontade civilizadora e construiu-se uma barragem para arquitetar a imagem de um lago⁹, garantindo assim a coerência entre as palavras e as coisas.

Em resumo, o uso da fala de Dom Bosco demonstra que a visão do paraíso foi adulterada em prol da necessidade política. O discurso sobre Brasília teria de ser coerente. Esse exemplo demonstra bem como as elites brasileiras foram extremamente eficazes no entalhamento dessa colcha discursiva chamada Brasília.

Por essa linha pensamento, que levanta a temática da nova capital como ponto de ligação entre discursos historicamente tão distantes, pode-se estabelecer as rupturas discursivas entre as visões de paraíso e Brasília. Meyer (2001) procurou fazer a discussão do tema das descobertas do Brasil na cultura letrada, analisando a produção literária das elites em diferentes períodos históricos. A autora aponta quatro importantes momentos em que a temática da descoberta do Brasil brota no âmbito da produção literária e intelectual: 1. Descrição geográfica e ufanista que marca passagem do mito do paraíso terreal para a descrição da natureza. Esse é o período que compreende o término da assistemática produção intelectual do Brasil colonial e o florescimento das primeiras narrativas naturalistas; 2. Ocorrência das grandes expedições, cuja participação dos viajantes estrangeiros na descrição da natureza e das populações nativas é marcante para inspirar a formação do IHGB em 1838 e seu importante papel como instituição de síntese dos discursos sobre o Brasil; 3. O modernismo da Semana de Arte de 1922, em que o projeto de nação se consolida nos termos do inventariamento cultural segundo diretrizes modernas; 4. O período do desenvolvimentismo com a ideia de superação do subdesenvolvimento proposto na era JK e a concretização dos ideais de modernização.

Sem grandes delongas quanto à datação e a periodização das constelações que ensejaram as várias redescobertas do Brasil, é importante notar que o tema da descoberta é

⁹ É importante chamar a atenção para o fato de a construção do Lago Paranoá não ter advindo da vontade de nenhum dos arquitetos proponentes ao Plano Piloto de Brasília, mas do levantamento contido no Relatório Belcher. A necessidade em se represar as águas para formar o lago foi reforçada na retificação do edital do Concurso de 1957. Após consulta pública o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) adicionou: “A represa cujo nível corresponde à cota de 997m [...]” (IAB, [Carta] a NOVACAP, 1956)

bastante forte na produção literária nesses momentos. Mas e na produção iconográfica e pictórica? É correto afirmar que no que tocante à ideia de redescoberta do Brasil, há confluência entre a produção dos documentos escritos do nascimento do Brasil e os documentos iconográficos.

A tela de Victor Meirelles e os Croquis do PPB de Lucio Costa, embora muito diferentes em seus estilos e em sua estética (uma é retratista, a outra é modernista; uma é pintura de cavalete, a outra é um desenho) expressam dois momentos de redescoberta do Brasil. A pintura *A Primeira Missa no Brasil* foi concebida e conservada como um ícone da produção plástica no Brasil. Se no âmbito do discurso literário, a Carta de Pero Vaz de Caminha compõe o documento considerado primordial, o quadro de Meirelles pintado 360 anos depois do Descobrimento, expõe-se como fruto do retorno ao mito fundador sob a forma pictórica. O quadro, que é tradicionalmente incluído na pintura acadêmica, foi pintado em Paris por ocasião da viagem de estudos do artista como bolsista da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro. Assim como nos Croquis do PPB de Lucio Costa, o objetivo era produzir um ícone nacional de dimensões monumentais¹⁰.

A monumentalidade da tela não se limita ao seu tamanho. O que se observa é pretensão de síntese da identidade cultural ou nacional através da narrativa pictórica da performance do ato de tomar posse da nova terra. A figuração ao redor do altar e a disposição das personagens que compõem a imagem da chegada da “civilização” ao Brasil revelam algumas ideias das elites sobre a forma de fruição da pulsão civilizadora. Além do ícone da cruz, a clara referência à simbologia da posse na cultura colonial portuguesa, a utilização de contrastes entre os sacerdotes que realizam a missa e as pessoas que assistem revelam a oposição entre a simbologia do claro *versus* escuro, civilizados *versus* incivilizados. Nota-se que a figura do altar, única região que apresenta configuração geométrica (por conseguinte, compõe-se de uma configuração racional, uma ilha de urbanismo em meio a um ambiente selvagem), é revestida por uma iluminação que ressalta a centralidade do ícone da cruz. Mesmo não se tratando de uma cena propriamente urbana,

¹⁰ As dimensões do quadro impressionam: 2,68 x 3,56m. A tela pesa em torno de 300 quilos. Essas dimensões, que para um quadro de cavalete podem ser consideradas monumentais, dificultam seu transporte, haja vista que a saída da obra do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro ocorreu apenas em três ocasiões em 150 anos. (MACKOWIECK & GARCEZ, 2008)

essa centralidade é análoga a disposição arquitetônica da Santa Sé nas cidades coloniais, quase sempre erigidas em uma colina, observáveis de qualquer ponto da cidade¹¹. Já as cores escuras são pinceladas ao redor, onde se dispõem as personagens consideradas nativas, retratadas em vermelho escuro mescladas à cor do solo (marrom escuro) e à vegetação (verde escuro). Nota-se o direcionamento da missa, disposta para o interior, ou no lado esquerdo do quadro, ou na direção oeste que reflete o sentido geográfico da marcha do litoral para o interior. Igualmente na esquerda, é vista uma multidão incontável de pessoas, cuja extensão desaparece na escuridão da mata virgem e na infinitude dos sertões.

É interessante sublinhar que entre os anos de 1876, ano de consagração da obra na Exposição Universal da Filadélfia, e 1921, a obra ficou esquecida, encontrando-se em estado de deterioração. Apenas com a data comemorativa do centenário da Independência em 1922, a tela foi restaurada e exposta permanentemente no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Observa-se também que exatamente no mesmo ano de sua restauração, coincidiram os acontecimentos da Semana de Arte Moderna de São Paulo e a Exposição Internacional do Centenário da Independência, esta organizada pelo Movimento Neocolonial¹² do Rio de Janeiro. Ambos foram eventos que se interligam historicamente à prática elitista da redescoberta do Brasil.

Da perspectiva da concepção do Plano Piloto de Brasília, a ligação com a tela de Meirelles pode ser lida em termos iconológicos. A tomada de posse simbolizada pelo fincamento da cruz e pela realização da primeira missa em território virgem foi um ato repetido como performance pública em 3 de maio de 1957, quando se realizou a Primeira Missa em Brasília, antes mesmo do cruzamento dos Eixos estar demarcado pela estrutura de concreto da arquitetura modernista de Lucio Costa e Niemeyer. Fincou-se, onde atualmente se conhece como Praça do Cruzeiro, uma imensa cruz de madeira e armou-se uma grande estrutura bastante análoga à cena imaginada pictoricamente quase 100 anos antes por Meirelles.

¹¹ O historiador John Bury (2006) ressalta que apenas em Pernambuco e na Bahia as igrejas não eram projetadas para serem vistas por todos os lados. Já em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, assim como no restante do mundo lusitano, essa configuração era regra geral no período colonial.

¹² O leitor deve guardar em mente a informação de que Lucio Costa foi um dos integrantes do Movimento Neocolonial, corrente estética que florescia entre os estudantes da ENBA a partir de 1925.

É importante sublinhar que a tela de Meirelles de nenhuma forma reflete fidedignamente a prática cultural do ato de tomar posse, tendo-se em vista o fato de a cena retratada em *A Primeira Missa* (1860) ser uma construção imagética, isto é, uma reinvenção ou uma espécie de tradução da linguagem escrita do documento de Pero Vaz para a linguagem pictórica. À época de Meirelles, sabia-se muito pouco a respeito da tradição colonial e as representações pictóricas ainda estavam imbuídas de valores acadêmicos apreendidos da academia francesa, em especial no que se refere às técnicas e materiais da pintura. Do ponto de vista do conhecimento histórico, a pintura de Meirelles pode ser inserida num contexto de invenção da tradição, nos termos que Eric Hobsbawn (1997) coloca, por se caracterizar como a formalização e a ritualização que remete ao passado histórico, a legitimação de um agente, nesse caso o Estado Nacional, e a socialização de valores e padrões de comportamentos considerados como práticas culturais históricas.

Quanto às apropriações iconográficas, no quadro de Meirelles há uma forte tendência em dispor as personagens com gestualidade e textura muscular inspirados na tradição greco-romana, resgatada pelo neoclassicismo francês, embora a intenção consciente tenha sido produzir uma imagem autêntica do Brasil. Em resumo, a tela de Meirelles aparece como um ícone que transcende seu contexto histórico academicista por ter como referência uma prática cultural que está em incessante reinvenção.

Sem entrar no mérito da suposta falta de inovação de Meirelles, na temática das “ideias fora do lugar” ou na pretensão de atemporal dos pintores românticos, da perspectiva semântica, o que realmente é importante na tela de Meirelles é o significado contido nos ícones utilizados, em especial, a promessa de unidade entre duas importantes culturas (indígena e portuguesa) através do símbolo cruz. Nesse sentido, o cruzamento é o mais importante. Não há a depreciação da prática cultural de origem colonial, há na verdade, a percepção imaginativa do momento de tomada de posse. É evidente que as personagens indígenas aparecem mais estilizadas num escopo corporal mais idílico do que as personagens portuguesas, algo que parece ser uma manifestação não-intencional do

orientalismo oitocentista ou a prevalência de um *habitus*¹³ pictórico vinculado à escola francesa de pintura, embora o *ethos* de valorização dos símbolos locais estivesse nascendo nas pinceladas de Meirelles.

A recriação do ícone da cruz e sua associação semântica com a ocupação territorial forjaram-se como tradição estética na representação pictórica brasileira. O modernismo também se apropriou do ícone da cruz. Em 1948, a temática da primeira missa seria retomada por Cândido Portinari com tela homônima. Agora aparece a influência do Cubismo e da arte popular demonstrando que a imagem foi pintada segundo categorias pictóricas e espaciais vigentes no modernismo. Um novo tipo de *habitus* pictórico?

Entretanto, há mudanças gritantes nessa nova imagem de redescoberta do Brasil. Em primeiro lugar, o ícone da cruz aparece bastante reduzido e não compõe a figura central do quadro, embora o altar e a cerimônia sejam os atos centrais. Em segundo, a disposição da missa não está mais indicada a oeste, mas para a direção do oceano, fato que indica um novo redirecionamento para a descoberta do Brasil, avançando numa marcha para a direção internacional. Mas essa é outra discussão que será retomada no capítulo V desta tese.

Por ora, as telas alimentaram a imaginação e a imagem performática do mito fundador, um espetáculo teatral que seria remontado naquela performance em Brasília, em 1957, na Praça do Cruzeiro. Como veremos, de forma especial, a força desses ícones se refletiu na simbologia do cruzamento dos eixos do PPB de Lucio Costa.

¹³ Utiliza-se o conceito de *habitus* proposto por Pierre Bourdieu (2009) que é entendido como pré-disposições inconscientes nas formas de falar, gesticular e, por extensão, de pintar.

1.2 As grandes expedições: introdução do racionalismo na geografia da cidade e do sertão.

[...] pão ou pães, é questão de opiniões... o sertão está em toda parte.

João Guimarães Rosa

Segundo Marilena Chauí, a análise da produção literária dos séculos XVI e XVII demonstra a presença de três imagens paradisíacas concernentes à ideia de paraíso terreal: a referência à abundância e à boa *qualidade das águas* (dizendo tacitamente que a terra achada é cortada pelos rios de que fala o Gênesis), *a temperatura amena* (sugerindo tacitamente a primavera eterna) e *as qualidades da gente*, descrita como bela, altiva, simples e inocente, dizendo tacitamente que são a gente descrita pelo profeta Isaías (CHAUÍ, 2000, p.34). Essa visão que considera a natureza algo pronto, acabado, submisso e passivo suprime as reais e constantes intempéries do clima e do meio geográfico brasileiro, assim como as insurreições e as disputas sociais envolvidas nos processos de ocupação territorial.

No positivista século XIX, a busca pelo encaixe entre descrição imaginativa do paraíso e um espaço geográfico que a refletisse aparece novamente em 1895 com a expedição *Missão Cruls*, cujo propósito era o de buscar um local onde a natureza e a geografia seriam apropriadamente salubres para situar a nova Capital Federal. Um local que deveria assemelhar-se a uma dádiva da natureza. Nessa expedição, ficou definido preliminarmente um grande perímetro. Além das exigências culturais – o perímetro tinha que ser no interior, na mitológica e distante região central – é perceptível a insistência num discurso descritivo fundamentado em dados ambientais: topografia, temperatura e regime de chuvas, culminando numa análise pretensamente objetiva das condições climático-geográficas. Resumindo, já não era exatamente um paraíso mitológico, mas naturalista.

Como se sabe, o perímetro delimitado por Luís Cruls, o famoso *Retângulo Cruls*, era demasiado extenso. Somente em 1948, no governo de Getúlio Vargas, é formada a Comissão de Estudos para a Localização da Nova Capital que dividiu o Retângulo em cinco sítios: sítio amarelo, sítio azul, sítio castanho, sítio verde e sítio vermelho. Para a

escolha precisa do sítio, a Comissão fixou, então, critérios atribuindo-lhes coeficientes numéricos. Dentre os critérios de maior coeficiente, citam-se justamente os relacionados à salubridade natural: a) Clima e salubridade favoráveis – 20 pontos; b) Facilidade de abastecimento de água – 15; c) Topografia adequada – 15; d) Energia elétrica – 10; Existência de materiais de construção – 10; Facilidade de acesso às vias de transporte terrestre e aéreo – 10; Solos favoráveis a edificação – 5; Proximidade de terras para a agricultura 5; Paisagem atraente – 5; Facilidade de desapropriação 5. Desse estudo geográfico e climático resultou o conhecido *Relatório Belcher* que descreveu todas as características e potencialidades do sítio escolhido, o sítio castanho. O relatório foi publicado juntamente com o edital do Concurso de 1957, contendo as informações sobre as quais todos os arquitetos e urbanistas proponentes deveriam desenhar seus projetos.

Quanto à temática do papel do meio geográfico na escolha do sítio para a nova capital, a contraposição entre Brasília e Washington D.C. é contrastante. Mesmo havendo uma distância histórica de 160 anos (fato que marca que ambas as cidades foram construídas em momentos históricos distintos) há componentes culturais que diferenciam as motivações de suas construções. Diferentemente de Brasília, a construção de Washington foi motivada por questões bastante funcionais, particularmente, aquelas que dizem respeito à necessidade de equilíbrio de poder, pois os heróis da independência norte-americana procuraram evitar que a instalação do recém nascido Governo Federal privilegiasse alguma antiga cidade ou província. Desse modo, escolheram um sítio pantanoso sobre uma região erma. O critério foi o equilíbrio de poder entre os entes federados. A distância do litoral, ou mesmo as especificidades geográficas não foram tão determinantes ou emblemáticas. As visões de paraíso não estavam presentes no imaginário das elites dos EUA. Mas, evidentemente, havia um propósito que era essencialmente político. Richard Sennet (2006) ressalta que a escolha desse sítio pantanoso expressou a crença iluminista de criar um ambiente saudável, uma cidade feita para a livre circulação de pessoas e de poder. Os norte-americanos encaravam o sítio pantanoso como uma intempérie a ser vencida e não como uma dádiva natural. A própria configuração sócio-histórica iluminista, que defendia um discurso mais abstrato, privilegiou uma cidade de plano ortogonal, com ruas radiais, desenhada por um engenheiro francês, Pierre Charles L'Enfant.

O que importa de fato ressaltar nesse ponto é que, no caso da capital norte-americana, não houve a participação de um elemento cultural ou de visões de paraíso como no caso brasileiro. Para os americanos a construção de uma nova Capital era um problema político e ideológico. Portanto, a construção de Washington não era uma questão incrustada na formação da identidade nacional.

No Brasil, procurou-se uma natureza que já estivesse, por assim dizer, abençoada pela temperatura amena e pela qualidade das águas, ou pelo menos, que contivessem sinais que indicassem os caminhos para esse paraíso, a síntese entre as palavras e as coisas. Assim, a grande ênfase no caráter geográfico do sítio que comportaria a nova capital, especialmente em relação à salubridade do clima e o acesso às fontes de água, revela uma tentativa em se forjar uma herança cultural e remete a uma tradição intelectual que se origina no período das grandes expedições naturalistas pelo território da América Portuguesa.

Como foi posto anteriormente, o sentido simbólico da direção oeste, que indica o interior do continente se expressa na representação imaginativa de um lugar misterioso, uma espécie de “Oriente”. Por mais contraditório que possa parecer, o oeste sul-americano exibiu-se como uma extensão de visões orientalistas, ou seja, compôs a produção cultural e intelectual atrelada ao poder político e aos interesses econômicos, tal como aquela discutida por Edward Said em *O Orientalismo* (2003). Considerando-se que a marcha para o oeste na América Portuguesa se deu pelos mesmos mecanismos políticos e pela utilização de meios de dominação semelhantes¹⁴ àqueles examinados por Said na ocupação do Oriente, é possível dizer que o oeste ou o interior também tenha sido considerado pelos ocupantes europeus como um território inerte, um espaço natural e geográfico, uma entidade passiva da natureza, um espaço vazio de civilização, uma dádiva natural pronta para ser ocupada pela missão civilizadora.

¹⁴ Nesse caso, não me refiro às especificidades ainda arquitetônicas, tampouco às diferenças entre as ocupações ultramar e as continentais. Porém, como lembra Said, as ocupações se deram por questões políticas e econômicas e independentemente de terem sido na Ásia, na América ou na África os europeus realizaram sua ocupação estigmatizando as populações locais, inculcando-lhes um caráter de exotismo e inferioridade.

No que se refere ao contexto da colonização portuguesa, podem ser citadas algumas peculiaridades do Orientalismo lusitano: a facilidade de transplante das instituições, a cultura do documento escrito e o discurso pragmático. Angélica Madeira (2005) tece importantes considerações a respeito da vertente orientalista em Portugal dos séculos XVI e XVII, período que terá importantes consequências para o orientalismo de segunda geração, tipo estudado por Said, no contexto francês e inglês, dos séculos XVIII e XIX. O que interessa nesse momento, é que as três peculiaridades tiveram seus efeitos sobre a construção imagética do espaço geográfico no Brasil. Em primeiro lugar a facilidade de transplante das instituições gerou o rápido erguimento de edifícios e vilas com funções estratégicas¹⁵. Em segundo, a cultura do documento escrito permitiu o desenvolvimento da prática do registro, isto é, o hábito de registrar os acontecimentos e eventos por escrito (documentos oficiais e cartas). Por fim, o pragmatismo fez com que a produção de conhecimentos estivesse mais orientada em verificar os potenciais comercial, tecnológico, bélico, tais como geografia, rios, minas, técnicas de extração e tratamento de pedras e metais preciosos, inclusive fauna e flora que aparecem muito bem descritas pelos portugueses já no período colonial (MADEIRA, 2005, p. 306).

Evidentemente, esses registros de alguma forma alimentaram a imaginação do público português, europeu e até mesmo o das elites urbanas do Brasil litorâneo. Por exemplo, desde o século XVIII observa-se a criação da descrição de um imaginário encantado sobre o oeste da América Portuguesa. Sérgio B. de Holanda (1945), ao discorrer sobre o fenômeno das Bandeiras e das Monções, observa que a notícia de descoberta de ouro em Cuiabá em 1722 chega à Europa e começa a realimentar e reviver antigas visões de paraíso: “dizia-se que, por exemplo, que à falta de chumbo, eram empregados granitos de ouro nas pingardas das caças, que eram de ouro as panelas que se punham nos fogões [...]” (HOLANDA, S. B. DE, 1945, p. 75). No âmbito da geografia territorial, essa expansão bandeirante para o Brasil Central criou caminhos fluviais e terrestres, ensejando

¹⁵ Essas funções estratégicas acabaram sendo muito mais importantes que as razões de salubridade, algo que resultou no assentamento das cidades brasileiras coloniais em locais de geografia difícil.

os primeiros planos de ocupação geográfica¹⁶ que tinham o intuito de promover a circulação e, um pouco mais tarde, os caminhos da integração territorial. Isso se tornaria a prática que fundamentaria o discurso sobre integração nacional no século seguinte. Criar-se-ia, a partir de então, uma espécie de tradição discursiva defensora da integração.

A reverberação dessa vontade expansionista e o nascimento do discurso de integração nacional, inicialmente atrelados às necessidades pragmáticas de ocupação, receberiam um reforço logo em seguida. O desvendamento dos territórios misteriosos do sertão reaparece sob um novo formato na virada do século XVIII para o XIX: a participação do mundo científico nas grandes expedições naturalistas ao continente americano. Seguem as principais expedições que tiveram como cenário o território brasileiro:

Ano	Nome da Expedição, viagem ou publicação	Principais participantes	Itinerário
1772-92	<i>Viagem Filosófica ao Amazonas.</i>	Naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira e artistas Joaquim Codina e José Joaquim Freire.	Amazonas.
1784-1804	<i>Expedição Humboldt.</i>	Alexander Von Humboldt.	América Central e América do Sul.
1816-18	<i>Expedição Rurick.</i>	Conde de Romanov (Chanceler russo).	Ilha de Santa Catarina.
1817-20	<i>Missão Científica Austríaca.</i>	Naturalistas Karl Friedrich Philipp Von Martius e Johann Baptiste Von Spyx. Artista Thomas Ender.	Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará, Amazonas.
1824-29	<i>Expedição Langsdorff.</i>	Georg Heinrich Von Langsdorff, Johann Moritz Rugendas, Aimé Adrien Taunay, Hercules Florence.	Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Acre, Amazonas e Pará.
1830	<i>A viagem do Beagle ou Expedição do Navio HMS Beagle.</i>	Naturalista Charles Darwin.	Litoral da Bahia, Rio de Janeiro, Patagônia, Chile, Galápagos, Taiti, Austrália, Oceano Índico.
1833	<i>Viagem pitoresca ao Brasil.</i>	Jean Baptiste Debret.	Publicação resultado da Missão Artística Francesa – Rio de Janeiro.

¹⁶ Nesse período, o Rio Tietê em São Paulo aparece como linha estratégica de ocupação do oeste e do sudoeste. Citam-se os Planos de D. Luís Antônio que defendia um projeto de fixação de moradores junto aos sítios em que a navegação fluvial era mais perigosa e o de Cândido Xavier que propunha fixar “boas gentes” através da doação de sesmarias em regiões um pouco mais distantes das margens dos rios. (HOLANDA, S. B. DE, 1945).

1836	<i>Viagem Pitoresca ao interior do Brasil.</i>	Johann Moritz Rugendas.	Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Centro-Oeste e Amazônia.
1865-66	<i>Expedição Thayer.</i>	Zoólogo Louis Agassiz.	Rio Amazonas.
1875-76	Publicação de <i>A viagem fluvial do Tietê ao Amazonas 1825 a 1829 no Brasil.</i>	Diários produzidos por Hércules Florence ao longo da exposição Langsdorff.	Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Acre, Amazonas e Pará.

Tabela 1 – Grandes Expedições Geográficas ao território brasileiro.

Essas expedições, na maior parte das vezes de iniciativa privada ou financiadas por cortes ou casas reais estrangeiras, tinham em comum a pulsão iluminista pelo registro e inventariamento do patrimônio natural e a sua incorporação ao saber enciclopédista que estava em voga no contexto europeu. Eram expedições com a pretensão de abordar todos os aspectos de seu objeto através da confluência entre diversas disciplinas. Além de grandes naturalistas (termo equivalente para biólogo ou botânico), levavam consigo mineralogistas, geógrafos, climatologistas e até mesmo artistas, estes últimos responsáveis pelos registros visuais. Nesse caso, o inventariamento se limitava ao patrimônio natural e o papel dos artistas era o de produtores de documentos iconográficos de valor científico e fidedignos sem adições inventivas.

Quanto à importância das grandes expedições citadas, é mister lembrar, em primeiro lugar, que mesmo o objetivo sendo a catalogação do patrimônio natural e a sua incorporação ao saber enciclopédista, a produção documental que delas resultou contribuiu para a formulação dos primeiros registros antropológicos e etnológicos das populações que eram encontradas. No caso da Expedição Langsdorff, o registro de populações nativas e até urbanas aparece bastante vigoroso. Como afirmam Mariza Veloso e Angélica Madeira, os viajantes “[...] foram os responsáveis pela criação desse imaginário que não somente modelou a percepção europeia sobre a América como também a dos americanos sobre si próprios” (MADEIRA e VELOSO, 2000, p. 62). Em segundo lugar, esses estrangeiros que abriram caminhos para o conhecimento desse misterioso “Oriente” ocidental – que já se encontrava em processo de colonização e falando português desde o século XVII, mas que era um mistério para o Brasil litorâneo – introduziram a prática da pesquisa de campo como metodologia ou *modus operandi* na *intelligentsia* local.

Por fim, como coloca Roberto Ventura (2001), os relatos e a visão pictórica dos desenhos dos paisagistas viajantes foram incorporados pelo narrador romântico da prosa de ficção brasileira. Dito de outra forma, essas fontes serviram para a criação de discursos oitocentistas e novecentistas a respeito do período colonial. Esses documentos escritos e iconográficos acabam remetendo à sociogênese da identidade nacional.

No que tange às considerações sobre o objeto aqui tratado, é correto afirmar que a incorporação do discurso da integração nacional por meio da ocupação territorial e da experiência legada pelo olhar dos viajantes contribuiu indiretamente para a constituição de redes discursivas que sustentavam a construção da nova capital como um dos pilares necessários à confluência entre integração territorial e síntese identitária. Da mesma forma, o *modus operandi* das expedições se expressou na escolha do sítio onde Brasília seria assentada. Assim, além da expedição primordial, a conhecida Missão Cruls, houve a Comissão Para Estudos para a Localização da Nova Capital do Brasil e a Comissão de Localização da Nova Capital Federal, todas com o objetivo de reunir informações e pareceres detalhados sobre a região geográfica que abrigaria a nova capital, inserindo o interior do Brasil na História através do registro do documento escrito. Além do mais, do ponto de vista simbólico, o olhar do viajante oitocentista começou a forjar a contradição entre litoral e interior, entre sertão e mar.

As expedições foram alguns dos frutos daquela necessidade de redescoberta do Brasil, na medida em que o oeste ou interior exibia-se como criação simbólica e política, dos viajantes europeus num primeiro momento e, em seguida, dos próprios viajantes brasileiros. Em realidade, essa ambivalência ou contradição entre sertão e mar tão emblemática na cultura brasileira é resultado de interpretações que se construíram a respeito da prática colonial de ocupação assistemática e sem planejamento do território e do espaço, práticas que teriam causado a fragmentação das populações em diversas regiões geográficas esparsas, distantes e pouco conectadas. Mas isso não significa que o território interiorano estivesse absolutamente desabitado¹⁷, como professava o discurso do Presidente JK.

¹⁷ No que concerne à época da construção de Brasília, os dados do IBGE de 1959 demonstram que apesar da densidade demográfica da região Centro-Oeste ser de 1 h/km², existiam quatro pequenas cidades próximas ao sítio de Brasília: Planaltina (7.335 habitantes), Corumbá (16.021), Luziânia (19.657) e Formosa (21.268). Isso

Na realidade, a questão territorial (e não-estética) da escolha do sítio de Brasília está muito mais relacionada ao imaginário oitocentista do que propriamente a necessidades econômicas e políticas. O Brasil litorâneo precisou descobrir o desconhecido Brasil do interior. Num primeiro momento, houve a descoberta do Brasil pelos viajantes estrangeiros e, em outro, um descobrimento feito pelos brasileiros dos centros urbanos litorâneos sobre aquelas populações isoladas no vasto território do país. A noção de interior surge como um contraponto do litoral.

O florescimento das grandes expedições no início do século XIX além de ter alimentado as imagens oitocentistas ou as célebres “paisagens do Brasil” (lembrando que um século antes se tinha “visões de paraíso”) significou um processo de redescoberta do Brasil interiorano. Essa prática da viagem de campo, com registro documental metódico e classificatório das paisagens naturais e dos hábitos culturais no território brasileiro começou a ser exercida por intelectuais brasileiros a partir de 1870. A própria formação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) já indica a tomada de consciência das elites em construir uma perspectiva nacional do inventariamento dos patrimônios natural e, por conseguinte, cultural. Esse material colhido não se limitaria apenas à função burocrática ou à mera delimitação das fronteiras do território nacional. Serviria também de inspiração para as primeiras manifestações artísticas no Brasil.

Nesse primeiro momento da construção de um saber sobre o Brasil, o campo literário despontava como o grande filtro estético desse material. A literatura brasileira nasceu em torno da construção dessas paisagens brasileiras a exemplo das obras de José de Alencar e Euclides da Cunha. Esse último é conhecido por ter se lançado à cobertura jornalística da Guerra de Canudos e, de ter, a partir dessa experiência, realizado a coleta de documentos e de ter traduzido para a linguagem literária a vivência daquela insurreição, resultando na escritura de *Os Sertões*. Essa estetização dos sertões tem muito a revelar no direcionamento das ocupações territoriais que viriam a se seguir, inclusive Brasília.

demonstra que a visão que se tinha sobre o Planalto Central, como um espaço habitado por “índios de tanga” (OLIVEIRA, 2005, p. 74) era uma imagem idealizada pelo fato de ser uma região habitada desde o século XVIII, mas de forma esparsa e no formato padrão da *Civilização de Oasis* a que Mario Pedrosa se referia.

Roberto Ventura (2001) observa que Euclides descreveu o sertão baiano e a selva amazônica como paisagem fantástica ou maravilhosa, que “paralisa o observador, tomado por um misto de terror e êxtase, de desilusão e deslumbramento, diante do desconhecido” (VENTURA, 2001, p. 112). O autor complementa que o sentido que essa entidade cultural possuía para as elites políticas e intelectual da época equivalia a um espaço que estava fora da escrita e da história, desprovido de civilização e que possuía ligação discursiva com a noção de paraíso perdido do livro de Gênesis, ou com a perda, porém não esquecida, ideia colonial de paraíso terreal, cheio de mistérios. No século XIX, a substituição do paraíso terreal pelos sertões indica o declínio de imagens e categorias mitológicas e a ascensão das visões científicas.

No campo das artes plásticas, a assim chamada pintura acadêmica, filiada à academia francesa por intermédio da *Missão Artística Francesa*¹⁸, também refletia essa tendência de fuga da civilização em direção aos sertões, ou seja, faz parte da construção do imaginário oitocentista sobre o Brasil natural. Desde o período colonial, o olhar estrangeiro já havia produzido telas que retratavam imagens do Brasil desde a ocupação Holandesa, a exemplo da obra do holandês Albert Eckhout e do alemão Zacharias Wagener que pintaram importantes retratos naturalistas entre os anos de 1637 e 1644, período da ocupação holandesa em Pernambuco. Entre os anos de 1817 e 1820, esse tipo de pintura naturalista ressurgiu nas importantes expedições de Karl Friedrich Philipp von Martius e Johann Baptiste von Spix. Nota-se que apesar de haver produção artística na América Portuguesa, ela não pode ser considerada brasileira por não ter sido gerada ainda por um campo artístico organizado e de não fazer sequer parte do acervo histórico e artístico nacional¹⁹. As motivações desses primeiros retratos do Brasil, quase sempre encomendas

¹⁸ Lilia Schwarcz (2008) põe em dúvida o caráter missionário da Missão, afirmando que a vinda dos artistas franceses foi uma empreitada sem apoio estatal e institucional. Os artistas teriam deixado a França devido às perseguições políticas geradas pela restauração da Monarquia na França em 1814. O conceito de Missão, segundo a autora, é uma invenção de Afonso Taunay, que em 1912, publica na Revista do Instituto Histórico e Geográfico um pequeno estudo. Aqui, ainda considera-se o impacto pedagógico da Missão e não o seu nascimento duvidoso.

¹⁹ É interessante notar que quase nada dessa produção encontra-se no Brasil. Muito dessas paisagens de Brasil acham-se espalhadas por museus europeus. A exemplo das principais obras de Eckhout, que atualmente se encontram no Museu Nacional de Copenhague e que vieram em mostra itinerante ao Brasil e a Brasília, intitulada *Albert Eckhout volta ao Brasil*, exposta no ano de 2003. Além do mais, nos processos de inventariamento e de construção do acervo pictórico nacional, esse tipo de pintura foi absolutamente

que atendiam a funções pedagógicas e enciclopédicas, também eram distintas da fuga romântica, inventada pelo campo artístico situado em torno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

Falar em pintura brasileira de fato só com o romper da Geração de 1870. Nesse período, tem-se a pintura acadêmica com pretensão de construção da identidade nacional em analogia ao que estava sendo produzido no campo literário. A Missão Artística Francesa de 1816 forneceu meios técnicos e estilísticos e o *savoir-faire* institucional para a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816, ainda no Reinado de Dom João VI. Essa instituição viria a se tornar a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro em 1822 e mais tarde, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), à qual um século mais tarde, chegaria o arquiteto Lucio Costa à Direção. A AIBA teve como representantes os pintores dos grandes acontecimentos históricos, tal como o próprio Victor Meirelles, autor de *A Primeira Missa* (1860), *Combate Naval de Riachuelo* (1883) e *A Batalha dos Guararapes* (1879), e o paraibano Pedro Américo conhecido pela tela *Independência ou Morte* ou *Grito do Ipiranga* (1888).

O gênero pintura heroica ainda era caracterizado pelo uso de técnicas, tonalidades e estilos europeus e refletia o problema das ideias importadas ou “ideias fora do lugar”. É importante notar que, da perspectiva sociológica, esse período compôs a primeira produção gerada por um campo artístico institucional no Brasil. Nota-se também que as viagens de campo eram frequentes como metodologia de aprendizado, haja vista as bolsas que os artistas recebiam para viajar e estudar na Europa, principalmente na França e na Itália. Todavia, esses auxílios financeiros às artes não contemplavam o interior ou sequer o território brasileiro em seu sentido desbravador e de inspiração para a criação estética. A AIBA financiava a descoberta estética da Europa e não a do Brasil. De alguma forma, os pintores acadêmicos estavam errantes num sentido contrário à marcha para o oeste. No

desprivilegiado quando se fez o projeto de síntese entre estética e identidade cultural realizado pelos modernistas após a Semana de 1922.

campo artístico nacional a marcha para o oeste só seria retomada plenamente por novos bandeirantes, os modernistas²⁰.

No que concerne à disciplina arquitetura, é correto afirmar que no Brasil colonial ela era um conhecimento pouco institucionalizado. Até aquele momento, era quase um saber artesanal. Pelo fato de haver proibições metropolitanas em relação à instalação de escolas superiores na América Portuguesa, o aprendizado ocorria nos termos artesanais, havendo inúmeras oficinas de mestres artesãos espalhadas pelo território da América Portuguesa. De nenhuma forma isso significou queda na qualidade do barroco colonial no Brasil, pois os artesãos tinham contato com a produção acadêmica em arquitetura, especialmente a portuguesa, a espanhola e a italiana. Madeira e Veloso (2001) percebem uma presença mais forte da influência italiana na complexificação dos interiores das igrejas mineiras, algo que sugere as leituras dos grandes manuais de arquitetura²¹. A contratação temporária de mestres artesãos europeus era comum²², embora não fosse a regra.

Sob o enfoque da reflexão sobre o sistema disciplinar, é possível afirmar que não havia distinção entre escultura e pintura no período colonial. Desse modo, não se pode falar em autonomia do campo arquitetônico, nem mesmo das artes plásticas. A temática da autonomia das artes é fundamental para certas considerações que serão tecidas em seguida. Na Europa, a autonomia das artes já estava sendo tema de discussões filosóficas com a publicação de *Laocoonte* de Lessing em 1766, que chegou à conclusão de que na tradição ocidental as artes plásticas (pintura e escultura) não podiam ser consideradas autônomas

²⁰ Esse tema será discutido no tópico seguinte com a relação negativa entre modernismo heroico e o conceito de cidade e, por conseguinte, Brasília.

²¹ Citam-se *Artefactos symmetricos e geométricos*, publicado em Lisboa em 1733, *Arte y uso de arquitetura* do espanhol Lorenzo San Nicolás de 1736, e principalmente, o *Libri da architectura* de Serlio, 1540. Mesmo não havendo documentos escritos que indiquem a leitura dessas obras pelos mestres barrocos, John Bury estabeleceu esse contato através do estudo iconográfico das pinturas, das colunas e da configuração arquitetônica dos edifícios no Brasil colonial (BURY, 2006).

²² Gilberto Freyre desenvolve importantes considerações sobre o assunto. Anteriormente à bem conhecida imigração em massa promovida pelo Estado Brasileiro da virada do Século XIX para o XX, no Brasil colonial se observou a imigração assistemática de europeus de outras nacionalidades que não a portuguesa. Além dos comerciantes, mascates e caixeiros viajantes holandeses e franceses, é perceptível a contratação de mulheres francesas, inglesas e alemãs como governantas das casas-grandes. De extrema importância é a contratação de mestres artesãos (ferreiros, marceneiros) europeus para a construção de obras arquitetônicas e introdução de métodos e técnicas de composição equivalentes às produzidas na Europa. (FREYRE, 2006)

pelo fato de estarem atreladas às temáticas literárias (LESSING, 1998). Dessa maneira, a pintura e a escultura eram a tradução em forma de imagem dos textos escritos, religiosos e poéticos. Evidentemente, Lessing vislumbrava a possibilidade de a pintura e a escultura se libertarem da ditadura do documento escrito, pois a escultura romana Laocoonte era um exemplo único das diferenças entre a representação pictórica e a descrição escrita, pois havia incongruências entre o conjunto de esculturas romanas e o poema de Virgílio que representavam a mesma cena, a morte do sacerdote Laocoonte. O texto de Lessing serve como exemplificação de como a arte pré-modernista ainda conservava essas características de heteronomia. Igualmente presente, estava a indistinção entre as linguagens e os suportes próprios de cada arte.

No caso do barroco colonial no Brasil, a indistinção entre escultura, pintura e arquitetura é clara, na medida em que suas expressões se submetiam aos desígnios das temáticas e descrições dos documentos religiosos escritos. Os modernistas teriam mais tarde plena consciência dessa indistinção e essa observação seria bastante útil para a nova proposta que a arquitetura modernista traria com a ideia de síntese das artes.

Por ora, o gênero arquitetura civil²³, que se torna predominante em relação à arquitetura religiosa apenas no século XIX, compõe a gênese da institucionalização do saber arquitetônico no Brasil. Nesse gênero se desenvolveram as tendências mais racionalistas, regras institucionais, um saber disciplinar. A sua própria expressão se confunde com o positivismo nascido nas elites governamentais que floresceu pleno nas escolas politécnicas e escolas superiores de engenharia após a transferência para o Rio de Janeiro da sede do Reino de Portugal e Algarves em 1808 e o subsequente fim das proibições coloniais na área cultural²⁴. De forma geral, a arquitetura civil se desvincula da

²³ John Bury, importante historiador inglês que estudou arquitetura e a arte no Brasil colonial, constrói a seguinte categorização: a) Arquitetura religiosa: vinculada à construção de igrejas; b) Arquitetura militar: ligada ao planejamento urbano; c) Arquitetura civil: realizada pela iniciativa privada e governamental, isto é, expressa nas casas-grandes e palácios governamentais, que quase sempre eram sinônimos. (BURY, Op. Cit.)

²⁴ Além da proibição da fundação de universidades ou instituições de ensino superior na América Portuguesa, houve outro decreto em 27 de Novembro de 1730 que proibia que o Governador das Minas Gerais designasse sua moradia com o título de “Palácio” (BURY, 2006, p. 192), a fim de não concorrer com a representatividade dos edifícios governamentais de Portugal, não obstante as dimensões maiores que, por vezes, as construções mineiras possuíam.

temática religiosa e se associa à produção intelectual de cunho positivista. Assim sendo, no século XIX, o conhecimento que regeu a produção arquitetônica foi a engenharia.

O conhecimento urbanístico no período colonial também se encontrava submetido à função militar e estratégica, em particular, após a introdução dos traçados renascentistas²⁵. Isso ocorreu a partir da ocupação espanhola em Portugal (1581-1640), mais pontualmente no que tange à construção de praças. Era ainda uma política urbanística que mantinha a tensão entre a geometria renascentista e o labirinto colonial e feudal. Após a Reforma Pombalina de Lisboa, necessária devido à destruição causada pelo terremoto de 1755, a aplicação da geometria passou a estar associada à remoção ou derrubada, mesmo que causada por um evento geológico. A cidade baixa de Lisboa foi reconstruída em 1777 sobre um suporte urbanístico geométrico, algo inovador para o mundo lusitano e até mesmo europeu. O Marquês de Pombal, e não o Barão de Haussmann, foi o primeiro grande reformador urbanista. É notável também que essa reconstrução tenha ocorrido quase cem anos da experiência parisiense e do Barão Haussmann, demonstrando que a tradição urbanística no mundo português era vigorosa no período colonial.

No século XIX, através do domínio cultural francês, a geometrização do traçado urbano segundo uma lógica abstrata inspirada nas engenharias (e não nas artes) se tornou discurso dominante em detrimento da espontaneidade curvilínea das formas barrocas. O urbanismo despontava como disciplina reformista nas escolas politécnicas e daí se pode vislumbrar a gênese do discurso higienista que vislumbrava superar o passado colonial, domando as curvas e emaranhados barrocos por meio da aplicação norteadora das linhas retas.

O discurso que se institucionalizou no nascente campo arquitetônico brasileiro desprivilegiava a herança portuguesa e a associava ao estigma do atraso e da pré-modernidade. Em resumo, no século XIX se construiu um discurso negativo sobre a arquitetura barroca. Nesse sentido, a derrubada da estética barroca no espaço da cidade

²⁵ É importante observar que mesmo já havendo a introdução de planos ortogonais nas cidades portuguesas no período colonial, quase sempre esses não eram respeitados. No final, a adaptação pragmática à topografia do sítio ditava as regras de ocupação do solo. Lucio Costa perceberia essa peculiaridade e se apropriaria dela em diversos projetos. Esse assunto será discutido com mais acuidade nos capítulos II e III.

oitocentista tornou-se regra. Além da famosa reforma urbanística de Pereira Passos que modificou por completo e abruptamente a configuração urbanística do Rio de Janeiro, devem ser lembrados os grandes projetos individualistas implementados na reurbanização de São Paulo. Se no primeiro caso, a reforma ocorreu por iniciativa governamental, afinal o Rio de Janeiro sediava a Capital da República, no exemplo paulistano, observa-se um *boom* de projetos de viadutos, palácios e prédios comerciais específicos sustentados principalmente pela iniciativa privada (SEGAWA, 2000). Em 1896, inicia-se na provinciana São Paulo, o aterramento de vales e várzeas que circundavam a cidade. A preocupação urbanística como totalidade só começaria a ser lida como problema social a partir de 1912, com a proposta do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, cujo lema era “sanear e arborizar”. Quase sempre, a adoção desse lema queria dizer na realidade higienizar e alinhar. Essa prática estava fundamentalmente associada à demolição da configuração espacial do período barroco, e as construções barrocas, especialmente as que não faziam parte da arquitetura religiosa, sofriam com as políticas urbanas de remoção.

De qualquer maneira, no que concerne ao sistema de legitimação das disciplinas, o urbanismo era um conhecimento ainda bastante distante de questões estéticas mais reflexivas ou mesmo do conhecimento produzido pelo campo das artes plásticas, tendo-se em vista que a partir da segunda metade do século XIX, as artes plásticas terem sido caracterizadas por movimentos que criticavam o racionalismo e a geometrização do espaço em favor da expressão através da explosão das cores. Eis um momento peculiar em que arquitetura e artes plásticas seguiam caminhos bem diferentes. Nos oitocentos, observa-se na arquitetura um forte distanciamento em relação aos discursos vanguardistas. Isso, porém, não significou que o conceito de cidade deixasse de ser tratado por essas disciplinas distantes, que surpreendentemente produziram visões urbanas distintas ou utopias dispares para um mesmo desejo cultural e simbólico de erigir novas cidades e novos espaços.

1.3. As implicações estéticas do imaginário sobre espaço e utopia: do embarque à marcha para o oeste.

Seguidamente a essa breve discussão sobre os campos das artes plásticas e da arquitetura no período que antecede ao modernismo no Brasil, é importante retomar a problemática da cidade-utopia inserida na produção pictórica das artes plásticas. Esse tópico, portanto, versará sobre a discussão de como a ideia de cidade foi representada por artistas que de alguma forma privilegiaram ou mesmo desconsideraram por completo a configuração espacial urbana como tema de sua produção pictórica no Brasil. No caso dos que desconsideraram, haveria um sentido negativo? Acredita-se que sim.

É interessante notar que a ideia de cidade, assim como a imagem do evento da primeira missa – ícone que representa o incessante ato fundação – aparece e desaparece como tema caro à produção plástica. Uma questão importante que se antepõe é a de saber o porquê no modernismo heroico, representado pela Geração de 1922, a imagem da cidade desapareceu? Por qual razão na geração seguinte, a de 1930-40, a cidade reaparece com todo vigor sob uma nova forma de expressão: a nova arquitetura?

O modernismo da geração de 1922 esqueceu a cidade, desprivilegiando a cena urbana como temática de suas telas em prol da busca pelo ícone do *tipo brasileiro*. Otília e Paulo Arantes (1997 a) observam que, pelo menos no contexto de São Paulo, essa busca se expressou na luta pelo retrato mais fiel do tipo caipira. Essa obsessão pela imagem do caipira foi iniciada no final do século XIX pelo pintor paulista Almeida Junior, que teria surpreendido pela fidedignidade plástica ao captar a gestualidade e a moda (vestimenta) caipira, pelo menos é essa a leitura sobre os precursores da pintura brasileira feita por Gilda de Mello e Souza (1974).

Uma explicação aceitável para esse curioso fato reside na tentativa dos artistas da fase heroica do modernismo em descobrir o Brasil interiorano, um Brasil livre do paradigma da higienização e dos processos de internacionalização, liberto da arquitetura opressora do neoclássico e do eclético que dominavam as cidades brasileiras.

Provavelmente, há nesse direcionamento do olhar dos artistas para o interior a manifestação de um *ethos* negativo em relação às demais disciplinas, tais como as ciências e até mesmo o urbanismo e a arquitetura, que na fase anterior ao modernismo estavam imersos nos paradigmas racionalistas e higienista prevalecentes nos meios intelectuais das capitais litorâneas. Essa negatividade do campo artístico é aqui lida como um tipo de contraposição típica do espírito vanguardista que resultou na visão da cena interiorana como fascinante, misteriosa, um tipo de reinterpretação estética que ia em direção à descoberta de um novo paraíso terreal pronto para ser descoberto pelo Brasil urbano.

A imagem do caipira não é uma invenção exatamente modernista. As telas *O caipira picando fumo* (1893) e *Nhá Chica* (1895) de Almeida Júnior são emblemáticas no que tange a direção das temáticas que a pintura paulista tomaria nas décadas seguintes. É evidente que, nessas representações pictóricas pré-modernistas, as técnicas e os aspectos formais da obra ainda não haviam rompido o nível da figuração clássica, ou seja, eram telas de cunho predominantemente retratista e figurativo.

A cena e os cenários urbanos não estão totalmente ausentes da pintura produzida no período colonial. A representação das cidades brasileiras aparece em pinturas e gravuras dos viajantes estrangeiros desde o século XVII, em especial, na obra do holandês Frans Post, cuja visita ao Brasil resultou no primeiro retrato profissional de uma paisagem nas Américas, a tela *Paisagem de Itamaracá* (1637), que reproduz um panorama campestre. Mas Post produziu muitas telas que tinham como tema a paisagem urbana do Recife e os engenhos pernambucanos, este último seu tema predileto. Essa preferência pela temática idealizada da tomada de posse da terra virgem pelos holandeses diferencia-o bastante do indigenismo de Albert Eckhout, por exemplo, que privilegiou o retrato etnográfico. A mais vigorosa produção de telas com a cena urbana ocorreria de fato bem mais tarde com a chegada da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro, que teve como resultado as famosas gravuras dos tipos urbanos de Debret e as paisagens do Rio de Janeiro de Nicolas-Antoine Taunay. Quanto a esse último, a paisagem urbana carioca é retratada em seu esplendor em duas telas ambas intituladas *Vista(s) do Morro de São Bento* (1816).

Nota-se que a paisagem urbana, no século XIX e no contexto da Escola Imperial de Belas Artes, se tornou um gênero desprezado ou menor em relação à pintura heroica a exemplo da ascensão profissional de Victor Meirelles e de Pedro Américo, pintores que simplesmente apagaram a cidade do pano de fundo dos grandes eventos históricos da história do Brasil. Talvez por influência da presença dos naturalistas estrangeiros, o pano de fundo dos acontecimentos retratados nessas telas era preenchido por um cenário natural, que era quase sempre apresentava uma monumentalidade *in natura*. Muito provavelmente esse fato se deu porque o cenário urbano era, naquele período, motivo de vergonha por parte das autoridades governamentais e das elites, que queriam se livrar das heranças coloniais. Além da falta de organização e de higiene, frutos muito mais da falta de políticas públicas do que propriamente da configuração urbana colonial, a própria configuração labiríntica e provisória herdada da cidade colonial da América Portuguesa era incompatível com a racionalidade implacável do projeto positivista de Brasil do século XIX.

Em resumo, no que tange ao retratismo do olhar estrangeiro, a visão que enxergava apenas o caos urbano das cidades brasileiras era motivo de curiosidade e alimentava a observação do pitoresco; já para as elites, intelectuais e artistas brasileiros, era uma boa razão para a exclusão da cena urbana da representação pictórica. A beleza deveria triunfar acima da realidade.

Certamente, essa visão nada positiva para com a cidade colonial se refletiu na adoção de padrões arquitetônicos de inspiração estrangeira, ou o que se comumente se chamava de estilo neoclássico. A estética neoclássica e a ideia de monumentalidade encontravam-se associadas no começo do século XIX, principalmente, devido às reformas urbanísticas parisienses e a construção de Washington que cristalizam essa associação como configuração arquitetônica da cidade moderna. O neoclássico passou a ser expressão estética do racionalismo cosmopolita inventado na França, estando associado simbolicamente ao iluminismo e à forma de governo republicana. No Brasil, o gênero se expressou na construção de obras públicas, especialmente no Rio de Janeiro a exemplo do edifício do Teatro Municipal do Rio de Janeiro²⁶, claramente inspirado na Ópera de Paris.

²⁶ Acrescenta-se que o vencedor do concurso em 1905 para o projeto do edifício foi Francisco de Oliveira Passos, filho do célebre Prefeito Pereira Passos.

A segunda metade do século XIX é um período caracterizado por alguma coerência entre a arquitetura e o urbanismo, mas segundo a regência das ciências exatas e nos moldes da hierarquia de saberes de Auguste Comte. Somente na virada dos séculos XIX para o XX, a coerência impossível do neoclássico entraria em decadência, algo que pode ser visto com o nascimento do estilo eclético que nada mais é que o neoclássico tardio e cheio de adições, analogamente ao que o rococó fora para o barroco. No campo da arquitetura, o ecletismo típico do final do século XIX já indicava a utilização de técnicas de bricolagem e de descontextualização cultural dos elementos iconográficos, expondo a degeneração da coerência buscada pelos racionalistas neoclássicos.

No campo da pintura, o gênero neoclássico originou-se na França e teve como representantes icônicos as deusas gregas de Alexander Cabanel. Mas no Brasil, houve pouca produção nesse sentido, talvez o retrato de *Iracema*, espécie de ninfa cearense de José de Alencar traduzida para a linguagem visual por José Maria de Medeiros, pintado em 1884. É provável que essa tela seja o exemplo mais próximo entre o neoclássico francês e o brasileiro no âmbito da pintura.

O neoclássico e os estilos ecléticos são a tradução do paradigma positivista no saber arquitetônico e urbanístico, pelo menos essa é a leitura que foi feita pelos modernistas de São Paulo. Nota-se que as soluções arquitetônicas e os elementos estéticos ligados ao período colonial são esquecidos pelos racionalistas oitocentistas. Bem, o discurso produzido para a cidade é deslocado exclusivamente para o conhecimento arquitetônico e urbanista, não havendo, portanto, um diálogo consistente dos arquitetos com o campo das artes.

É interessante sublinhar que as reformas urbanísticas e arquitetônicas não eram vistas com bons olhos pelo campo artístico em geral. O discurso literário do período apresentava um discurso negativo em relação à imagem de cidade modernizada e modernizante. Roberto Ventura (2001) sublinha que Euclides da Cunha, ao voltar ao Rio de Janeiro em 1906 após uma longa expedição ao Amazonas, encontrou a cidade transfigurada pelas reformas de Pereira Passos e comentou sobre a irritabilidade da

modernidade urbanística: “[...] há um delírio de automóveis, de carros, de corsos, de banquetes, de recepções, de conferências, que me perturba – ou que me atrapalha – no meu urisismo incurável” (E. DA CUNHA, 1938, p.196). A ojeriza em relação à moderna cidade oitocentista reaparece na fala do escritor novamente: “O progresso envelhece a natureza, cada linha do trem de ferro é uma ruga e longe não veem o tempo em que ela sem seiva, minada, morrerá!!!” (E. DA CUNHA, 1966, p. 517).

No que concerne ao imaginário ou à *visão de paraíso* criada sobre o espaço urbano, na segunda metade do século XIX, o termo passa a ser vislumbrado em termos de uma *visão de modernidade*. De início, a imagem da nova capital, embora fosse de grande preocupação política, não era assunto privilegiado nos meios arquitetônicos, quem dirá nos meios artísticos. A arquitetura pré-modernista encarava suas utopias segundo modelos racionalistas voltados para solução de problemas e situações pragmáticas que se materializaram na correção, retificação ou adição de planos urbanísticos em aglomerados urbanos já existentes. Resumindo, o reformismo à maneira de Pombal e Haussmann. Isso é válido apenas para o caso da disciplina arquitetura e urbanismo. Quanto à produção pictórica, percebe-se a abstenção e a desistência para com a temática urbana.

Brasília, desde sempre, parece estar profundamente ligada ao problema ideológico da utopia, todavia, somente bem mais tarde ela receberia as aglutinações discursivas do campo das artes. Localizando verticalmente a ideia de Brasília, ou melhor, de nova capital no final do século XIX, nem ao menos se compunha como imagem, quem dirá como ícone, era mais uma visão ou miragem limitada a alguns indivíduos ou grupos que desenvolviam a ideia de Brasil e começavam a vislumbrar a imagem de uma capital no interior. Essas personalidades e grupos ligados ao campo político são denominados *mudancistas*²⁷ e foram os responsáveis pela construção de um imaginário sustentado pela redescoberta e

²⁷ Nota-se que há a dissertação de Michelle dos Santos (2008), defendida no Departamento de História da Universidade de Brasília, trata da construção do imaginário mudancista e antimudancista, mas apenas no período em que Brasília já estava sendo construída. Uma arqueologia desse imaginário que remeta a tempos mais remotos seria um tema interessante a ser tratado em uma pesquisa mais ampla. O trabalho que mais se aproxima de uma genealogia (e não arqueologia) do imaginário mudancista é o de Marcio Oliveira (2005) no capítulo intitulado *A nova capital: o cenário e a história*. Oliveira constrói um enumerado de eventos, em que a ideia de nova capital aparece forte, mas não descreve a dinâmica dos grupos políticos que se portavam a favor do imaginário de mudança da nova capital.

reinvenção de textos estratégicos, políticos e religiosos que referenciavam a necessidade de se construir uma cidade especial no interior do Brasil.

A ideia de utopia foi amplamente desenvolvida no campo das artes, tanto em relação às temáticas quanto em relação à estrutura institucional do campo. Como foi visto, a ideia de utopia possui seu componente cultural expresso no imaginário popular do paraíso terreal, do imaginário elitista das visões de paraíso e da contradição entre as duas entidades culturais, sertão e mar. Todavia, a partir de um determinado momento, esse componente deixou de ser puramente cultural, tornou-se uma ideia mais complexa, se transformando em série discursiva sustentada por várias instituições. Então, é a partir desse ponto que Brasília pode ser lida como rede discursiva, como rede iconográfica.

A problemática da utopia, que não deixa de ser uma representação construída sobre as visões de paraíso, aparece forte no campo das artes a partir do romantismo na Europa. A autonomização da produção artística teve como consequência, além da formação de um *ethos* institucional negador do discurso de outros campos do conhecimento, a transformação do aspecto formal da imagem de utopia, que se distancia da mitologia e da religião. Por exemplo, no romantismo francês, a principal imagem utópica formou-se à época do barroco tardio ou rococó e ateu-se à busca de um lugar que simbolizasse a fuga da civilização ou das pressões psicológicas geradas pelo processo civilizador.

Para Norbert Elias (2000), as três telas de Jean-Antoine Watteau, intituladas como *O Embarque para Citera*, pintadas em três versões diferentes ou três leituras de uma mesma temática, feitas respectivamente nos anos de 1709, 1717, 1719, podem indicar a gênese da relação entre o campo das artes e a produção de utopias. Assim, Elias escreveu seu pequeno ensaio sobre as contribuições heurísticas dessas obras que tratam especificamente da temática da utopia no século XVIII e de suas implicações para as transformações sociais no período de nascimento da modernidade. Elias buscou destrinchar o papel da utopia na mudança de configuração sócio-histórica. De forma resumida, as telas do pintor francês tratam do tema do amor como utopia da sociedade de corte, representada pela imagem da ilha de Citera, local mitológico da Grécia antiga onde teria nascido e vivido a deusa do amor, Afrodite. A alegoria representa a fuga simbólica do mal-estar

provocado pelo processo civilizador, estando profundamente ligada às tendências em se construir um espaço longe das agruras da civilização, servindo, portanto, de base alegórica para a fuga romântica. Para o romantismo da sociedade de corte²⁸, essa fuga tem sempre como ponto de chegada um lugar idílico.

Para o nosso problema, que é a ideia de cidade e o seu lugar nas visões de paraíso, a análise de Elias serve como exemplo de como as artes plásticas podem contribuir para preencher lacunas deixadas pelos textos literários e pelos documentos escritos.

As visões de paraíso também circularam pelo continente europeu. Embora os europeus do século XVIII se voltassem para a Grécia e Roma antigas, exaltando o componente selvagem, primitivo e pré-civilizado, na realidade essa curiosidade deve ter sido ensejada pelos mistérios do novo mundo, pelas visões de paraíso das Américas, ou num sentido mais amplo, pelas visões orientalistas. Iniciou-se o processo de forja e invenção do passado europeu, que ao contrário do que se imagina, não possui uma tradição histórica tão consistente e interligada como se pensa. O iluminista alemão Lessing (1998) afirmava que se sabia muito pouco sobre os antigos. Walter Benjamin (2002) observava a pulsão do conhecimento iluminista em tudo conectar, ou seja, ávido por construir a interligação de obras num sistema universal único.

Os europeus, um século e meio antes que os brasileiros, inventaram sua história preenchendo as discontinuidades discursivas e as lacunas iconográficas através da criação de uma concepção genealógica de história: o nascimento do ocidentalismo, primogênito do conhecido orientalismo. Essa temática fornece uma ampla discussão a respeito da visão que os modernistas brasileiros tinham sobre o passado europeu, visto por eles como um processo completo e terminado. Como será visto, Lucio Costa e Oscar Niemeyer acreditavam que havia uma tradição consolidada na Europa, em oposição à falta de tradição brasileira, visão essa que daria embasamento à corrida pela inovadora e inventiva formação da nova-arquitetura no Brasil.

²⁸ Elias deixa claro que há diferenças entre o romantismo aristocrático, preso a temas idílicos e de fuga da civilização e o romantismo burguês que se engaja no resgate das fábulas populares e das primeiras manifestações de identidade nacional. No Brasil, o romantismo aristocrático manifestar-se-ia através do arcadismo e o burguês, obviamente posterior, conservaria o seu rótulo de romantismo.

O problema do ocidentalismo remete necessariamente ao da reinvenção de tradições. A construção de uma genealogia do passado permeará a introdução da arquitetura modernista do Brasil por utilizar o saber museológico como ponto de partida da pesquisa estética. Isso estará claramente incrustado na obra de Lucio Costa. Mas o saber museológico associado à negação do ocidentalismo europeu pode ter sua carga de prejuízo. Em *A Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Walter Benjamin (2002) se questionou a respeito do problema da invenção do passado europeu no período iluminista que ordenou cronologicamente a sua história através da organização do espaço museológico. André Malraux (2000) parte dessa ideia para construir seu Museu Imaginário, fazendo duras críticas à configuração espacial do museu tradicional que remete a uma concepção genealógica linear de tempo e produz discursos ocidentalistas. Até que ponto os intelectuais brasileiros realizaram um ocidentalismo ou orientalismo em sua produção?

Voltando a temática deste tópico, é possível fazer uma leitura entre duas obras que são muito distantes aparentemente, mas que possuem continuidade semântica: o direcionamento espacial da utopia na temática da descoberta. A primeira obra em questão é *O Embarque para Citera* que foi lida por Elias não somente estabelecendo uma relação entre os elementos iconográficos que compõem a tela (iconografia), mas numa polissemia atrelada aos componentes culturais bastante restritos à sociedade de corte (iconologia). É muito difícil discordar da leitura feita por Elias a respeito da expressão das personagens e da disposição das figuras nas telas, pois é inegável que “esses três quadros são a representação pictórica de uma utopia” (ELIAS, 2005, p. 17). A disposição das personagens, dos cupidos, de suas vestimentas e suas expressões, o jogo de luz e sombra, claro e escuro são todos analisados detalhadamente por Elias e seria demasiado reproduzir essa descrição.

Mas a análise iconológica de Elias deixa uma lacuna no que se refere à intertextualidade ou intericonografia: a disposição geográfica do cenário, ou mais precisamente, a conexão entre a utopia da sociedade de corte, o *ocidentalismo*, o orientalismo e a concepção de espaço geográfico. É bastante provável que a relação entre disposição geográfica e iconográfica tenha passado despercebida porque Elias deixa a

entender que tem mais em mente a versão do Embarque de Citera que está no Museu do Louvre, a mais idílica das três. Porém, na última versão de 1719 que está em Charlottenburg, em Berlin, a conexão entre geografia e elementos iconográficos do quadro são bem mais evidentes. Nele, há a representação de duas formas esculturais e arquitetônicas: à direita, há a estátua de Afrodite e à esquerda o mastro da nau que levará as personagens para a ilha do amor. É interessante notar que Afrodite representa a Grécia, a forma orientalista (ou ocidentalista) mais próxima da Europa, estando na parte direita do quadro, assim como a Grécia se dispõe nas representações cartográficas, isto é, a leste, na direção do oriente. Já a embarcação marítima se encontra em sentido oposto, à esquerda ou a oeste, ou na direção das Américas, no sentido dos descobrimentos. Há, portanto, um direcionamento performático de uma marcha originária da Grécia (suposto berço da civilização, segundo a concepção ocidentalista do século XVIII) para as Américas, (destino do processo civilizador).

É notável como essa disposição deixa de ser uma representação específica para se tornar um ícone. Há outra tela que retrata o embarque na mesma disposição que sobrepõe geografia e representação pictórica, *O Embarque para o Brasil do Príncipe Regente Dom João VI* (1807) do francês Nicolas Delerive. A mesma configuração cenográfica se repete no quadro do pintor inglês Bernard Gribble, *Departure of the Pilgrim Fathers* (1918) que retrata o embarque dos protestantes ingleses para a América do Norte. Os exemplos demonstram que ao longo de dois séculos essa sobreposição e seu significado se mantiveram. O embarque da esquerda para a direita, do leste para o oeste tornou-se um ícone da representação do tema “o embarque”.

Eis um sentido histórico e ao mesmo tempo pictórico não muito evidente à primeira vista. Mas se for possível conectar o quadro de Watteau à outra representação pictórica, a famosa folha de capa do *Theatrum Orbis Terrarum*, que é emblemática de como o orientalismo se manifestou nas representações cartográficas europeias a partir do século XVI, é possível especular que Watteau pode ter propositalmente ou até mesmo inconscientemente (devido à manifestação do *habitus* intelectual) feito essa sobreposição semântica entre utopia, o oeste e a ilha do amor em pleno século XVIII. O sentido metafórico é: não há (ainda) a civilização e seus males no sentido oeste.

Os temas idílicos na literatura do período são conhecidos por se manifestarem na poesia romântica ainda com estrutura textual clássica, nos poemas do arcadismo e trovadorismo que estavam em alta no público aristocrático. Entretanto, nos padrões de consumo do público burguês, chama a atenção, a publicação do romance do escritor inglês Daniel Dafoe, intitulado *A vida e as estranhas aventuras de Robinson Crusóé*, publicado em 1719 e que coincidentemente narra a história de um marinheiro escocês abandonado numa pequena ilha do arquipélago Juan Fernández, no Oceano Pacífico, na altura da costa do Chile. Embora não haja nenhum documento que prove que Watteau tenha lido o romance de Dafoe, a influência e o impacto dessa obra literária permitem supor que temas idílicos relacionados aos descobrimentos tivessem boa receptividade na atmosfera intelectual daquele ano e que poderiam ter se refletido na atmosfera da versão de *O Embarque de Citera* que está em Berlin, a última das três telas.

A segunda obra paradigmática que trata da utopia como metáfora geográfica surge no século seguinte no Brasil e, sem maiores delongas, é a bem-conhecida *Primeira Missa* de Victor Meirelles. A complementação polissêmica de sua temática se liga ao *Embarque de Watteau*, na medida em que, na obra francesa, é retratada a performance do embarque e, na tela brasileira, a teatralidade da chegada. Evidentemente, se antes essa ambivalência da partida e da chegada ateu-se inicialmente ao contexto marítimo, posteriormente, devido a novas contingências históricas e, principalmente, à formação de uma *intelligentsia* brasileira relativamente autônoma em relação à europeia, agora ela se reflete na aporia cultural entre mar e sertão, entre litoral e interior.

Um segundo oeste aparece no século XIX. Instalada a civilização de caranguejos, que arranharam a costa do Brasil, a imagem do interior a ser desbravado passou a preencher o vazio simbólico e imaginativo deixado pela ocupação litorânea. Um vazio na imagem do mistério, um vazio na visão de paraíso. Um vazio que se voltou para o interior, para o misterioso sertão. O quadro de Meirelles também conserva a mesma estrutura iconográfica que a tela de Watteaux, entretanto, o embarque marítimo é substituído pela marcha para o oeste. É importante ressaltar que esse esquema iconográfico só seria quebrado com a tela *A Primeira Missa* de Portinari, quando a direção da marcha e do

próprio embarque se invertem para a direção oeste-leste, criando um novo direcionamento da América para o oceano, metaforizando a nova produção cultural das Américas e um novo intercurso de ideias.

A visão de paraíso não poderia morrer tão facilmente. Diante das transformações sociais, econômicas, políticas e o surgimento dos mecanismos discursivos mais eficientes, ela metamorfosear-se-ia em utopia nacional. Se no modernismo heroico da geração de 1922 a utopia estética se expressou na busca pelo tipo social interiorano através da emblematização do caipira, na arquitetura eclética não se podia falar em utopia porque o conhecimento arquitetônico e urbanístico estava submetido às regras do reformismo político e pelo pragmatismo fragmentário dos projetos individualistas. Nenhuma síntese, nem tampouco a legitimação de um “estilo” ou grupo ainda não era possível. A arquitetura não tinha tempo para se dar ao luxo de sonhar e imaginar. A cidade como forma de utopia teria de esperar mais um pouco para florescer, ou seja, necessitaria de outras condições de possibilidades. Necessitaria da sintética arquitetura modernista para produzir uma síntese conceitual.

O sentido geográfico ou espacial, que nos séculos anteriores começava a ser apreciado, torna-se a mais importante base do discurso que forja o sentimento de uma geografia mitológica para o ato de fundação de Brasília, nas palavras do jornalista e escritor Guilherme de Almeida no dia 21 de abril de 1960, num discurso que ficou conhecido como Prece Natalina de Brasília:

Agora é aqui é a Encruzilhada Tempo, Espaço,
caminho que vem do passado e vai ao Futuro;
caminho do Norte, do Sul, do Leste, do Oeste,
caminho de ao longo dos séculos,
caminho de ao longo do mundo:
– agora aqui todos se cruzam
pelo sinal da Santa Cruz.

Ave Cruz, Tanta Cruz pelos caminhos,
através tanto do tempo e tanto do espaço;

[...]

Vera Cruz, Santa Cruz
– chamou-se a terra

achada e “em tal maneira graciosa”
que deu árvore sua à cruz chantada [*sic*]
para a missa, e que foi padrão de posse,

[...]

Crucifixo foi a arma que nas selvas,
contra as flechas ervadas empunharam
ad maiorem Dei Gloriam as missões.

Signo heroico daqueles que partiam
de cruzeiro dos adros aos sertões,
foi gesto, na gesta das bandeiras
do que elevou a mão para benzer-se e levou-a depois a cruz da espada.

Presidiu o ansioso cruzamento
dos três sangues que as redes e as esteiras
aconchegaram as ocas e senzalas;

[...]

E em um dia inaugural, num alvo papel
pregado à prancheta a cruz sempiterna
pousou sua sombra e – um traço, outro traço
– “do gesto primário de quem assinala um lugar”
dois riscos cortando-se em ângulo reto,
e, pois, de uma cruz nascente *Brasília*. (ALMEIDA, 1971, p. 241).

Capítulo II

O *pedigree* mestiço da arquitetura modernista.

Brasília está agora mais voltada para a estética do que para a vida.

Jorge Romero Brest.

As produções intelectuais dos campos da arquitetura e das artes plásticas nem sempre estiveram consonantes. No período anterior ao ato fundador da Semana de 1922, é perceptível que elas seguiam caminhos diversos. De um lado, a pintura de cavalete dominava as artes plásticas e almejava a ruptura com a concepção clássica de racionalidade, buscando sua própria autonomia através da expressão da subjetividade do artista, estando, assim, mais concentrada em problemas de luminosidade e cor. De outro, a arquitetura cada vez mais parecia se vincular aos imperativos do campo político e se aproximar de uma engenharia social higienizadora do espaço urbano. Pelo menos esse era o prospecto geral na Europa e no Brasil até a década de 1920.

Porém, nos anos que se seguiram, essa configuração mudou drasticamente. Decerto, a arquitetura continuou sendo importante na construção de um ambiente espacial refletor da ideia de modernização e de tecnologização da sociedade. Mas com um tempero diferente: a introdução de pressupostos, valores, regras e invenções formalistas advindos do campo das artes plásticas no conhecimento arquitetônico. Surge a ambiguidade principal: a arquitetura deveria se colocar num patamar de ciência ou no nível de uma arte criadora de novos tipos de espaço e, com isso, engendradora de modos de viver e de novos tipos de sociabilidade? Isso significou uma transformação nas concepções espaciais dos arquitetos modernistas, fato que, como será discutido, os diferenciara de seus precursores neoclássicos e ecléticos.

A utilização de elementos decorativos ligados ao gênero plástico dominante, assim como a decoração com obras de arte que refletem a estética de determinado período histórico, sempre foi uma constante na história das edificações no Ocidente. Catedrais decoradas com obras de escultores artesanais, palácios aristocráticos enfeitados com

adornos rococós e obras românticas demonstram essa tendência. Sendo assim, afirma-se aqui que a ligação iconográfica entre cidade, edifício e mobiliário ocorria acidentalmente. Essa hipótese vai de encontro ao recorte feito por Giulio Argan (1998), que concebe a conexão entre a configuração urbana, a arquitetura dos edifícios e a decoração como uma unidade atemporal, isto é, válida para todos os períodos da história da cidade. A questão que se coloca é: sempre houve coerência entre decoração e ambiente arquitetônico? Como a conexão ou mediação entre geografia, cidade, arquitetura, mobiliário e obras de arte foi pensada na época do modernismo? Qual a ligação entre o discurso modernista e a coerência iconográfica planejada em diferentes escalas?

Será posto em discussão o caráter atemporal da cidade como obra de arte total. Ao que parece, se houve mesmo unidade entre as três escalas (urbana, arquitetônica e decorativa) em períodos anteriores ao modernismo, poderia ela ser um fruto do acaso? Ademais, é mais certo apostar na hipótese de que a coerência é uma forja constituída *a posteriori*, formulada pela vontade preservacionista que pretende reconstituir um ambiente historicamente coeso¹. O pensamento preservacionista sempre incute uma unidade que, na realidade, é ignorada pelos atores sociais que produziram a estética das cidades em tempos mais remotos.

A hipótese aqui levantada, que em geral não tem sido considerada pelos sociólogos da arte e nem pelas análises iconográficas dos arquitetos, baseia-se na afirmação de que a coerência e a unidade espaciais da obra arquitetônica são uma *invenção* do modernismo que encontrou na arquitetura uma configuração favorável para se desenvolver. Conceber o mobiliário com as mesmas características da concepção externa das edificações demonstra um alto grau de coesão discursiva e iconográfica formulada pelos arquitetos modernistas e defendida em sua nova produção discursiva.

No que concerne à Brasília – cidade cujo traçado foi riscado por modernistas que compunham o Grupo Carioca: o traçado urbanístico de Lucio Costa, os edifícios monumentais por Oscar Niemeyer, discípulo de Costa, e a decoração da azulejaria do

¹ Essa preocupação foi apontada pela primeira vez por André Malraux (2000) em sua crítica do Museu Imaginário.

artista plástico Athos Bulcão – fica evidente, senão uma coerência de gênero no exato momento da produção do seu ambiente espacial, pelo menos uma divisão social do trabalho dentro de um grupo restrito e bastante peculiar que favoreceu a produção de um ambiente espacial com clara pretensão de coesão e unidade iconográficas. A nova cidade teria de ser costurada em seus mínimos detalhes, em todas as escalas. A vontade dos arquitetos alcançaria todos os espaços.

Portanto, a primeira temática a ser discutida neste capítulo concerne à construção dessa coerência discursivo-iconográfica que fará com que os arquitetos modernistas concebam *o espaço* como categoria total (desde a escala mobiliária até a urbanística) sujeita à intervenção do arquiteto. A estética espelhada do espaço modernista indica que palavras e imagens tiveram de se refletir mutuamente por meio da construção de uma coerência ambiental do micro ao macro e vice-versa.

Uma ressalva é necessária: se há, na atualidade, coerência na cidade real em que Brasília se tornou, deixa-se essa discussão para os arquitetos, pois o intuito nesta tese é o de destrinchar as interações sociais e as fontes discursivo-iconográficas que se refletiram nos diferentes projetos para o Plano Piloto de Brasília e não os sucessos e insucessos funcionais do projeto real. O plano privilegiado aqui é o que toca à dimensão discursiva e iconológica e não o que concerne às relações de sociabilidade na cidade construída, trabalho esse já realizado pelo antropólogo James Holston (2003).

A segunda temática está relacionada às redes sociais que foram importantes para a criação, a manutenção e a cristalização de uma vontade de unidade pelos urbanistas, arquitetos e artistas engajados no projeto da construção de Brasília. Para a arquitetura modernista no Brasil, houve duas fontes discursivas que permitiram a legitimação da autenticidade da produção nacional frente à internacional: uma dessas fontes foi o *Movimento Neocolonial* que procurou resgatar traços da estética do barroco e da configuração espacial dos edifícios coloniais. Anteriormente à produção modernista de Lucio Costa, houve o contato de vários arquitetos brasileiros com o Movimento Neocolonial, influência fundamental na direção da busca por uma brasilidade iconográfica. A segunda fonte discursiva é a produção internacional, institucionalizada pelos *Congrès*

Internationaux d'Architecture Moderne ou Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) e personificada pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier que manteve uma estreita relação de trabalho com os arquitetos brasileiros. Sublinha-se que embora Le Corbusier estivesse filiado ao CIAM, sua atuação no Brasil foi muito mais presente do que a de outros membros e, em determinada fase de sua trajetória, o arquiteto europeu se afasta das tendências internacionais e assume a monumentalidade como ponto de partida para a sua arquitetura. Isso ocorre a partir de 1940, sob a influência da obra de Oscar Niemeyer.

Consequentemente, fica claro o esforço no sentido da vinculação entre a reinvenção ou redescoberta da arquitetura colonial e do espaço estético do barroco, em consonância com a inventiva proposta dos CIAMs que dava abertura à capacidade inventiva dos novos arquitetos. Assim, a produção da Brasília modernista está diretamente ligada às mudanças no âmbito das ideias que não se limitam apenas ao contexto brasileiro. Por um tempo, Brasília também foi um projeto internacional.

Por fim, a análise da construção da arquitetura modernista no Brasil levanta um ponto extremamente caro à sociologia brasileira, especialmente em relação à discussão, a saber, se as ideias estão ou não no lugar. Por ora, defende-se a linha proposta por Adrián Gorelik (2005), que afirma ser importante costurar análises que enxerguem a força da circulação das ideias, destruindo-se a oposição entre centro e periferia. Há, desse modo, grande diferença entre o resgate cru do colonial/barroco e a leitura modernista que seria realizada por Lucio Costa e adotada pelos demais arquitetos vinculados ao modelo modernista que se tornou dominante no Brasil.

A arquitetura modernista brasileira torna-se paulatinamente independente de suas fontes. Assim, há a necessidade contrapor a hipótese que de um lado defende a mera transposição² do modelo internacional para o Brasil e outra que defende que o estilo internacional foi uma mera fonte discursiva, um *fiat-lux*, ou uma condição de possibilidade dentre outras, uma opção entre várias. O esforço aqui será o de demonstrar que, em certa

² Mesmo que a hipótese da transposição seja menos aceita, ela aparece em alguns trabalhos, como o de Ceça Guimarães (1996) e de James Holston (1993).

medida e dentro das condições de possibilidade, os arquitetos modernistas brasileiros empreenderam a desconstrução iconográfica do modelo internacional dominante.

No Brasil o movimento modernista de segunda geração se realizou com particularidades gritantes. *Grosso modo*, o discurso produzido no Brasil nas décadas de 1930-60 defendia a ideia de modernização e de desenvolvimento. O modelo buscado era inspirado nas nações consideradas desenvolvidas. A arquitetura ou o escopo espacial organizado e higienizado conforme o estilo internacional parecia ser a opção mais desejável para as elites econômicas e políticas. Essa busca pela modernização seria um dos principais elementos que ligaria a arquitetura produzida no Brasil a outros modelos existentes naquele contexto histórico. Mas o resultado que se teve não foi exatamente a reprodução do modelo de desenvolvimento internacional, muito menos ainda a reprodutibilidade da estética do estilo arquitetônico internacional. Por quê?

Tanto no contexto brasileiro, quanto no internacional é possível enxergar o fenômeno da arquitetura modernista através da perspectiva da produção discursiva (FOUCAULT, 1997) e do caráter da disputa entre modelos concorrentes (BOURDIEU, 1996). No caso do estilo internacional, forjou-se um modelo vitorioso no momento em que o campo arquitetônico se organizou, fazendo-se representar institucionalmente pelos CIAMs, que compõem o espaço de possíveis, dentro do qual se tornou central atuação da personalidade de Le Corbusier.

No Brasil, embora houvesse a clara ligação discursiva e iconográfica com a arquitetura produzida internacionalmente, a produção arquitetônica se expressou com caráter autônomo e distinto a partir dos anos de 1940. O encontro de Lucio Costa com Le Corbusier oferece a chave do mecanismo de circulação das ideias e dos elementos iconográficos sem a decrépita oposição centro *versus* periferia, na medida em que significa um exemplo paradigmático da força da circulação das ideias, signos e ícones no século XX. Em alguns momentos, há de se relativizar a pergunta de quem influenciou quem e até que ponto a nova-arquitetura é de fato uma invenção puramente europeia.

Tanto no âmbito nacional, quanto no internacional, o modernismo produziu inúmeras formas discursivo-iconográficas. Portanto, nesta tese, o modernismo é compreendido como uma constelação discursiva, um emaranhado ou um *puzzle* de conceitos, de ideias e de grupos, que produziram redes discursivas concorrentes entre si (GORELIK, 2005). No nível internacional, o modelo de arquitetura que se construiu em torno de Le Corbusier tornou-se vitorioso em um breve momento, assim como no Brasil ocorreu algo análogo em volta da personalidade de Lucio Costa. Para que houvesse esse tipo de maestria, foi necessária a derrocada de outros modelos de arquitetura moderna que concorriam pela vontade de verdade.

Ressalta-se que a hipótese levantada aqui defende, que embora tenha havido pontos de encontro discursivo e iconográfico, houve autonomia relativa entre os modelos CIAMs e o modelo proposto por Lucio Costa. Por esse motivo, não é possível sustentar uma suposta origem geográfica ou nacional para a arquitetura modernista, posto que ela pode ser considerada um exemplo da fluida circulação de ideias e imagens e a sua desvinculação geográfico-espacial, uma espécie de manifestação da modernidade líquida (BAUMAN, 2001), ainda que os atores sociais envolvidos a percebessem como bastante sólida e monolítica. De qualquer modo, em ambos os contextos brasileiro e internacional, os mecanismos sociológicos são análogos, embora a produção estética tenha sido distinta.

Para este capítulo, impõem-se os seguintes questionamentos: como se construiu a aglutinação de saberes para a formação do conhecimento arquitetônico modernista e como os modelos concebidos por Le Corbusier e por Lucio Costa foram vitoriosos em seus contextos? A partir da hipótese da fluida circulação de ideias e concepções iconográficas é possível questionar a oposição entre produção do centro e da periferia? A arquitetura modernista, em vez de ter sido um arquétipo apenas implantado ou transposto para o Brasil, não teria sido muito mais um modelo que se construiu a partir da releitura que estava sendo feita por diferentes intelectuais e artistas a respeito das Américas nas décadas de 1920-30? Os CIAMs e, até mesmo, as concepções inovadoras de Le Corbusier não se nutriram do saber e dos discursos e imagens produzidas por artistas e arquitetos na América Latina?

Em suma, o objetivo do capítulo que se segue é o de desenhar o alcance dos dois modelos, apontando as suas diferenças, semelhanças e, principalmente, destrinchar os mecanismos de circulação ou troca discursivo-iconográfica entre eles.

2.1 A arquitetura do reflexo e a síntese espacial do modernismo: do mobiliário à cidade.

Que há semelhança iconográfica entre a produção do campo das artes plásticas e do campo da arquitetura no período que compreende as décadas de 1930 a 1960, isso é inegável. A confluência entre os movimentos de arte abstrata e a configuração espacial das construções modernistas – ambas com suas plantas retilíneas e suas dimensões e volumes geométricos lisos e limpos, aparentemente higienizados – é iconográfica e iconologicamente evidente mesmo para um olhar não especializado. Essa ornamentação geometrizada da configuração espacial modernista surgiu negando a estética do rococó e o espaço burguês do século XIX. Esse último é caracterizado pelo excesso e densidade dos elementos ornamentais e decorativos que compõem o ambiente arquitetônico.

Para o entendimento dessa busca pela síntese entre mobiliário e a arquitetura dos edifícios modernistas, será utilizado o conceito de *intérieur*³. O termo é utilizado por Walter Benjamin (2009b) e concerne à configuração espacial interna das edificações e a sua imediata relação com a noção de subjetividade romântica e burguesa que sobrevaloriza a personalidade e a individualidade dos espaços internos como sendo reflexo do “eu” ou da personalidade do ocupante ou morador do edifício. Resumindo, a subjetividade moderna expressar-se-ia na decoração dos ambientes interiores na era burguesa. Dessa forma, o *intérieur* pode ser considerado o oposto da *fachada*: o primeiro refletindo a subjetividade do ocupante do imóvel; o segundo, expressando vontade expositiva do arquiteto que concebeu o edifício.

³ O termo aparece em as *Passagens* de Walter Benjamin (2009b) e não foi traduzido na versão brasileira. Isso demonstra o caráter seu conceitual, o diferenciando da ordinária denotação da palavra “interior”. O próprio Benjamin manteve a grafia francesa do termo, grifando a diferença da conotação ordinária alemã *Inner*.

A configuração do *intérieur* ou espaço interno das construções e a sua relação com o espaço externo têm muito a dizer sobre a mudança de gosto, do abandono de espaços curvilíneos e carregados e a adoção de um padrão mais geométrico, matemático e limpo no período modernista. No que concerne ao interior das construções arquitetônicas, o olhar modernista considera a decoração rococó, neoclássica e eclética como um espaço tumultuado de objetos, como um lugar poluído visualmente. Walter Benjamin (1994) observou que o ambiente decorativo do quarto burguês era tão carregado de objetos que não havia, nesse espaço, um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus rastros. Os vestígios são bibelôs, as franjas ao pé das poltronas e das cortinas. Isso indica um tipo de fobia por parte ao espaço vazio, não admissível no interior excessivamente decorado dos gêneros estéticos burgueses anteriores ao modernismo. A individualidade não pode ser vazia:

Aliás, este estado de espírito implica uma aversão contra o espaço aberto, por assim dizer, urânico, que lança uma nova luz sobre a extravagante arte decorativa dos espaços interiores da época. Viver dentro deles era como ter se enredado numa teia de aranha esparsa, urdida por nós mesmos, no qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos como corpos de insetos ressecados (BENJAMIN, 2009b, p.251).

[...]

A alternância de estilos – gótico, persa, renascença etc. – significava: ao *intérieur* da sala de jantar burguesa sobrepunha-se uma sala de banquetes de César Bórgia, do *bourdoir* da dona-de-casa emerge uma capela gótica, o escritório do dono de casa transmuda-se de forma irisante no aposento de um sheik persa. (Ibid., p. 248).

Esse olhar negativo do intelectual modernista lançado sobre o espaço estético do rococó e do ecletismo burguês do século XIX aparece igualmente explícito no discurso dos arquitetos modernistas, a exemplo da assertiva imortalizada por Mies Van der Rohe, anos mais tarde, que escreveria a despeito dos interiores da arquitetura mais conservadora, “o menos é mais” (ROHE apud BLASER, 1999, p.84). O excessivo preenchimento do espaço interno é, também, laconicamente condenado por Le Corbusier que propunha antecipadamente, em 1925, uma arte decorativa que promovesse uma “decoração alentadora e suavemente inebriante” (LE CORBUSIER, 1996, p. 7). Ademais, para ele

aquele espaço interior carregado do século XIX se expressava através do que se denominou estilo eclético, fortemente criticado pelo arquiteto franco-suíço:

Tangos argentinos, jazz da Luisiana, bordados da Rússia, armário da Bretanha, louças de quase toda parte, *japonesices* de todo o tipo – uma boa zoeira sentimental e decorativa, tipo *ersatz*⁴, que ressoe com nossos gestos, vertendos a P-O-E-S-I-A... dos outros, tapando utilmente os poucos buracos de dias tão cheios. (LE CORBUSIER, 1996, p. 28).

Na realidade, tal afirmação se refere, além do excesso de objetos do espaço burguês, também à necessidade de se harmonizar as configurações espaciais dos interiores e dos exteriores dos edifícios que desde o período barroco encontravam-se em dissonância no Ocidente. A oposição entre o interior e o exterior das edificações barrocas se tornou gritante, inclusive no Brasil colonial, de onde “decorre o desequilíbrio entre o edifício e os interiores: o lado de fora simples e singelo, e o lado de dentro mais rebuscado [...]” (MADEIRA e VELOSO, 2001, p. 32). Tudo indica que esse desequilíbrio tenha perdurado, mesmo que de formas variadas, durante dois séculos e perpassado o rococó, o neoclássico e o eclético e, como postula Benjamin, manteve-se até a configuração estética da Paris Haussmanniana, considerada a “Capital do século XIX”.

Decerto, a partir das primeiras manifestações do *modern style* na arquitetura, a tradicional assimetria começou a perder força. Houve uma motivação engendrada pelo advento de novos materiais de construção e pela aplicação de novas tecnologias. A utilização do vidro e do ferro, como materiais das construções consideradas modernas, tornou possível a concepção total dos edifícios no sentido de uma unidade estética. Até o advento do *Jugendstil* e da *Art nouveau* (considerados aqui como gêneros pré-modernistas), a regra geral era a utilização dos vitrais coloridos que delimitavam os limites entre as duas dimensões espaciais. Com a utilização do vidro transparente, o mundo exterior pôde ser trazido para o *intérieur* (aquela protegida entidade espacial subjetiva do individualismo oitocentista). Gradativamente, assim como a fachada, o interior passou a ser uma incumbência dos projetos dos arquitetos. A partir da arquitetura modernista, o

⁴ Termo alemão, que pode ser traduzido como “substituto”. A crítica é clara em relação à não-fidedignidade dos objetos decorativos ecléticos, vistos como despossuídos de unidade estilística.

intérieur, espaço burguês por excelência, não mais seria deixado longe das mãos dos arquitetos e legado exclusivamente à personalidade do proprietário do imóvel que, conforme a tradição ocidental, preenchia-o espontaneamente e assystematicamente, levado pelo bel prazer da pulsão de colecionador. Essa assimetria explicaria, em parte, o ecletismo e o padrão colecionador da decoração no século XIX que seriam combatidos enfaticamente pelos arquitetos modernistas.

Embora, tanto no período barroco-rococó quanto no período burguês-eclético a oposição entre exterior e interior das construções seja clara, havia intervenções bem diferenciadas. No período barroco, o interior era preenchido coletivamente por artistas-artesãos que não assinavam a obra, indicando que a ênfase na personalidade era suprimida em nome da coletividade religiosa. No caso da oposição na época burguesa, tudo leva a crer que havia uma tendência em se proteger o *intérieur* da intervenção impessoal do arquiteto contratado, fato que refletia valores como a proteção à propriedade e à subjetividade do dono do edifício, que era estimulado a deixar seus rastros e vestígios pessoais em toda a parte.

O *intérieur* é uma categoria essencialmente burguesa, mas a relação dele com o exterior foi configurada ainda no período da sociedade de corte. No século XVIII, a decoração da casa ainda não refletia o alto grau de subjetivação da sociedade, haja vista o fato de a sociedade cortesã ainda ser regulada em função da posição e do prestígio sociais. Isso significa, que a construção dos edifícios e a sua relação com o mobiliário (ainda não atingido pelas mãos do arquiteto) era um traço de distinção e de marcação estamental. Na configuração espacial das moradias da nobreza e da alta burguesia, todos os objetos carregavam a insígnia do prestígio social e a utilização de determinados elementos era de exclusividade de alguns níveis da hierarquia social. Norbert Elias (2001) faz essa observação e expõe algumas dessas interdições extraídas de uma enciclopédia francesa da época:

Para a moradia do militar deve-se fazer presidir um caráter marcial, anunciado por corpos retilíneos, pelos cheios quase iguais aos vazios e por uma arquitetura inspirada na ordem dórica.

Para a moradia do homem de Igreja, escolher-se-á um caráter menos severo, que se revelará pela disposição de seus principais aposentos, por divãs harmônicos e por um estilo rebuscado que nunca seja desmentido pela frivolidade dos ornamentos.

Enfim, para a moradia do magistrado, far-se-á uso de um caráter que deverá se manifestar pela disposição geral de suas formas e pela distribuição de suas partes, únicos meios de se conseguir reconhecer sem equívoco, a partir do exterior do edifício, o valor, a piedade e a urbanidade.

De resto, repetimos, é preciso sempre lembrar-se de evitar nesses diferentes gêneros de composição a grandeza e a magnificência dos palácios dos reis (ENCYCLOPÉDIE [*Recueil de Planches*, Vol. 2. Seção – arquitetura], apud ELIAS, 2001, p.80).

Assim, à época da sociedade de corte setecentista, o estilo da ornamentação era orientado pelo prestígio social e pela clara interferência dessas regras na composição dos edifícios. Eis um paralelo com as observações feitas por Max Weber (1995) a respeito das limitações que a moral, a religião e os costumes impunham no desenvolvimento formal da música. Nos estudos weberianos sobre a música, descobriu-se que anteriormente ao processo de laicização e autonomização do campo da música, algumas combinações tonais eram vedadas. A *Enciclopédie* citada e analisada por Elias demonstra que no campo da arquitetura ocorria controle moral análogo com a interferência de outros campos nas regras de composição arquitetônica. Isso foi algo que não permaneceu na sociedade burguesa do século XIX, em razão da ornamentação passar a ser orientada na direção da externalização do sucesso econômico e financeiro e na afirmação do indivíduo como entidade subjetiva única, expresso na busca pela distinção individual e pela decoração que deixa rastros pessoais. Na sociedade burguesa, a utilização de determinados elementos é uma questão de vontade e de recursos.

De qualquer modo, ambos os reflexos sociológicos na estética da ornamentação e do mobiliário da *sociedade de corte* e da *sociedade burguesa* foram rejeitados pelos arquitetos modernistas.

No que se refere ao mobiliário propriamente, a ligação entre o interior das construções e a sua fachada externa era acidental, ou seja, não compunha uma *substância*, uma unidade, uma coesão, não era concebida sequer no mesmo momento, sequer pela

mesma subjetividade criativa. Somente com o advento da arquitetura modernista, a síntese dessas duas direções espaciais foi possível.

Assim como Le Corbusier, Lucio Costa empreendeu importantes considerações sobre a evolução do mobiliário no Brasil. Em um texto de 1939, intitulado *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro*, Costa teoriza sobre a relação entre mobiliário e a história cultural brasileira. Observando que a evolução do mobiliário no Brasil acompanhou todos os demais países europeus, Lucio Costa tentou extrair características específicas em três épocas distintas: 1. Mobiliário dos séculos XVI e XVII, caracterizado pelo pouco conforto, rigidez e opulência; 2. Mobiliário do século XVIII e primeira metade do XIX, quando os móveis possuíam um núcleo central de onde partia toda a composição e os móveis passam a se ajustar confortavelmente ao corpo; 3. Mobiliário da segunda metade do século XIX, período em que ocorre o retorno, ora da sobriedade, ora do rebuscamento, bem como se retoma a composição regular, com aplicação de diferentes materiais no acabamento (mármore, ferro e marfim). Em resumo, esses períodos foram definidos em sobreposição à estilização histórica: colonial, barroca e eclética respectivamente.

Lucio Costa enfatiza que o móvel colonial é o mais estático e tectônico entre os demais, seu aspecto é bastante rude e a sensação provocada é de desconforto, porque remonta à difícil produção das primeiras ocupações no território brasileiro. O móvel barroco seria o mais próximo de uma concepção de *design* porque apresentaria uma unidade em sua concepção, partiria de um corpo central, de um desenho principal. Já o mobiliário eclético refletiria a frivolidade do gosto burguês. (COSTA, 1962, p. 100)

Lucio Costa, certamente, julgava que o “melhor” mobiliário era o referente à estilização barroca, pois a considerava uma composição arquitetural metafórica, quase poética, pois “o móvel se abre em ondas sucessivas, os pés assemelham-se a pernas de gente ou de bicho (Ibid., p.102)” e principalmente, é uma época em que o mobiliário “oferece uma estabilidade perfeita e proporções ajustadas ao corpo” (Ibid., p.109). Esse último ponto é fundamental porque deveria servir de inspiração para o mobiliário modernista, cujo objetivo, na ordem do discurso, era o de tornar o ambiente mais ajustado ao espaço humano.

Somada a essa tentativa do arquiteto modernista em dominar o espaço interno e o *intérieur* das construções, assim ocorre a negação daquelas antigas regras extracampo que a enciclopédia francesa descrevia. Se em épocas passadas a tradição, a religião e o prestígio social eram critérios a determinar de quem seria o direito de utilizar certo elemento ornamental ou certo tipo de composição geométrica, no modernismo qualquer resquício dessa prática é evitado em prol de uma concepção total. Assim, a produção do mobiliário se agrega aos projetos arquitetônicos. Além do mais, com o advento do modernismo e sua relação discursiva com as teorias socialistas, imprime-se no mobiliário uma configuração espacial que privilegia a horizontalização do consumo em concomitância com a horizontalização das classes sociais. Isso quer dizer que enquanto nos períodos barroco/rococó, neoclássico/eclético a configuração do mobiliário na reflexão piramidal ou vertical/hierárquica do acesso aos móveis e das insígnias contidas neles, a partir do modernismo, há a tentativa em se democratizar a qualidade estética através da padronização do *design*.

Argan (1998) afirma que essa padronização do *design* foi uma invenção da Bauhaus de Gropius, que ele define como um problema de mudança do *design* tradicional para o novo *design*. O *design* Bauhausiano seria tradicional porque ainda procuraria imprimir nos objetos cotidianos qualidades estéticas e conteúdo moralmente válido (igualdade), enquanto que o novo *design* se incumbiria apenas da reprodutibilidade do projeto em função de seu valor-de-troca, depreciando seu valor-de-uso, ratificando as leis do capital. O novo *design* teria se tornado predominante após a década de 1960. (ARGAN, 1998, p.252-267).

De qualquer maneira, para os modernistas a ligação iconográfica entre o mobiliário e a arquitetura tornou-se um problema de tomada de consciência. Uma dimensão que deveria ser contemplada pelo fazer arquitetônico em seu processo criativo. Ambiente e mobiliário teriam de se refletir de forma intencional. A proximidade dos arquitetos modernistas com o conteúdo normativo, especialmente com a causa socialista, fica evidente quando se busca a uniformização da estética de todo o mobiliário. A gigantesca pretensão de fazer da estética modernista algo acessível a todas as classes sociais aparece

com imensa clareza quando Lucio Costa percebe o papel sintético do modernismo arquitetônico da macro à micro escala:

Outra característica importante, tanto para o rico como para o pobre, o que não abrange toda gente – pois grande parte do povo ainda é abaixo de pobre – os (móveis) modernos tendem a se uniformizar, variando tão somente a qualidade do material e o acabamento (COSTA, 1962, p. 110).

Certamente, essa tendência é muito mais uma questão de vontade ou de um *dever ser* dos arquitetos modernistas, pois como se sabe, persistiu a utilização de insígnias do prestígio social e da condição econômica por parte dos usuários da arquitetura e do mobiliário. Como se sabe, o novo *design*, ligado às insígnias do capital foi vitorioso após 1960. Fora da ordem do discurso, não se realizou plenamente a proposta socializante do mobiliário nem durante e nem depois do modernismo. A sociedade moderna, assim como a contemporânea, continuou a ser burguesa e as insígnias sociais persistiram como objetos de distinção social e de reforço do *status*. A síntese ou interpenetração do mobiliário parece ocorrer em última instância no nível abstrato, no nível discursivo e iconográfico.

A comparação através de diferentes períodos entre a arquitetura da fachada e a do interior ou mobiliário leva à crítica da visão preservacionista, em especial daquela formulada por Giulio Argan (1998) que enxerga a cidade como uma obra de arte total. Essa obra total abarcaria desde o traçado urbanístico e as construções monumentais, até os edifícios ordinários residenciais, seu mobiliário e vestuário. Assim sendo, a interpretação de Argan defende que o conceito de cidade se estende das grandes estruturas até a decoração, tanto no espaço quanto no tempo, pois a cidade também seria composta pelo entrelaçamento de temporalidades diversas. Embora essa interpretação seja de extrema valia, ela reflete muito mais a vontade preservacionista do discurso cultural do que a história da relação entre os arquitetos e a cidade. Pensar a cidade como obra de arte em todos os períodos históricos pode induzir ao equívoco de não se perceber a relatividade do pensamento preservacionista, que é uma invenção recente, não existente antes dos novecentos.

Nesse sentido, em períodos que antecederam ao modernismo é difícil falar de uma cidade como obra de arte, como síntese de um ideário estético de um grupo social pelo fato de não existir conexão consciente entre traçado urbanístico, arquitetura e mobiliário. Então, fica a dificultosa questão em se saber, afinal, qual era o elemento que fazia a mediação entre artes, decoração/mobiliário, arquitetura e urbanismo?

Ainda que esse tema de extrema importância para a sociologia da cultura, da arte e do patrimônio não tenha sido tratado com a profundidade merecida, ele expõe alguns mecanismos sociológicos presentes no interior das instituições sociais, mais precisamente nas instituições artísticas ou grupos de artistas. É possível inferir que, em sociedades ou em períodos em que a institucionalização da arte não tenha ocorrido ou que não esteja em grau avançado, os valores religiosos e da tradição façam a mediação entre a estética da arquitetura e a do mobiliário. Portanto, a cidade como obra de arte só pode existir como acidente mediado por elementos culturais e não por uma ordem discursiva abstrata e institucional.

A mediação entre urbanismo, arquitetura e mobiliário feita por esferas heterônomas, isto é, dependentes entre si foi substituída por uma ordem discursiva produzida pelo campo artístico no século XX. Dessa forma, os artistas se organizaram em torno da busca pelo monopólio da produção iconográfica após o século XVIII e, esse tipo de mecanismo se estendeu com o posterior advento do campo da arquitetura. Na dinâmica sociológica da formação do campo, há a tentativa de monopolização do discurso. Esse monopólio implica necessariamente propostas de normatização de síntese discursiva. A vontade preservacionista que imprime a toda a cidade o título de obra de arte nada mais é que um discurso sintético *ad hoc*. A cidade real não seria um emaranhado de estéticas e temporalidades que contradizem a ideia de obra de arte total?

Além das razões estéticas e técnicas, há outras motivações de ordem sociológica para essa mudança na relação entre os espaços interiores e exteriores. Ao se avançar na direção de uma arqueologia iconográfica, chega-se às formulações criadas na Bauhaus, local em que se consolidaram as primeiras bases de um saber arquitetônico mais próximo das regras da arte modernista propriamente. Essas regras cada vez mais se distanciaram das

disciplinas relacionadas às engenharias, e no caso da decoração burguesa, do *laissez-faire* eclético tão característico do mobiliário e da decoração do século XIX. Argan (1998) ainda observa que a experiência da Bauhaus significou a necessidade de transformação das artes visuais em urbanismo e *design*, por meio da invenção da disciplina Desenho Industrial. Dito de outra forma, a construção da espacialidade modernista perpassou a concepção de um espaço (e isso inclui o interior e o *intérieur*) pré-concebido em sua totalidade, desde a grande escala do exterior até as pequenas escalas dos objetos decorativos. Assim, os arquitetos modernistas projetaram uma sociedade esteticizada nos mínimos e máximos detalhes:

A Bauhaus de Gropius não queria ser apenas um lugar de estudo das metodologias de projetos, mas o modelo de uma sociedade-escola, ou seja, de uma sociedade, que projetando seu próprio ambiente, projetava sua reforma. (ARGAN, 1998, p. 254).

Metaforicamente, o exterior e o interior deveriam refletir-se mutuamente, ou no mínimo sua coerência deveria ser espelhada. Essa prática social surgida na arquitetura ordinária transformou-se em um saber arquitetônico no século XIX. Benjamin (2007) observa o encaminhamento na direção da síntese entre o externo e o interno na configuração espacial das moradias burguesas, que possuindo após a ante-sala em sua parte privada, dois dormitórios “como se um dos quartos estivesse refletido no espelho” (Ibid.). A utilização do vidro só acirrou mais a estética do reflexo, na direção da coesão estilística entre fachada e o *intérieur*.

Até a década de 1920, a arte decorativa e a arquitetura não se confluíam necessariamente numa mesma rede discursiva. Elas só começam a ser pensadas em termos de unidade estilística com as invenções mobiliárias de Adolf Loss, arquiteto tcheco que construiu sua carreira em Viena. A proposta de mobiliário de Loss seguia às tendências arquitetônicas mais abstratas. Loss resolveu desprover o mobiliário da excessiva ornamentação, produzindo móveis viáveis de serem fabricados em escala industrial. Ocorre que Loss aparece nesse momento como o arquiteto pré-modernista mais influente no mundo alemão e sua proposta estética passa a ser realizada pelo designer Peter Behrens, que era conselheiro artístico da principal empresa elétrica da Alemanha, a *Allgemeine*

Elektrizitäts Gesellschaft (AEG). Behrens empregou na empresa Walter Gropius e o próprio Le Corbusier⁵ no ano de 1910, três anos antes da fundação da Bauhaus.

O acirramento da busca por uma totalidade espacial (em escala cada vez maior e mais abrangente, em ambas as direções como uma espécie de ampliação esférica para dentro: mobiliário; e para fora: urbanismo), cujos princípios de construção se aplicariam a todos os objetos que compõem a obra arquitetônica ou o espaço estético e social das edificações não é um acaso discursivo, pois é resultado de interações sociais historicamente construídas. Na realidade, sua gênese pode ser vista de forma sociológica quando se analisam as redes sociais em que foram produzidas. Nesse sentido, esse itinerário encontra seu ponto de confluência na experiência das redes construídas institucionalmente dentro da Bauhaus, suas formas de ensino e de promoção de sociabilidade que abriram caminhos para transformações disciplinares. As inovações bauhausianas tornaram viáveis as condições de possibilidade para a emergência de discursos e da produção iconográfica de certo tipo de modernismo. A Bauhaus inovou tanto na estética do mobiliário límpido, quanto na organização do ensino e das disciplinas agregadas às artes. O desafio primordial dos *Bauhäusler* era o de tecer a ligação entre o mobiliário, escala mais íntima, subjetiva e menor, ao urbanismo, que possui uma escala social, objetiva e grandiosa.

A questão disciplinar, no campo das artes no período modernista é de extrema complexidade. Devido à clara proposta de destruição do ensino secular e da clássica divisão entre disciplinas, certamente a Bauhaus exemplifica a primeira instituição modernista de ensino que compunha uma escola onde a organização das disciplinas era distinta das escolas tradicionais. O ensino na Bauhaus era diferente do ensino das escolas e academias de arte europeias, que ainda seguiam o modelo francês de ensino, com forte divisão entre diferentes linguagens artísticas, cada uma possuindo uma instituição de ensino própria. Pelo modelo francês, mantinha-se uma academia para cada tipo de expressão, a exemplo do alto grau de especialização no campo da arte, fato que se refletia

⁵ No ano de 1910, Le Corbusier trabalha cinco meses no escritório de Behrens, em Damstadt, Alemanha. A experiência com a arte decorativa lhe rendeu o livro, *L'art décoratif aujourd'hui*, publicado em 1925, com o claro objetivo de transpor as tendências da arquitetura modernista para o mobiliário industrial.

no isolamento institucional entre as academias de música, as academias de belas-artes, as academias de teatro, etc. Diferentemente, o ensino multidisciplinar da Bauhaus promovia o contato dos discentes com disciplinas absolutamente distantes que, basicamente, iam desde os esportes, o teatro, a música de orquestra, a pintura, a propaganda, a decoração, até a construção de edifícios e ao desenho industrial ou *design*, sintetizados numa única formação graduada.

É importante observar como se criou na Bauhaus um tipo de estética que inspiraria movimentos modernistas posteriores, especialmente aqueles apoiados pelos arquitetos vinculados aos CIAMs. O documento que contém o primeiro Programa disciplinar da Bauhaus elaborado pelo seu primeiro diretor, Walter Gropius, é claro nesse sentido:

A Bauhaus se esforça para fornecer unidade a todo o acervo artístico, o reagrupamento de todas as disciplinas artesanais e aléticas – escultura, pintura, artes e ofícios – numa nova arquitetura com componentes indissociáveis ⁶ (GROPIUS, 1919, sem página, In: DROSTE, 2006, p. 19, tradução nossa)

Apesar da experiência da Bauhaus ter sido abruptamente interrompida pelo seu fechamento, quando o governo nazista ascendeu ao poder federal na Alemanha em 1933, as redes sociais⁷ criadas por ela e o seu programa de ensino tornaram possível que a sua proposta viesse a ser inspiradora de modelos internacionais de *design*, propaganda e arquitetura. Ademais, a proposta de síntese disciplinar permitiu que se formassem aglutinações discursivas novas que romperam com o modelo de ensino tradicional e, por conseguinte, permitiram a superação de algumas tradições estéticas, a exemplo da superação do desequilíbrio e assimetria entre interior e exterior e a criação de novas associações sinestésicas entre as diferentes linguagens estéticas.

⁶ Do original em alemão: „Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerische Schaffen zur Einheit, die Wiedervereinigung aller Werkkünstlerischen disziplinen - Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk - zur einer neuen Baukunst als deren unablösliche Bestandteile“.

⁷ Refiro-me especificamente ao papel de dois arquitetos bauhausianos que tiveram grande influência nos CIAMs e contato bastante próximo com Le Corbusier: Mie van der Rohe e Walter Gropius que lecionaram na Bauhaus e que, no período entre Guerras, emigraram para os Estados Unidos seguindo os passos de outros artistas e intelectuais alemães perseguidos pelo regime nazista. Outra importante personalidade filiada ao modernismo dos CIAMs foi Max Bill, aluno na instituição que se tornaria um dos maiores defensores do modelo canônico bauhausiano e um dos mais ferinos críticos das inovações empreendidas pelos arquitetos brasileiros. Max Bill também viria a ser um dos grandes nomes da arte concretista internacional.

Outra importante mudança conquistada, no contexto da Bauhaus, foi a ruptura que os modernistas realizaram entre o ensino da arquitetura e as escolas politécnicas. Então, antes de discorrer sobre a relação entre Bauhaus, Le Corbusier e Lucio Costa, faz-se necessário observar o contexto disciplinar do saber arquitetônico, em que local da produção discursiva do conhecimento arquitetônico se encontrava.

2.2 O lugar das ideias e imagens: a iconografia da América por Le Corbusier.

As ideias modernistas circulavam por diferentes caminhos no período em que Le Corbusier obteve sua formação acadêmica. Inúmeras experimentações, variadas fontes, divergentes propostas eram produzidas em várias regiões da Europa. No que tange ao itinerário discursivo da arquitetura modernista europeia, a trajetória de Le Corbusier indica o esforço em se construir uma síntese ou um modelo universalmente válido a partir dos fragmentos de uma época. Qual hipótese é mais condizente: aquela que defende que Le Corbusier teria conseguido congrega inúmeras tendências modernistas num único modelo institucionalizado ao redor de sua personalidade ou ele era apenas uma das vozes ou um dos caminhos discursivos da arquitetura modernista?

De início, embora o arquiteto franco-suíço tivesse tido a oportunidade de se aproximar de uma instituição com boas condições materiais (organização e recursos financeiros), a exemplo da Bauhaus, ele não optou por essa via. O contato de Le Corbusier com a Bauhaus é indireto e aconteceu pela primeira vez quando ele trabalhou durante dois meses no escritório de Peter Behrens (MOOS, 1971). Le Corbusier mantinha contato próximo com o diretor da Bauhaus, Walter Gropius e, como se sabe, pleitear um emprego na Escola não seria difícil para ele. Entretanto, essa não foi a opção de Le Corbusier. Então, para onde ele se voltou? Se a estrutura organizada de uma Escola que aparentemente reunia a proposta de síntese das artes e, conseqüentemente, expressava a institucionalização dos ideais modernistas, concentrando-as numa utópica e mitológica instituição, porque Le Corbusier não se lançou ao romântico desafio dos arquitetos do

mundo alemão? Qual foi, afinal, a opção de Le Corbusier? Quais meios ele utilizou para propagar as inovadoras ideias da arquitetura modernista e reclamar para si a autoria delas?

É fato que Le Corbusier não se prendeu a nenhuma instituição fixada geograficamente. Por exemplo, no ano de 1911, foi nomeado à revelia professor da Escola de Artes de Chaux-de-Fonds, sua cidade natal, honra que não lhe interessou, pois nunca tomou posse do cargo (MOOS, 1971). Cabe ressaltar que essa foi a instituição onde ele se graduou e qualquer dívida sentimental com ela não foi levada em consideração pelo arquiteto. A predileção do jovem Le Corbusier era a de peregrinar e descobrir novas inspirações estéticas. Viagens não faltaram em sua juventude: Florença (1907); Viena (1908); Atenas e Istambul (1910); Moscou (1927), Estados Unidos (1929); América do Sul (1929).

Geograficamente, Paris pode ser considerada seu local de moradia, onde instalou o famoso atelier da Rua de Sèvres. Mais do que isso, Paris era o local onde se construíam e se mantinham redes sociais. Ao contrário dos arquitetos alemães, influenciados por releituras românticas a respeito da fundação de comunidades utópicas e alternativas – a mitológica Bauhaus alimentou essa utopia no “círculo alemão” – o arquiteto franco-suíço preferiu voltar-se para o exterior de sua cultura e lançar-se em caminhos além das fronteiras da Europa. Muito provavelmente, sua opção foi influenciada por um *ethos* advindo da *intelligentsia* francesa⁸, que ainda se encontrava orientada pelo valor da *Civilization*, ao contrário dos *Kultur*-alistas bauhausianos.

Resumidamente, há duas possibilidades discursivas para os arquitetos modernistas europeus entre as décadas de 1910 e 1930: o voltar-se para a interioridade cultural, a exemplo dos artistas da Bauhaus ou; retomar o projeto da missão civilizadora, opção feita pelos arquitetos dos CIAMs⁹.

⁸ Sublinha-se o fato de Le Corbusier ter nascido na região de cultura e língua francesas da Suíça, Chaux-de-Fonds, próxima a Genebra. Sua família era de origem francesa e havia migrado há duas gerações para o país vizinho devido a problemas religiosos. Por isso, Le Corbusier pôde adquirir a nacionalidade francesa. (MOOS, Op. Cit.)

⁹ Ocorreram os seguintes Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna: CIAM 1: La Sarra, Suíça (1928); CIAM 2: Frankfurt, Alemanha (1929); CIAM 3: Bruxelas, Bélgica 1930; CIAM 4: Barcelona, Espanha (1932); CIAM 5: Paris, França (1937); CIAM 6: Bridgwater, Inglaterra (1947); CIAM 7: Bérghamo,

Como arquiteto em ascensão, Le Corbusier iniciou seus projetos como projetista *free lancer* de moradias particulares ou projetos industriais para a escala ou vila residencial, a exemplo de *La Maison Citrohan* (1922) e do *Pavillon de L'esprit Nouveau* (1925). Nesse ponto, a comparação com Gregori Warchavchik é inevitável, na medida em que, mesmo na Europa, a arquitetura modernista emergiu inicialmente como um movimento alternativo mais próximo de uma estética da solução dos problemas cotidianos. Portanto, nesse momento, os arquitetos modernistas estavam bem longe da visão de monumentalidade que posteriormente lhes consagrou. O caráter monumental na obra de Le Corbusier seria algo que amadureceria com experiências que ele teria fora da Europa, especialmente por causa de suas viagens ao Brasil.

É muito surpreendente que a primeira vinda de Le Corbusier ao Brasil tenha sido ensejada justamente pela ideia de Brasília. A viagem de 1929, a primeira entre três, foi ajustada por Paulo Prado que possuía excelentes relações em Paris. Inclusive, anteriormente à viagem, Le Corbusier já havia conhecido Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti em uma feijoada oferecida por ela em seu atelier em Paris (SANTOS et al., 1987, p. 32), fato que demonstra efetiva inserção dos intelectuais e artistas brasileiros nas redes sociais mais alternativas de Paris. De qualquer forma, o poeta suíço Blaise Cendrars era a pessoa que fazia a intermediação entre os brasileiros e Le Corbusier, pois era amigo próximo do arquiteto e, ao mesmo tempo, conhecia bem Paulo Prado. Em 1926, Cendrars envia um cartão-postal a Le Corbusier:

Informo-lhe que o governo brasileiro acaba de pedir ao Congresso a verba necessária para a construção da Capital Federal prevista na Constituição. Construção de uma cidade de um milhão de almas: PLANALTINA, numa região ainda hoje virgem. Creio que isto deva lhe interessar! Se for o caso, colocarei você em contato com quem de direito. (CENDRARS [carta] de 13 julho de 1926. [para] LE CORBUSIER. In: SANTOS et al., 1987, p. 42).

A partir desse momento, Le Corbusier passa a se interessar pelo Brasil e a pensar na possibilidade de realizar projetos em escala mais ampla, desejo expresso por ele desde

Itália (1949); CIAM 8: Hoddesdon, Inglaterra (1951); CIAM 9: Aix-en-Provence, França (1953); CIAM 10: Otterlo, Países Baixos (1959). (MUNFORD, 2000)

1922, ao conceber o *Plan Voisin* de Paris, plano urbanístico que visava a adaptar a cidade de Paris aos “tempos modernos”, ou em outras palavras, à estética modernista. Evidentemente, as pressões criadas pelas políticas preservacionistas eram uma barreira intransponível para qualquer intervenção monumental dos arquitetos modernistas naquele período na capital francesa. De forma geral, essas limitações impostas por diferentes legislações urbanísticas nas cidades europeias eram uma entrave para o desenvolvimento e para a consagração de uma vertente urbanista mais padronizada do modernismo. Esse entrave se acirrou mais ainda nos anos que antecederam à Segunda Guerra Mundial, quando os regimes totalitários da Alemanha, URSS e Itália tornaram-se hostis em relação à arquitetura modernista¹⁰. Essa reviravolta nos acontecimentos deslocou para as Américas o centro de produção da arquitetura modernista.

Em meio à suspensão ou refreamento do desenvolvimento discursivo da arquitetura modernista, Le Corbusier e outros arquitetos modernistas encontram uma solução: a extensão da rede de contatos nas Américas. Le Corbusier volta seu olhar para a América do Sul. Em 1929, o arquiteto é convidado pelo Diretor do *Círculo de Artes Argentino*, Gonzáles Carraño, para dar uma palestra em Buenos Aires. Le Corbusier, muito interessado e mais cativado ainda com a ideia de Brasília, escreve para Paulo Prado Jr. sugerindo que ele fizesse um “convite mais concreto”, aproveitando a sua passagem na América do Sul. Paulo Prado prontamente organiza duas conferências para o arquiteto, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro. Apesar do entusiasmo quanto às conferências, Le Corbusier pensava em algo maior, em escala mais ampla:

O fato é que deixar os negócios em Paris engendra déficits sérios. Aliás, só me decidi a fazer uma viagem tão longa, porque creio na simpatia latina da América do Sul e numa colaboração útil. Efetivamente, o sonho de **Planaltina** não me sai da cabeça: gostaria de poder construir, nesses países novos, alguns dos grandes trabalhos de que tenho me ocupado aqui, cuja realização e a letargia continental certamente jamais permitirão (Grifo nosso, LE CORBUSIER [carta] de 28 de Julho de 1929 [para] PRADO P., In: SANTOS et al., 1987, p. 44).

¹⁰ Esse foi uma dos assuntos mais fortes no CIAM 5 de Paris, em que se percebeu que as interferências do contexto geopolítico no continente europeu eram o maior desafio para os projetos modernistas. É notável que a partir de então, houve a participação do grupo americano nos CIAMs que tentou hospedar um dos Congressos em Nova York, algo que de fato não consumou. Apesar de não ter acontecido nenhum Congresso nos EUA, Mumford (2000) observa a importância da experiência dos CIAMs na América na direção de uma nova monumentalidade no Pós-Guerra.

Assim, Paulo Prado Jr. acertou 1000 (mil) francos franceses¹¹ por conferência no Brasil e arranhou toda logística necessária para receber o arquiteto. Os recursos advieram de fontes particulares sem qualquer ajuda oficial ou governamental.

É digno de nota que, do ponto de vista sociológico, a circulação de ideias e imagens ocorrida entre as *intelligentsias* brasileira e francesa necessitava de um ponto em comum: a ideia de missão civilizadora. A tradição intelectual francesa já defendia a construção de um *ethos* nesse sentido desde o século XVIII. No Brasil, a ideia de missão civilizadora foi trazida pelos franceses da Missão Artística Francesa. No século XX, essa missão civilizadora adquiriu nova configuração discursiva, mais autônoma em relação ao seu verso primordial. No Brasil, a estrutura ética da missão civilizadora, ou seja, seu *ethos* seguiu cada vez mais na direção da autonomia em relação à suas origens europeias oitocentistas. As novas missões civilizadoras emergiram em concomitância com diversos projetos nacionais. Por isso, é importante enfatizar o fato de a circulação das ideias, no século XX, começar a ocorrer em via dupla e não no sentido defendido pela interpretação colonialista que ratifica a tese da importação das ideias. A produção discursiva e iconográfica realizada nas novas nações inicia seu processo de autonomização e começa a influenciar também intelectuais europeus ligados aos movimentos de vanguarda. Um novo fluxo se instala.

Realmente, para Le Corbusier a vinda à América do Sul representou, antes de tudo, um laboratório que permitiu que o arquiteto enxergasse novas soluções. Além do mais, a empolgação foi tamanha que ele passou a enxergar com olhar mais crítico a cultura arquitetônica da Europa:

Um fato é perceptível: desde 1900, há duas gerações, uma nova civilização explode e a América do Sul está destinada a uma ascensão legítima [...]. A Europa burguesa é um peso para a América do Sul. Libertai-vos! A Europa burguesa está virtualmente enterrada (LE CORBUSIER, [O Espírito Sul Americano]. In: SANTOS et al., 1987, p. 70).

¹¹ Na verdade o interesse de Le Corbusier pelo Brasil era tão grande que aceitou receber menos do que as palestras na Argentina, que lhe renderam 6.000 francos franceses por cada uma. (SANTOS et al., 1987)

As observações sobre a América renderam a Le Corbusier transformações estético-filosóficas que estariam presentes em sua futura produção. Como exemplo, tem-se uma nova relação da arquitetura modernista com a topografia e com a utilização de soluções pragmáticas, tal como a celebração dos pilotis, elemento de liberação dos espaços entre a rua e as construções. Essa última observação foi incrivelmente reforçada no exame que o arquiteto fez sobre a favela carioca¹²: “[...] casas admiravelmente bem assentadas sobre o solo, a janela a ser surpreendentemente aberta para espaços magníficos, a exiguidade das peças abundantemente eficaz.” (LE CORBUSIER, [Prólogo Americano], In: SANTOS et al., 1987, p. 78).

Decerto, a observação ou lição mais importante deixada por Le Corbusier concerne ao esforço de depuração dos elementos estéticos que compunham a originalidade dos lugares. Dito de outra forma, ao observar o contexto sul-americano, Le Corbusier visualiza no passado colonial o caminho para que se construísse na América do Sul uma arquitetura original: “Colonizar é [...] incorrer na aventura. O sábio, o artista, colonizam a cada dia. Descobrir, logo, revelar. Revelar, conseqüentemente, mudar a face das coisas, dar ao ontem um amanhã.” (LE CORBUSIER, [O Espírito Sul Americano], In: SANTOS et al., 1987, p. 69). A evocação de figuras mitológicas que começavam a fazer parte do mito fundador das recém-nascidas identidades culturais da América Latina é indicada como inspiração original do itinerário a ser seguido pelos intelectuais e arquitetos sul-americanos:

Meus dois grandes amigos da América, Gonzáles Garraño de Buenos Aires, e Paulo Prado de São Paulo, são um e outro, descendentes de famílias americanas muito antigas. Os dois são entusiastas de seu passado e têm o sentido de sua história, o sentimento do que foi feito. Esta história? Os “conquistadores” da coroa de Castilha, os “bandeirantes” da cidade de São Paulo. Procuravam ouro, profissão aviltante; mas que coragem, que iniciativa, que perseverança! Se considerarmos o mapa da América, e imaginarmos esse exército de trezentos homens descendo, ao pé dos Andes, desde o México até o Rio de La Plata; estes bandeirantes de São Paulo subindo em grupos de cinquenta pela floresta virgem

¹² Esse tema será retomado nos próximos capítulos, em especial três diferentes leituras acerca da disposição espacial da favela: a leitura de Le Corbusier; a interpretação de Lucio Costa e a revolucionária interpretação de Hélio Oiticica.

até a nascente do Amazonas; (LE CORBUSIER, [Prólogo Americano]. In: SANTOS et al., 1987, p. 82).

Assim, nessa primeira viagem de Le Corbusier – que ainda não lhe havia resultado nenhum projeto concreto em terras sul-americanas – o sentimento de missão civilizadora realizava-se por meio da propagação das ideias da arquitetura modernista. Houve também certa identificação com o espírito de mudança tão aflorado entre os “jovens paulistanos” e a proposta da nova arquitetura: “[...] os jovens de São Paulo expuseram-me sua tese, somos antropófagos.” (LE CORBUSIER, *Ibid.*, p. 83). Além do mais, essas observações a respeito da arquitetura sul-americana e de sua potencialidade cultural, bem como o contato com arquitetos e intelectuais, permitiram que Le Corbusier enxergasse novas soluções e que trabalhasse cada vez mais na criação de uma nova linguagem arquitetural. E qual seria o caminho para encontrar essa nova linguagem? A arquitetura deveria se distanciar das tendências higienistas, aproximando-se do cotidiano, da vida humana, do mundo da cultura¹³ e das soluções encontradas pelas artes.

O principal legado de Le Corbusier aos argentinos e aos brasileiros foi a conscientização da necessidade em se formular críticas com o intuito de superar os modelos europeus e a estética dominante, ainda ligada ao neoclassicismo e ao ecletismo do século XIX. Eis o cerne da questão: as elites, nesse período, ainda estavam presas a categorias estéticas dos gêneros dominantes e a arquitetura modernista ainda era uma aspirante heterodoxa nos termos de Bourdieu (1996), um modelo alternativo, uma arquitetura cotidiana e ordinária.

Le Corbusier encontrou na América do Sul a seguinte bipolaridade: os arquitetos defensores do estilo eclético, representado pelas vertentes ortodoxas consagradas que compunha os dominantes dentro do campo; e a arquitetura modernista, aspirante heterodoxa, defensora dos estilos novos e revolucionários. No Brasil e na Argentina, essa disputa dentro do campo da arquitetura possuía diferenças gritantes. Adrián Gorelik (2005)

¹³ A questão da introdução do culturalismo na linguagem arquitetural será trabalhada no capítulo III desta tese. Por ora, nos limitamos à problemática principal que era a busca da disciplina arquitetônica em construir uma identidade disciplinar própria. A pergunta-guia é: que rumo a arquitetura tomaria? Se aproximaria das artes plásticas, das ciências sociais, do campo político ou do econômico?

fez refinada análise sobre a recepção da arquitetura modernista em Buenos Aires, a qual classifica como uma “vanguarda da ordem”. O autor revela quatro especificidades no contexto argentino: 1. Não houve modernismos radicais; 2. Não houve busca de soluções comunitaristas ou utópicas; 3. Não houve paixões a respeito de uma nova sociedade; 4. Não houve tradições e instituições a serem demolidas. Em suma, na Argentina a introdução da arquitetura modernista ocorreu de forma suave. Os atores sociais que implementaram os conceitos modernistas estavam filiados a escritórios sem arquitetos de renome ou sequer consagrados pelos campos local ou internacional.

Ainda Segundo Gorelik, teria faltado organização institucional e contato dos arquitetos argentinos com o campo político. Logo, não teria havido qualquer ímpeto ou vontade de organização por parte dos arquitetos adeptos da nova arquitetura. Aqui se questiona: no contexto argentino, a arquitetura modernista teria mesmo ascendido à vitória discursiva, tendo em vista o fato de ela nunca ter superado a fase embrionária dos projetos residenciais?

A tese de Gorelik encontra respaldo quando comparada às impressões que o próprio Le Corbusier teve em sua estada em Buenos Aires. Os escritos que se seguem são categóricos:

O argentino que não é obrigado a “fazer a América” (ganhar dinheiro) divide seus pensamentos entre sua pátria e a França.

[...]

Oh balaustradas sul-americanas! Macarrões italianos! Que profusão, que exagero! A trágica Buenos Aires tenta sorrir através de suas balaustradas italianas. Isso só dá certo fora da cidade. Há manifestamente um exagero nisso. Tentei excomungar o balaústre!

[...]

Bem, Buenos Aires é assim; que seus dois milhões de habitantes, emigrantes com o pior gosto eclético. (LE CORBUSIER [Prólogo americano], In: SANTOS et al., 1987, p. 83).

O teor jocoso expõe a insatisfação de Le Corbusier com a produção arquitetônica vista na capital argentina e com a configuração espacial afrancesada sobreposta ao não mais reconhecível traçado hispânico original. Essa má impressão desaparece por completo

quando Le Corbusier se depara com a pauliceia desvairada de São Paulo que lhe parece um desafio da modernidade: “você estão, disse eu ao Prefeito, numa instância de crise de circulação?” (LE CORBUSIER, [Corolário Brasileiro]. In: Santos et al., 1987, p. 92). São Paulo, assim como as demais cidades brasileiras assentadas sobre sítios coloniais portugueses, se caracteriza pela configuração espacial exageradamente sinuosa, em que a topografia se torna um desafio hercúleo para as construções e para a circulação: “é mais fácil encher os tonéis das danaidas do que urbanizar isso aqui” (Ibid., p.96).

Le Corbusier observa nessa mesma conferência, proferida em 8 de dezembro de 1929 na ENBA, que o problema de circulação é em grande medida resultado da intrigante característica urbanística das cidades brasileiras e que enseja desafios únicos para os arquitetos, principalmente no sentido de se construir uma arquitetura normativa que dê conta da natureza caótica das cidades. Para haver esse controle da natureza caótica é indispensável haver uma unidade discursiva que regule o espaço:

Quando as soluções são grandes e quando a natureza casa-se com elas alegremente, mais do que isso: quando a natureza integra-se nela, é então que se está próximo da unidade. E penso que a unidade seja esta etapa para qual conduz o trabalho incessante e penetrante do espírito (Ibid., p.96).

O trecho da conferência explica sua conclusiva impressão sobre a importância de ter observado o Rio de Janeiro: “Chego a uma conclusão de unidade de sistema.” (Ibid., p.90). Essa conclusão de Le Corbusier revela consequências fundamentais para o rumo que a arquitetura modernista tomara. Em carta ao Ministro Capanema, reconhece a contribuição de sua visita para o desenvolvimento de novas ideias e soluções:

Agradeço-lhe muito sinceramente a confiança que o Sr. testemunha por mim. Sua cidade (Rio de Janeiro) é a cidade mais bela que conheço. É a respeito dela que tive as ideias urbanísticas mais importantes (LE CORBUSIER [Carta] de 5 de Maio de 1936 [para] CAPANEMA, In: SANTOS et al. 1987 p. 138).

Ao retornar para a Europa, Le Corbusier passa a revisar suas opiniões. Antes da épica viagem à América do Sul, em outubro do mesmo ano, acabara de organizar o CIAM 2, em Frankfurt-am-Main, Alemanha, cuja temática foi “A moradia para a existência mínima” (*Die Wohnung für das Existenzminimum*). Nesse congresso de 1929, ficou

estabelecido que a arquitetura modernista colocaria em primeiro plano questões biológicas, como o espaço elementar mínimo, ar, luz e calor (MUMFORD, 2000, p.37). Também foi instaurada a construção de moradias coletivas, as *Dom Kommuna*, inspiradas nas novas construções soviéticas. Por conseguinte, os congressistas, até então saudosistas com a Revolução Russa, posicionaram-se contra a configuração espacial das cidades burguesas com “seus blocos de apartamentos orientados pelo traçado da rua¹⁴” (MUMFORD, *Ibid.*, tradução nossa). Os arquitetos determinaram também novas medidas espaciais para as moradias¹⁵.

Surpreendentemente, esse foco do CIAM 2 foi duramente criticado por Le Corbusier em 1930, após a viagem a América do Sul. No CIAM 3, que veio em seguida e que aconteceu em Bruxelas, o tema foi o “O desenvolvimento do terreno racional”, que na verdade, logo, se transformou na questão de saber qual seria a escala dos prédios do futuro: Construções baixas, médias ou altas? O Congresso ocorrido em Bruxelas revelou duas inovações: a preocupação com a densidade urbana, o que ampliou a atenção dos arquitetos modernistas quanto à necessidade de uma escala cada vez mais ampla para os edifícios, ou seja, direcionou as construções para a verticalização e para a união entre arquitetura e urbanismo. A segunda inovação foi a tentativa de introduzir o caráter estético-monumental no fazer urbanista.

Tudo indica que Le Corbusier tenha influenciado a temática do CIAM 3, em Bruxelas, ao apresentar o monumental projeto da *Ville Radieuse* pouco antes do Congresso. Para essa mudança de orientação de sua proposta, o arquiteto deu a seguinte explicação em conferência: “As ruas nos fadigam. E quando tudo está dito e feito, nós temos que admitir que nos desagrada. Então porque ela ainda existe?”¹⁶ (LE CORBUSIER

¹⁴ Do original em inglês: ‘blocks against counterform to the bourgeois city of street-oriented courtyard apartments blocks’. O tipo ideal mais ilustrativo da rua burguesa seria aquele observável nos bairros parisienses projetados por Haussmann.

¹⁵ No CIAM 2, obtiveram-se as seguintes medidas mínimas, inspiradas em sua maioria pelos projetos de arquitetos alemães. Seguem as medidas da Existência Mínima: 29,5 a 76,5 m² para casa individual; 24,7 a 52,7 m² para unidade de habitação individual; 23 a 91,2 m² para unidade de habitação multifamiliar.

¹⁶ ‘The street wears us out. And when all is said and done we have to admit disgust us. Then why does it still exist?’

apud MUMFORD, p. 56, tradução nossa). Passou-se a discutir a composição arquitetônica e urbanística como um problema uno, indissociável. A cidade do futuro não seria determinada por questões puramente econômicas, mas principalmente pela busca da solução de problemas psicológicos e por demandas sociais. A solução final do Congresso é conhecida: a consagração da *unidade de moradia*, sustentada por pilotis e circundada por espaço verde e de circulação. Solução proposta por Le Corbusier e adotada por Lucio Costa.

Nota-se que o problema da circulação foi o que mais impressionou Le Corbusier em São Paulo. Prontamente, ele formulou dois croquis sobre a utilização de pilotis e de edifícios para sustentação das vias de circulação para o Rio de Janeiro, inspirados em algo que já tinha sido feito na capital paulista: as ligações elevadas acima do Vale do Anhangabaú, a exemplo do Viaduto do Chá¹⁷. Em 1933, na publicação da Carta de Atenas, a circulação, ou o *circular*, comporia um dos princípios fundamentais do urbanismo modernista, juntamente com a o *habitar, trabalhar e recrear*.

No contexto brasileiro, as conferências de Le Corbusier tiveram obviamente seus impactos sobre a direção que os arquitetos deveriam tomar, mas inicialmente esse impacto foi limitado e periférico. Antes da vinda do arquiteto franco-suíço, a ENBA encontrava-se veladamente dividida. Na década de 1920, a Escola era a própria reprodução ou microcosmo do campo arquitetônico no Brasil. Desde a sua fundação, que remonta à época da Missão Artística Francesa, o campo dominante sustentava o *neoclássico* como estilo próprio das construções de porte monumental como obras públicas, e apoiava a utilização do *neocolonial* para a configuração de prédios ordinários como residências, hotéis e escolas (GUIMARÃES, 1996). Dito de outro modo, havia uma rígida associação simbólica entre concepção, forma e função. Nesse ponto, observa-se a hierarquização dos gêneros, estando o neoclássico acima do neocolonial, algo que se reproduzia dentro da hierarquia

¹⁷ Hugo Segawa (2000) pontua que os planos do urbanista Adolfo Augusto Pinto a partir de 1896 tinham a proposta de interligar três pontos principais da cidade de São Paulo que se encontravam separados (do ponto de vista da circulação) por várzeas e vales: Convento de São Francisco; Convento de São Bento e Convento do Carmo. A proposta era fazer a interligação por meio da construção de viadutos que comporiam um triângulo. De fato, apenas o Viaduto do Chá foi realizado com êxito e é quase certo que Le Corbusier tenha visto a imponente construção.

estilística dos arquitetos, pois o classicismo encontrava-se associado à monumentalidade do Estado e a neocolonial ao cotidiano burguês.

O estilo neocolonial surgiu como um movimento inicialmente periférico dentro da ENBA que começou a conquistar espaço no ano de 1922, quando os alunos menos ortodoxos da ENBA organizaram a *Exposição Internacional do Centenário da Independência* que foi montada na área aterrada do antigo Morro do Castelo, marco inicial da ocupação portuguesa no Rio de Janeiro. O auge do Movimento Neocolonial aconteceu em 1925, quando ocorreu uma eclosão de projetos neocoloniais.

Lucio Costa foi um dos alunos vinculados ao Movimento Neocolonial da ENBA. A proposta neocolonial, ainda bastante imatura do ponto de vista filosófico e estético, era a tentativa de resgatar uma arquitetura de inspiração nacional, superando o esgotado estilo neoclássico e afastando-se gradativamente das matrizes europeias. Inclusive, até 1929 os projetos de Lucio Costa foram compostos por casas neocoloniais, como os projetos da casa de campo de Fábio Carneiro Mendonça e da casa de Ernesto Fontes, classificadas por Costa como a “versão eclético-acadêmica”.

Ao contrário do que comumente se pensa, a partir de dezembro de 1929, mês em que ocorreu a Conferência do ilustre Le Corbusier na ENBA, não houve uma mudança brusca na produção iconográfica de Lucio Costa. O arquiteto brasileiro sequer conseguiu assistir à Conferência de Le Corbusier, apenas escutá-la fora da sala que se encontrava lotada de alunos. Lucio Costa ainda não estava interessado nas questões filosóficas da proposta modernista. Acresce-se o fato de as formulações teóricas dos arquitetos modernistas ainda estarem imaturas, não havendo um discurso sintético naquele momento, tampouco uma rede ou ordem discursiva que soasse como uma solução pronta. Em termos institucionais, Le Corbusier ainda se esforçava para o fortalecimento dos CIAMs. No evento da ENBA e 1929, Le Corbusier e Lucio Costa sequer se conheceram. Mais tarde, o arquiteto brasileiro reconheceria que não havia dado a devida atenção às ideias do mestre franco-suíço, mas que de algum modo, a proposta modernista ficara fixada em sua memória auditiva. As palavras reverberavam em sua mente:

Por ocasião de sua visita ao Rio de 1929, fui escutá-lo: a conferência estava no meio, a sala repleta – 5 minutos mais tarde saía escandalizado, acreditando sinceramente ter me deparado com um “cabotino¹⁸” (COSTA [Carta] de 26 de Janeiro de 1936 [para] LE CORBUSIER, In: SANTOS et al., 1987, p. 142).

Nessa primeira viagem de Le Corbusier ao Brasil, algumas propostas das novas tendências arquitetônicas da época haviam sido apresentadas. Todavia, não é correto falar ainda em um modelo normativo e universalmente válido ou consagrado pelo campo, pois nenhum modelo sintético ainda não tinha se estabelecido no contexto internacional e os CIAMs estavam dando seus primeiros passos. Quando Lucio Costa toma contato com a obra de Le Corbusier, este sequer era a figura central no campo arquitetônico em 1929, pois os primeiros CIAMs ainda se encontravam na fase de predominância da língua alemã, sob a égide dos arquitetos germânicos e suíços (JACQUES, 2003)¹⁹ e das propostas mais semelhantes aos projetos bauhausianos. No Brasil, naquele momento, não se havia introduzido um modelo modernista, apenas tendências.

Entretanto, é notável como as imagens do Brasil marcaram profundamente as impressões de Le Corbusier. Os croquis produzidos por ele na viagem de 1929 revelam como o arquiteto buscou inspiração na topografia, nas soluções arquitetônicas populares e, até mesmo, no *design* das vestimentas e na feição corporal dos brasileiros. Os cadernos de viagem são documentos que demonstram quão forte ficaram gravadas as imagens do Brasil na retina de Le Corbusier. A partir de então, a ligação entre o mestre francês e os arquitetos brasileiros seria estabelecida de forma vigorosa através de troca de correspondências. Fica a dúvida em saber quem de fato influenciou quem.

¹⁸ Referência óbvia ao hábito de Le Corbusier reivindicar para si autoria da arquitetura modernista, Lucio Costa ironiza com precisa maestria e inconfundível delicadeza. Mas a impressão que teve a respeito de Le Corbusier é de que ele era um grande retórico.

¹⁹ Paola Berenstein Jacques (2003) divide os CIAMs em três fases distintas: “CIAMS I a III, domínio da língua alemã (suíços e alemães). Início do movimento e preocupações sociais e técnicas (racionalização da Construção); CIAMs IV a VII, domínio da língua francesa (em particular Le Corbusier). Construção de uma doutrina funcionalista e urbanista, Carta de Atenas; CIAMs VIII a X, domínio da língua inglesa (ingleses e holandeses), *Team X* e dissolução do movimento. Um último colóquio, fim oficial do movimento e que já não utilizava o termo CIAM, foi realizado em 1959, em Otterloo, Holanda” (JACQUES, 2003, p. 60, nota de rodapé).

2.3 Le Corbusier ou Warchavchik? A introdução da arquitetura modernista no Brasil.

O aspecto disciplinar da arquitetura na atualidade é assim definido por Frederico de Holanda (2010): “*arquitetura* é o lugar usufruído como meio de satisfação de expectativas funcionais, bioclimáticas, econômicas, sociológicas, topoceptivas²⁰, afetivas, simbólicas e estéticas [...]” (HOLANDA, F. DE, 2010, p. 28). A fala de um estudioso da arquitetura revela muito mais do que um leque de opções que um arquiteto possui ao conceber um projeto. Na realidade, essa definição expõe com clareza a aglutinação de saberes e de conhecimentos que sustentam o fazer arquitetônico. Essas aglutinações podem ser entendidas como camadas discursivas com historicidade passível de ser analisada. A arquitetura também é um conceito que pode ser fraturado e desconstruído.

Explicitando melhor, a arquitetura em seus diferentes aspectos expõe o seu lugar na trama de discursos. Aspectos funcionais, bioclimáticos ou simbólicos e estéticos são mais enfatizados ou não dependendo do período histórico e dos atores sociais que se incumbem da função de projetar os espaços. Dessa forma, impõem-se os seguintes questionamentos: qual o aspecto enfatizado pela arquitetura modernista? Existe variação na ênfase quando se comparam diferentes arquitetos modernistas? Se existe historicidade na relação entre arquitetura e outros campos do saber, haveria diferenças disciplinares entre as arquiteturas pré-modernas e a modernista?

Neste terceiro tópico, será discutida a temática do desenvolvimento do campo arquitetônico enquanto disciplina do saber no contexto brasileiro. Uma breve arqueologia do saber arquitetônico em comparação ao desenvolvimento do campo das artes aparece como objeto de discussão.

No que toca à configuração disciplinar da arquitetura na pré-modernidade ocidental, é observada a superação do modelo tradicional dos períodos medieval e barroco,

²⁰ Termo relativo à formação de imagens e à percepção visual.

caracterizados pela produção concentrada na estrutura organizacional das oficinas (*craftsmen's art*)²¹. Igualmente, a relação do campo arquitetônico com o artístico deixou de ocorrer como um *laissez-faire*, como *forma accidentalis* ou acidente estético. Em outras palavras, a cultura como mediação espontânea entre saber arquitetônico e sociedade é substituída por uma ordem discursiva normativa que encontra seu ápice no modernismo dos CIAMs.

É interessante notar que na sociogênese do campo arquitetônico moderno, a sua produção discursiva tenha procurado, em seu início, distanciar-se da arte e aproximar-se da engenharia e da matemática. Esse é o aspecto disciplinar da arquitetura na segunda metade do século XIX, quando houve o ápice do distanciamento entre arquitetura e artes plásticas, pois o ensino da arquitetura passou a ser vinculado ao das engenharias através das instituições politécnicas. Walter Benjamin (2007) notou esse fenômeno ao discorrer sobre a fundação da *École Polytechnique* de Paris, fruto da política reformista de Napoleão Bonaparte:

Coexistência do ensino puramente teórico com uma série de cursos de aplicação relativa à engenharia civil, à arquitetura, à fortificação, às minas e mesmo às construções navais [...]. Napoleão decretou, inclusive, a obrigação da residência em quartel para os alunos. (BENJAMIN, 2009a, p. 857).

Seguem outras considerações de Benjamin a respeito do ensino da arquitetura no período napoleônico:

O estudo da arquitetura como arte, seria segundo ele [Charles-François Viel], mais difícil do que o estudo da teoria matemática das construções [...]. O autor fala com desprezo dos novos estabelecimentos de ensino, como “estas novas instituições onde se ensina tudo ao mesmo tempo.” (Ibid., p. 860).

²¹ Norbert Elias estabelece a análise sociológica da posição dos artistas e aponta um período importantíssimo de transição de uma arte dos artesãos (*craftsmen's art*) para uma arte dos artistas (*artist's art*). A primeira refere-se a um tipo de arte caracterizado pela obediência aos cânones da tradição e, portanto voltada à função objetiva de promoção da coesão social, retratando figuras religiosas, as autoridades legítimas e seus feitos heroicos. Uma arte sem regras da arte próprias, sem autonomia. No que se refere ao segundo tipo, surgido no contexto da sociedade burguesa, a arte do artista é caracterizada pela existência de um campo institucional, com *ethos*, linguagens e regras próprias. A autonomia se deu inicialmente através da defesa da liberdade de criação por meio da prevalência da subjetividade como valor absoluto do processo de criativo. (ELIAS, 1993).

No Brasil, o modelo francês oitocentista foi introduzido pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny que chegou ao Brasil juntamente com a Missão Artística Francesa e foi o responsável pela institucionalização do ensino da arquitetura no Rio de Janeiro e na Academia Imperial de Artes e Ofícios. Como fora debatido no capítulo I, no período colonial, a produção do saber arquitetônico ocorria pelas mãos dos mestres artesãos e no espaço de suas oficinas. A partir da transformação da Academia Imperial em Escola Imperial, na regência de D. Pedro I, foi criado o primeiro suporte institucional para que se produzisse uma arquitetura erudita no Brasil. Devido à vinculação com a Missão Artística Francesa, os primeiros projetos eruditos da arquitetura brasileira estavam em consonância estilística com o modelo francês, caracterizado pela aproximação com a racionalidade matemática, com a proposta política reformista e com o resgate da estética clássica. Ângela Teles (2008) faz a seguinte comparação entre o modelo das instituições francesas e a sua adoção pelas recém-nascidas instituições brasileiras. Primeiramente, sobre o papel civilizacional da arquitetura na França de Napoleão, a autora afirma:

O intuito de Lucien Bonaparte, logo após o 18 Brumário no início de 1800, era convidar arquitetos a apresentarem projetos de colunas para heróis revolucionários a serem colocados em todos os departamentos da França, realizando uma proposta dos Governos Republicanos. (TELES, 2008, p.44).

A respeito da análoga política cultural feita no Brasil e o papel da Escola Imperial de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, o missionário pintor francês Émile Taunay é citado por Teles. O paralelo com a proposta francesa é inegável:

[...] seja mandado [*sic.*] às províncias [brasileiras] os discípulos mais distintos para servirem de instrutores, seja escolhendo dentre escultores e arquitetos os inspetores de obras públicas (TAUNAY, [Atas da Academia Imperial de Belas Artes], 16 de março de 1835. Apud TELES, 2007, p.143).

A arquitetura como novo instrumento de dominação, como nova faceta do orientalismo e como ícone da *mission civilisatrice* da cultura francesa fincou profundas raízes na tradição arquitetônica brasileira a partir do século XIX, evidentemente, muito mais do ponto de vista da estrutura institucional propriamente do que da perspectiva

estética, pois o neoclássico teria curta duração e, logo, seria sucedido pelo eclético e pelo neocolonial. No Brasil, as tendências imitativas na arquitetura seriam gradativamente superadas. De nenhuma forma, a superação dos modelos imitativos aconteceu abruptamente, fenômeno bastante distinto do que ocorrera com as artes plásticas que possuem um marco divisor que é a Semana de 1922. Dito de outro modo, a arquitetura não participou do Evento modernista. Portanto, a dimensão estética se antepôs às mudanças institucionais que são muito mais rígidas. Mesmo depois de 1922, a ENBA continuou a ser a principal instituição produtora da arquitetura erudita no Brasil. O próprio Lucio Costa faz essa importante observação sobre o papel da proposta da ENBA no período neoclássico, que foi a institucionalização do saber arquitetônico no Brasil ainda na época da Escola Imperial:

O Neoclássico oficialmente integrou a arquitetura do nosso país no espírito da época, ou seja, no movimento geral de renovação, inspirado, ainda uma vez, nos ideais da deliberada contenção plástica próprios do formalismo neoclássico (COSTA, 1995, p. 157).

Assim sendo, o papel da Escola Imperial e da ENBA é central na sociogênese da arquitetura erudita no Brasil. Do ponto de vista institucional, a ENBA serviu como instrumento das elites, tendo três funções básicas: uma política, uma estética e outra histórica. A função política concerniu em assentar o saber arquitetônico como meio de dominação que se expressava na adaptação da cidade do Rio de Janeiro às exigências estruturais de uma capital sede do primeiro império nas Américas. Já a função estética serviu à necessidade do gozo estético das elites em criar a ilusão de um ambiente europeu nos trópicos e de se auto-afirmar como sujeitos integrantes da “moderna” missão civilizadora. Por fim, a função histórica foi a de forjar a arquitetura como um saber com pretensão de atemporalidade no sentido de eternizar a ideia de progresso, através da prática cultural de deixar vestígios, ou seja, de se construir uma *arquitetura dos rastros*, haja vista o hábito das elites de construir monumentos para os eventos considerados históricos²². Colunas comemorativas de eventos consagrados pela história oficial eclodiram em

²² Por exemplo, construíam-se até mesmo edifícios e praças para comemorar acordos comerciais, como o ocorrido após os consortes comerciais entre Brasil e Portugal ou unificação econômica do Império, comemorada com o erguimento do Prédio da Praça do Comércio do Rio de Janeiro de autoria de Grandjean de Montigny (TELES, 2008).

praticamente todas as praças das capitais brasileiras, decorando esses espaços originalmente barrocos. À semelhança do mobiliário burguês, elas são o vestígio arqueológico do projeto arquitetônico oitocentista. Em resumo, essas três funções perpassariam institucionalmente toda a proposta discursiva da arquitetura de cunho monumental e erudito no Brasil, inclusive na época que se seguiu, o período do modernismo, pois resistiriam enquanto práticas institucionalizadas que orientariam objetivos e escolhas dos arquitetos que passaram pela ENBA.

A Escola foi igualmente responsável pela ratificação da hierarquização entre a arquitetura monumental e a arquitetura ordinária. No contexto da reforma disciplinar implementada por Benjamin Constant em 1890, a consecução de um projeto de porte monumental aparece como título de consagração para a carreira dos arquitetos. Esse critério parece ter se estendido até mesmo no período de ascensão e consagração dos arquitetos modernistas que o mantiveram.

Assim sendo, em terras brasileiras, a arquitetura monumental teve ótimas condições de possibilidade. Aqui se pode falar em uma prevalência da monumentalidade da arquitetura modernista, assunto que ainda permanece obscuro, mas que, ao mesmo tempo, parece ser central para o entendimento dos mecanismos sociológicos e discursivos envolvidos na formulação do que seria o modelo arquitetônico vitorioso e merecedor do título de modernista. No Brasil, as causas da inclinação pelo monumental advêm muito mais de práticas institucionais preservadas no interior da EIAO-AIBA-ENBA/RJ do que propriamente de fontes discursivas internacionais.

Realmente chama a atenção o fato de, no contexto internacional hegemônico – seja ele alemão, seja ele francês – a arquitetura monumental não ter tido inicialmente condições para sua plena realização. Por exemplo, na Alemanha, apesar de ter havido um processo bem delimitado historicamente de fundação de uma instituição modernista (Bauhaus) juntamente com uma consistente produção discursiva e iconográfica, o modernismo passou por inúmeros retrocessos: ascensão do Governo Nazista e a explosão das Guerras Mundiais, acontecimentos que não permitiram o crescimento institucional do modelo proposto pela Bauhaus, tampouco aquele defendido pelos CIAMs, muito menos ainda a

proximidade da arquitetura de vanguarda com o poder público²³. Dessa forma, até 1945, os objetivos políticos e sociais da arquitetura modernista em servir de instrumento de mudança social não puderam se realizar devido a causas externas ao campo das artes e da arquitetura.

Na França, as causas para a menor participação da arquitetura monumental no período modernista são de ordem institucional, ou seja, internas ao campo intelectual e ao campo arquitetônico. Apesar de ter havido boas condições sociais e políticas para a produção de ícones e de discursos modernistas, de nenhuma forma houve encontro entre monumentalidade e arquitetura modernista. A arquitetura modernista começou a se manifestar como um movimento alternativo associado às vanguardas positivas, isto é, como discurso sem instituição, a exemplo do Movimento Purista de Paris, ao qual se filiou o jovem Le Corbusier. Nesse sentido, a França foi tão ou até mais personalista que o Brasil porque a produção iconográfica orbitou quase que exclusivamente em torno de Le Corbusier. Mas de qualquer forma, a arquitetura modernista francesa se organizava atrelada aos movimentos de vanguarda e ao *ethos* artístico. Enfim, por razões diferentes, arquitetura e poder são se encontravam na Europa.

É interessante notar que durante o período napoleônico na França, a monumentalidade esteve em alta e houve forte proximidade entre a arquitetura neoclássica e o Estado burguês. Tudo leva a crer que essa proximidade tenha sido rompida devido à fragmentação do campo das artes e pela eclosão dos inúmeros grupos de vanguarda no período modernista, fato que gerou uma diversidade de propostas estéticas e, por conseguinte, uma forte incerteza disciplinar do campo arquitetônico. No período das vanguardas históricas os arquitetos passaram a sofrer uma espécie de crise de identidade, a saber, se a arquitetura seria um saber artístico ou politécnico?

Inicialmente, essa indefinição gerou atrasos discursivos, fazendo inclusive com que Le Corbusier encabeçasse a fundação uma instituição pretensamente internacional e

²³ Sublinha-se o fato de a Bauhaus ter se localizado em três cidades alemãs: Weimar, Dessau e Berlin. As constantes mudanças das sedes se davam conforme a disponibilidade de financiamento por parte dos governos municipais e em função da pressão política sobre os artistas gerada pela ascensão do Partido Nazista ao poder nas províncias alemãs. A Bauhaus se afastava cada vez mais de questões políticas.

discursivamente autônoma, CIAM independente das escolas de belas-artes e dos institutos politécnicos e, conseqüentemente, do fragmentado contexto institucional europeu. Há de se pensar se essa crise disciplinar foi um dos motivos que levaram arquitetos como Le Corbusier e Lucio Costa a construir reflexões com pretensões filosófico-sociológicas sobre o fazer arquitetônico. Nasceu um discurso autônomo, uma iconografia com pretensão de independência.

A introdução da arquitetura modernista no Brasil é menos palpável do que se supõe porque houve fluxos concomitantes. A chegada das invenções da arquitetura modernista seguiu caminhos distintos e não é possível datá-la com a vinda de Le Corbusier em 1929, nem tampouco com a sua segunda viagem por ocasião da consultoria do projeto do prédio do MES. É preciso evitar incorrer na tendência dos historiadores em estabelecer um marco fundador para ela, em geral, representado pela construção do icônico Edifício-sede do MES, que é considerado na análise aqui apresentada apenas uma das partes do processo histórico e não um evento genético ou original, muito menos uma certidão de nascimento ou um retrato da fundação modernista. Não houve, por assim dizer, um modelo modernista que tenha chegado pronto e acabado aqui. Manifestações da arquitetura modernista, desde logo, aparecem antes mesmo da épica construção do Edifício-sede do MES, em projetos de casas individuais de Gregori Warchavchik, primeiro em São Paulo em 1927 e, só posteriormente, no Rio de Janeiro após 1931. O assunto da fundação da arquitetura modernista gerava preocupação inclusive nos arquitetos que produziam naquele período. Lucio Costa, em 1948, respondendo a um artigo do polemista Geraldo Ferraz publicado no *Diário de São Paulo*, critica a posição datativa dos críticos do modernismo:

Ninguém jamais contestou a meu bom amigo Gregório Warchavchik a prioridade de haver construído as primeiras casas modernas no Brasil [...]. Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é *farwest*. (COSTA [Carta-depoimento de 1948]. In: COSTA, 1962, p.123-125).

Inicialmente, a introdução da arquitetura modernista no Brasil não foi caracterizada pela institucionalização como na Alemanha, nem pela excessiva fragmentação a exemplo do contexto francês. Aqui, a arquitetura modernista se organizou em torno de personalidades que possuíam algum contato ou acesso ao poder político e ao Estado, ou

seja, atores sociais que possuíam a probabilidade de exercer alguma vontade no corpo estatal ou que tinham um capital simbólico válido tanto no campo da arquitetura, quanto no campo político.

O caminho mais conhecido da introdução dos princípios da arquitetura modernista é o contato entre a produção arquitetônica brasileira e Le Corbusier, fato que começa a acontecer em 1929 com a vinda dele ao Brasil. Antes de iniciar esse ponto da discussão, é necessário ressaltar que houve outro caminho. Anteriormente à chegada de Le Corbusier, a produção arquitetônica modernista já se iniciara especialmente representada pelos projetos individuais de Warchavchik. Eis um aspecto que deve ser sublinhado, pois a maior parte dos trabalhos sobre a introdução da arquitetura moderna no Brasil dá como certa a segunda viagem de Le Corbusier (em 1936) e o encontro com Lucio Costa como sendo o marco fundador, ratificando a insistência numa hipótese que enfatiza a datação, suprimindo o entendimento desse fenômeno enquanto processo histórico. Também nota-se que a quantidade de trabalhos e pesquisas sobre a trajetória de Warchavchik é ínfima.

O arquiteto russo Gregori Warchavchik chega ao Brasil em 1923 para trabalhar na Companhia Construtora de Santos em São Paulo. O arquiteto era recém formado pela *Regio Instituto Superiore di Belle Arti* de Roma e, logo, teve contato com o *Movimento Futurista* italiano. Além das duas famosas casas modernistas de São Paulo, construídas em 1927 – sem qualquer influência ou contato com o Grupo Carioca, pois este ainda não existia – entre os anos de 1925-29, Warchavchik foi delegado representante para a América do Sul dos CIAMs (GUIMARÃES, 1996). Nota-se que Warchavchik chega ao Brasil antes mesmo de Le Corbusier.

No que concerne ao contato com a arquitetura modernista internacional, o arquiteto russo encontrava-se em relativa vantagem se comparado ao jovem Lucio Costa que apenas ouvia falar dos CIAMs por meio de publicações e a arquitetura modernista era algo que não lhe interessava muito ainda. Ao contrário do neocolonial Lucio Costa, Warchavchik era membro do CIAM, estava inserido nas redes da *intelligentsia* internacional de cunho modernista. Porém, faltava ao arquiteto russo conseguir inserção na *intelligentsia* e no campo político brasileiros. Isso só viria a acontecer com seu casamento com Mina Klabin

em 1927, herdeira de um importante industrial paulistano, conhecido de Paulo Prado e dos mecenas de São Paulo. A partir de então, essa inserção rendeu ao arquiteto russo projetos de casas residenciais para a elite paulistana e publicações em artigos de jornais da capital paulista. Interessa de fato saber como foi o encontro de Warchavchik e Lucio Costa. Pode-se afirmar que foi anterior ao encontro com Le Corbusier.

Logo após a quase despercebida Conferência de Le Corbusier na ENBA, Lucio Costa viaja para Diamantina em Minas Gerais e tem contato com a arquitetura barroca mineira. Essa viagem fez com que Costa percebesse o falseamento contido na proposta neocolonial que em nada refletia o passado e as especificidades da arquitetura da América Portuguesa. Exatamente em 1929, Lucio Costa vê em revista não especializada, uma foto da casa modernista de Warchavchik em São Paulo e começa a vislumbrar as possibilidades oferecidas pela proposta modernista (GUIMARÃES, *Ibid.*). Warchavchik e Le Corbusier tocam quase que simultaneamente os sentidos do jovem Lucio Costa.

A conversão de Lucio Costa de arquiteto neocolonial para arquiteto modernista não se deu do dia para a noite e o grande responsável por essa radical mudança de nenhuma forma foi o contato com Le Corbusier de 1929 como se supõe, pois Le Corbusier e Lucio Costa não se conheceram nessa ocasião. Outro evento de natureza totalmente diversa seria fundamental para que isso ocorresse: a Revolução de 1930. O presidente Getúlio Vargas realizou mudanças profundas nas políticas públicas no Estado Novo, iniciando o processo de reformulação do ensino e da cultura e a ENBA passou a servir como instrumento de implementação das ideias de modernização (SCHWARTZMAN et al., 2000). Rodrigo Mello Franco de Andrade integra a equipe do Ministério da Educação e Saúde e convida Lucio Costa para ser diretor da Escola a fim de promover as tais reformas necessárias. Do ponto de vista político, a mais importante consequência da indicação de Lucio Costa para a direção da ENBA foi a tentativa de reformulação do sistema de ensino no Brasil. Uma Escola que deveria ser inovadora e revolucionária por representar a consolidação do Governo Federal e a sua vitória sobre as dissonantes tendências separatistas. Uma escola síntese das artes para um país síntese de seus estados-membros.

Da perspectiva do ensino da arquitetura propriamente, Lucio Costa, aos 28 anos, torna-se Diretor e emprega mudanças curriculares desafiadoras²⁴. Dentre elas, destaca-se a especialização do arquiteto na área da composição. Isso realizar-se-ia através da síntese entre a dimensão *plástica/ideal* (representada pela pintura e escultura, expressões do sentimento, do inconsciente e da imaginação) e a dimensão *orgânica/funcional* (concernente ao ensino da técnica que se referem à realidade, ao cálculo e à limitação espacial das formas). Lucio Costa identifica a síntese dessas duas dimensões ou princípios como sendo descobertas do mestre Le Corbusier (COSTA, 1952). Mas na realidade, toda essa teorização nada mais é do que a consagração discursiva da proposta bauhausiana de síntese das artes, tendo por objetivo enterrar o ensino tradicional francês, calcado na concepção disciplinar clássica.

Como se sabe, nesse contexto havia um “romance velado” entre o Estado Novo e o Governo Nacional-Socialista alemão e, em alguns pontos, seus projetos de modernização se encontravam (SCHARTZMAN et al, 2000). Não obstante as filiações partidárias, as reformas culturais e educacionais tinham como objetivo a construção de uma identidade nacional em dois países com problemas identitários: Brasil e Alemanha. O controle da cultura e da educação e a produção arquitetônica dos ícones da nacionalização emergiam como importantes instrumentos de dominação. Como foi mencionado, esse processo foi interrompido na Alemanha, mas aqui seguiu adiante. Em ambos os países, todavia, uma escola revolucionária aparece como um dos instrumentos utilizados pelos regimes ditatoriais.

A ascensão de Lucio Costa à diretoria da ENBA permitiu que ele introduzisse os artistas modernistas nos círculos do poder federal. Na verdade a ENBA era uma instituição que gravitava próxima ao recém-nascido Governo Federal. Um dos primeiros atos do novo

²⁴ Lucio Costa programou a seguinte mudança: introdução de um biênio fundamental com matérias curriculares gerais (noções de engenharia, cálculo, desenho, pintura) e um triênio de aplicação que se converge para a especialização dos arquitetos na dimensão da composição (planejamento, programação, anteprojeto, estudo de estrutura, estudo de instalações, projeto). O sistema tradicional defendia um biênio comum entre arquitetos e engenheiros, concentrados na técnica (engenharia, cálculo) e um triênio em que cada uma das duas profissões se dispersaria em variadas matérias. Lucio Costa argumentava que o ensino tradicional era, na verdade, um entrave à especialização do arquiteto porque era um sistema que alimentava a dispersão. (COSTA, [Considerações Sobre o ensino da Arquitetura]. In: COSTA, 1952, p. 111-117)

Diretor foi convidar Warchavchik para lecionar na ENBA durante a sua gestão (GUIMARÃES, 1996). Lucio Costa, além de gozar de respeito no campo arquitetônico e artístico, havia apresentado uma reforma curricular consistente e inovadora. Mas porque sua direção duraria menos de um ano? A resposta pode estar na contradição entre o modernismo e o gosto estético das elites cariocas.

De acordo com uma interpretação inspirada na dinâmica da contradição entre as elites aristocráticas e burguesas (ELIAS, 2001) é possível tecer algumas elucubrações sobre a relação dos arquitetos com as elites no Brasil. Como foi posto anteriormente, São Paulo foi uma das portas de entrada dos princípios da nova arquitetura no Brasil. Nesse momento, a cidade passava por uma efervescência cultural deflagrada pela economia do café, pelo crescimento urbano descontrolado, pela imigração em massa e, evidentemente, essa complexidade se refletiu na épica Semana de 1922. Portanto, esses fenômenos eram mais evidentes na circunscrição do Estado de São Paulo (SEGAWA, 2000).

No contexto do Rio de Janeiro, essa dinâmica não acontecia no mesmo ritmo. Além de sediar o Governo Federal, a cidade já mantinha uma tradição de intercuro cultural muito forte com a França. Então, para as elites cariocas que se formaram à época da vinda da corte portuguesa para o Brasil, o referencial do gosto estético era a França burguesa neoclássica e eclética. Soma-se a isso a própria composição da elite carioca que era formada principalmente por comerciantes e altos funcionários do Estado e aí havia confluência entre capital simbólico (político) e capital econômico. A elite carioca, criada ainda no tempo da sociedade de corte, existia há pelo menos duas ou três gerações. Em São Paulo, por sua vez, as elites financeiras haviam se formado a uma ou duas gerações, com uma origem muito menos nobre, cuja acumulação de riqueza havia se dado pela produção cafeeicultora e industrial. Havia também a forte presença do imigrante europeu e os casamentos entre a aristocracia rural quatrocentona e os imigrantes industriais enriquecidos eram até comuns. Nesse sentido, as elites paulistanas apresentavam uma maior abertura em relação às cariocas, característica que pode explicar sociologicamente, a mais rápida derrocada dos estilos tradicionais vinculados à estética do neoclássico e do eclético no contexto paulista, que já na segunda metade do século XIX emergiam edifícios com ampla

utilização de ferro, vidro e materiais de última tecnologia na construção de galerias comerciais (SEGAWA, *Ibid.*).

Em resumo, a elite paulistana não foi diretamente tocada pelos valores da sociedade de corte, sendo essencialmente uma elite capitalista e mais aberta às inovações estéticas, porque necessitava de um projeto alternativo e distinto do projeto de brasilidade afrancesada consolidado no Rio de Janeiro.

A situação individual que torna real a caracterização dessa configuração sócio-histórica ocorre quando Lucio Costa (personalidade, entidade subjetiva) enfrenta o problema com o ambiente cortesão do Rio de Janeiro (estrutura, sociedade). Além das reformas curriculares inovadoras, o arquiteto resolveu trazer ao Rio a revolucionária produção dos “jovens de São Paulo”. Devemos lembrar que a Semana de 1922 foi um evento restrito à cidade de São Paulo e que apenas *a posteriori* os historiadores se incumbiram de torná-lo um evento de proporção nacional. Assim, Lucio Costa tinha como intuito dar visibilidade a essa nova produção. O descontentamento de Costa com a produção pictórica carioca fez com que ele convidasse artistas que produziam em São Paulo para a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA – o apelidado *Salão de 31* – que contou com a presença de Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Di Cavalcanti e Bruno Giorgi que expuseram (GUIMARÃES, *op. cit.*). A organização do Salão significou a introdução da pintura modernista na instituição mais tradicional e acadêmica das artes plásticas no Brasil. Embora isso não esteja registrado em documentos, a má recepção do Salão foi uma das causas do afastamento de Costa da direção da Escola. A ousadia de Lucio Costa lhe custou caro e durante quatro anos enfrentou grandes dificuldades financeiras e profissionais.

Esse episódio teve duas consequências importantes: em primeiro lugar, expôs a proposta modernista dos jovens paulistas ou *intelligentsia* paulistana, que até então era periférica e provinciana, diante dos olhos das elites cariocas próximas ao poder federal. Em segundo lugar, a demissão de Lucio Costa fez com que ele se afastasse do poder e fosse se associar a Warchavchik em projetos de casas residenciais. Os dois arquitetos viraram sócios em 1931 e montaram o *Escritório Lucio Costa & Warchavchik*, sediado na Praça

Mauá, no centro do Rio de Janeiro (GUIMARÃES, *Ibid.*). Diante da escassez de trabalho, que nada mais era que um resultado indireto do boicote da elite carioca, Lucio Costa, que não conseguia clientes, fez uma série de projetos fictícios para casas residenciais intitulada *Casas sem dono*. É quase inacreditável que um arquiteto que praticamente caiu em desgraça ascenderia vinte anos depois como o autor do projeto da épica Capital Federal.

A seguinte comparação faz-se importante: a trajetória de ascensão de Lucio Costa se difere bastante da de Le Corbusier. Primeiramente, o caminho de ascensão da arquitetura modernista no contexto brasileiro ocorreu por uma via institucional, ligada à introdução dos princípios modernistas numa instituição acadêmica filiada e sustentada pelo Estado. Na França, isso não ocorreu, fazendo com que Le Corbusier optasse em fundar uma instituição alternativa, conforme o esquema dos grupos de vanguarda. Os CIAMs iniciaram-se como um evento marginal de iniciativa de Le Corbusier e dos arquitetos Gabriel Guévrekian e Sigfried Gideon e contou com um mecenas suíço, a Madame Hélène de Mandrot, que cedeu recursos e seu castelo para a realização do CIAM 1 em La Sarra, Suíça (MUMFORD, 2000).

Le Corbusier também enfrentou problemas de aceitação no campo arquitetônico francês. Um ano antes do CIAM 1, Le Corbusier e seu primo Pierre Jeanneret haviam sido desqualificados por um poderoso arquiteto acadêmico, Charles Lemaire, por conta da submissão de um projeto na Escola de Belas-Artes de Paris. Enquanto Lucio Costa buscou a via institucional, pois ele já era um *insider* dentro dos círculos acadêmicos, Le Corbusier era um *outsider* que não tinha acesso ao campo de poder e teve que construí-lo do nada por meio da criação de uma instituição que acolhesse e fortalecesse as ideias modernistas. De qualquer forma, mesmo Lucio Costa gozando de boa posição, levou um duro golpe no episódio de sua demissão e sofreu com uma espécie de ostracismo intelectual e profissional durante quatro anos.

Em segundo lugar, a relação entre Lucio Costa e Le Corbusier com o campo das artes também foi igualmente diferente. Lucio Costa mantinha certo afastamento em relação à produção pictórica, não tendo participado de nenhum movimento artístico, embora contemplasse com admiração a dimensão plástica e artística e fosse exímio desenhista, mas

péssimo pintor. Le Corbusier, por outro lado, fez parte do grupo purista de Paris e havia organizado um meio de divulgação próprio, a revista *L'esprit Nouveau*²⁵, em que eram editores o próprio Le Corbusier, o pintor Amedée Ozenfant e o crítico literário Paul Dermée. Da perspectiva das características pessoais, Lucio Costa era modesto e, por vezes, tímido; Le Corbusier era empreendedor e destemido. Mas a arte era um espaço de inspiração para ambos.

2.4 A interrupção do diálogo: condição para a busca da autonomia.

Retomando a problemática da circulação das ideias e da crítica da oposição centro-periferia, nota-se o fato após os episódios da consultoria do Edifício-sede do MES e da Cidade Universitária do Brasil que o contato entre a produção arquitetônica brasileira e a de Le Corbusier praticamente cessou. De acordo com o tomo de correspondências de Le Corbusier (1987), a datação da sua última carta endereçada ao Brasil consta do dia 29 de junho de 1939. Só reapareceriam correspondências em 1946, ou seja, com o término da Segunda Guerra Mundial. Eis um dos fatos que contribuíram para a autonomização da produção brasileira, na medida em que as consultorias foram interrompidas e os arquitetos engajados nos projetos modernistas praticamente tiveram que se virar sozinhos sem o aval dos mestres europeus.

Anteriormente à Guerra, ao se analisar o conteúdo das cartas, observa-se que os arquitetos do Grupo Carioca colocavam-se claramente na posição de aprendizes de Le Corbusier e, em projetos de porte monumental e função social, a opinião ou consulta do mestre era sempre pedida. No paradigmático caso do projeto do MES, a contratação do escritório de Lucio Costa com a consultoria do arquiteto franco-suíço parece ter sido uma decisão de fachada de Capanema, pois desde 1930 a legislação proibia a contratação de

²⁵ Nos meios acadêmicos brasileiros, o periódico importado circulava e as ideias de Le Corbusier já eram conhecidas por um público restrito, filiado às redes da *intelligentsia* modernista de São Paulo, mas era praticamente desconhecido do público carioca. Isso pode explicar a falta de atenção de Lucio em relação à Conferência de Le Corbusier no Rio de Janeiro em 1929.

arquitetos estrangeiros para obras públicas. O Ministro Capanema – que já havia se esquivado em realizar o Projeto do MES do vencedor do concurso Arquimedes Memória – mais uma vez encontra um “jeitinho”, agora para que Le Corbusier trabalhasse no Brasil: Consultoria de Le Corbusier por meio da formulação de pareceres para a equipe de arquitetos brasileiros (LE CORBUSIER [Parecer] a Gustavo Capanema 10 ago. de 1936. In: Santos et al., 1987, p.169).

Porém, porque apesar de ter havido essa contratação por meio de pareceres de extremo detalhamento que faziam de Le Corbusier praticamente o arquiteto chefe da obra, o projeto do MES não foi de fato um projeto de Le Corbusier? Um pouco de arrogância pessoal e vaidade explicam.

De forma sucinta, na segunda viagem de Le Corbusier (que na verdade tinha como motivação principal a feitura indireta do projeto do Edifício-sede do MES pelo vetado arquiteto estrangeiro) lhe foi apresentado um terreno no Centro do Rio de Janeiro, cercado por construções que limitavam grandes intervenções no sentido horizontal. Le Corbusier detestou o terreno e, aproveitando que estava na cidade, procurou e achou um outro sítio à beira-mar. Le Corbusier desenhou todo o seu projeto assentado nesse terreno litorâneo próximo ao antigo aeroporto, atual Santos Dumont. No próprio parecer de Le Corbusier (Ibid.), ele escreve a Capanema pedindo pela mudança do terreno, tendo em vista que esse terreno à beira-mar estava desocupado.

Essa atitude do arquiteto francês demonstra a forte crença no poder de barganha com o campo político e, principalmente, uma grande aposta na sua autoridade ou capital simbólico. No final por razões burocráticas e imobiliárias, o terreno no centro do Rio foi mantido com o argumento de ser o único disponível e nele foi construída a obra final. Nota-se que a grande aposta de Le Corbusier lhe custou a impossibilidade de realização de um único projeto no Brasil pelo simples fato de o projeto não caber no terreno real. Isso significa que Le Corbusier deslumbrou-se com seu próprio reconhecimento desenhando um projeto sobre um terreno de faz de conta, um projeto que por causa da implacável realidade se tornou imaginário, uma fugaz imagem de utopia.

Assim sendo, o problema foi jogado para as mãos dos jovens arquitetos brasileiros que tiveram que fazer um novo projeto para o MES de acordo com o terreno real. É interessante notar que essa inusitada situação abriu a oportunidade dos arquitetos ao redor de Lucio Costa de empreenderem a primeira obra pública modernista de cunho monumental. Mas, principalmente, essa situação os forçou a procurar soluções novas, certa autonomia iconográfica, mas ainda dentro dos princípios da arquitetura modernista ou das ideias de Le Corbusier ou como costumava dizer Lucio Costa, “a partir do risco de Le Corbusier”. De qualquer modo, com o Projeto concebido e estruturado, Costa enviou a Le Corbusier os croquis do projeto brasileiro, pedindo-lhe a opinião. Le Corbusier, amistosamente, acreditando que o projeto ainda era uma mera adaptação do seu, elogia as adaptações. Entretanto, para os arquitetos brasileiros o Projeto do MES foi mais do que uma mera adaptação. Surge o problema da indefinição da autoria.

Após a Guerra, ocorreu um enorme mal-estar entre Le Corbusier e os arquitetos brasileiros causado pela publicação, em *Oeuvres complètes* (1938) de Le Corbusier, de um desenho do projeto do MES como sendo uma das obras do arquiteto europeu. A polêmica da autoria do Prédio do MES possui três hipóteses (SANTOS et al., 1987). A primeira é de que tenha havido um mal-entendido, porque o croqui publicado teria sido apenas um dos possíveis desenhos de estudo apontados por Le Corbusier quando visitou o terreno antigo. A segunda hipótese tem a ver com o problema do pagamento de honorários²⁶, haja vista que o Governo Brasileiro não havia pago a consultoria por completo, então, esse ato teria sido uma reação de Le Corbusier ao calote que sofrera. Por fim, levanta-se que a polêmica teria sido gerada pela crença de Le Corbusier de que o Projeto era de sua autoria e que os brasileiros teriam feito retoques e adaptações, tanto que o cálculo do montante que ele acreditava ser devido a ele (1,2% do custo total da obra) ia além da remuneração de consultor e se aproximava do montante de um arquiteto chefe e não de um simples consultor.

²⁶ Le Corbusier, com base nos honorários pagos pela Ordem dos Arquitetos da França, cobrava os seguintes valores: “Honorários previstos para anteprojeto: a) Estudo preliminar – 10% dos honorários; b) Anteprojeto – 10% dos honorários. Os honorários para um prédio desta natureza são estimados em 6% dos custos, minha participação seria então 20% de 6% dos honorários dos custos; minha participação seria então 20% de 6%, ou seja, 1,2% de honorários sobre o custo total da obra” (LE CORBUSIER [carta] de 28 de novembro de 1949 [para] BARDI, in: SANTOS et al., 1987, p. 201).

De qualquer maneira, essa publicação causou tristeza a Lucio Costa, que tendo visto o desenho publicado em questão, escreveu para Le Corbusier pedindo explicações:

P.S: O esboço feito a posteriori, baseado nas fotos do edifício construído e que você publica como se se tratasse de uma proposição original, nos causou, a todos, uma triste impressão (COSTA [carta] de 27 de novembro de 1949 [para] LE CORBUSIER, In: SANTOS et al., 1987, p. 200).

Le Corbusier responde a Lucio Costa, justificando o episódio como uma infeliz coincidência, porque quando fora informado posteriormente de que o terreno seria aquele do centro da cidade, teria tratado de redesenhar por conta própria um novo projeto, fazendo o edifício se elevar na vertical, solução análoga àquela encontrada pela equipe carioca:

Tomei o prédio em comprimento e o reagrubei em altura. Você parece dizer que não fui eu que tive a ideia dessa operação porque publiquei um pequeno croqui na “Obra completa” edição Girsberger, 3º vol. página 81. Assim, aparentemente teria feito um abuso atribuindo-me a invenção da ideia. Conhecendo-me e conhecendo-o, é a tese da libertação do solo pela altura do edifício. É-me absolutamente impossível saber se meus croquis foram feitos a partir da maquete como você parece dizer; não tenho a menor sombra de uma lembrança de ter tido a intenção de instalar os marcos de uma polêmica nessa história. (LE CORBUSIER [carta] de 23 de dezembro de 1949 [para] COSTA, In: SANTOS et al., 1987, p. 203).

O fim da polêmica se encerra quando Lucio Costa envia uma foto da placa de inauguração do Prédio do MES colocando os arquitetos brasileiros como autores, mas ressaltando que foram orientados pelo “rabisco” do mestre Le Corbusier.

Da perspectiva discursiva, a polêmica indica algo mais. Os arquitetos brasileiros buscavam delimitar e autonomizar sua produção. Evidentemente, em 1936 a obra do MES não parecia internacionalmente relevante, contudo no período pós-guerra, as publicações específicas começam a expor artigos sobre a arquitetura modernista e o Edifício-sede do MES aparece como um dos grandes sucessos da nova arquitetura e era fácil associá-lo à figura de Le Corbusier. Como se sabe, desde sempre a não realização de um projeto concreto atormentava Le Corbusier, que nesse momento achava que suas ideias estavam sendo apropriadas por todos e que ele não tinha obtido o reconhecimento máximo que era a

concretização de um projeto seu em escala monumental. Igualmente, plausível é supor que para a imprensa especializada internacional a autoria do prédio do MES era de Le Corbusier²⁷. A geografia do poder ainda ditava as regras e se apostava ainda na hipótese de uma espécie de colonialismo cultural, hipótese que, nos anos de 1980, viria a ser retomada na observação de James Holston (1993) a respeito de Lucio Costa: de que este seria um genial *bricoleur* de imagens, em grande parte, estrangeiras.

Porém, à maneira brasileira parece ter sido pouco compreendida pelos historiadores norte-americanos²⁸ e a própria história se encarregaria de demonstrar que a circulação das ideias e – não o imperialismo cultural – tinha produzido um salto qualitativo e se tornado alguma coisa além no tocante à arquitetura modernista produzida no Brasil:

Ao lado de linhas retas nítidas, verticais e horizontais... Fiz uso das tão decorativas telhas coloniais e creio que consegui idear uma casa muito brasileira pela sua perfeita adaptação ao ambiente. (WARSCHAVCHIK, [entrevista para o Correio Paulistano] de 8 de Julho de 1928 apud PEREIRA Op. Cit., p. 73).

[...] a tradicional posição de dependência em que vivíamos, nesse particular, para com a Europa e a América, de um momento para outro, se inverte: são agora os mestres arquitetos dos Estados Unidos da América e do Império Britânico que se abalam dos respectivos países para virem até aqui, apreciar e aprender. Que estranho encadeamento de circunstâncias tornou possível tal milagre? (COSTA [carta] s.d. [para] CAPANEMA. In: SCHWARTZMAN, 2000, p. 373).

O segundo salto qualitativo em direção à autonomização da produção arquitetônica brasileira viria a ocorrer em seguida com a proposta culturalista de Lucio Costa. Resumidamente, o processo de busca pela autonomização da produção arquitetônica brasileira pode ser dividido em duas fases. A primeira é a *fase antropofágica*, em que a figura de Lucio Costa é central. Nesse período, a arquitetura modernista brasileira insere-se

²⁷ A autoria do Prédio do MES é novamente dada a Le Corbusier pela revista *Architecture d'aujourd'hui*, número especial, p. 12-13, em que o croqui vertical do Prédio do MES aparece como obra do arquiteto franco-suíço.

²⁸ Refiro-me pontualmente à comunicação do professor Farès El-Dadah, da Rice University dos Estados Unidos que sustentou a bricolagem como hipótese para a construção do artigo *Lucio Costa 'antropófago'?*, apresentada em 28/07 de 2010 no *Seminário Lucio Costa – Arquiteto* no auditório do Museu Nacional da República de Brasília. Fato é que em terras norte-americanas o professor tornou-se referência em arquitetura modernista brasileira, com certa proximidade com a posição de Holston.

no simbolismo e na estética ligados ao folclorismo da Geração de 1922. Lucio Costa, portanto, pesquisa e constrói uma leitura muito própria sobre a nova-arquitetura, inspirado nos monumentos da arquitetura colonial brasileira e na antropofagia dos princípios modernistas propostos pelo discurso culturalista. A fase subsequente pode ser definida como *a fase plástica* ou da arquitetura-arte que é realizada por Oscar Niemeyer, através da nova relação que ele estabelece entre arquitetura e artes plásticas. Uma nova função é dada à arquitetura, que deixa a sua função social em prol de uma “função” plástica.

É claramente visível que os arquitetos brasileiros, especificamente os vinculados ao Grupo Carioca, trilharam um caminho diferente do debruçado pelos arquitetos europeus, entorpecidos pela proposta modular de Le Corbusier e pelos norte-americanos, estes presos a proposta funcional minimalista do *Weniger ist mehr* (o menos é mais) de Mies Van der Rohe com suas austeras torres verticais de vidro. De qualquer forma, Le Corbusier parece digerir alguns elementos iconográficos brasileiros e incorporá-los à formação do discurso modernista. A correspondência intensa entre Le Corbusier, Lucio Costa, políticos e intelectuais brasileiros expõe a mestiçagem ou o *pedigree* mestiço da contribuição de Le Corbusier aos CIAMs.

Capítulo III – As imagens do Brasil colonial e sua reinvenção no plano urbanístico de Brasília.

Na introdução desta tese, colocou-se que adentrar a questão do urbanismo não seria o objetivo central do texto aqui escrito, pois a intenção era de realizar uma abordagem pela ótica da sociologia da arte. Todavia, no que se refere a um capítulo dedicado a Lucio Costa, é de suma importância observar a associação entre urbanismo, modernismo e artes plásticas. Assim como o ocorrido em outras esferas do conhecimento – desde as artes até as ciências – as expressões modernistas também se manifestaram no conhecimento urbanista. Aqui é importante insistir na afirmação de que as imagens construídas pelos modernistas a respeito da cidade se chocaram com discursos tradicionais e pré-modernos incumbidos da organização urbana e dos padrões de ocupação espacial do solo. Esse choque ocorreu também em nível estético, iconográfico e iconológico.

Compreender a manifestação do “espírito” modernista no urbanismo brasileiro exige um retorno ao debate sobre ideias, conceitos e práticas sociais vistos como pré-modernos pelos atores sociais envolvidos na fabricação das urbanidades no Brasil. Fica evidente, então, que essa afirmação pressupõe que haja uma ligação discursivo-iconográfica entre os princípios modernistas e as condições históricas das cidades brasileiras entre os anos de 1930 a 1960.

De acordo com uma interpretação mais negativa sobre a arte, o modernismo foi um movimento antitético, ou seja, produziu um *ethos* negativo em relação à estética do passado. A negação do passado e a celebração do futuro parecem ser uma condição *sine qua non* do movimento, um axioma, um pressuposto discursivo. Mais importante ainda: esse conjunto de pulsões negadoras se metamorfoseia em valores sociais, políticos e estéticos que orientaram as ações dos artistas. Há aquele “trabalho grande a executar [...] varrer limpar” como berrava o Manifesto DADA¹. A grande questão que se coloca é a de

¹ TZARA, [Manifesto DaDa]. In: TELES, 1986, p. 94.

saber como esse *ethos* negativo, que se formou no âmbito estético e artístico reverberou no urbanismo na primeira metade do século XX. Ele de fato não se manifestou no urbanismo ou houve resquícios encobertos pela ideia de higienização das cidades e das conseqüentes políticas públicas de reurbanização por meio das demolições e reconstruções.

De antemão, é necessário sublinhar que o modernismo no Brasil manifestou peculiaridades²: a plasticidade e a versatilidade, ou seja, a capacidade incomum de adaptação estética às necessidades do contexto histórico, dispensando o caráter imitativo ou mimético das tendências internacionais e, muitas vezes, desdenhando a coerência discursiva e estética da *intelligentsia* internacional. Para responder a questão de como a estética modernista se manifestou no urbanismo é necessário descrever a situação peculiar das cidades brasileiras e confrontá-las com o discurso formulado por urbanistas, engenheiros e arquitetos para descobrir qual foi o tipo de cidade que se procurou negar naquele período em comparação a cidade em que se quis erigir.

A configuração espacial das cidades brasileiras cristaliza a forma pela qual se fez a ocupação espacial do solo no Brasil. A cidade corporifica e preserva em seu formato arquitetural e urbanístico a dinâmica social de várias épocas (ARGAN, 1998). No caso brasileiro, historicamente a configuração espacial ou traçado urbanístico das cidades espontâneas se expõe, à primeira vista, como uma trama sem ordem, bastante sinuosa e irracional. Sua história peculiar e sua herança da colonização portuguesa ainda levantam preocupações analíticas que eram centrais à época do modernismo e que até a atualidade se estendem. No que se refere a essa observação, pode ser citada a tese de doutorado de Valério Augusto de Medeiros (2006), *Urbis Brasiliae ou sobre cidades do Brasil: inserindo assentamentos urbanos do país em investigações configuracionais comparativas*, que trata especificamente da verificação dos padrões de ocupação espacial nas cidades brasileiras. Na verdade, essa tese expõe um minucioso trabalho comparativo e levanta a problemática da complicada localização no espaço labiríntico, ou padrão *colcha de*

² No capítulo IV desta tese, esse tema será trabalhado com mais afinco. Será visto como essa plasticidade estética foi uma das condições de possibilidade de surgimento da arquitetura-arte e, por conseguinte, da Brasília modernista que conhecemos.

*retalhos*³ das cidades de origem lusitana e, por extensão, as brasileiras. Além do detalhado levantamento sobre a malha urbana das cidades brasileiras em comparação às cidades europeias, hispano-americanas e norte-americanas, o trabalho levanta um ponto crucial: a crítica sobre a análise tradicional sobre a cidade de origem lusitana. Medeiros pontua: “Um dos aspectos que vem sendo discutido com frequência nos meios acadêmicos se refere ao pensamento que envolve o mito da cidade colonial portuguesa sem planejamento” (MEDEIROS, 2006, p. 262). Medeiros explica que o padrão lusitano, caracterizado por ruelas e por uma malha aparentemente confusa e desordenada, na realidade, expressa princípios e códigos culturais bastante específicos que encaravam a estrutura topográfica do território como o principal componente do traçado urbano, isto é, o relevo do sítio como principal orientador do traçado das vias de circulação e da expansão da malha urbana. Do ponto de vista do planejamento, havia de fato uma estratégia bastante peculiar por parte dos portugueses que se distanciava dos padrões hispano-americano e norte-americano, esses muito mais abstrato, feitos para a circulação e concebidos geometricamente. Contrariamente, o planejamento português era prático, estratégico e geográfico. Um urbanismo do cotidiano levado pelas ondas do contexto.

Manuel C. Teixeira (2009), professor da Universidade Técnica de Lisboa, observa algumas características próprias do urbanismo lusitano. Ao pesquisar o patrimônio urbano dos países de língua portuguesa, o pesquisador enumera os seguintes procedimentos de planejamento urbano. Primeiramente, a escolha do sítio, observando-se as condições locais: baía de águas profundas protegida dos ventos, do mar e de potenciais inimigos; acidentes geográficos para a construção de fortalezas e para a divisão entre cidade alta (função defensiva) e cidade baixa (função econômica). Realizada a observação do sítio,

³ Medeiros (2006) realizou o estudo comparativo entre cidades brasileiras e outras cidades do mundo para verificar questões de facilidade de deslocamento, movimento e acessibilidade nas vias urbanas, a partir do formato de articulação das ruas na cidade. Foi feita a comparação entre cidades brasileiras de grande porte, cuja população é superior a 300 mil habitantes, e cidades históricas tombadas pelos órgãos que cuidam das questões patrimoniais. O objetivo foi o de confrontar a grande cidade brasileira de hoje com o que teria sido a cidade brasileira do passado. Além das comparações dentro do país, Medeiros também usou como base mapas de outras 120 grandes cidades do mundo, como Nova York, Pequim, Londres, Cidade do México, Lisboa e Veneza. Segundo a pesquisa, situações de labirintismo são encontradas nas grandes cidades, produzindo dificuldades de orientação, localização e circulação. Em resumo, Medeiros chega à conclusão que há muitas modulações espaciais entre as cidades brasileiras, mas ao mesmo tempo existe um padrão comum que inclui o espaço de fragmentação e labiríntico do tipo colcha de retalhos.

seguia-se a estruturação de acordo com a topografia, ou seja, a primeira rua em conformidade com a curvatura da baía. O terceiro procedimento era o traçado de um plano ortogonal geométrico⁴, que necessariamente era estruturado em função da localização dos edifícios mais importantes (castelo, fortaleza, igreja, convento), erigidos geralmente em colinas. Apesar da tentativa em se seguir a malha ortogonal abstrata, concebida no papel, observa-se a alteração ao sabor da topografia, o que gerava o caráter maleável e adaptável da cidade de origem portuguesa.

Esse grau de relativização ao observar a suposta desordem das cidades brasileiras como sendo resultado de práticas culturais racionais é um dos frutos do discurso atual sobre a cidade que aceita o padrão colcha de retalhos como resultado de códigos simbólicos e práticas sociais historicamente consolidadas e não como uma mera aleatoriedade ou contingência, ou bagunça espacial. Porém, na medida em que nos aproximamos da época do urbanismo modernista o discurso se modifica, segue a orientação da hipótese do não planejamento. A cidade original é uma visão do inferno da pré-modernidade para qualquer urbanista do século XIX.

Na década de 1980 ainda vigorava a hipótese que defendia a histórica falta de planejamento e de ordenamento urbanístico das cidades brasileiras e a sua absoluta antítese em relação a sua capital planejada. Por exemplo, James Holston encara Brasília como tipo ideal de cidade planejada do modernismo e, por conseguinte, como a antítese das cidades brasileiras: “Brasília representou a negação das condições existentes da realidade brasileira” (HOLSTON, 2006, p. 13). Mais do que isso, no livro de Holston, a Capital Federal mostra-se como exemplo emblemático da negação da realidade brasileira por parte das elites. Além disso, essa negação teria sido conseguida por meio da transposição de soluções internacionais normatizadas pelos CIAMs. As outras cidades brasileiras, objeto da negação modernista, aparecem nas entrelinhas como resultados de um processo de

⁴ A hipótese de que houve planejamento urbano nas cidades de origem portuguesas se sustenta pela existência de milhares de documentos cartográficos sobre as cidades coloniais no Brasil. Teixeira realizou vários estudos iconográficos dessa cartografia urbana em todo o mundo português do século XVI ao XIX. É interessante notar que documentos históricos tais como o Regimento para a Nova Capital, assinado pelo Rei de Portugal D. João III em 1548, traçam diretrizes para a fundação de Fortaleza e de São Salvador da Bahia de Todos os Santos. O documento insiste na estruturação topográfica da Capital da colônia: “Bons ares, águas, porto e fortaleza”, elementos estruturais para uma boa fundação. (TEIXEIRA, 2009, p. 2)

enquistação de moradias, típicas do termo que frequentemente designava os países mais afastados do padrão de desenvolvimento da época, o então chamado, “terceiro mundo”.

Ressalta-se que as conclusões do antropólogo americano são comuns ao período discursivo da década de 1980. De forma geral, como afirmou Adrián Gorelik (2005), Brasília, nos anos de 1980, é vista como uma “ideia fora do lugar”, como uma experiência que não deu certo. Em resumo, ainda estava forte na retina de Holston uma imagem aterradora: a ideia de cidade modernista teria ruído juntamente com a demolição do fracassado conjunto habitacional Pruitt Igoe⁵. O fracasso do referido conjunto habitacional levou o arquiteto e historiador da arquitetura, o americano Charles Jenkens, a afirmar que o dia da demolição representou “o dia em que o modernismo morreu”. Na década de 1980, se não morta, Brasília era vista como uma cidade moribunda.

Aquilo que os arquitetos e urbanistas americanos interpretaram como um problema do “terceiro mundo”, a enquistação de moradias, pode ser lido de outra maneira quando se aprofunda o estudo da ocupação do espaço por meio da análise sociológica das práticas sociais historicamente consolidadas. De qualquer forma, a espontânea “labirintização” ou “favelização” do espaço das cidades, tradicionalmente, produziu ou ratificou imagens e formas de interação social consideradas indesejadas pelas elites no período de 1870 a 1930. Essas elites percebiam o padrão colcha de retalhos como um presente de grego da pré-modernidade colonial. O ícone mais puro desse tipo de ocupação sócio-espacial tinha como tipo ideal a imagem da favela. Construiu-se um discurso desfavorável ao padrão colcha de retalho.

Sobre a análise do urbanismo no Brasil, mais especificamente sobre as influências sofridas por ele dos paradigmas sociológicos, geográficos e até médicos, Licia Prado

⁵ Pruitt Igoe foi um conjunto habitacional construído entre 1954 e 1955, na cidade de St. Louis nos EUA. Desenhado pelo arquiteto Minoru Yamasaki (o mesmo projetista do World Trade Center de Nova York), era composto por um conjunto de 33 edifícios construídos segundo as normas da unidade de moradia propostas pelos CIAMs. Pruitt Igoe, ao contrário das superquadras de Brasília, apresentou inúmeros problemas em sua configuração espacial que dificultaram o cumprimento da função primordial: a interação entre vida comunitária (ideia modernista) e a necessidade de privacidade (necessidade da vida pós-moderna). O conjunto habitacional nunca teve mais de 60% de taxa de ocupação. Em 1976, devido aos problemas de criminalidade, pobreza e segregação racial, o conjunto habitacional foi demolido pelo governo federal norte-americano.

Valladares (2005) construiu o itinerário discursivo sobre essa categoria social chamada *favela*, que pode ser observada como o tipo ideal extremo de ocupação labiríntica ou do padrão colcha de retalho. É interessante notar que, no contexto de criação na tradição das políticas urbanísticas arbitrárias da década de 1930, o planejamento urbano brasileiro desenvolveu um discurso ideológico baseado no combate à pobreza, na missão civilizadora e modernizadora e, principalmente, na construção de uma malha urbana que apostava na racionalidade geométrica⁶. Portanto, a favela era vista como antítese da modernização e, por isso, deveria ser destruída, eliminada. A partir de então, surgiu o discurso que defendia a reurbanização como procedimento mais comum de reorganização espacial. O discurso da reurbanização ou higienização dos espaços urbanos passou a ser sustentado como advindo de causas materiais que ensejavam soluções práticas para os problemas de limitação geográfica e de abertura de vias mais eficientes de circulação. Valladares observa que na realidade, essa fala portava a ideologia da higienização que era fruto da necessidade simbólica das elites em se tranquilizarem em relação às revoltas populares, às tensões entre as classes sociais e ao implemento do regime disciplinar do trabalho. Adiciona-se a isto a prática cultural das elites brasileiras em criar um ambiente que reproduzisse a civilização europeia nos trópicos.

Embora Valladares (Ibid.) atente para o conteúdo ideológico do urbanismo no Brasil, a autora não aprofunda sua análise na questão da estética urbanista. A maior parte dos sociólogos que tratam da análise da história do urbanismo delimita sua pesquisa focalizando o urbanismo como forma pura, sem conexão com outras redes discursivas que tratam da teorização da ocupação espacial. O urbanismo modernista, no Brasil, acaba por ser notado como uma mera entidade ou superego criado nas mentes das elites ávidas em

⁶ É importante citar que a vinda de 1929 do arquiteto Le Corbusier é um marco para esse tipo de política de urbanização, na medida em que o modelo da *Ville Radieuse* (essencialmente geométrico) passa a vigorar como arquétipo da cidade modernista, anteriormente à publicação da Carta de Atenas em 1931, documento coletivo dos CIAMs. Que fique claro que Le Corbusier jamais propôs a demolição das favelas cariocas, pois a arquitetura popular era fonte de inspiração para algumas soluções específicas perfeitamente adaptadas à topografia do Rio de Janeiro (ver capítulo II desta tese), mas produziu croquis com propostas para a reurbanização do Rio de Janeiro, especialmente preocupado com os problemas de circulação. Contudo, as elites locais enxergavam a necessidade de demolição das favelas e a construção de novas moradias coletivas como parte importante do projeto de higienização das cidades brasileiras. Essa opção das elites pode ser explicada a luz dos valores e do *ethos* do campo político nesse período que pouco tem a ver com o discurso corbusiano propriamente.

apaziguar conflitos sociais e de inculcar um caráter de modernização e de transposição de ideias e soluções internacionais. Obscurecido pelo discurso assistencialista, pela ideologia da higienização e pelo paradigma da importação das “ideias fora do lugar”, a problemática da reurbanização e reconfiguração das cidades labirínticas não revelava componentes culturais e estéticos mais remotos? Quanto há de experiência histórica local nos projetos modernistas brasileiros? Quanto há de herança cultural e de releitura e reinvenção no urbanismo de Lucio Costa e na arquitetura-arte de Niemeyer?

De qualquer modo, essa categoria conceitual denominada favela pode ser lida como um elemento basilar do urbanismo brasileiro, fato que pode ter tido fortes repercussões ideológicas e estético-arquitetônicas nos projetos do Plano Piloto de Brasília. De antemão, esse temor em relação à favela também expressa seu vigor nas considerações de Lucio Costa a respeito de sua memória descritiva de *Brasília, Cidade inventada*: “Nesse sentido, deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na periferia rural” (COSTA, 2003, p. 136). Do ponto da representação simbólica, certamente a favela é vista também pelos urbanistas modernistas como uma imagem da pré-modernidade colonial. Todavia, a imagem do espaço colonial não é tão negativa quanto é para geração de urbanistas higienistas. Até a década de 1960, a favela não pode ser considerada como artefato cultural ou elemento integrante da cultura brasileira. Da perspectiva plástica, essa conotação seria sustentada apenas após a obra de Hélio Oiticica.

Por ora, é correto afirmar que Brasília de fato procurou negar parte do passado incivilizado tal como Holston pontuou. Contudo, afirmar que Brasília é a antítese da tradição urbanista brasileira é um equívoco. Não se pode levar ao pé da letra a asserção de que o urbanismo modernista negou totalmente o passado colonial e se entregou à explosão temporal do futuro, ou mesmo que o urbanismo vitorioso do traçado de Brasília tenha sido uma transposição *ipsis litteris* – ou melhor, *ipsis imago* – dos modelos futuristas dos CIAMs. Existem diferenças iconográficas gritantes entre o modernismo brasileiro e o estilo internacional. São esses contrastes que se julgam necessários expor nesse trabalho.

Do ponto de vista epistemológico, a principal característica do modernismo brasileiro não é a automatização do tempo como o que ocorreu no modernismo francês, por

exemplo, um pouco anterior ao nosso que já na inauguração da emblemática modernidade férrea da Torre Eiffel, professava, “*le temps est automobile*”, lançando-se automaticamente ao futuro sem qualquer referência ao passado. A arquitetura de Le Corbusier possui essa inspiração. O modernismo brasileiro se concentrou muito mais em categorias espaciais, se incumbindo da busca da brasilidade num espaço territorial e geográfico. O problema temporal aparecia como menos importante que o inventariamento e a conexão das práticas culturais sincrônicas relacionadas à arquitetura e às imagens produzidas em diferentes regiões geográficas. O modernismo no Brasil não esteve mais próximo de uma proposta de reconstituição de fragmentos culturais dispersos em vasto território, ou seja, de uma costura dos pedaços de uma colcha de retalhos das inúmeras práticas culturais desconexas e restritas a diferentes regiões? A preocupação geográfica e espacial não era mais importante que a ruptura temporal, essa última um problema muito mais forte nos movimentos internacionais?

Nas palavras de Eduardo Jardim de Moraes (1988), a questão temporal no modernismo brasileiro se refere simplesmente ao ato de “atualizar a produção cultural a um novo tempo” (MORAES, 1988, p.223) e, para os modernistas brasileiros, isso não significa romper com o passado. Em certo sentido, nunca fomos futuristas e modernizar jamais significou romper com determinadas tradições. Para os modernistas brasileiros, o tempo futuro abstrato é uma categoria secundária em relação às visões sobre espaço geográfico. É bastante provável que essa característica seja uma reminiscência da categoria espacial assentada na ideia de geografia territorial tão comum à *intelligentsia* século XIX. Eis uma peculiaridade cultural que se confunde com questões epistemológicas, na medida em que o modernismo brasileiro forjou-se tão adaptável e plástico, em relação à temporalidade, muito mais do que o enrijecido e abstrato estilo internacional, esse obcecado pela destruição do passado e a glorificação do futuro.

Moraes (Ibid.) oferece uma importante distinção ao formular duas fases para o modernismo no Brasil: o que o autor chama de *modernismo inicial*, fase do inventariamento dos ícones ou imagens que fazem parte da futura brasilidade e o *modernismo de segundo tempo*, caracterizado pela produção de ícones digeridos, fagocitados, refinados e polidos para serem internacionalizados e lançados à universalidade

do cosmos de imagens e discursos do mundo. Pode-se dizer que a Brasília de Lucio Costa, vista como fruto mais maduro do urbanismo brasileiro, é emblemática por ser resultado dessas duas orientações e não uma mera transposição da teoria dos CIAMs como afirma Holston (1993). Como será visto, a Brasília de Lucio Costa se inicia lá na heroica fase do inventariamento arquitetônico proposto pelo Movimento Neocolonial. A segunda fase do modernismo contribuiria com o imaginário de que Brasília deveria ser uma cidade autêntica, cujo traçado urbanístico e arquitetônico único poderia adentrar o limitado universo de imagens e ideias universais. Esteticamente, Brasília é mais do que aventureira, é bastante pretensiosa. É um caminho de inserção da produção cultural brasileira no seletivo grupo da cultura universal fabricada pelos europeus e norte-americanos.

O urbanismo modernista no Brasil orientou-se muito mais na direção de criar uma tradição ou escola vinculada à ideia de nação do que propriamente à submissão solicitada aos modelos internacionais. Em parte, isso ocorreu devido à vasta experiência de planejamento urbano, anterior à era modernista, que forneceu aos urbanistas pleno conhecimento das especificidades locais. Exemplos das experiências de reurbanização no Brasil não faltam. Além da conhecida urbanização do Rio de Janeiro (1903), realizada no Governo Pereira Passos, pode ser citada também a urbanização de Belém do Pará (1897), no Governo de Antônio Lemos. Essa última, bem menos conhecida e estudada, foi sustentada pela economia da borracha. A intenção do governo paraense foi bastante semelhante ao do Governo Federal sediado no Rio de Janeiro: saneamento, progresso e modernização. Já na virada do século, a cidade de Belém possuía iluminação a gás e bondes puxados por mulas, além da abertura de grandes avenidas, praças e parques à custa de demolições de cortiços (e favelas). Na São Paulo da virada do século XIX para o XX, processo semelhante ocorria financiado pelas grandes fortunas do café e da indústria. Cabe ressaltar que esse tipo de redefinição da cidade é típico do período em que o urbanismo positivista e a estética neoclássica se coadunavam e encharcavam as políticas públicas para as cidades.

Embora a inspiração fosse, em geral, o arquétipo de cidade moderna inspirada na reforma haussmanniana de Paris, nesse período ainda não se podia falar em um estilo internacional unificado e personificado em uma única instituição, como se vê após a fundação dos CIAMs. Não havia um consenso discursivo com pretensão de universalidade.

Havia no século XIX uma espécie de falsete ou mimetismo arquitetônico. Esse era um tempo em que a cópia arquitetônica não possuía uma conotação ruim.

Como se sabe, os CIAMs só começariam a criar suas diretrizes a partir de 1928 e, primeiramente, no âmbito internacional, onde já se observava o fenômeno da urbanização das cidades. O próprio Le Corbusier (s.d.) desenha projetos para a urbanização de grandes capitais: Buenos Aires (1929), Argel (1930), Barcelona (1932), Estocolmo (1933), Genebra (1933), Antuérpia (1933). É curioso o fato de, à exceção de Paris, as cidades europeias terem sido reurbanizadas sistematicamente⁷ apenas a partir da década de 1930, quando o urbanismo passou a ser visto como instrumento político da reconstrução no pós-guerra, uma preocupação ligada à recomposição da malha urbana na Europa e reorganização das moradias da força de trabalho e não, necessariamente associada à criação de uma nova civilização como ocorreu no Brasil.

De qualquer forma, as experiências históricas do Rio de Janeiro e de Belém demonstram que, já em meados do século XIX, o urbanismo era motivo de grande preocupação para as elites brasileiras. Portanto, a data de nascimento do planejamento urbanístico modernizador no Brasil não coincide com o urbanismo modernista internacional, ou seja, é anterior a ele. Esse fato reforça a hipótese de que o urbanismo modernista é apenas um dos discursos possíveis da época, apenas uma camada discursiva. Em resumo, não foram os CIAMs que criaram o urbanismo no Brasil. Urbanismo e modernismo são redes discursivas independentes.

⁷ É interessante notar que apesar de Paris ser o modelo urbanístico e estético de cidade no Ocidente moderno, as cidades europeias não realizaram grandes intervenções urbanas como as feitas por Haussmann. O que se observa é a aplicação de seus princípios em intervenções pontuais, assistemáticas e de escala semi-urbano. A adoção da arquitetura neoclássica inspirada no arquétipo parisiense mostra-se associada a edifícios específicos e com função monumental. Eis o exemplo da Berlin anterior à Segunda Guerra, onde o neoclássico dos prédios monumentais ao longo da Avenida *Unten der Liden*, de explícita inspiração Haussmanniana, contrastavam com a singela arquitetura germânica do setecentista *Mitte*. Tanto na Alemanha quanto no restante da Europa, a arquitetura neoclássica estava associada à monumentalidade e ao poder, assim como a gótica e a barroca estavam ligadas à religiosidade e ao cotidiano da cidade. Nesse sentido, na Alemanha a arquitetura germânica (*Fachwerkhaus*) era simbolicamente análoga ao nosso colonial brasileiro porque remetia a pré-modernidade. No século XIX, esse tipo de arquitetura era considerado um tipo menor e periférico, assim como o eclético e o colonial no Brasil.

O momento anterior ao urbanismo modernista composto pelo urbanismo positivista (século XIX) e pelo urbanismo colonial (séculos XVI ao XVIII) merece uma análise detalhada, pois através deles é possível depurar e extrair os elementos que não fazem parte de fontes discursivas originárias dos CIAMs. Dito de outro modo, é possível fraturar o discurso modernista que está na superfície e atingir as camadas mais profundas até descobrir que elementos propriamente da tradição urbanística brasileira foram apropriados pelos arquitetos do Grupo Carioca a fim de basearem a distinção e a autonomia em relação ao discurso internacionalista⁸. Segue adiante a análise dos três ícones da tradição colonial luso-brasileira que foram ressignificados por Lucio Costa, que se manifestaram no PPB e que tiveram uma função iconológica na reinvenção do mito fundador da nova capital.

3.1 O signo da cruz e o mito fundador.

Signo heroico daqueles que partiam.

Guilherme de Almeida.

No *Relatório do Professor Lucio Costa que se converteu no Plano Piloto Brasília*⁹ (1957), camada discursiva mais superficial na análise aqui apresentada, é encontrada a seguinte referência: “Trata-se de um ato deliberado de posse, de um ato de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial” (1957, p.1). Segue a primeira “solução” contida no Relatório: “1. nasceu de um gesto primário de que se assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Ibid., p.2). Um traçado urbanístico cuja iconografia faz referência direta ao sinal da cruz, símbolo católico, cristão e também lusitano. Há uma razão de ser para a ocorrência do

⁸ Nota-se a diferença conceitual entre *discursos internacionais* que eram inúmeros e concorrentes e *discurso internacionalista* que era convergente e tinha como fonte institucional os CIAMs.

⁹ Refiro-me ao documento que se encontra no acervo do Arquivo Público do Distrito Federal. Esse documento aparenta ser um relatório inicial, datilografado e menos detalhado por não apresentar croquis e se difere do PPB (Plano Piloto de Brasília) oficial exposto no Museu da República de Brasília maio de 2010.

signo da cruz no cruzamento dos eixos do Plano Piloto: na tradição lusitana, a cruz representa uma prática cultural antiga que ritualiza o ato de tomar posse do território.

É importante ressaltar que James Holston (1993) percebeu um sentido orientador para a utilização do ícone da cruz no traçado do Plano Piloto. Segundo, o antropólogo norte-americano tudo foi uma questão de retórica, ou seja, do discurso iconográfico formulado por Lucio Costa, visto como um grande sofista da imagem, um grande profeta do mito da nova capital, um “genial *bricoleur*”. Holston pontua: “Ele [Lucio Costa] disfarça seus precedentes históricos, eliminando a história do Brasil e da arquitetura moderna das ideias do Plano.” (HOLSTON, 1993, p.81). Holston comete um equívoco ao tratar da questão dos cruzamentos dos eixos e de suas implicações iconográficas e iconológicas ao vê-las como uma espécie de transposição de símbolos mitológicos que nada têm a ver com a tradição urbanista brasileira. Por meio de uma explicação formalista, o antropólogo relaciona o cruzamento central dos eixos do Plano Piloto ao hieróglifo egípcio, *ankh*, e à função monumental do formato da cruz, a exemplo da geometria da Roma antiga, sem maiores mediações explicativas, como se Lucio Costa tivesse regredido como num sonho a épocas zaratustrianas e se apropriado indevidamente do ícone antigo e “universal”. Holston naturaliza a explicação ao associar a figura da cruz ou do cruzamento à monumentalidade na antiguidade clássica, como se símbolo, imagem e seu significado fossem indissociáveis.

Para Frederico de Holanda (2010) a releitura de Lucio Costa é absolutamente histórica e quem se equivoca é o próprio Holston que acabar por *des-historizar* Brasília, ao afirmar que as soluções utilizadas pelo arquiteto brasileiro se inspiram em princípios arquitetônicos universalizantes e tecnicamente consagrados. A análise da trajetória de Lucio Costa demonstrará quão contestável é a afirmação de Holston.

Otília Arantes (1997) observa que, sobre a arquitetura modernista brasileira, jazem duas grandes categorias de críticos: os críticos que celebram o fenômeno da arquitetura modernista e os que a consideram uma manifestação regionalista da internacional arquitetura dos CIAMs. É interessante notar que a maior parte dos críticos que fazem parte

dessa segunda categoria é de estrangeiros¹⁰. Para Arantes, há certo equívoco desse olhar internacional sobre a arquitetura brasileira que se expressa na “inépcia da maior parte dos estrangeiros na apreciação das nossas singularidades.” (ARANTES, 1997, p.127). A hipótese colonialista é mais gritante nos anos de 1980.

Não obstante a quantidade de juízo de valor imbuído no critério de divisão entre esses dois grupos de críticos, e embora seja um pouco exagerada a afirmação de Arantes, os críticos estrangeiros pecam ao não observar a ligação iconográfica entre a arquitetura modernista e a apropriação das soluções coloniais e barrocas. O olhar estrangeiro¹¹ ignora a importância das imagens do Brasil colonial para a arquitetura modernista feita pelo Grupo Carioca.

Holston comete o equívoco de afirmar que Lucio Costa escondia os precedentes históricos dos elementos de sua “bricolagem”. Pelo contrário, a historicidade na obra dos modernistas segue como uma premissa epistemológica porque a falta de uma síntese histórica ou do peso de uma tradição fazia com que se fosse necessário inventariar e inventar o patrimônio cultural, artístico e arquitetônico. A história é fundamental enquanto categoria que sustenta a ligação entre o espaço geográfico, arquitetônico e estético. A obra de Lucio Costa se destaca justamente pela tarefa de construir uma rede discursiva – no caso da arquitetura, uma constelação iconográfica – inspirada em elementos da tradição histórica brasileira. Em suma, toda a sua obra tem como eixo principal a obsessão em inserir todas as soluções arquitetônicas na história da sociedade brasileira.

Da perspectiva da trajetória pessoal de Lucio Costa, observa-se que, entre os anos de 1920, ele se engajou no Movimento Neocolonial que tinha como proposta resgatar as soluções da arquitetura colonial e aplicá-las em projetos arquitetônicos. O Movimento

¹⁰ Na categoria de críticos ferinos em relação à arquitetura modernista brasileira podem ser citados Nikolaus Pevsner, Max Bill, Alvar Aalto, Reyner Banham e Pier Luigi Nervi.

¹¹ Dentro do pensamento social brasileiro, o primeiro modernista a realizar a releitura dos elementos coloniais que originaram as práticas culturais do Brasil da década de 1930 foi Gilberto Freyre. Na literatura e na música, quem realizou esse projeto foi Mário de Andrade. Nas artes plásticas, cita-se Cândido Portinari. Na arquitetura, certamente Lucio Costa foi o maior contribuinte do inventariamento da cultura arquitetônica no território brasileiro. Dentro da produção intelectual e artística o modernismo inspirado na reinvenção da tradição histórica emergia como *episteme* que orientava diferentes redes discursivas e iconográficas.

Neocolonial, desde 1925, eclodira dentro da ENBA, período em que Lucio Costa adquiriu seu título de graduação nessa instituição. Assim, antes mesmo de ter tido contato com as ideias modernistas de Le Corbusier e Warchavchik, o jovem Lucio Costa se consolidava como um dos maiores representantes da estética neocolonial. Ainda nessa fase, realizou uma viagem de três meses, em 1927, às cidades de Ouro Preto, Sabará e Mariana em Minas Gerais, que marcou importantes estudos sobre as noções espaciais barrocas e coloniais, fato que lhe proporcionou a acumulação de um capital cultural recheado de noções históricas sobre os padrões de ocupação do solo e da composição espacial de edificações em diferentes períodos da história do Brasil.

A análise da trajetória e dos escritos de Lucio Costa leva à tese da reinvenção que, por sua vez, dá outra luz sobre a simbologia do sinal da cruz no cruzamento dos eixos do Plano Piloto: a imagem da cruz é extremamente emblemática na tradição lusitana. Certamente, Lucio Costa já tinha em mente o signo da cruz como representação da prática em se fincar uma cruz e rezar a primeira missa como o evento que marcava o início da ocupação do solo em cidades de origem portuguesa. Desde 1860, já se tinha uma representação dessa prática que foi retratada na Primeira Missa de Victor Meireles, que também foi aluno da ENBA. Por conexão histórica, a simbologia do fincamento da cruz mesmo se aplica ao mito fundador das cidades brasileiras, pelo menos essa era a imagem que se construía sobre o ato de tomar posse:

O ato de instituir a cidade na visão imperial é o âmbito político e militar que na esfera religiosa é simbolizada pelo lançar a cruz e realizar a primeira missa católica. O gesto de fundação é aquele de posse sobre os territórios recém incorporados. A forma-espaco de cada novo assentamento é o amálgama de diversas variáveis. (MEDEIROS, 2006, p.223).

O leitor poderia tecer a seguinte indagação: o cruzamento ou encruzilhada não parece ser uma geometria óbvia em traçados urbanos geométricos? A discussão sobre o traçado da malha urbana aparece pela primeira vez dentro do pensamento social brasileiro na obra de Sérgio B. de Holanda (1997), contemporâneo de Lucio Costa, ao realizar o contraste entre os tipos ideais do ladrilhador e do semeador. A diferença entre os padrões de ocupação do solo pelos portugueses e espanhóis distingue-se como a expressão da diferença identitária entre esses dois povos: o espanhol caracterizado pelo planejamento

ortogonal de suas cidades e; o português levado pela voluntariedade e pelo sentimento de provisoriedade. Portanto, na América espanhola os núcleos de povoação aparecem como estáveis e bem ordenados “[...] as ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõe-lhes antes o acidente voluntário da linha reta.” (HOLANDA, S. B. DE, 1997, p. 96).

Logicamente, a utilização de padrões ortogonais implica a ocorrência de cruzamentos perfeitos, costurando-se assim o famoso “padrão tabuleiro” das cidades da tradição hispânica. Essas são um composto de pequenos cruzamentos que se interligam num formato repetitivo, onde o ícone da cruz aparece repetidas vezes como um formato clichê no esplendor da sua reprodutibilidade. Essa repetição torna o ícone da cruz uma figura farta e ordinária. Porém, do ponto de vista simbólico, essas cruces ou cruzamentos não compõem o marco zero ou ponto central de onde emana a malha urbana e não remetem necessariamente à origem da fundação da cidade ou ao ícone que delimita espacialmente o “ato fundador”. Em outras palavras, a sua repetição destrói qualquer significado simbólico e extracotidiano. Isso significa que, quase sempre, as cidades de origem hispânica têm como ponto central um quadrilátero que contém uma praça central, a *plaza mayor* e, em volta desse quarteirão, instalavam-se os edifícios mais importantes. É importante ressaltar que a instalação do modelo da *Plaza Mayor* surgiu no século XVI e teve como protótipo a *Plaza Mayor* de Madrid, quando em 1580, o Rei Felipe II da Espanha encomendou um projeto para a remodelação da Plaza, fato que marca a introdução do Renascimento na Espanha. A partir de então, a praça maior, espaço público e político onde se concentra a administração, passou a designar a praça mais importante de uma cidade espanhola e, por extensão, serviu de modelo para os novos núcleos de povoação na América hispânica.

Na América Hispânica, o modelo geométrico marcado inicialmente pelo quadrilátero da praça maior, que vai se reproduzindo conforme a malha urbana cresce, tem como exemplo mais próximo de um *tipo ideal* a configuração urbana de Buenos Aires. O padrão da quadrícula se estende desde as áreas centrais até mesmo aos novos loteamentos, sendo uma prática de ocupação fortemente arraigada na cultura hispânica, como observa Gorelik: “Os loteamentos se consumavam sobre uma retícula imaginada nos planos públicos como uma quadrícula de ruas, que na realidade, eram valas de bairros sem

nenhuma infraestrutura.” (GORELIK, 2005, p. 64). De qualquer modo, o padrão tabuleiro não impedia a enquietação de moradias e tinha o inconveniente de lançar alguns lotes para o fundo de vales e às vezes valas, pois esse tipo de padrão desconsiderava a realidade topográfica do sítio, a sinuosidade e os desníveis.

A predominância de um modelo geométrico e a centralidade da praça maior são características que não podem ser observadas nas cidades coloniais de origem portuguesa em geral. Na tradição lusitana, a configuração espacial se impõe deveras mais complexa, na medida em que, a cruz possui uma conotação menos funcional, sendo absurdamente simbólica¹² e diretamente remetida ao mito fundador do local. O cruzamento inicial da cidade lusitana se encontra soterrado por alguma construção de porte icônico ou monumental, quase sempre materializado por um cruzeiro ou igreja. O símbolo da cruz, portanto, aparece em sua autenticidade porque ao não ser reproduzido ou repetido no traçado urbanístico ou na malha urbana se torna único. Não há facilmente cruzamentos retilíneos, pelo fato de a ocupação do solo obedecer muito mais às nuances e curvaturas da topografia do que a geometria ortogonal. Assim, no sítio colonial lusitano original, a sinuosidade do sítio apaga a repetição de pequenas cruzes em um mesmo padrão geométrico. Logo, nessas cidades a cruz fundadora se mantém simbolicamente como única, especial e sagrada marcada por algum monumento ou edifício icônico, em contradição com a sinuosidade, provocada pela natureza profana da topografia da disposição espacial informal das habitações comuns que se estendem como tentáculos que seguem a linha topográfica.

Evidentemente, esse discurso que se baseia na dicotomia entre ladrilhador e semeador deve ser considerado um produto histórico, uma imagem ou leitura modernista sobre a configuração espacial das cidades brasileiras. Frederico de Holanda (2010) chega a falar em um equívoco da parte de Sérgio Buarque de Holanda, tendo em vista o fato de que “[...] cerca de 50% das cidades brasileiras possuem planta aproximada ao ‘tabuleiro xadrez’.” (HOLANDA, F. DE, 2010, p. 84). É necessário lembrar que de 1580 a 1640, por

¹² Outra prática cultural que reforça a hipótese do signo da cruz como menos funcional do que simbólica na “geometria” das cidades brasileiras se manifesta na simbologia que a encruzilhada dos caminhos possui nas religiões afro-brasileiras. Um sentido que se conservou na prática em se colocar oferendas onde os caminhos se cruzam, prática cultural que expressa a relação entre o ícone da cruz (em escala urbana) e religiosidade.

conta da anexação de Portugal e colônias ao Reino da Espanha, o padrão ortogonal foi estendido ao traçado das cidades lusitanas, mas que nem sempre essa norma era cumprida pelos portugueses, especialmente nas zonas de ocupação mais afastadas da malha ortogonal central e distantes do controle urbanístico da Coroa. Aqui, não interessa entrar no mérito da questão em saber se Sérgio Buarque estava equivocado ou não, mas sim que a imagem de cidade colonial legada pelo sociólogo, nos anos de 1930, influenciou profundamente a obra de Lucio Costa.

Tudo leva a crer que Lucio Costa, além de historicista da imagem e historiador das configurações espaciais, tenha aplicado essas imagens do Brasil colonial ao conceber o Plano Piloto de Brasília. A tese de Medeiros (2006) compartilha da hipótese formulada pelo crítico de arte Mario Pedrosa (1981), segundo a qual Lucio Costa, na realidade, quando formulou o traçado inicial do PPB, se apoiou na tradição urbanista portuguesa e colonial, realizando uma releitura do mito fundador das cidades no Brasil:

A estruturação urbana da nova capital brasileira ocorre por meio de dois eixos que se cruzam como se em sinal da cruz, gesto simbólico que Lucio Costa toma emprestado da urbanística portuguesa em implantar uma cruz de posse sobre o território recém-conquistado. O cruzamento de eixos passa a significar a ocupação efetiva do amplo e desabitado Planalto Central Brasileiro. (MEDEIROS, 2006, p. 164).

Retomando à problemática do urbanismo brasileiro antes da revolução estética modernista, é possível observar que o urbanismo no Brasil se formou inicialmente como prática social atrelada às necessidades cotidianas das cidades. Isso significa que, no período colonial, não havia grandes preocupações governamentais ou mesmo um gerenciamento sistemático e homogêneo, pois as cidades de origem portuguesa cumpriam funções diferenciadas e se adaptavam às novas necessidades impostas pelas contingências históricas. Para os habitantes comuns, as cidades lusitanas possuíam a conotação de um lugar transitório, cidades de passagem portuária, com acesso às correntes navegáveis, ou seja, às vias de ida e vinda, local por excelência da insegurança quanto à permanência de quem chegava.

Mas isso não significa que não houvesse planejamento urbano ou delimitação das zonas da cidade. Os governantes tentavam tornar as cidades ortogonais. Em relação ao planejamento da malha urbana próxima ao marco fundador, observa-se no padrão português, até o século XVI, aquela antiga preocupação medieval com a defesa territorial que fazia com que a cidade de origem lusitana se bifurcasse em planta alta (administração e Governo, castelo e Igreja) e planta baixa (comércio e porto) – as cidades de Salvador e Lisboa aparecem exatamente com essa configuração. É bastante interessante notar que a localização dos edifícios mais representativos da planta alta não se concentrava em um único quadrilátero como na tradição hispânica. Para o português do século XVI, o mais importante era a fácil visualização do ícone arquitetônico, a localização ativa da Santa Sé e do forte, presença imagética da Igreja e do Estado (forte ou castelo). No caso da Santa Sé, o signo da cruz está quase sempre à fácil vista elevado por alguma importante colina.

Mas no século XVII, na medida em que a ocupação portuguesa se consolidou e a fundação de cidades em pontos estratégicos passou a servir muito mais aos interesses comerciais do que bélicos, a bifurcação das plantas alta e baixa perdeu sua função essencial, assim como a localização ativa da santa sé e do forte cedeu lugar aos traçados mais renascentistas, propensos a uma estética da monumentalidade. A Igreja, o forte e o castelo descem a ladeira. Em Portugal, o próprio Rei D. Manuel I¹³ pôs fim ao modelo medieval bifurcado da planta da cidade ao transferir a sua moradia e, por conseguinte, a administração para a Cidade Baixa de Lisboa, amenizando o reinado do castelo que passava a servir como mera estância de férias e repouso¹⁴. O modelo bifurcado só seria eliminado de vez em 1755, quando por ocasião do terremoto de 1 de novembro, a cidade de Lisboa foi completamente arrasada e a sua morfologia medieval desfigurada. O Rei D.

¹³ Regente entre os anos de 1495 e 1521.

¹⁴ No século XVII, ainda não ocorrera o fenômeno de transferência da moradia das casas reais para locais mais afastados com o intuito de evitar as insurreições sociais. Apenas no final dos setecentos, com a transferência da casa real francesa do Louvre para a Versalhes, a prática foi adotada por outras casas reais europeias, como a de Brandenburgo (atual Berlin) que se transferiu para Postdam, nos arredores da capital da Alemanha. No mundo português, pode ser observada, além da transferência realizada por D. Manuel, a forte presença da residência de veraneio, a exemplo do Castelo da Pena em Sintra, região serrana próxima a Lisboa. Nota-se que D. Pedro I, ao governar aqui o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves residia no Palácio da Quinta da Boa vista no Rio. Contudo, construiu o Palácio Imperial de Petrópolis, que cumpria a função de veraneio análoga ao Castelo da Pena em Portugal. Portanto, mesmo aqui no Brasil, os dois formatos de edifício, o castelo e o palácio, cristalizavam as tensões entre as configurações sócio-históricas da sociedade de corte e da sociedade burguesa.

José I¹⁵ e o Marquês de Pombal (então Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros) encomendam aos arquitetos e engenheiros reais uma cidade nova ordenada com grandes praças e avenidas retilíneas, acontecimento histórico que marca a introdução do urbanismo moderno em Portugal. A ideia de cidade nova surge atrelada ao que se acredita ser o processo de renovação política e o edifício em formato de *palácio* passa a ser o centro das decisões políticas no mundo português, superando o reinado do castelo. As soluções arquitetônicas do medievo e do período colonial são deixadas e esquecidas.

Nos séculos XVIII e XIX, os marcos fundadores que cristalizam a tomada de posse e os edifícios icônicos primordiais vão se apagando em decorrência da concentração dos edifícios ao redor de praças retangulares planejadas, algo que mesmo em terras do domínio português se aproxima daquele modelo racionalista da praça maior do mundo hispânico. Apenas, após as intervenções de Haussmann, o modelo de espaço urbano passa a se inspirar nos bulevares parisienses que ampliam os locais de passagem.

Os modernistas procuraram evitar a qualquer custo a configuração haussmanniana por considerá-la uma expressão burguesa. Assim, para evitar os “erros” da cidade burguesa, havia duas opções: lançar-se ao futuro na direção de uma geometria extremamente abstrata como fez Le Corbusier ou voltar-se às soluções do passado cultural, escolha de Lucio Costa. Essa discussão será lançada em outro momento. Por ora, a morfologia colonial permaneceu em áreas mais antigas das cidades brasileiras a duras penas, pois a estética novecentista foi negadora do passado colonial. Os dois referidos séculos compõem o período em que o mito fundador encontra-se esquecido, sem importância política e ideológica¹⁶.

Somente com o modernismo, o problema da gênese das cidades no Brasil começa a ser considerado um elemento que poderia contribuir para a construção da identidade cultural, tanto que apenas em 1922 ocorre, pela primeira vez, um evento importante no marco fundador da cidade do Rio de Janeiro, por ocasião da *Exposição Internacional do*

¹⁵ Regente entre os anos de 1750 e 1777.

¹⁶ Entretanto, houve importância estética como é possível perceber na obra de Victor Meirelles.

Centenário da Independência, na área aterrada do Morro do Castelo¹⁷, marco inicial da ocupação portuguesa no Rio de Janeiro. É importante notar que esse evento foi organizado pela ENBA e teve como promotores os arquitetos neocoloniais, inclusive contou com a participação de Lucio Costa. A experiência de Lucio Costa no Movimento Neocolonial foi de inestimável valia para o futuro arquiteto modernista. Décadas mais tarde, na obra de Costa e Niemeyer, a reinvenção do marco fundador da cidade passou a ter uma função simbólica importante para construção do modelo identitário da cidade brasileira.

A iconografia indica que a importância dos locais onde as cidades se fundaram era praticamente nula para os governantes novecentistas que se preocupavam em construir novos espaços para realizar a arquitetura do rastro, perpetuando seus vestígios através de monumentos e de edifício monumentais que privilegiavam o estilo neoclássico e internacional. Enquanto isso, os edifícios coloniais, na melhor das hipóteses desabavam por causa do peso dos séculos, ou na pior, eram demolidos pelo ímpeto dos urbanistas higienistas.

Entretanto, para o modernismo brasileiro o mito fundador teria uma função político-ideológica central. Exemplificando, os modernistas Lucio Costa e Niemeyer percebem a importância da recriação desses ícones por meio do erguimento de monumentos arquitetônicos profundamente associados ao resgate da tradição colonial. No caso da arquitetura modernista, o mito fundador foi recriado em forma de monumento em duas cidades: *Capela da Ermida Dom Bosco*, desenhada por Niemeyer, inaugurada em 1957 em Brasília. Local que marca a linha do paralelo 15° do sonho de Dom Bosco e o *Monumento em Homenagem a Estácio de Sá*, desenhado por Lucio Costa em 1973 no Parque do Flamengo no Rio de Janeiro, local em que os portugueses teriam a aportado pela primeira vez para fundar a cidade.

¹⁷ O Morro do Castelo foi destruído, em 1921, pelo Prefeito Carlos Sampaio que justificou a “reforma” urbanística do centro do Rio de Janeiro por meio de uma fala que expressava claramente a posição higienista que considerava o local um reduto de cortiços e de moradias proletariadas enquistadas. A organização da Exposição escolheu propositalmente o local como forma de protesto e de demonstração de como as políticas higienistas estavam sendo nocivas ao patrimônio histórico colonial. A consciência preservacionista era uma preocupação dos alunos da ENBA filiados ao Movimento Neocolonial.

A associação entre o signo da cruz, o sentimento de tomada de posse e o mito fundador na obra de Lucio Costa é emblemática na tradução das necessidades discursivas das elites brasileiras da dificultosa linguagem da narrativa escrita para a evidente linguagem pública da arquitetura. Narrativa épica transcrita em imagem. Bem, o ato de tornar um símbolo icônico em um procedimento estético é uma marca forte na obra do arquiteto-urbanista. Além do alusivo cruzamento dos eixos do Plano Piloto, há a construção do *Altar para o 36º Congresso Eucarístico Internacional*. O altar foi concebido por Lucio Costa em 1955 e possui uma configuração espacial alusiva à religiosidade católica como um dos pilares da identidade nacional, como marco e elemento basilar do mito fundador do Brasil. O altar, que não existe mais, tendo-se ido a obra e ficado os retratos, foi construído como uma estrutura de aço e madeira para servir de paisagem cenográfica para os ritos do Congresso. Mas o caráter inventivo de Lucio Costa foi tê-lo pensado como um cenário horizontal em formato de caravela, referência evidente às naveas quinhentistas e às origens do mito fundador do Brasil. O PPB é concebido dois anos depois com essa mesma associação icônica entre mito fundador, a estética colonial, a religiosidade e o signo da cruz.

É possível observar que o ícone da cruz como marcação do ato fundador caiu em desuso ou esquecimento nos séculos XVIII e, especialmente no século XIX, época do planejamento urbano positivista dos engenheiros, a narrativa da fundação é deixada em segundo plano. Conforme nos aproximamos do modernismo, a experiência colonial do mito fundador é resgatada por Lucio Costa. A nação precisava ser re-fundada. Como pontua Guilherme Wisnik (2001), “[...] no projeto urbano de Brasília, a experiência colonial, embora distante no léxico formal, é retomada como gesto no procedimento” (WISNIK, 2001, pg. 26). Um léxico iconográfico. Para o modernista Lucio Costa, era necessário traduzir as soluções coloniais para o léxico modernista.

Lucio Costa foi o inventor da tradução da arquitetura colonial e barroca para o léxico modernista. Isso fica evidente quando se compara o seu PPB aos projetos concorrentes. Por exemplo, no concurso para a escolha do Plano Piloto da nova capital, o projeto de Lucio Costa não foi o único a utilizar o cruzamento dos eixos como traçado urbanístico da cidade. O projeto nº 24 de Henrique Mindl e Giancarlo Palantini concebeu o

traçado dividido em quatro eixos rodoviários fundamentais: a) eixos das atividades públicas; b) eixo das atividades da vida particular; c) eixo das atividades comerciais; d) eixo das atividades recreativas (BRAGA, 2010). Nota-se que a. e b. eram paralelos e se cruzavam com os eixos c. e d., formando dois importantes cruzamentos em desníveis, ou seja, duas grandes “tesourinhas”. Como é possível observar a questão do cruzamento dos eixos no Projeto n°24 é meramente um problema de circulação, haja vista que não há referência à simbologia do ícone da cruz no curto relatório apresentado pela equipe.

Outra caracterização do laicismo e do formalismo do Projeto n° 24 é a obviedade na utilização da altitude do sítio. No Relatório Belcher, foram informadas as características topográficas e os arquitetos deveriam trabalhar sobre a cota mínima de 997m e máxima 1172m de altitude (CARPINTERO, 1998). O centro cívico – onde os principais prédios governamentais, Capitólio e Ministérios, deveriam se localizar – foi situado pela equipe Midl & Palantini no ponto culminante do terreno, para que fosse visto como a parte mais alta e elevada da cidade. Essa referência remete a hierarquização funcional, na medida em que, sendo a cidade um centro urbano predominantemente governamental, a função política seria obviamente a mais privilegiada, a mais visível.

Em comparação ao Projeto de Lucio Costa, a diferença entre as escolhas estéticas são gritantes. Em primeiro lugar, no projeto vencedor o cruzamento dos Eixos se finca como um ponto específico e único e claramente justificado como uma tomada de posse na melhor tradição lusitana, logo, remetendo ao resgate do mito fundador. Isso ocorre no traçado da Rodoviária. Em segundo, a cota máxima do terreno não foi utilizada associada propriamente à política, com a óbvia colocação do centro governamental na cota máxima terreno como no projeto de Mindl & Palantini (projeto n. 24) e de Milton Giral dini (projeto n. 26). No Projeto original de Lucio Costa, o edifício icônico que ocuparia o ponto culminante seria a Torre de TV, algo que Sir William Holford, jurado da Comissão Julgadora do Concurso, entendeu como sendo “[...] um centro de comunicações mundiais; é também um símbolo dos Estados Unidos do Brasil [...]” (HOLFORD, [Declarações Individuais], in BRAGA, 2010, p. 188). Por motivos de alterações na execução do Projeto, o ponto culminante não coincidiu com a Torre de TV no projeto real. Houve um deslocamento da implementação da cidade de aproximadamente 800 m na direção do Lago

Paranoá (BRAGA, 2010, p. 227), fazendo com que o ponto culminante se localizasse na “área municipal”, ou seja, no perímetro onde atualmente se situam os edifícios do Governo do Distrito Federal.

O importante mesmo é notar que, no projeto de Lucio Costa, o centro cívico ocupa um local mais baixo no Eixo Monumental, evitando-se o clichê de colocá-lo na altitude mais alta do terreno. Num desses eventos surpreendentes do destino, o que foi de fato fincado no ponto culminante do sítio foi um imenso cruzeiro próximo ao Memorial JK. Apesar de o cruzeiro não ter sido referenciado no relatório justificativo do PPB de Lucio Costa, ele foi fincado em 1957 no momento da realização da primeira missa em Brasília, meses após a divulgação do resultado do concurso, simbolizando a tomada de posse pelo povo antes mesmo do concreto armado se erguer no cruzamento dos Eixos na Rodoviária.

A concepção do projeto de Lucio Costa esteve envolta num universo iconográfico saturado de associações simbólicas legitimadas pelo que se acreditava ser a cultura brasileira. Assim, o arquiteto conseguiu que a comissão julgadora entendesse seu léxico da seguinte forma:

1. O único plano para uma capital administrativa do Brasil.
2. Seus elementos podem prontamente ser apreendidos: o Plano é claro, direto e fundamentalmente simples – como, por exemplo, o de Pompeia, o de Nancy, o de Londres feito por Wren e o de Paris de Louis XIV.¹⁸ (COMISSÃO JULGADORA DO CONCURSO PARA O PLANO PILOTO DE BRASÍLIA, Comentários do Júri, In: BRAGA, 2010, p. 176)

A tal “unidade” que tanto é comentada quando se justifica a escolha do projeto de Lucio Costa pode ser explicada pela proficiência que o arquiteto tinha em compor imagens e ligá-las aos símbolos e significados culturais entendidos como imagens do Brasil. Essa

¹⁸ Ao contrário do que poderia se supor, a referência a outros planos urbanísticos de cidades europeias nada tem a ver com questões de transposição de ideias estrangeiras. A Comissão Julgadora do concurso tinha o intuito de reforçar a originalidade do PPB de Lucio Costa ao colocá-lo no mesmo patamar analítico de planos urbanísticos de importância histórica. Portanto, as referências têm a mera função de exemplificar.

re-contextualização não pode ser considerada uma mera bricolagem, afinal o *bricoleur* é aquele que descontextualiza. Lucio Costa é um grande contextualizador.

3.2 A praça como espaço estético.

Além do cruzamento dos eixos e do significado específico da encruzilhada para a cultura brasileira, outro elemento tradicional resgatado por Lucio Costa do urbanismo luso-brasileiro é a concepção da praça. A praça, nessa tradição urbanística, é concebida para cumprir funções (política, econômica, religiosa), sejam elas funções únicas, sejam elas funções concomitantes. Na cultura colonial portuguesa, a praça se apresenta em diferentes formatos, não havendo, por assim dizer, um padrão arquitetônico formalizado por uma instituição cultural.

Por exemplo, no século XVII, surgiu o tipo de praça urbana mais corrente na tradição portuguesa, originada a partir das funções dos edifícios que nela se localizam. Com o passar do tempo, essa praça original lentamente se formaliza como espaço público, numa associação estreita entre as funções cotidianas e as formas dos edifícios que ao redor dela vão sendo construídos. A própria forma urbana da praça vai sendo preenchida conforme a disposição dos edifícios à sua volta.

Na tradição colonial lusitana, a praça é um espaço que nunca atinge uma forma geométrica perfeita. O exemplo perfeito dessa morfologia é a Praça Francisco Brandão que comporta a Catedral da Sé em Belém do Pará, onde não há coincidência entre função e formato, entre fundação¹⁹ e planejamento. Essa praça ainda conserva a morfologia colonial através de um traçado impreciso e aberto que inspira a descentralização e a dispersão,

¹⁹ Não há uma data específica para a fundação da Praça Francisco Brandão em Belém do Pará, mas o espaço se configura como local público e de concentração de edifícios importantes ao seu redor a partir da fundação do Hospital Real em 1768, edifício que deixa de ser um engenho no referido ano e passa a comportar a Catedral da Sé, edifício icônico abrigado por esse espaço público. Tudo indica também que a origem da praça remeta ao local de fundação por ela situar o Forte do Castelo, fundado em 12 de Janeiro de 1616, sob uma configuração urbana colonial que já se diferenciava da configuração medieval lusitana de Lisboa e de Salvador.

sendo exatamente o oposto do modelo hispânico da *plaza mayor*, cujo traçado é uma figura geométrica retangular perfeita que contempla a centralização e a concentração de pessoas.

No século seguinte, mesmo no mundo português, o formato da praça vai seguindo uma lógica mais racional, se expressando num traçado quadrado ou retangular localizado centralmente a um conjunto arquitetônico. Cartas Régias e Autos de Fundação²⁰ tornam-se mais comuns e, segundo Manuel C. Teixeira (2006), é posto em prática um modelo inspirado em princípios renascentistas e racionalistas. A partir do século XVIII, a praça toma o lugar do castelo e do forte, tornando-se o ponto central da cidade e espaço de domínio público. No exemplo da Praça de Belém do Pará, conservou-se a morfologia da praça colonial lusitana, com um conjunto de pequenos espaços múltiplos (inclusive com topografia distinta), que abrigam edifícios icônicos diferentes (Catedral, Forte, antigo Hospital²¹), simbolizando funções distintas e algo bastante diferente do modelo concentrado e centralizador da *plaza mayor*.

Para o modernismo, a importância da praça como espaço público historicamente relevante aparece na obra de Gilberto Freyre (2006), que escreve na década de 1930, simultaneamente aos estudos realizados por Lucio Costa. O sociólogo observa que na medida em que o Brasil se urbanizou, a praça e o sobrado venceram o engenho e a casa-grande como principais espaços onde se realizam as práticas sociais de domínio público. Logo, além de a praça cumprir a função de espaço coletivo na cidade, ela passa a se configurar como um espaço arquitetural cada vez mais higienizado, regulado urbanisticamente, arquitetonicamente e esteticamente.

É possível afirmar que na praça está a origem do urbanismo brasileiro de Estado. Porém, no tocante ao urbanismo popular, antes de a praça ser o centro das atenções das cidades com suas atrações arquitetônicas e paisagísticas, havia o reinado da rua. O formato lusitano advinha do padrão mediterrâneo da viela que no Brasil dos séculos XVI e XVIII,

²⁰ Podem ser citados dois documentos: Carta Régia de fundação da Vila da Santíssima Trindade do Mato Grosso, de 1741, (localizada no oeste de Mato Grosso) e Carta Régia de Fundação da Capitania do Rio Negro, de 3 de Março de 1755 (atualmente o Estado do Maranhão). Ambas localizadas há mais de 2 mil quilômetros em regiões opostas do território brasileiro.

²¹ Atualmente, Casa das Onze Janelas de propriedade do Estado do Pará.

além da circulação, dividiam a função de escoadouros do esgoto dos sobrados²². A rua era a expressão da falta de planejamento e do espaço coletivo deixado ao sabor das circunstâncias, a partir do qual a malha urbana se expandia e se assentava. Porém, no Brasil colonial a rua era o espaço público mais importante. A vitória da praça como elemento irradiador viria a ocorrer apenas no século XIX, com a estética novecentista que associava monumentos de menor porte ao vestígio do heroísmo burguês. No século XIX, a praça tornar-se-ia a *raison d'être* do planejamento urbano.

Saltando para a imagem construída pelos modernistas sobre a praça colonial, observa-se a releitura desse significado, pelo menos no que tange ao Plano Piloto de Lucio Costa. Afinal, a escala nomeada como monumental, a qual se refere especificamente à parte leste do Eixo Monumental em Brasília, onde se localizam os prédios do poder federal, é composta por um conjunto de espaços que cumprem funções pontuais de praça: 1) Praça dos três poderes; 2) Extenso gramado ou *mall* entre os Ministérios; 3) Duas Praças em cantos inferiores, onde se dispõem o Ministério da Justiça e, no lado oposto, o Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty); 4) Catedral disposta na esplanada, mas com praça autônoma e separada; 5) Setor cultural, onde se dispõe o Museu da República; 6) Centro de Diversões da Cidade, disposto sobre a plataforma rodoviária, essa exatamente circundante ao cruzamento dos eixos. Exatamente, um conjunto de seis praças dispostas num raio de aproximadamente três quilômetros de extensão. Vale lembrar que cada uma dessas “praças” se diferencia por sua função agregada a algum edifício icônico (uma praça para a Catedral, uma praça para os três poderes, uma praça para o Museu, uma praça para o centro de diversões e assim por diante) e, em alguns casos há também a diferença marcada pelos níveis topográficos²³.

Em resumo, pelo menos do ponto de vista quantitativo, no PPB de Lucio Costa, há fortes indícios quanto à variedade de espaços que cumprem a função de praça. Esse fato

²² O objetivo higienista do planejamento urbano aparece na seguinte passagem de *Sobrados e Mucambos*: “A partir dos princípios do século XIX, a rua foi deixando de ser o escoadouro das águas servidas dos sobrados, por onde o pé bem calçado do burguês tinha que andar com jeito senão se emporcalhava todo, para ganhar em dignidade e em importância social” (FREYRE, 2006, p. 32).

²³ A aplicação de diferentes níveis topográficos na escala monumental, característica intrinsecamente ligada ao urbanismo monumental clássico e a utilização dos terraplenos, será discutida no item seguinte.

pode estar associado ao grande número de praças comuns nas cidades brasileiras anteriores a Brasília. A associação entre espaço público e as praças é bem menos evidente do que nos outros projetos modernistas concorrentes, que quase sempre concebiam o centro político como um quadrilátero ou praça única em que gravitavam os edifícios governamentais. Havia, assim, um espaço público cívico único e não um conjunto de espaços ou praças menores como no PPB de Lucio Costa.

O entendimento modernista de Lucio Costa a respeito da função da praça, em especial, do papel da praça como espaço público e estético na cultura luso-brasileira destoa dos concorrentes, assim como a interpretação sobre os princípios modernistas gerais. Por exemplo, no que se refere a esses últimos, o segundo lugar no concurso de 1957 – o *PPNC* (Plano Piloto para a Nova Capital) do engenheiro Boruch Milman, em conjunto com os arquitetos João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves – inicia-se com a seguinte consideração:

A orientação geral obedeceu aos modernos preceitos da arquitetura e do urbanismo, tendo em vista os ensinamentos e resoluções dos congressos internacionais de arquitetura moderna, adaptando-os sempre, às peculiaridades e costumes nacionais. (MILMAN [PPNC], 1957, p. 2)

De fato, o *PPNC* da equipe de Milman constitui um plano muito mais elaborado e detalhado do que a solução simples de Lucio Costa. A concepção do projeto foi tão obediente às funções estipuladas pelo CIAMs – habitar, trabalhar, humanizar e circular – que foi necessário tecer essa clara justificativa. Houve um caráter inevitavelmente imitativo tão tormentoso, que os próprios arquitetos alertam que não imitaram, apenas adaptaram. No que se refere a essa Brasília hipotética, na escala monumental, há a seguinte referência à praça: 1) A oitocentos metros de distância do edifício do Congresso Nacional, há “[...] a construção de uma grandiosa praça a fim de garantir as perspectivas dignas de um centro cívico.” (Ibid.). Apesar de o relatório não conter um desenho detalhado dessa praça principal²⁴, deduz-se pelos croquis que ao redor de um quadrilátero se dispõem os

²⁴ O projeto n° 2 foi publicado na revista *Módulo* n°8 que possui uma das poucas reproduções da fonte documental original, pelo fato de à exceção do PPB de Lucio Costa, todos os originais encontrarem-se perdidos. Há uma cópia do relatório justificativo do Projeto de Milman no ArPDF. Porém, esse relatório não contém tantos detalhes como no exposto no n°8 publicado na Revista *Módulo*. Milton Braga (2010) reproduz

edifícios dos três poderes, com espaços vazios possivelmente passíveis de conversão em alamedas ou quicá praças. Mas de nenhuma forma, há referências detalhadas ao conjunto de praças com funções variadas e seus edifícios icônicos, como o expresso no projeto de Lucio Costa, como o comum na tradição luso-brasileira, nem tão pouco há a relação entre função da praça, monumento e nível topográfico. O que há no segundo lugar do concurso é a celebração do espaço vazio entre os edifícios.

Holston (1993) aponta o *espaço vazio* como a característica principal dos planos urbanísticos do modernismo. Existiria uma forte inversão de *figura de fundo* entre as cidades tradicionais e as cidades modernistas. As cidades tradicionais teriam a rua e as praças como figura da malha urbana e as construções sólidas como fundo. Nas cidades modernistas, esse contraste seria invertido: a rua e a praça seriam o fundo e os edifícios seriam a figura.

O problema da figura de fundo remete à relação entre edifícios e as vias de circulação e de saber qual deles é determinante para o formato da malha urbana. No traçado urbano tradicional, os edifícios são limitados pelas vias de circulação e vice-versa; no traçado modernista, os edifícios reinam sem limites e determinam o traçado das vias de circulação. Holston acredita que essa inversão, bem como as sua mais forte consequência empírica – a ampliação dos espaços vazios – se reproduza no PPB de Lucio Costa.

Contudo, Milton Braga discorda e faz a seguinte observação: “As soluções encontradas por Rino Levi e, sobretudo Lucio Costa são, no entanto, exceções a essa regra geral” (BRAGA, 2010, p. 203), ou seja, a regra de fundo-figura descrita por Holston. O autor considera que na Brasília de Lucio Costa, as vias de circulação delimitam a malha urbana, pois independem da construção dos edifícios ou de seu alinhamento, a exemplo das superquadras, cuja disposição dos prédios internos não é exatamente paralela ao alinhamento do eixo rodoviário. Os edifícios residenciais se organizam conforme os limites da própria superquadra, podendo estar tangentes ou paralelos (mas nunca diagonais), sendo

os croquis publicados na Revista Módulo, expondo o projeto com maior detalhe. No quadrilátero cívico, aparecem quatro espaços semelhantes a praças, que são concebidos segundo os poderes: Executivo, Legislativo, Judiciário, acrescidos de um centro ou setor cultural.

a regra geral o encaixe no espaço disponível. A mesma desobediência entre edifícios e as vias de circulação ocorre na disposição das linhas das vias N2 paralelas ao Eixo Monumental que possuem uma angulação que destoa da linha reta do alinhamento dos ministérios ao se convergirem para a Praça dos Três Poderes no sentido oeste-leste e para a Torre de TV no sentido leste-oeste, formando uma espécie de losango totalmente estranho ao alinhamento dos edifícios da retilínea Esplanada. Portanto, o efeito estético do traçado da linha e do risco é mais importante que a disposição encadeada dos edifícios, algo que não acontece em outros projetos modernistas. De qualquer forma, as vias de circulação e os edifícios são relativamente autônomos e não provocam tensão mutuamente.

A construção da praça cívica como quadrilátero perfeito definido por prédios ao seu redor está distante da tradição urbanística luso-brasileira, sendo impossível enxergar qualquer traço adaptativo, antropofágico ou culturalista no *PPNC* do projeto da equipe de Boruch Milman. Do mesmo modo, a única função possível para a “praça” governamental do *PPNC* é a função cívica que aparece como um espaço monolítico. Em suma, essa equipe formula uma versão modernista do modelo da *Plaza Mayor*, algo que Lucio Costa certamente evitou, quando fragmentou a Esplanada em conjuntos menores de praças.

A importância urbanística – e não humanística, pois essa discussão não cabe no momento – das praças no Plano Piloto de Lucio Costa mereceu importantes colocações do antropólogo americano Holston. Ao contrário do urbanista português, Manuel Teixeira, que entende a praça luso-brasileira como um espaço público construído em meio às práticas sociais cotidianas, mas com funções públicas diferenciadas, Holston compreende a praça brasileira como uma extensão da rua, que hospeda uma miscelânea de eventos, sem função determinada, um espaço de interação confusa, aleatória e indiferente à função. Esse entendimento da praça como a extensão da aleatoriedade da rua se consagrou na famosa assertiva de que Brasília, e por extensão os demais projetos urbanísticos modernistas, são cidades sem esquinas, sem local de encontro, cidades que teriam consagrado “a morte da rua” (HOLSTON, 1993) em favor das vias de circulação. Mais do que isso, Para Holston a Brasília de Lucio Costa seria uma cidade sem praça, sem espaço público, cidade que consagram o encontro individualista na unidade de habitação e na unidade de trabalho. De

acordo com essa visão, os espaços públicos de Brasília não cumpririam funções, seriam apenas expressões formalistas.

Para ter chegado a tal afirmação, pensa-se que o antropólogo americano não compreendeu a especificidade cultural da praça na cultura luso-brasileira e, mais não soube diferenciar a intenção contida no projeto de Lucio Costa dos rumos políticos que influenciaram os padrões de sociabilidade em Brasília na década de 1980²⁵ e algumas alterações do contexto pós 1964 que foram determinantes para a vida social e a arquitetura da cidade.

De qualquer forma, para Holston a rua e a praça brasileiras aparecem como uma espécie de sala de estar, um local de encontro, uma miscelânea de relações sociais que vão desde os sagrados festejos religiosos, até as profanas relações comerciais. A praça seria, conforme essa interpretação, a própria extensão da rua, sem nenhuma vinculação funcional específica. A praça é vista como espaço político da aparência festiva. Quando se trata de um ato político, ela se limita ao espaço de realização de manifestações populistas pelos governantes. Segundo Holston: “A praça brasileira é menos um fórum para protestos da sociedade civil do que um lugar para reiteração colonial da autoridade legítima” (HOLSTON, 1993, p. 119). Em suma, a praça seria um espaço de aparição e de expressão da “cultura da exterioridade”.

A morfologia espacial da praça brasileira indica outra interpretação, especialmente, pelo fato de a sua função variar conforme os eventos e, principalmente de acordo com o edifício icônico que a abriga. Essa marca da versatilidade e da conversibilidade dos espaços na cidade brasileira leva a interpretações equivocadas quando se tenta estabelecer um função única para os espaços públicos. De forma geral, e em outros contextos históricos, é possível reconstruir uma função cultural coerente para a praça como espaço

²⁵ É interessante notar que Holston realizou sua pesquisa em plena década de 1980, período em que o Brasil se encontrava sob a ditadura militar e sob a legislação dos Atos Institucionais, em especial do AI-5, editado em 1968, que proibia qualquer manifestação de natureza política. Holston não faz qualquer referência ao efeito dos AIs sobre os padrões de sociabilidade nos espaços públicos de Brasília. Holston ignora algumas deturpações que os Governos Militares fizeram na cidade, a exemplo da construção do Edifício do Banco Central do Brasil em 1981, com 101m de altura que concorre claramente com o gabarito de 100m do Congresso Nacional, originalmente, a construção que deveria ser a mais elevada do Plano Piloto.

público. Por exemplo, na cultura francesa ela aparece como o espaço da realização da participação política, campo de revoltas e insurgências populares. Por esse motivo, a partir do século XIX, a praça (como instrumento político) cedeu lugar para os grandes espaços arborizados como o Jardim de Tuilleries e o Campo de Marte em Paris. Lembra-se que a construção de espaços vazios é uma invenção do arquiteto Etienne Boullée que inspirou Haussmann. O objetivo era provocar no público a ideia de vazio, amplidão e desolamento, e principalmente, facilitar o apaziguamento e escoamento das multidões. É sabido que a concentração de populares em Paris era vista pelo Governo napoleônico como perigo ao regime ditatorial (SENNET, 2006). Nesse período em que a arquitetura e o urbanismo são políticas de Estado, os edifícios icônicos perdem importância em relação à circulação e ao gerenciamento do fluxo de multidões. Eis a época em que o urbanismo deixou de ser um saber para se tornar um conhecimento com redes discursivas consolidadas, com pretensões claras de cientificidade. Em resumo, para o urbanismo francês do século XIX, a praça é uma inimiga da estabilidade social. O urbanismo de Haussmann preparava a morte da rua em favor da via de circulação e do *boulevard*, local de passagem do *flanêur*. Há de se perguntar o quanto os CIAMs se nutriram dessa fonte e em quantos projetos para o Plano Piloto essa característica aparece. Mas é possível enxergar a morte da rua e da praça em favor do espaço vazio no Plano Piloto de Lucio Costa?

Decerto, na modernidade, a rua perde a importância que possuía na sociedade colonial. A função da rua está muito mais relacionada à circulação porque ela deixou de ser um local de passagem ao passo do caminhar e se torna um espaço de passagem veloz dos automóveis. São escalas de percepção do espaço da cidade bastante distintas. Essa mudança na função da rua nada tem a ver com o urbanismo modernista, mas sim com o processo de adaptações das cidades às tecnologias de locomoção e dos novos meios de circulação e de transporte, algo que Holston não consegue perceber como fenômeno geral.

Em todos os projetos para o Plano Piloto, a circulação parece ser um pressuposto, porém a relação entre as vias de circulação e as praças aparece de formas bastante distintas. Ao se comparar os projetos de MMM Roberto e de Lucio Costa essa diferença se torna mais matizada. O projeto da equipe dos Robertos tinha como característica principal a proposta de compor a cidade com células comunitárias de 72 mil habitantes cada. Essas

células seriam praticamente independentes entre si, cada uma contendo em seu interior todos os setores e serviços necessários para o seu pleno funcionamento, inclusive praças comunitárias. Esse era um projeto, segundo seus idealizadores, que privilegiava a vida em comunidade, dando ênfase na rua e não nas vias de circulação. Como Braga (2010) aponta, o maior problema do projeto foi justamente o problema da circulação, pois as células em formato poliedral dificultariam a rápida circulação entre os setores, além de esteticamente, não permitirem a visualização da perspectiva da cidade em ângulo reto. Assim, essa configuração urbana ceifa a visualização da cidade da perspectiva monumental.

Por conta da publicação do resultado do Concurso de 1957, Marcelo Roberto, indignado com a vitória de Lucio Costa, pois naquele momento levantavam-se suspeitas sobre apadrinhamento e cambalacho, declara em matéria publicada no *Correio da Manhã*:

Não acreditava, e nem acredito, que uma capital seja um panteão. [...] Considero monumental o que respeitamos comovidos, não o que nos atordoia. Fico com as praças italianas, com São Marcos, Campo San Giovanni e Paolo, Signoria, contra todas essas perspectivas, “malls”, “boulevards” e outras “grandiosidades” do “barroco revival”. (ROBERTO M. [entrevista] ao *Correio da Manhã* de 24 de março de 1957, apud BRAGA, 2010, p. 217).

A fala de Marcelo Roberto é reveladora de quão distante dos pressupostos da arquitetura modernista internacional de Lucio Costa se encontrava naquela altura de sua carreira. Em primeiro lugar, a fala de Roberto indica que a concepção de praça no PPB de Lucio Costa era totalmente diversa do modelo clássico, ou seja, do arquétipo renascentista tão bem conhecido e marcado pelas praças maiores. Os *malls* e *bulevares* eram tão estranhos ao Brasil? Não teria sido o formato *bulevar* apropriado pelo neoclássico da ENBA e amplamente utilizado nas grandes reformas urbanísticas das cidades brasileiras do século XX? Se Roberto queria questionar a nacionalidade do projeto de Lucio Costa porque não o fez em contraste com as praças coloniais brasileiras?

É igualmente estranho quando Roberto, equivocadamente, associa a disposição da Esplanada dos Ministérios à estética rococó (leia-se Barroco tardio) do *bulevar Francês*. Nota-se que no Relatório justificativo de Lucio Costa (1957, p.7), apresentado junto com os croquis, há um detalhamento que faz referência a três obras arquitetônicas estrangeiras,

(*Picadilly Circus, Times Square e Champs-Elisées*). Contudo, essas referências são exemplificações e possuem uma função muito mais ilustrativa para o entendimento do texto, mais especificamente, da função que o centro de diversões deveria ter. De nenhuma forma significam a transposição dos traçados daqueles três locais estrangeiros para o Plano Piloto. Como afirmou Mario Pedrosa, o PPB de Lucio Costa não foi uma “[...] solução meio-termo, ou eclética”. (PEDROSA, 1981, 307).

Em segundo lugar, a fala de Roberto, “grandiosidades do barroco *revival*”, paradoxalmente endossa que Lucio Costa primou por soluções associadas ao período colonial ou o que se conhece como barroco. Desde o modernismo heroico, o barroco foi associado discursivamente e iconograficamente à identidade nacional, servindo como critério estético de estabelecimento do grau de brasilidade do bem cultural ou da obra de arte. E Mario Pedrosa aposta justamente que Lucio Costa tenha buscado essa especificidade no passado colonial, algo que faz de Brasília uma solução específica para o problema da época: conceber uma capital e não um modelo de cidade válido para outros contextos.

O PPB de Lucio Costa não é uma proposta universalizante. Ele é composto por soluções pontuais para uma capital. Essa opinião é compartilhada por um dos membros da comissão julgadora do Concurso de 1957, Stamo Papadaki que entende que a escala residencial está relacionada com a escala de habitação de cidades tradicionais: “[O projeto] oferece elementos plásticos originais de alta distinção – como é o caso das quadras residenciais com uma nova escala que conserva certo recolhimento de épocas do passado”. (PAPADAKI, [Declarações individuais], in BRAGA, 2010, p. 185)

Em Brasília, no entanto, a praça aparece como a marca distintiva da monumentalidade e, por isso, ela não está morta. Tampouco, as praças, no Plano Piloto de Lucio Costa, são espaços vazios. Não há aquele recurso do esvaziamento tão interessante aos regimes ditatoriais, pois o Plano Piloto foi concebido em período democrático. A praça também não representa uma extensão da rua como supôs Holston porque, na obra de Lucio Costa, a rua não é secundária em relação aos edifícios. A rua é uma via de passagem rápida de veículos, uma linha geométrica planejada para fluxos de circulação, uma “corrente

navegável” e não um espaço de interação ou de contemplação. Já a praça – seja ela a representante de diferentes funções ao longo do Eixo Monumental, separadas por níveis topográficos ou terraplenos distintos, seja ela o ponto de encontro de quatro unidades de vizinhança como ocorre na escala residencial (com seus cinemas, clubes, igrejas ou escolas, representando o local de encontro dos moradores – sempre aparece como componente basilar da exposição da estética da arquitetura.

A praça surge em função do edifício icônico e como uma extensão pública dele. Há, portanto, como na tradição colonial, um vínculo intrínseco entre praça e edifício icônico que a abriga. Isso está evidenciado de certa forma por Lucio Costa, ao descrever a relação entre o espaço da praça e o edifício icônico da Catedral:

A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma – disposta lateralmente, não só por questões de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda principalmente, por outra razão arquitetônica: a perspectiva de conjunto da Esplanada deve prosseguir desimpedida além até além da Plataforma onde os dois eixos se cruzam. (COSTA, 1957, p.7)

Conclui-se que, da perspectiva sociológica, apesar de a rua ser secundária como espaço público, isto é, mera via de circulação, a praça não é. O projeto de Lucio Costa prima pela concentração de pessoas em locais específicos conforme a atividade. Da perspectiva estética, a rua é via de circulação e ao mesmo tempo guiadora do traçado urbanístico, possuindo também uma função plástica. O projeto de Lucio Costa é o único em que a rua (via de circulação) e a praça (espaço público) são componentes intrínsecos da monumentalidade e da plasticidade, vinculando-se a edifícios icônicos. Assim, não há dissociação estética entre as perspectivas visuais entre as vias, praças e edifícios.

No PPB de Lucio Costa, a praça está aberta e pronta para ser ocupada pela estética do edifício icônico. Essa praça disponível para ser preenchida pela arquitetura foi assimilada por Oscar Niemeyer, que concebeu seus edifícios tendo em mente a integração destes com seus arredores. Nota-se que essa característica tão distinta dos arquitetos do Grupo Carioca os diferencia de Le Corbusier, como bem pontua Frederico de Holanda

(2010), ao perceber a desatenção do arquiteto europeu em relação “[...] ao espaço aberto: não há praça” (HOLANDA, F. DE, 2010, p.99). Já Lucio Costa foi bastante atencioso.

3.3 A sinuosidade do sítio como orientador do traçado curvilíneo.

Em considerações anteriores, insistiu-se na contradição urbanística entre cidade alta e cidade baixa, fato que deixa evidente outra importante característica do padrão de ocupação do solo na cultura luso-brasileira: a construção em conformidade com a topografia do sítio. Nesse sentido, os urbanistas concordam que as cidades brasileiras do período colonial ainda mantiveram essa característica como o ponto original da malha urbana, pelo menos até o século XIX. Medeiros (2006) e Teixeira (2004) observam como estando clara a estreita articulação dos traçados das cidades com o relevo local, elemento definidor das vias e praças e orientador do crescimento das cidades e da consolidação de seus assentamentos. Qualquer observador mais atento percebe que a topografia determina a disposição das construções nos centros antigos das cidades portuguesas e, por extensão, das cidades coloniais brasileiras.

Todavia, no século XIX com a introdução do positivismo e da pretensão do urbanismo em obter seu título de ciência e de engenharia social, essa tradição colonial foi combatida. Os dois mais emblemáticos representantes do urbanismo positivista no Brasil foram o paraense Aarão Reis e o carioca Atílio Correia Lima, urbanistas que estiveram envolvidos no planejamento de Belo Horizonte e de Goiânia. Evidentemente, as experiências positivistas começaram a direcionar as grandes reformas urbanísticas do final do século XIX, quando eclodiram os planos de revitalização das cidades após a experiência do Barão de Haussmann em Paris e a reforma de Pereira Passos no Rio de Janeiro. Nos oitocentos e no começo dos novecentos, o traçado racional, geométrico e simples aplicado sobre um sítio suave foi adotado como paradigma para a cidade planejada desde Washington D.C. (1790) até Goiânia em Goiás (1942).

Na realidade brasileira, o paradigma positivista entrou em contradição com a realidade local. Como exemplo de tamanha teimosia da aplicação urbanística das “ideias fora do lugar”, pode-se citar a construção da nova capital das Minas Gerais em 1897. O plano de Belo Horizonte é de autoria de Aarão Reis que fundamentou suas ideias na transposição das soluções propostas por Haussmann, tais como a disposição dos quarteirões em tabuleiro de xadrez, a circulação através de artérias oblíquas e a utilização das *étoiles* ou estrelas como ponto de encontro das artérias. O problema é que a cidade foi fundada sobre um sítio com topografia bastante acentuada, fato que gerou a perturbação não prevista no funcionamento da cidade, ou como coloca Carpintero (1998):

[...] geraram situações complexas, por vezes assustadoras, ou ao menos desconfortáveis, de vias de declives exagerados, cruzamentos complexos, além de terrenos triangulares, provocando dificuldades ao trânsito de veículos e aos construtores. (CARPINTERO, 1998, p. 34).

Do ponto de vista modernista e até mesmo pós-modernista, Belo Horizonte expressa um plano urbanístico estranho para a realidade brasileira, na medida em que não houve qualquer harmonia entre topografia movimentada do sítio e morfologia da cidade. Não houve qualquer pesquisa arquitetônica que levasse em consideração as especificidades da região mineira. Esse tipo de aplicação de plano abstrato sobre uma topografia adversa está iconograficamente relacionado à estética burguesa do século XIX, que primava pela excessiva geometria do neoclássico, independente da realidade empírica.

No século XX, bem menos problemático, aparece o plano urbanístico da segunda capital planejada em território brasileiro: Goiânia. Entretanto, muito menos pela topografia suave do que pela tipologia do projeto. Apesar da datação do projeto concebido ser da década de 1930, o seu plano urbanístico deve ser considerado, de acordo com a morfologia das cidades, como pré-modernista. O seu plano urbanístico, então, expressa iconograficamente o *savoir-faire* francês e do *know-how* norte-americano, estando próximos de uma fusão entre positivismo e o organicismo. Os dois urbanistas que trabalharam em seu projeto, Atílio Correia Lima e Armando Godoy, inspiraram-se na monumentalidade de Versalhes, com sua tríade arterial, em formato de pé de pato, que converge para o Palácio ou centro administrativo. Também, beberam da fonte residencial

da cidade jardim norte-americana, com a colocação dos lotes residenciais e individuais dispostos em ruas fechadas (*cul-de-sac*), cercadas por trás, por uma área verde. Contudo, Goiânia parece menos perturbadora do que Belo Horizonte pelo fato de a topografia não ser tão evidente, e não incidir tão implacavelmente sobre os olhos e o caminhar do observador. De qualquer modo, Goiânia é uma solução claramente eclética e, apesar de datar o ano de 1942, as soluções aplicadas no seu plano urbanístico remetem aos traçados do século XIX.

Esses dois exemplos de planejamento em duas capitais estaduais congelam em sua morfologia um período em que o urbanismo positivista rejeitava a tradição colonial em favor de um conceito espacial abstrato e profundamente vinculado ao que se acreditava ser o estilo internacional. O urbanismo ainda era uma ciência positivista fora do lugar, não era uma arte. Goiânia é o último expiro do urbanismo positivista.

No que se refere aos projetos submetidos à Comissão Julgadora do Concurso de 1957, a proposta da equipe de Henrique Mindl e Giancarlo Palantini foi, juntamente com o projeto de Lucio Costa, a única que mantivera a vinculação entre topografia e traçado urbanístico. Além da opção por “[...] soluções reais baseadas numa adaptação das teorias à real natureza do sítio (BRAGA, 2010, p. 88), o projeto exagera em considerar inclusive a predominância dos ventos na região. As soluções topográficas produziram um projeto que se assemelha ao de Lucio Costa na curvatura dos eixos norte-sul, dando um efeito mais plástico em relação aos projetos excessivamente geométricos, como os de Milton Giral dini (Projeto n. 26) e de Villanova Artigas (Projeto n.1). Todavia, o quase plástico projeto de Mindl & Palantini foi descartado pela Comissão por outros motivos: segregação social entre as zonas residenciais e, principalmente, deformidade das unidades de habitação. Esse último ponto, requer uma atenção especial pelo fato de o projeto de Mindl & Palantini não indicar marcações reconhecíveis entre os setores, pois a zona residencial seria composta por diversos tipos de habitação. Em resumo, não haveria uma marcação evidente entre a escala residencial e a cívica. Poder-se-ia dizer que o projeto dessa equipe celebrava a natureza local. Era um projeto empírico, porém a-histórico e pouco estético.

Por outro lado, no que toca a característica topográfica, o Plano Piloto de Brasília delinea-se surpreendentemente empírico e, ao mesmo tempo estético. Na terceira solução do Projeto de Lucio Costa, consta: “3. Procurou-se a adaptação à topografia local [...]” (COSTA, 1957, pg. 2) e em seguida, na solução 9: “[...] uma ampla esplanada disposta num segundo terraplano, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro [...]” (Ibid., p. 4). Se Lucio Costa previu a importância da topografia como um dos critérios da comissão julgadora ou que tenha sido informado pelo seu amigo Oscar Niemeyer, então membro da comissão, é algo que não se sabe. Porém, como informa a *Ata da Reunião da Comissão Julgadora*, de 16 de março de 1957, o membro estrangeiro Stamo Papadaki propõe que a apreciação seja feita em função de: a) topografia; b) densidade; c) integração; d) plástica.

Na obra de Lucio Costa, o vínculo com o sítio aparece não somente no projeto de Brasília. Já na concepção do *Parque Eduardo Guinle* (1943-54), no Rio de Janeiro – que pode ser considerado o projeto urbanista de Lucio Costa mais evidente na fase anterior a Brasília – esse vínculo vem à luz. Nele, a topografia surge como o elemento determinante. O conjunto de prédios foi assentado em um sítio de topografia bastante acentuada e a arquitetura tira proveito da peculiaridade topográfica por meio da utilização de rampas, escadas, acessos às garagens subterrâneas pela parte mais baixa, desníveis que enriquecem a arquitetura numa dinâmica espacial de continuidade e ruptura (OGATA, 2004).

O paisagismo também está presente como uma criação ambiental bastante autêntica, pelo fato de valorizar a declividade local e de recriar o tipo de flora da região. A integração entre topografia e arquitetura modernista aparece como síntese de “soluções” já nos anos de 1948 a 1954, época de construção desse conjunto de prédios residenciais que pode ser considerado o protótipo das superquadras de Brasília. É interessante notar a disposição dos edifícios residenciais no Parque Guinle, que são orientados segundo critérios culturais, no caso, vinculados à topografia (herança colonial portuguesa) e, ao mesmo tempo, por critérios estéticos que se exprime no alinhamento dos edifícios em

conformidade com o formato circundante ao Parque, fato que curiosamente reflete a disposição das ocas ao redor do pátio em alguns tipos de aldeias indígenas²⁶.

Na melhor tradição urbanista colonial, a topografia do sítio dita a disposição espacial das construções. Portanto, a organização do espaço urbano é colocada diante de um problema empírico. Como foi visto, o Plano Piloto de Brasília é claramente um cruzamento que referencia o sinal da cruz, a tomada de posse do território. Entretanto, a geometria inerente ao cruzamento dos eixos poderia torná-lo um plano urbanístico absolutamente geométrico, abstrato, não-figurativo repetitivo ou monótono, como se observa no padrão tabuleiro.

A problemática colocada pela experiência de Belo Horizonte demonstra que a tomada de posse e a geometria do urbanismo planejado enfrentam o implacável problema natural da topografia. Em Brasília, Lucio Costa encontrou uma solução diferente para tal problema. Hipoteticamente, se o sítio topográfico de Brasília fosse um plano perfeito sem declives, a imagem aérea de Brasília dificilmente apresentaria a curvatura atual, isto é, seria uma cruz perfeita. Porém, o sítio em que Brasília foi assentada compõe-se de uma grande concavidade de cerca de 30 km de diâmetro, como declividades suaves entre 0,5% e 2%, ou seja, obviamente não compunha um terreno plano perfeito: “Cláudio Queiroz define este sítio como uma convexidade dentro de uma concavidade, falando de uma paisagem poderosa.” (CARPINTERO, 2004, p. 59).

Em resumo, era um sítio que apresentava uma monumentalidade, por assim dizer, natural. Nele, há uma declividade em direção a um vale que foi preenchido, como se sabe, por um lago artificial. A disposição da Esplanada dos Ministérios segue em direção a esse lago, exatamente no sentido de uma declividade descendente para quem segue do sentido memorial JK ao Congresso Nacional. Como o próprio Lucio Costa justifica, na escala monumental houve a necessidade em se aplicar a técnica dos terraplenos para dar coerência a cada um daqueles conjuntos ou “praças”. Os conjuntos monumentais

²⁶ Carpintero (2004) observa essa disposição nas superquadras de Brasília, mas não desenvolve a análise dessa ocorrência na obra de Lucio Costa como um todo e nem faz a sua mediação relacionando-a à influência do paradigma culturalista na obra do arquiteto e urbanista.

encontram-se dispostos em uma linha reta que segue de noroeste a sudeste (ou no logradouro local de Oeste a Leste ou de *W* a *L*), descendo em níveis levemente diferenciados conforme a declividade do sítio e a circunscrição de cada uma das praças. Em resumo, cada praça, além de se vincular a uma função e a um edifício icônico, se liga a um terrapleno ou aterro ou nível onde a escala monumental foi aplicada.

Na escala residencial, o chamado Eixo Rodoviário, o tratamento topográfico é bastante distinto porque Lucio Costa não aplicou a técnica do terrapleno. Para obedecer à topografia, o urbanista simplesmente curvou os eixos na direção das imperceptíveis curvas de nível, dando um efeito plástico quase barroco aos eixos que se curvaram em relação a sua tangente reta (Eixo Monumental). Essa curvatura inusitada da cruz quebra a previsibilidade do cruzamento dos eixos e deforma a configuração tradicional do signo da cruz. Além disso, da perspectiva metafórica ou mesmo estética, o arqueamento do eixo residencial incidiu sobre a racionalidade ortogonal, perturbando-a. Portanto, Lucio Costa enalteceu-se o inusitado das curvas, do imprevisto, em contraposição às vertentes internacionais higienizadas pelas retas, cheias de certeza e de previsão. Assim, o Eixo Residencial é mais barroco e próximo da tradição brasileira do que o Eixo Monumental, mais retilíneo e geométrico.

A racionalidade contida nas soluções apontadas por Lucio Costa aproxima-se muito mais de uma racionalidade estética vinculada ao campo das artes plásticas do que propriamente à racionalidade do urbanismo higienista dos engenheiros. Nota-se que esse distanciamento da *ratio* positivista – essa ainda vinculada às escolas politécnicas e as faculdades de engenharia – é um reflexo da trajetória de Lucio Costa. A sua vinculação, por volta de 1917, ao Movimento Neocolonial já demonstra uma opção estética e teórica distante do urbanismo positivista e da estética neoclássica, paradigmas hegemônicos na arquitetura brasileira até os anos de 1930. A experiência do jovem Lucio Costa com o Movimento lhe abriu oportunidades de estudos sobre a arquitetura colonial e barroca brasileira, demonstrando certa similaridade com o que Mário de Andrade estava realizando em suas missões²⁷ de pesquisas folclóricas às várias regiões do Brasil para catalogar o

²⁷ No capítulo I, a criação de uma tradição de missões de pesquisa dentro do pensamento social brasileiro foi debatida. O sentido científico forjado para elas desde o século XIX deslocou-se para uma pulsão estética a

folclore e a música popular. Lucio Costa realizou o inventariamento da arquitetura colonial brasileira.

O reflexo desse investimento no estudo do passado rendeu a Lucio Costa o conhecimento de inúmeras soluções arquitetônicas inventadas pelos colonizadores. Através dele, essas soluções foram restauradas e reinterpretadas pelos modernistas. Especialmente com Brasília, a aplicação dessas soluções espaciais, arquitetônicas e estéticas acabou por temperar a estética modernista. O paradigma da antropofagia se realizaria também na ciência urbana, em escala nunca antes vista, em um tipo de espaço nunca antes construído.

3.4 A eloquência iconográfica.

A excelente recepção que a Comissão Julgadora teve a respeito das soluções propostas por Lucio Costa muito se deve pela eloquência de sua escrita. Desse modo, a plástica do projeto em si não foi a única responsável pela boa aceitação. A importância do relatório justificativo (exigência do edital do concurso) já demonstrava que se tratava de um concurso em que a concepção de cidade era mais importante do que o próprio caráter urbanista. Então, nas declarações dos membros é unânime a leitura de que o PPB de Lucio Costa é a concepção, antes de tudo, de uma síntese de ideias. Nas declarações de Papadaki, Holford, Sive e Niemeyer, fica claro que se tratava de um concurso de ideias e não de detalhes.

O projeto de Lucio Costa foi absurdamente simples do ponto de vista econômico porque os seus custos se limitaram a papéis datilografados e croquis que somaram a quantia de 25 cruzeiros (BRAGA, 2010). Já a proposta dos MMM Roberto, extensa detalhada com pranchas e maquetes, custou em torno de 400 mil cruzeiros. Da perspectiva da inserção política dos arquitetos, não havia grandes assimetrias entre os principais concorrentes. MMM Roberto, Vilanova Artigas e Rino Levi estavam consagrados no

partir de 1920. Essas missões tiveram importância central para a construção da vontade de potência para uma identidade nacional e para o sentido simbólico da marcha para o interior.

campo arquitetônico e vinculados a importantes instituições de ensino como a ENBA e a FAU/USP.

A Comissão Julgadora previra que poderia haver suspeitas quanto à declaração de Lucio Costa como vencedor. E houve um mal-estar nesse sentido provocado pelo presidente da IAB, Paulo Antunes Ribeiro, membro da Comissão Julgadora que pediu para sair ao discordar dos critérios de julgamento, dando seu voto em separado, a favor da declaração coletiva dos vencedores. A divergência entre Paulo Antunes Ribeiro e o restante da comissão julgadora era a seguinte: Ribeiro pediu que todos os dez projetos selecionados fossem nomeados vencedores, sem classificação e que a partir de então, se formasse uma grande comissão encarregada de desenvolver o Plano de Brasília. A comissão não aceitou, fundamentada no argumento de Holford de que não se tratava de um concurso de estética ou de beleza e que a comissão deveria realizar o trabalho que lhe fora designado, a de escolher um vencedor. (HOLFORD, [Declarações Individuais], in BRAGA, 2010, p. 189)

Houve certa pressão da indústria metalúrgica em favor do Projeto de Rino Levi, pois a construção dos superblocos de 300m de altura e 435m de extensão prevista no projeto, exigiria a aplicação de estruturas de aço em detrimento do concreto armado, algo que poderia alavancar a produção nacional. Entretanto, para a comissão julgadora, a moeda ou capital que se esperava em troca era de outra natureza: aproximava-se do capital cultural. Dessa perspectiva, certamente as opções contidas no PPB de Lucio Costa foram as que mais se aproximaram dos valores compartilhados pelos arquitetos modernistas naquele momento.

Evidentemente, alguns critérios em relação à logística da execução das obras foram levados em consideração. A Comissão Julgadora percebeu que a realização dos superblocos de Rino Levi seria praticamente inviável para a realização do projeto em três anos e, assim, optou por um gabarito mais baixo contido tanto no Projeto de Lucio Costa, quanto no segundo colocado, Projeto n.2 de Milman.

Além da conhecida clareza de concepção estética e plástica do PPB de Lucio Costa, o seu relatório justificativo foi considerado o mais eloquente, pois “[...] o relatório não contém uma só palavra destituída de propósito” (HOLFORD, *Ibid.*, in BRAGA, 2010, p. 187) e que o plano descrito por Costa podia ser “[...] apreciado de uma só vez, não apenas por arquitetos, mas por todas as pessoas.” (*Ibid.*).

Essa última afirmação de Sir William Holford é bastante ilustrativa da característica pessoal de Lucio Costa: a clareza de um experiente docente. Lucio Costa evitou, ao longo de sua carreira, academicismos desnecessários. Em sua trajetória, infligiu-se contra a estrutura de ensino da ENBA ao propor as reformas do ensino das artes na época em que assumiu a diretoria da instituição em 1930. A seu objetivo era uma aproximação do ensino a uma proposta mais próxima da realidade do arquiteto. A sua proposta teórica também se aproximou de uma realidade mais empírica ao confluir os princípios da arquitetura modernista, originalmente concebidos por Le Corbusier, com a arquitetura popular. E a intenção de Lucio Costa era justamente a concretização de uma cidade compreensível a quem morasse nela e a quem a visitasse, pois deveria haver o reconhecimento dos pontos cardeais comuns a cidade tradicional tais como as orientações norte-sul; leste-oeste, das praças, assim como do “[...] mercadinho, os açougues, as quitandas, casas de ferragens etc.” (COSTA, 1957, p. 12).

Que fique evidente que a arquitetura produzida por Lucio Costa não é uma arquitetura popular. É sim uma arquitetura erudita, mas que possui uma inspiração teórica que se voltou para a pesquisa iconográfica das soluções estéticas da arquitetura cotidiana do período colonial. Em grande parte, essa aplicação deveu-se pelo desenvolvimento pessoal da capacidade de síntese da escrita do mestre Lucio ao longo de sua trajetória. Seguindo o exemplo de Le Corbusier, Lucio Costa registrava suas descobertas em textos escritos e croquis. Lucio Costa acabou por se tornar um exímio tradutor das expressões plásticas para a linguagem escrita. No período em que participou do Movimento Neocolonial, desenvolveu essa habilidade, experiência que resultaria na associação discursiva que faria entre arquitetura colonial e barroca com os princípios modernistas apreendidos a partir do contato com Le Corbusier em 1936 na consultoria do Prédio do MES. Essa associação é mais explícita em textos como: *O Aleijadinho e a arquitetura*

tradicional (1929), *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro* (1939), *Frei Bernardo de São Bento, o Arquiteto seiscentista do Rio de Janeiro* (1950)²⁸.

No caso do texto sobre Aleijadinho, um dos primeiros publicados por Lucio Costa em um célebre meio de publicação – e que coincide com o período em que Lucio Costa escuta, do lado de fora da sala aquela primeira Conferência de Le Corbusier no Brasil – o arquiteto demonstra a eloquência tanto na iconografia, quanto no texto escrito:

E isso porque o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura. A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça e tudo que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas, e tudo que ele deixou é tortuoso e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso (COSTA, 1962, p. 14).

[...]

Quem viaja para pelo interior de Minas percorrendo as suas velhas cidades, Sabará, Ouro Preto, São João Del Rei, Mariana e tantas mais, não pode deixar de ter a impressão triste que tive, apenas infinita que senti vendo completamente esquecidos aqueles vestígios tão expressivos do passado, de um caráter tão marcado, tão nosso. Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, agente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós, não sei – Proust devia explicar isso. (Ibid.).

Desse modo, Lucio Costa demonstrava uma erudição que ia além do que era necessário para ser um arquiteto ordinário. Uma erudição que extrapolava o conhecimento de sua função. Apresentava uma compreensão extremamente profunda das artes plásticas e de um tipo de sociologia, especialmente, a que estava sendo produzida por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Também, por conta de sua relação de trabalho no Sphan com Mario de Andrade, teve contato com os estudos folcloristas realizados pelo escritor paulista. De qualquer modo, esse contato com as pessoas responsáveis pela criação de uma vontade preservacionista permitiu que Lucio Costa tivesse uma compreensão histórica sobre a América Portuguesa bastante profunda, algo que lhe proporcionava, além de legitimidade, o capital cultural necessário para, não só explicar as origens iconográficas

²⁸ Contidos no tomo Lucio Costa: *Sobre arquitetura* (1902-1998). (COSTA, 1962)

dos elementos arquitetônicos e ornamentais, mas principalmente para a exímia habilidade em se remeter ao passado para traduzi-los para o futuro.

E foi do resultado de uma eloquência única em traduzir a iconográfica para o documento escrito e vice-versa que nasceu o Plano Piloto de um gesto primário, porém nem tão original como se supõe. A obsessão pelas origens norteava inclusive as novas imagens do Brasil. O mito fundador se incrustava na dimensão plástica da nova cidade.

Capítulo IV – Arquitetura-arte: a invenção de Niemeyer

O processo de autonomização do campo arquitetônico no Brasil ocorreu no período em que as consultorias dos arquitetos europeus cessaram devido às dificuldades geradas pela Segunda-Guerra Mundial sobre as comunicações e o intercâmbio de ideias. Cessadas as guerras e retomadas as correspondências, o mundo passou a observar com mais atenção a produção arquitetônica do continente americano. Os edifícios brasileiros começaram a aparecer em publicações importantes como na *Architectural Forum* e *Architecture Review* e na francesa *Architecture d'Aujourd'hui*, sendo que essa última deu à arquitetura produzida no Brasil uma edição especial. A arquitetura brasileira se consagrava internacionalmente com a *Exposição de Arquitetura Moderna Brasileira*, no MoMa, juntamente com a publicação do livro de Phillip Goldwin, *Brazil Builds: architecture new and old, 1932-1942*, no ano de 1943.

A produção arquitetônica brasileira não era mais apenas para francês fazer e inglês ver. O período que antecedeu à construção de Brasília foi um momento de efervescência para as artes plásticas como um todo e, como será visto, as relações entre os campos da arte e arquitetura se tornam cada vez mais estreitas.

É notável que a consagração da arquitetura modernista brasileira também revele mudanças estruturais na cultura política e na relação entre o Estado e os produtores de cultura e arte. Como foi visto, os arquitetos Lucio Costa e Gregori Warchavchik colocaram-se na linha de frente, empreendendo importantes transformações na dinâmica do poder nas relações entre o campo político e o arquitetônico. Essas mudanças se consolidaram por meio da parceria entre os arquitetos do Grupo Carioca e o Governo Federal. As relações entre os arquitetos e o Ministro Capanema, que permaneceu no cargo de 1932 a 1945, foram fundamentais para que houvesse a conquista discursiva da arquitetura modernista como um dos instrumentos legítimos de dominação, ou melhor, de ampliação das probabilidades de exercício do poder estatal em nível federal.

No tocante à produção cultural propriamente, as artes modernistas – e nesse momento, isso inclui a arquitetura, pois os arquitetos tomam para si a posição vanguardista das artes – estão no centro da relação entre o campo das artes e o campo político. Há duas explicações para esse fenômeno.

Em primeiro lugar, os artistas plásticos e arquitetos, muito mais do que poetas e literatos, conseguiram consolidar um campo e uma produção discursivo-iconográfica mais próxima das diretrizes do discurso escrito do modernismo. Por quê? Esse um assunto instigante que merecerá neste capítulo algumas observações. Observa-se que, no período de 1920 a 1960, as artes plásticas souberam externalizar mais do que qualquer outra expressão estética a proposta filosófica do modernismo. O lema da *avant-garde* explodiu em todas as manifestações visuais. As artes plásticas criaram uma dinâmica estilística muito mais diversificada se comparada às expressões modernistas da música e da literatura¹. É interessante como essa percepção da imagem como elemento irradiador de valores aparece resumida na fala de Portinari, ao pleitear perante Capanema a criação de um atelier especial para a pintura mural na ENBA:

Esse gênero de pintura – pela possibilidade que oferece de irradiação de influência coletiva – tem sido utilizado, desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os países como elemento precioso de educação e propaganda. (PORTINARI [Carta], 17 de maio de 1939 [para] CAPANEMA. In: SCHWARTZMAN, 2000, p. 362).

Evidentemente, a explicação que defende o sentido da visão e, por extensão, a prevalência da imagem como central na cultural ocidental não pode ser naturalizada. Essa

¹Especialmente se forem observadas as propostas de revolução formal. Na literatura, a linguagem escrita permite ampla experimentação formal a exemplo das construções figurativas e semânticas de Franz Kafka no contexto internacional e de Mario de Andrade no âmbito da literatura brasileira por exemplo. De qualquer forma, a tradução entre imagem e palavra é um recurso inesgotável. Entretanto, a linguagem musical é bem menos aberta à experimentação formal, na medida em que o sistema tonal não permite a conversão do som em imagem descritiva. O único músico que conseguiu revolucionar o aspecto formal da música foi Arnold Schoenberg com sua proposta de música dodecafônica. Todos os demais músicos modernistas, sejam eruditos ou populares, compuseram dentro do sistema tonal clássico, embora fizessem criações estilísticas novas (*Jazz, blues, bossa nova, etc.*). Desse modo, do ponto de vista formal, a linguagem da música é a mais rígida e o sistema tonal clássico ainda permanece (SCHOENBERG, 1999), embora os temas e os ritmos sofram infundáveis modificações. Por isso, o modernismo desponta como uma configuração sócio-histórica que privilegia mais as expressões visuais.

predominância se sustenta muito mais pelas condições específicas da configuração sócio-histórica do modernismo do que pela suposta natureza de cada forma de expressão artística. No ideário da modernidade, a pretensa prevalência do sentido da visão é um argumento discursivo que legitima o poder dos artistas plásticos e justifica a função da produção iconográfica desde a época dos movimentos da pintura pré-modernista (impressionismo, expressionismo). Esse papel da representação imagética como elemento legítimo de dominação política é bastante conhecido pelos teóricos da Escola de Frankfurt como Walter Benjamin (1994) e Theodor Adorno (1994), porém muito mais através da perspectiva que observa as artes dentro das tecnologias audiovisuais. No Brasil, essas mídias só seriam introduzidas após a década de 1950. Mas, partindo-se da hipótese de que a cultura modernista é uma cultura visual, que tipo de imagem predominava antes do reinado mídias?

Antes das mídias, as artes plásticas, em especial a arquitetura, aparecem como os instrumentos legítimos de controle da cultura pelo Estado. Em suma, do ponto de vista das elites, numa sociedade em que boa parte da população sequer sabia ler, as obras de arte de grande escala ou porte despontavam como o instrumento mais dinâmico e imediato para a transmissão dos valores considerados modernos.

Em segundo lugar, há as transformações ocorridas dentro do próprio campo das artes. Se no modernismo anterior às Guerras vislumbrava-se, em geral, um presente catastrófico e um futuro niilista que deveria ser evitado a qualquer custo através da negação das condições reais de existência – ou na melhor acepção weberiana da palavra, por meio de expressões de negação do mundo (WEBER, 1988) – manifestação legítima de um *ethos* negativo que se materializava principalmente nos movimentos da vanguarda mais destrutivos (expressionismo, surrealismo, dadaísmo), a partir dos 1940 o *ethos* negativo² perde seu vigor enquanto ética suprema do fazer artístico. A atmosfera de reconstrução abre possibilidades para as vanguardas positivas (suprematismo, construtivismo, abstracionismo e concretismo) florescerem.

² Essa temática foi trabalhada com mais afinco em minha dissertação de mestrado, intitulada *O ethos negativo e a arte de vanguarda* (2007), em que se procurou desenvolver a análise do processo de construção de um *ethos* de negação do real dentro do campo das artes no Ocidente. Essa criação implicou a formulação de valores, paradigmas e obras de arte que privilegiassem a destruição das construções imagéticas reais.

A partir de certo momento, as vanguardas históricas não atendiam mais às demandas sociais, nem como meio de expressão dos novos valores, tampouco como produtoras de obras de arte com o novo porte ou escala demandada. As artes plásticas tiveram que ser revistas novamente. Dessa vez, elas deram início ao processo de busca das novas demandas em outro campo: o arquitetônico. Assim, o discurso modernista encontra uma solução para dar seu expiro final.

Por ora, é importante observar que o campo das artes plásticas buscava adequar-se às novas demandas sociais na Europa e na América do Sul que eram a re-construção de um mundo assentado em valores social-democratas e de democratização do acesso aos bens culturais. O discurso baseado na ideia de democratização da cultura era prevalente na ideologia do campo intelectual como um todo³ e no Brasil vingou como ideologia de Estado a partir da Era Vargas, estendendo-se até o Governo JK. O campo das artes plásticas, todavia, não conseguia ainda atender a algumas demandas expressivas, pois a limitação do tamanho de suas obras ainda se prendia à escala do quadro de cavalete burguês. Por sua vez, a arquitetura despontava como campo do conhecimento capaz de atender a essas necessidades da sociedade do pós-guerra por ser possível trabalhar numa escala maior, desde edifícios até a concepção total de cidade. É nesse sentido que Brasília pode ser entendida como um esforço de realização da *Gesamtkunstwerk* da Bauhaus, ou simplesmente, obra de arte total que expressa a síntese das artes.

Na década de 1950, os diálogos são restabelecidos e aquele intercâmbio de ideias é retomado. A ideia de Brasília, que cada vez mais se torna concreta, passa a ser alvo de discussão por arquitetos brasileiros e europeus. O Brasil abre a Primeira Bienal de São

³ Na América do Norte, a ideologia política que prevalecia era o liberalismo. Ainda no período do pós-guerra, as ligações entre os intelectuais da Europa e do Brasil eram vigorosas e o diálogo entre os arquitetos brasileiros e os arquitetos dos CIAMs foram restabelecidos. Apenas a partir do Golpe de 1964, a política norte-americana torna-se nociva às relações entre as *intelligentsias* brasileira e europeia devido às censuras contra as ideologias de esquerda combatidas ferinamente na América latina pelas ditaduras financiadas pelos EUA. A nocividade das políticas culturais norte-americanas em relação ao intercâmbio cultural e à circulação de ideias teria seus impactos na criação de um discurso de depreciação da produção arquitetônica modernista que aparece com maior força na década de 1980 através dos trabalhos de James Holston e Marshall Berman. O modernismo e o Estado social-democrata estariam simbolicamente associados, de acordo com o discurso imperialista norte-americano.

Paulo em 1951 e se consolida como importante produtor de artes plásticas e de obras arquitetônicas. É indiscutível que naquele momento os arquitetos brasileiros estavam bem inseridos e gozavam de boa posição dentro do campo arquitetônico internacional. Se a produção arquitetônica fosse uma mera transposição do modelo internacional, seria bastante improvável que adquirisse tamanho *status* e a produção nacional sequer seria objeto de consideração, quem dirá de discussão nas publicações especializadas. Portanto, do ponto de vista político e do ponto de vista estético, quais seriam as especificidades da arquitetura modernista produzida no Brasil? Quem apontaria essas diferenças?

A perspectiva do campo político é objeto da maior parte das análises sociológicas a respeito de Brasília e do Grupo Carioca. Isso significa que as relações entre os arquitetos do Grupo e o Governo JK são amplamente analisadas. A perspectiva estética é objeto consagrado das dissertações, teses e publicações catálogos dentro do campo da arquitetura que enfatizam muito mais as incongruências entre o plano original concebido no papel e as adições e adaptações ocorridas ao longo da história da cidade modernista. A maior crítica que se deve fazer concerne à posição sociológica que ainda mantém um ponto cego em relação à revelação da dinâmica do campo da arquitetura e do campo das artes plásticas. Por isso, o intuito principal deste capítulo é a discussão da intersecção entre esses dois campos, tentando analisar como os arquitetos e os artistas forjaram discursos e imagens que tornaram possível a construção de um projeto que contemplava a realização da utópica obra de arte total através do Plano Piloto de Brasília. Por que Brasília se materializou envolvida pela ideia de síntese das artes? Não seria mais óbvia a construção de uma cidade funcional sem grandes investimentos estéticos que encareceriam ainda mais a sua construção?

Para tal, faz-se necessário dar maior atenção à trajetória do arquiteto Oscar Niemeyer, bem como de sua obra que parece ultrapassar e dar um salto qualitativo ao modernismo original proposto por Le Corbusier e pelos CIAMs. Os arquitetos dos CIAMs se percebiam como os propagadores legítimos das ideias mais modernas de construção do espaço urbano e social, isto é, como arautos das transformações sociais em escala global. Segundo uma perspectiva imperialista, para os arquitetos europeus o Brasil e os Estados Unidos eram meros focos irradiadores ou pólos de absorção da nova arquitetura. Mas a

realidade não pode ser reduzida a essa polarização baseada na ideologia colonialista e na hipótese de via única de circulação das ideias. Existem limitações em se pensar o Brasil, os Estados Unidos e a Europa como três complexidades isoladas concorrendo entre si pela inserção no campo de poder que envolve o ganho das probabilidades de realização ou construção de projetos.

Segundo a inadequada hipótese geográfica, nessas três “entidades geográficas”, formar-se-iam modelos de arquitetura modernista bastante distintos. Dentro de cada uma dessas entidades geográficas haveria nuances, gradações e tipologias complexas. Porém, é necessário comparar os modelos vitoriosos ou vencedores em relação ao intercâmbio de ideias entre os grupos de arquitetos modernistas, não necessariamente privilegiando a localização geográfica, pois a arquitetura modernista se encontrava a partir dos anos de 1940 em fase de dispersão e a sua produção se dirigia no sentido da fluidez. Assim, esses grupos são mais importantes que o carimbo da nacionalidade e da geografia, categorias que perdem sentido na pós-modernidade devido à fluida circulação de ideias.

É igualmente importante discutir como e porque houve esse processo de diferenciação, que se deu desde o âmbito político-sociológico até as gritantes diversificações nas soluções estéticas e nos produtos finais. Que especificidades são essas? O que motivou a construção dessas especificidades? Por que a especificidade e a autenticidade das obras eram tão importantes para os arquitetos brasileiros?

Niemeyer aparece como o exemplo paradigmático da busca pela autonomização e diferenciação ao insistir na descoberta e aplicação de especificidades que dariam à arquitetura brasileira um caráter identificável, isto é, um caráter identitário, cultural, estético e pessoal. Portanto, aqueles investimentos intelectuais da primeira geração de modernistas, a qual pertencia o mestre Lucio Costa e Warchavchik, davam seus frutos através das inovadoras criações do jovem Oscar Niemeyer, que apresentava um traço ou rabisco considerado inovador pelos donos do discurso arquitetônico. Mas quem eram os donos do discurso? Os arquitetos? Os críticos de arte?

As justificativas do jovem Oscar parecem bastante peculiares e suas formulações a respeito da função do arquiteto compõem um discurso que se diferenciou gritantemente da proposta original de Le Corbusier e, até mesmo, da heroica proposta mitológica da Bauhaus. O poder da complexificação e da diferenciação das ideias com o passar do tempo e com certas adições culturais só revelaria a inexorabilidade das pulsões discursivas por inovação e criação, categorias originalmente artísticas e apropriadas pelo arquiteto. Mas o que era artístico foi adotado como prática pelos arquitetos. Se sim, como se deu esse fato?

Como disse o próprio Le Corbusier, ao ver em 1962 o edifício do Congresso Nacional: “Aqui há invenção!” (LE CORBUSIER [Algumas Palavras para meus amigos do Brasil] 29 de dezembro de 1962. In: *Ibid.*, p. 292), afirmação que resume a consagração de Niemeyer após a inauguração de Brasília. A sua própria personalidade tornar-se-ia sinônimo da arquitetura modernista brasileira, evento que indica a intrigante vitória de um único modelo, de uma única personalidade.

4.1 O personalismo e o custo dos aditivos estéticos.

A inserção do arquiteto Oscar Niemeyer no Grupo Carioca ocorreu atrelada à personalidade de Lucio Costa. A diferença de idade de cinco anos rendeu a Niemeyer uma posição de discípulo, muito mais do que de concorrente. Ambos tiveram formação superior na ENBA e se conheceram na própria instituição, desempenhando papéis distintos. Naquele momento, Costa teve uma ascensão meteórica e chegou ao cargo máximo da Escola com apenas 27 anos, um grande feito. O jovem Niemeyer ainda era um estudante. De qualquer forma, a sua formação coincidiu com a direção de Costa, com a proposta dele de reformulação do ensino e de introdução da filosofia e da estética modernistas na principal instituição superior das artes no Brasil.

A observância de que Oscar Niemeyer poderia ser um grande potencial para os planos dos arquitetos modernistas não apareceu de repente. Oscar trabalhou um ano sem que Lucio Costa percebesse qualquer talento especial. A vocação do jovem Oscar só seria

perceptível bem mais tarde com a equipe incumbida da construção do Edifício-sede do MES:

Foi com a vinda de Le Corbusier, uma iniciativa difícil, exclusiva minha, que surgiu a personalidade de Oscar Niemeyer. Ele trabalhou mais de um ano no meu escritório sem revelar nenhuma qualidade excepcional. É muito perigoso você orientar ou desorientar alguém dizendo que não tem vocação. Eu até sugeri para Oscar para ir trabalhar num banco porque ele parecia uma pessoa sem vocação. Ele explodiu com aquele convívio daquele grupo que trabalhou com Le Corbusier. (COSTA, L. [Sobre Patrimônio. Entrevista publicada no Boletim IBPC] de 27 de fev. de 1992. In: NOBRE, 2010, p. 225).

O depoimento diverge um pouco do relato oral de Maria Elisa Costa (2010), filha de Lucio Costa, que afirmou, em conferência, que um projeto de uma escola para a Vila Operária de Monlevade teria sido o episódio em que Lucio Costa percebeu pela primeira vez o talento de Niemeyer para a composição plástica próxima da proposta modernista. Contudo, até então, como numa paródia barroca, Niemeyer era apenas um aprendiz da oficina carioca. Entrementes, na participação já como arquiteto na elaboração do projeto do edifício do MES, Niemeyer receberia elogios da personalidade mais forte dentro do campo arquitetônico mundial, Le Corbusier. No evento da consultoria do Edifício, o arquiteto franco-suíço já percebia algo de diferente no aprendiz brasileiro. Isso foi relatado numa carta de novembro de 1936 endereçada a Lucio Costa:

PS: o que é feito daquele valoroso Oscar e suas belas perspectivas? (LE CORBUSIER, [carta] de 21 de novembro de 1936 [para] COSTA L. In: SANTOS et al., 1987, p. 178).

Lucio respondeu:

Seu PS deixou Oscar emocionado – ele está fazendo coisas lindas no momento – sua visita abriu novos horizontes para ele. (COSTA L. [carta] de 31 de novembro de 1936. [para] LE CORBUSIER. In: Ibid., p.178).

[...]

Oscar, que após a sua partida tornou-se a estrela do grupo, é o principal responsável por ele [novo projeto do MES] e aguarda emocionado sem dúvida como todos nós, de resto o Ok de Geová [sic.]. (COSTA L. [carta] de 3 de julho de 1937 [para] LE CORBUSIER Ibid., p. 180).

Mas, segundo Lucio Costa, a característica que despertou a atenção de Le Corbusier em relação ao jovem Niemeyer foi o talento para o desenho, porque Costa ainda não se convencera da aptidão do aprendiz para a arquitetura. Quando perguntado se recordava se Le Corbusier achava Niemeyer promissor, Costa respondia:

Não. Ele gostava do Oscar porque ele às vezes o ajudava a fazer desenhos, ajudava a fazer as figuras que aparecem nas perspectivas. Dos vários arquitetos tinha um – o Oscar – que toda a hora estava à mão e pronto para fazer qualquer coisa. Mas o Leão, o Carlos, ele gostava muito. Ele sempre perguntava: “Et Léon, comment va-t-il?” O Carlos era o mais inteligente, uma pessoa culta, de boa base. O Oscar na época era tímido, não tinha a menor comunicação e recebeu aquilo em cheio, aquele oxigênio todo. Aí que revelou o que era de fato, o que estava incubado. (COSTA L. [Presença de Le Corbusier – entrevista publicada na Revista Arquitetura], 1987. In: NOBRE, 2010, p. 139).

O trabalho da equipe de Lucio Costa orientado pela consultoria de Le Corbusier, na ocasião do projeto do edifício do MES, demonstra que os arquitetos brasileiros tinham em mente finalidades motivadas por valores altruístas. A principal característica pessoal do mestre Lucio Costa concernia à missão que ele tomara para si que refletia uma posição mais coletivista e de ação com relação a valores, ou seja, orientado pela construção coletiva de uma nova arquitetura. Na interrelação entre os três arquitetos Lucio Costa, Le Corbusier e Niemeyer, Costa poderia muito bem ter visto Niemeyer como um concorrente em potencial e ter dificultado maiores expectativas do aprendiz, mas de longe foi isso que aconteceu, afinal achou perigoso “desorientar” o jovem Niemeyer. Lucio Costa, conforme sua inclinação e experiência de docência, almejava a consolidação de uma *intelligentsia* modernista no Brasil e a dispensa de tão solícito desenhista, como era Niemeyer, poderia enfraquecer a equipe.

A posição altruísta de Lucio Costa é constante em sua trajetória. Um exemplo disso ocorreu no evento da construção do Pavilhão do Brasil na *Feira Mundial de Nova York de 1939-40*. Para o projeto foi realizado um concurso e Lucio Costa saiu vencedor. Niemeyer ficou em segundo lugar. Costa convidou Niemeyer para trabalhar na reformulação do projeto vencedor e Niemeyer aceitou a parceria. No final, o bem-sucedido projeto foi assinado pelos dois arquitetos em co-autoria.

O mesmo sentimento de ação coletiva não se refletia com tanta clareza na relação entre Le Corbusier e Lucio Costa. Le Corbusier talvez não enxergasse Costa como um concorrente, pois a referência nas correspondências é sempre como “amigo”, mas também nunca moveu uma palha para promover ou divulgar a obra do amigo brasileiro no exterior. O assunto principal das correspondências entre ambos era a tentativa de Le Corbusier ter acesso ao mecenato estatal, algo que na Europa e nos Estados Unidos era inviável naquele momento. Em resumo, Le Corbusier agia com referência a fim, que nesse caso, era a aquisição dos recursos advindos do mecenato estatal e, assim, eternizar o tipo de arquitetura a que ele reivindicava como sua invenção.

O objetivismo exacerbado de Le Corbusier se expressava em suas relações de trabalho e, em diversas ocasiões, ele era descrito como possuidor de um temperamento seco e de difícil convivência. Como é sabido, Le Corbusier se mostrava um negociador não muito flexível. Santos et al. (1987) Falam numa espécie de recusa em receber interferências em seu trabalho: “[...] mestre dogmático, patrão de ateliê autoritário, controlando cada passo do projeto, do primeiro risco de detalhes de execução; e discípulo submisso a hierarquia imposta” (SANTOS et al., 1987, p. 260). Essa posição autoritária e hierárquica que sua personalidade exercia sobre suas relações de trabalho torna-se mais evidente quando uma de suas associadas, Charlotte Perriand⁴, abandona o atelier da Rua de Sèvres e vem para o Brasil para trabalhar com Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Até mesmo Lucio Costa reconhece com exímia delicadeza certa dificuldade no temperamento de Le Corbusier: “[...] era muito variável porque dependia das circunstâncias” (COSTA, [Presença de Le Corbusier], In: NOBRE, 2010, p. 124), e que o problema de não ter realizado um projeto só piorava seu humor: “[...] e criou um clima de homem áspero, intratável, o que realmente não era” (Id.).

A postura de semelhante personalismo quase patriarcal exercido por Le Corbusier é emblemática nas negociações para a construção da Embaixada da França em Brasília, o

⁴ Lucio Costa relata que Le Corbusier tinha restrições pessoais em relação a Charlotte Perriand desde o tempo em que ela namorou o primo dele, o também arquiteto Jean Pierre Jeanneret. (COSTA, Ibid.).

Conselho Geral das Construções Francesas sugere que o Projeto apresentado por Le Corbusier seja revisto por outros arquitetos. Ele respondeu que não aceitaria tal interferência por enxergava que aquela situação colocaria à prova a sua autoridade de arauto da arquitetura modernista. Em meio a essas negociações, Le Corbusier falece em 1965. Mesmo com o arquiteto postumamente consagrado, o campo político francês não estava disposto a pagar o preço cobrado e a realizar o projeto original de Le Corbusier. O Ministro das Relações Exteriores da França na época, Maurice Schumann, cancelou as negociações com o escritório de Le Corbusier em Outubro de 1970, justificando que não haveria recursos públicos para uma obra “pertencente à escultura” (SANTOS et al., 1987).

Como se observa, após os diversos insucessos em relação à obtenção do mecenato estatal na Europa e na América do Sul, após a década de 1960, o descontentamento quanto à possibilidade de não realização de um único projeto significativo da perspectiva monumental atormentava Le Corbusier que interpretava essa situação nos termos de um não-reconhecimento de sua contribuição para a arquitetura mundial. Após a Segunda Guerra Mundial, mesmo as condições políticas na Europa tendo melhorado bastante, o arquiteto franco-suíço não conseguiu sequer apoio do Governo Francês na aquisição de um projeto de porte monumental. Em idade já um tanto avançada, Le Corbusier reclamava ao Ministro da Cultura Francês, André Malraux:

Na França recebi somente uma encomenda do Estado durante toda a minha vida (tenho 72 anos). A de um edifício de apartamentos para aluguel em Marselha. (LE CORBUSIER [Carta] de 11 de junho de 1959 [para] MALRAUX. In: SANTOS, 1987, p. 288)

Com a divulgação do Edital para o Concurso do Plano Piloto de Brasília, que apresentava dois itens⁵ que impediam a participação de equipes estrangeiras, as esperanças de Le Corbusier se exauriram. Porém, o diálogo com os arquitetos brasileiros não cessou nesse período e a tentativa de realizar um projeto monumental na nova cidade continuou na

⁵ Refiro-me aos itens 1 e 5 do Edital: “1. Poderão participar do concurso pessoas físicas ou jurídicas domiciliadas no país, regularmente habilitadas para o exercício da engenharia, da arquitetura e do urbanismo”; “5. Só poderão participar do concurso equipes dirigidas por arquitetos, engenheiros ou urbanistas, domiciliados no país e devidamente registrados no Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura”. (COMISSÃO DO CONCURSO DO PLANO PILOTO DE BRASÍLIA, [Edital do Concurso do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil] In: BRAGA, 2010, p. 39)

mente do velho mestre. Com a inauguração de Brasília, ocorreram três convites a Le Corbusier para a criação dos seguintes projetos monumentais na Capital Federal: 1. Embaixada da França em Brasília; 2. Casa da Cultura Francesa em Brasília; 3. Museu de Brasília.

Entretanto, mais uma vez o objetivismo exacerbado e a insistência em agir em relação a fim apareceriam na ocasião da visita de Le Corbusier ao Brasil e a Brasília em 1962. A visita ocorreu, mas não por motivações ideológicas ou propriamente estéticas. Le Corbusier veio à cidade exclusivamente para realizar estudos para o Projeto da Embaixada da França em Brasília e, obviamente, necessitava fazer as observações empíricas do terreno. Então, aproveitou para ver a solução final de Lucio Costa para o plano urbanístico de Brasília. Apesar de a historiografia citar recorrentemente a fala de Le Corbusier, como uma espécie de reconhecimento da produção modernista brasileira na célebre exclamação de que “aqui, há invenção!”, na ocasião da última viagem ao Brasil, o arquiteto sequer deu entrevistas e manteve-se praticamente em silêncio a respeito da opinião sobre a Brasília de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Nesse ponto, não se encontram análises mais acuradas sobre Brasília, quem dirá textos analíticos, apenas pequenas notas que soam como uma espécie de satisfação ao campo arquitetônico e à imprensa. Após ser pressionado pelos colegas arquitetos a respeito da opinião sobre a nova cidade, publicou a célebre nota:

Brasília está construída; eu vi a cidade nova. É magnífica de invenção, de coragem, de otimismo; ela fala ao coração. É obra de meus dois amigos (através dos anos) companheiros de luta, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. No mundo moderno Brasília é única. (LE CORBUSIER [Algumas Palavras para meus amigos do Brasil] 29 de dezembro de 1962. In: *Ibid.*, p. 292)

A nota oficial revela certo distanciamento de Le Corbusier em relação à solução final que se tornou Brasília. A posição do arquiteto evidencia certa indiferença ou esquivamento quanto às críticas sobre a cidade de Brasília. Mais do que isso, nessa altura da vida do velho Le Corbusier, Brasília era um assunto a ser evitado. Esse sentimento se expressou em duas ocasiões. Antes de vir a Brasília para fazer os estudos para o projeto da Embaixada, Le Corbusier teve duas oportunidades de vir à nova capital. A primeira ocorreu em Dezembro de 1960, quando ele recusou o convite da Companhia Aérea Air France para fazer parte de uma turnê de visitantes franceses à Brasília. Na segunda, o

arquiteto recusou um convite individual do Governo Brasileiro, feito no começo de 1961. Em suma, só veio a Brasília porque tinha em vista a consecução de um daqueles três projetos monumentais. Le Corbusier não celebrou a inauguração da cidade.

Um paralelo entre a personalidade do arquiteto Le Corbusier e dos arquitetos brasileiros é de extrema importância para explicar a relação entre os diferentes grupos de arquitetos modernistas com o Estado, contraposição inevitável entre o contexto francês e o brasileiro. Não obstante a conspiração do destino contra a realização de qualquer obra monumental dele, as ações de Le Corbusier deixam clara a ideia de que as motivações que o levavam a se relacionar com o campo político eram finalistas, ou em outras palavras, eram movidas pela busca de aquisição ou maximização de um capital simbólico através da eternização de seu legado através de uma obra de porte monumental. Seu legado teria de ser materializado para que se sentisse consagrado, segundo a sua autopercepção.

Em oposição, os arquitetos brasileiros, embora tivessem também essa motivação latente, tiveram maior habilidade quando encontraram um ponto de intersecção com os valores políticos, sabendo utilizar o discurso utópico sobre a nova capital como um dos elementos que poderiam fomentar a produção da arquitetura modernista. Esse ponto de intersecção era o valor ou imagem da utopia, valor corrente nos meios culturais e políticos desde o século XIX. Isso significava que ambos os campos, político e intelectual, compartilhavam e nutriam-se da ideia de utopia. O que surpreende mesmo é a habilidade dos arquitetos brasileiros em traduzir essa ideia de utopia para a linguagem estética, mais especificamente, para a linguagem de uma arquitetura com pretensão de ser plástica e escultural. Escultura e monumentalidade eram duas composições perfeitas para invenção da imagem de utopia modernista e da obra de arte total.

Portanto, devido ao fato de os arquitetos brasileiros conseguirem atender à demanda simbólica e estética do Estado, o campo político se comprometeu em pagar os altos custos dos aditivos estéticos. Evidentemente, partindo-se do pressuposto de que esses aditivos estéticos aumentavam os custos das obras.

De acordo com a teoria do campo de poder de Pierre Bourdieu (2009), cada campo é possuidor de um capital próprio que pode ser convertido em outros tipos de capitais. No caso analisado aqui, a contratação de uma arquitetura monumental implicava a adição de elementos estéticos e ornamentais específicos. Por sua vez, essa adição exigia a conversão de capital econômico em capital estético, algo que tornava o tipo de construção plástica e monumental mais caro que a espécie de construção funcional e ordinária, mesmo se em *ceteris paribus*, elas tivessem as mesmas proporções, exigissem a mesma quantidade de materiais e levassem o mesmo tempo de execução. Portanto, os custos finais das construções modernistas estavam cada vez mais elevados pelo fato de estarem sendo influenciados por outra variável: o fetichismo da mercadoria, ou nesse caso específico, o fetiche da obra de arte replicado na obra arquitetônica. Esse fetichismo sustentado ao redor do *status* adquirido pelos arquitetos modernistas ao longo de décadas foi o elemento criador de valor-de-uso, alterando o valor-de-troca envolvido na execução das obras, tais como honorários dos arquitetos e a aplicação de curvas ou soluções inovadoras, onde simples retas ou soluções comuns seriam suficientes.

Em suma, apesar de haver um discurso dos arquitetos primando por soluções simples, ao final, essas soluções resultavam quase sempre em obras com custos elevados e esses custos aumentavam em função da monumentalidade e da assinatura do arquiteto. No caso de Oscar Niemeyer, o monumental se funde à dimensão plástica mesmo em obras destinadas a funções ordinárias. Assim como Le Corbusier, o arquiteto se mostrava absolutamente contrário ao barateamento das obras, seja pelo uso de materiais menos nobres, seja pela diminuição das escalas, dimensões ou formatos das construções.

Porém, nota-se que as motivações por detrás da posição contrária ao barateamento dos custos das obras para Le Corbusier e Niemeyer são bastante distintas. No caso do arquiteto franco-suíço, quaisquer cortes no projeto representavam interferência no processo criativo que abalavam a autonomia do fazer arquitetônico, como observado no episódio do projeto da Embaixada da França em Brasília, citado anteriormente. Niemeyer, por sua vez, justificava a recusa pelos efeitos que elas causariam nas pessoas que interagem com a obra

arquitetônica. Essa posição se torna explícita na formulação do projeto dos CIEPs⁶ (Centros Integrados de Educação Pública) no Rio de Janeiro, que consiste no primeiro projeto em série de Niemeyer. O arquiteto, até então, estava acostumado a projetar obras únicas e autênticas e, pela primeira vez, na década de 1980, ganhou uma encomenda de prédios em série: “Lembro os mais reacionários a dizerem que eram caros demais, sem perceber que as crianças nas favelas entravam neles orgulhosas, como se isso constituísse o começo de uma vida melhor.” (NIEMEYER, 2000, p. 51).

Como foi citado na fala do Ministro das Relações Exteriores da França, o projeto considerado escultural de Le Corbusier implicava um alto custo de execução e por isso não poderia ser realizado. Essa fala tem muito a dizer, porque revela que o Estado Francês não estava disposto a pagar pelos custos das adições estéticas nas obras públicas mesmo que essas fossem destinadas a uma função simbólica e pública, como no caso do edifício da Embaixada da França em Brasília.

No Brasil, esse tipo de recusa não acontecia na relação entre Estado e o Grupo Carioca. O Governo Brasileiro, embora encontrasse entraves orçamentários (a exemplo do episódio do terreno à beira-mar do edifício do MES e do não pagamento de honorários a Le Corbusier), esteve disposto a barganhar com os arquitetos e até mesmo a dar um “jeitinho” para garantir as adições plásticas e os aditivos estéticos da produção arquitetônica modernista.

O campo político internacional institucionalizado pela Organização das Nações Unidas (ONU) também aceitou pagar os altos custos dessas adições estéticas. Isso fica evidenciado na construção no *United Nations Headquarter* ou Sede das Nações Unidas em Nova York. Nota-se que essa obra monumental de autoria conjunta contou com recursos do mecenato norte-americano, inclusive os de origem privada, pois o terreno foi comprado por 8,5 milhões de dólares por John D. Rockefeller e doado à ONU. Já de início, Le

⁶ Os CIEPS foram idealizados por Darcy Ribeiro, que era Vice-Governador do Estado do Rio de Janeiro na gestão Brizola de 1983-87. A proposta era de reformular o ensino público com instituições voltadas à formação educacional em período integral para as comunidades mais pobres da cidade do Rio de Janeiro. Niemeyer é convidado a projetar o prédio padrão que serviria de modelo a ser reproduzido para todas as 500 unidades construídas dos CIEPs.

Corbusier se colocou à frente do projeto. Ao ser nomeado para a comissão de arquitetos, deixou clara a sua opinião sobre a escolha do terreno, pois “[...] implantar a Sede nas muitas sombras de arranha-céus de Manhattan é inadmissível.”⁷ (LE CORBUSIER apud MOSS, 1971, p. 214, tradução nossa). Assim um terreno às margens do Rio Hudson seria mais apropriado.

Essa insistência na escolha desse terreno remete à experiência do prédio do MES no Rio de Janeiro e àquele episódio, em que Le Corbusier projetou o Edifício imaginando um terreno vago que tinha visto às margens da Baía de Guanabara, pois o arquiteto considerava o terreno do centro do Rio péssimo. Em Nova York, Le Corbusier teve mais sorte porque Rockefeller interveio financeiramente na questão, evitando maiores burocracias e entraves políticos. Finalmente, o terreno desejado pelo arquiteto foi adquirido.

Oscar Niemeyer relembra que a Sede da ONU foi uma obra em que ocorreu, pela primeira vez, tensão entre ele e Le Corbusier. Para o projeto foi criada uma comissão composta por dez arquitetos, dirigidos por Wallace Harrison, que tinha encontros diários, em que cada arquiteto apresentava uma solução para que se construísse uma solução final. Antecipando-se e prevendo a concorrência, Le Corbusier pediu a Niemeyer que não apresente nenhuma solução:

Corbusier me recomendava. “Não faça nada. Do contrário você só estará aumentando a confusão”.

[...]

Uma tarde, Harrison – que dirigia os trabalhos e presidia as reuniões – me chamou ao seu gabinete. Ele esperava que eu apresentasse minha solução e como lhe respondi que não desejava competir com Le Corbusier, a quem deveria caber a elaboração do projeto, Harrison retrucou imediatamente: “Oscar, você não foi convidado para ajudar Le Corbusier, mas para apresentar uma solução, como todos os outros.” (NIEMEYER, 2011, sem página)

⁷ Do original em inglês: ‘[...] to implement the Headquarters in the very shadow of the skyscrapers of Manhattan is inadmissible.’

Oscar Niemeyer apresentou o projeto de número 32 e, na semana seguinte, a comissão escolheu o projeto do arquiteto brasileiro para ser realizado. No dia seguinte à aprovação, Le Corbusier procurou convencer Niemeyer a fazer algumas modificações no Projeto 32, tal como o deslocamento do arranha céu do conjunto, da lateral para o centro. Niemeyer cedeu e aceitou essa modificação e outras menores – e “menos felizes” – e o projeto passou a ser chamado de *Projeto 23-32*, números do projeto de Le Corbusier e Niemeyer. Desse episódio, fica à mostra a tentativa de Le Corbusier em impor sua vontade sobre o projeto final, até mesmo, constringendo antecipadamente o jovem Niemeyer. Niemeyer acabou cedendo em respeito e consideração ao mestre, pois Harrison e a Comissão já tinham se prontificado a construir o Projeto 32, tal como inicialmente apresentado por Niemeyer.

O episódio além de ratificar a descrição da personalidade de Le Corbusier como de forte inclinação para a hierarquia, o personalismo e o individualismo revela que há um ponto de encontro entre as características pessoais e as escolhas estéticas dos arquitetos. Obra e sentimentos são indissociáveis. O argumento de Le Corbusier para a intervenção dele sobre o projeto de Niemeyer era a de que o prédio mais importante, o arranha-céu, deveria ficar no centro porque era hierarquicamente o elemento principal do conjunto. Deveria haver uma *raison d'être* para o arranha-céu que refletisse a sua razão de ser do espaço político. Em oposição, o argumento de Niemeyer para o deslocamento do edifício para a lateral era a criação de uma grande praça de caráter monumental. Em suma, um optava pela transposição da ideia do conjunto (posição do edifício em função da hierarquia funcional); o outro escolhia um critério predominantemente estético e lúdico (praça) ⁸.

Nesse ponto, é notável que essa divergência manifestar-se-ia também na posição da escala entre as duas capitais modernistas do século XX: Brasília e Chandigarh. Essa última foi concebida para ser a capital da província unificada de Punjab & Haryana na Índia. O projeto de Chandigarh é de autoria de Le Corbusier e foi executado na década de 1950, concomitante ao de Brasília. Além do período histórico, há semelhanças entre as duas

⁸ Nota-se a importância do conceito de praça para as formulações urbanísticas de Lucio Costa, algo que influenciou além do urbanismo de Brasília a própria ideia de conjunto arquitetônico no modernismo brasileiro. Vide capítulo III, item 3.2 desta tese.

idades. Como aponta Gorovitz (1985), as semelhanças são: a) Propostas como capitais políticas; b) População prevista de 500.000 habitantes; c) Topografia de planalto semelhante; d) Sem restrições de propriedade do solo; e) Não interferência política sobre o processo criativo dos arquitetos-urbanistas.

Há também diferenças entre as condições entre as duas únicas cidades com configuração urbanística modernista. No caso de Brasília, o projeto de Lucio Costa foi contemplado mediante concurso nacional; a Chandigarh de Le Corbusier foi fruto de um convite governamental após a morte do arquiteto responsável, o polonês Matthew Nowicki. Praticamente simultâneos, Lucio Costa e Le Corbusier realizaram seus projetos monumentais em escala urbana. Embora, ambas tenham sido planejadas sob as diretrizes da Carta de Atenas, as diferenças estéticas⁹ são imensas. Por ora, em relação ao reflexo das características pessoais dos arquitetos sobre suas opções estéticas, é necessário lembrar que, embora ambas as cidades tenham sido concebidas para promoverem os princípios do urbanismo modernista – habitar, trabalhar, circular e divertir-se –, há diferenças entre as escalas e a relação entre os setores. Essas diferenças refletem tanto os contrastes entre os universos culturais de seus mentores, quanto suas opções estéticas que remetem necessariamente às diferenças entre as tradições arquitetônicas de seus países e de sua cultura de origem.

Lucio Costa, que privilegiava o caráter monumental, optou pela composição de diferentes escalas urbanísticas no Plano Piloto de Brasília: escala monumental, escala residencial, escala gregária e escala bucólica. Nota-se que apesar de a escala monumental ser a espinha dorsal do eixo Leste-Oeste, a sua predominância é quebrada pelo eixo Norte-Sul essencialmente residencial. O cruzamento dos eixos fincado no edifício da Rodoviária do Plano Piloto indica o encontro arquitetônico e simbólico dessas duas escalas aparentemente ambíguas. Assim, sincreticamente, existe uma relação muito próxima entre as ideias de cultura e as soluções estéticas.

⁹ Esse assunto será discutido detalhadamente no tópico seguinte sobre as diferenças no conceito de monumentalidade entre o modernismo internacional e o brasileiro.

Le Corbusier, em seu projeto para Chandigarh, optou pela hierarquização dos setores e por sua interrelação funcional e simbólica baseada numa geometria racionalista, abstrata e não figurativa e a escala seguiu praticamente a mesma para todos os setores. Enquanto que a relação entre os setores em Brasília é da ordem simbólica e de inspiração em características ou soluções urbanísticas vistas de acordo com a visão dos arquitetos como sendo inspiradas nas imagens do Brasil colonial, ou seja, por um *homem imerso no universo cultural*, em Chandigarh essa relação é ditada por uma ordem mais funcional e de inspiração racionalista, em outras palavras uma concepção de *homem imerso na natureza*, ou no caso de seus projetos monumentais, um homem mergulhado no mundo físico. Isso demonstra como duas personalidades podem encarar e encarnar o mesmo tipo de discurso de forma bastante distinta. Um mesmo discurso pode gerar uma iconografia absolutamente divergente. Soluções diversas, discursos que se complexificam e se diferenciam.

Como demonstra a arquitetura modernista brasileira, não seria natural o reflexo das funções políticas em obras monumentais. As regras da arte seriam mais fortes que a abstrata função cívica. Os arquitetos brasileiros souberam também se utilizar da cultura política brasileira e se aproveitar do personalismo do campo político. Como se sabe, o personalismo não é uma exclusividade do campo arquitetônico, nem do artístico, tampouco do Brasil ou da França, quem dirá do Ocidente e do Oriente. No contexto brasileiro no período do Estado Novo, época de ascensão da arquitetura modernista, o campo político tornou-se especialista em construir um “jeitinho” que, em muitas ocasiões, pareceu ser o ingrediente que faltava para que a parceria entre o mecenato estatal e os arquitetos desse certo. As políticas públicas de cultura no Brasil já nasceram cunhadas pelo selo da personalidade do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Capanema surge politicamente atrelado ao discurso que defendia a ideia da educação e cultura como meios de promoção do desenvolvimento social no Estado Novo.

Da perspectiva estética propriamente, as políticas públicas do Ministério de Capanema para o setor das artes plásticas e da arquitetura tiveram como principal objetivo a criação de “[...] novos símbolos culturais do Estado Novo que substituíssem a iconografia da República Velha.” (SCHWARTZMAN et al., 2000, p. 23). Uma nova configuração política que necessitava de novos meios de dominação e um desses meios foi a nova

estética oferecida pelo modernismo arquitetônico, que construía uma marcação iconográfica entre o Brasil do Estado Novo e o referente à República Velha. Assim, Capanema estabeleceu forte diálogo com artistas e pensadores modernistas, buscando o convívio e a colaboração da *intelligentsia* em favor de uma causa social que estivesse acima de combates e querelas ideológicas e partidárias. Desse modo, a personalidade de Gustavo Capanema foi importante por ter consolidado as negociações entre os setores da *intelligentsia* e o campo político, com o objetivo de apagar os vestígios do Brasil culturalmente dependente, pré-moderno, evitando a *mimesis* e a dependência estético-cultural tão comuns à República Velha.

Logicamente essas negociações se deram com muitos atritos e tensões, como mostram as correspondências do arquivo pessoal do Ministro (SCHWARTZMAN, *Ibid.*). Mas, surpreendentemente, mesmo em uma época bastante difícil para a liberdade de expressão, Capanema, na medida do possível, procurou não interferir no processo criativo dos artistas e dos arquitetos. Dessa forma, ao contrário do que ocorria na França, nem mesmo havia um pedido formal aos arquitetos para que economizassem nos custos das obras – afinal a arquitetura modernista pedia soluções caras –, pedido esse que afetaria as possibilidades de realização dos inventos modernistas. Eis a contradição que o mecenato francês não soube lidar: custo econômico *versus* caráter inventivo e simbólico.

Além disso, houve concessões custosas que os arquitetos brasileiros fizeram ao campo político, especialmente, aquelas que afetavam honorários e pagamentos, algo inimaginável para um arquiteto do porte de Le Corbusier, tanto que ele se recusou a fazer concessões dessa natureza ao nunca abdicar da remuneração que achava justa. Já lá no início do mecenato estatal, quando a gestão Capanema ainda devia o pagamento dos honorários a Le Corbusier pela consultoria do Prédio do MES, Lucio Costa escreve a Le Corbusier lembrando-lhe que ele já havia recebido pela consultoria um valor muito superior ao pago aos outros cinco arquitetos brasileiros juntos. Quinze anos mais tarde, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Athos Bulcão trabalhariam na construção de Brasília em regime de assalariamento e não por obra produzida, algo que Le Corbusier jamais aceitou.

Fato é que nem todos os artistas ou arquitetos agiram em relação a valores, não estando, portanto, dispostos a abrir mão de seus honorários. Artistas e arquitetos consagrados cobram remunerações, cujos valores são determinados em função da posição e da consagração no campo, a exemplo de Portinari e de Di Cavalcanti que se negaram a trabalhar no regime de assalariamento proposto pela Novacap no Governo JK. A arquitetura de Brasília não possui qualquer ornamentação de um desses dois artistas, considerados os arautos da pintura modernista até 1960.

Oscar Niemeyer, nesse sentido, é uma exceção. Trabalhou na Novacap como funcionário, da mesma forma que o jovem e menos consagrado Athos Bulcão, a quem coube a tarefa de preencher os espaços murais das obras arquitetônicas de Brasília, evidentemente, a convite de Oscar Niemeyer, mas nos termos do salário do funcionalismo público. Esse tipo de remuneração era incomum no campo da arte e até mesmo da arquitetura consagrada, haja vista que o recebimento por obra produzida era a prática mais comum.

Novamente comparando com o contexto francês, Le Corbusier nunca abriu mão de seus honorários ou permitiu a interferência em seu projeto em prol da diminuição de custos. Tampouco o Governo Francês aceitou pagar pelos altos custos da arquitetura modernista e seu caro viés escultural. Sem concessões o mecenato estatal não pôde se realizar naquele contexto, em que cada campo funcionava com valores e *ethos*, cujas finalidades estavam em conflito. No Brasil, porém, apesar de haver essas diferenças e divergências entre os campos, em algum momento os dominantes de cada campo conseguiram se entender, expressar ideias que poderiam ser compatíveis e traduzíveis, a fim de chegarem a um acordo sobre a finalidade e a importância das obras arquitetônicas. Nesse sentido, no Brasil a conversão e as barganhas entre os capitais do campo político e artístico eram mais dinâmicas do que no contexto francês.

O nível de personalismo no campo da arquitetura torna-se mais gritante na medida em que Lucio Costa e Oscar Niemeyer transformam-se em consagrados representantes da expressão modernista no Brasil. Mais do que isso, a organização do campo arquitetônico passou a gravitar ao redor do prestígio dos modernistas, de tal modo que a produção mais

consagrada se organizou em torno da personalidade desses dois arquitetos. Não obstante as enormes diferenças entre os projetos urbanísticos dos diferentes planos pilotos de Brasília, Guilherme Wisnik (in: BRAGA, 2010) se espanta com o fato de todos os projetos referentes ao concurso de 1957 terem sido todos projetos modernistas obedientes aos princípios da Carta de Atenas. O modernismo corbusiano seria um consenso no Brasil?

Outra observação espantosa é feita por Miguel Pereira (1997) quando aponta a falta de uma crítica arquitetônica até a década 1960 no Brasil, fato curioso que indica que havia uma espécie de consenso discursivo que legitimava a arquitetura modernista feita pelo Grupo Carioca como o caminho mais eficaz para a materialização da ideia de desenvolvimento social e modernização.

A possível falta de uma crítica arquitetônica é vista por Pereira (Ibid.) como sendo uma das causas do suposto definhamento da arquitetura brasileira. Essa última afirmação é bastante questionável, haja vista que o definhamento se deu pelas adversas condições políticas e sociais após o Golpe de 1964 que dificultaram a produção cultural vinculada aos movimentos de esquerda e, por conseguinte, aos modernistas, inclusive aqueles com excelentes relações no campo político. Portanto, do ponto de vista interno, em consonância com as políticas culturais norte-americanas para o continente, após o Golpe, inventou-se uma ilusória associação discursiva entre arquitetura modernista e comunismo, combinação imaginária que tinha função muito mais ideológica do que propriamente heurística. Portanto, o suposto definhamento da arquitetura brasileira após Brasília se deve muito mais a causas exógenas ao campo da arquitetura e à crítica arquitetônica do que o suposto fracasso do Plano Piloto como cidade real.

De qualquer modo, após a consolidação do modelo modernista e do curioso consenso entre os arquitetos brasileiros a respeito da adoção dos princípios modernistas, os apontamentos críticos não deixaram de ser feitos. Esses se tornaram incumbência dos críticos de arte, especialmente, ao se considerar as críticas – em geral bastante favoráveis aos arquitetos – feitas por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar em âmbito nacional. No contexto internacional, havia já se consolidado uma crítica arquitetônica especializada e

depreendida da crítica de arte, a exemplo de Max Bill, mas a crítica arquitetônica internacional era em geral negativa em relação à produção arquitetônica brasileira.

A crítica arquitetônica internacional gravitava em torno de um modelo: o modelo corbusiano e a partir de dado momento a arquitetura modernista brasileira passou a ser duramente criticada internacionalmente por destoar do modelo original. Ironicamente, a dureza das críticas revelaria especificidades e ensejaria novas descobertas.

4.2 Niemeyer e a vitória da beleza.

O ponto de partida para elucidar a produção da arquitetura modernista sob a visão da crítica é refutar a suposta inexistência de uma crítica arquitetônica no Brasil (PEREIRA, 1997). Tal afirmação é improcedente porque a partir da década de 1950 a arquitetura dos prédios concebidos pelo Grupo Carioca passa a fazer parte das publicações acadêmicas. No contexto brasileiro, o debate era vigorosamente realizado por Vilanova Artigas e Edgar Graeff, em posicionamentos absolutamente opostos, um criticando duramente, o outro defendendo as soluções arquitetônicas do Grupo Carioca. Internacionalmente, o debate aparece pela primeira vez em 1943, quando Phillip Goldwin publica um artigo sobre o complexo da Pampulha. Daí em diante, a arquitetura vinculada ao Grupo, em especial à personalidade de Niemeyer, é merecedora de pelo menos 19 publicações, até o ano de 1964, nas revistas internacionais *Architecture Review* e na *Architecture d’Aujourd’hui*, principais veículos de comunicação e crítica da arquitetura produzida naquele momento.

Entretanto, o mais conhecido artigo é o que foi publicado em 1954 nos termos de um parecer encomendado pela *Architectural Review*, intitulado *Report on Brazil*, publicado na edição de outubro, cujo editorial reuniu a opinião de quatro conhecidos arquitetos¹⁰ a

¹⁰ Os quatro arquitetos foram: o alemão Walter Gropius, o japonês Hiroshi Ohye, o inglês Peter Craymer e o italiano Ernesto Nathan Rogers. Apesar de não haver nenhum registro conhecido sobre os critérios de escolha dos arquitetos por parte do corpo editorial da Revista, é bastante plausível supor que a diversidade nas nacionalidades tenha sido uma tentativa de dar legitimidade internacional, evitando a influência de nacionalismos e posições político-ideológicas localistas.

respeito do fenômeno da arquitetura modernista no Brasil. Esse parecer iria apontar uma tendência ou característica específica da arquitetura brasileira: a exuberância plástica em detrimento dos aspectos funcionais e sociais. Dentre os quatro arquitetos escolhidos para opinar sobre a arquitetura brasileira, destaca-se a fala do bauhausiano Walter Gropius, que naquele período havia emigrado para os Estados Unidos e lecionava na Universidade de Harvard. Entre 17 a 24 de Janeiro de 1953, Gropius foi a São Paulo por ocasião da *II Bienal de São Paulo*¹¹ e do convite para o *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*. É importante ressaltar que Gropius gozava de *status* equivalente ao de Le Corbusier e de Mies van der Rohe no campo arquitetônico, portanto, seus apontamentos eram considerados de grande validade e autoridade.

Muito mais suave nas críticas do que seu colega suíço Max Bill, Gropius apontava além da falta de funcionalidade das obras brasileiras a sua impossibilidade de reprodutibilidade em larga escala. Quando Gropius visitou a Casa da Estrada da Canoa no Rio, de autoria de Niemeyer, ressaltou em seu comentário a enorme diferença entre as opções estéticas do estilo internacional e as do Grupo Carioca. Jean Petit (1998) expõe o episódio em que Gropius elogiou o caráter inventivo da Casa, mas ao mesmo em que ressaltou que a obra era uma estrutura que não podia ser multiplicável ou reproduzível. Niemeyer rebateu a crítica, indagando como seria possível reproduzir algo “tão adaptado à topografia local e às circunstâncias tão únicas?” (PETIT, 1998, p. 27). De qualquer forma, a crítica no artigo mencionado anteriormente atém-se principalmente ao acabamento e a displicência de Niemeyer em relação aos detalhes.

Ilse Gropius, esposa de Gropius, critica, porém reconhece a genialidade de Niemeyer. No geral, as críticas feitas por ela às construções brasileiras, em especial às de Niemeyer, resumem-se à displicência quanto aos serviços hidráulicos, elétricos e de condicionamento de ar que, para Ilse Gropius, seriam fatais em um país de clima mais frio (LOPES, 2005), mas não no clima tropical do Brasil.

¹¹ A vinda de Gropius à II Bienal se deu pela instalação de uma sala especial que expôs seus principais trabalhos realizados entre 1911 e 1949. (LOPES, 2005)

A crítica arquitetônica internacional começa a realizar distinções entre Le Corbusier, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Nesse mesmo artigo da *Architecture review*, o arquiteto italiano Ernesto Rogers observa que Niemeyer é temperamental, caprichoso e instintivo, características que o diferenciariam do reflexivo e estudioso Lucio Costa, reavivador da arquitetura colonial, e de Le Corbusier, autor do racionalismo modernista na arquitetura. Estabeleceram-se, então, três diferenciações discursivas ou estilos iconográficos vinculados à produção individual de cada um desses arquitetos.

Do ponto de vista dos novos pólos da arquitetura modernista, mais pontualmente no que tange aos contratos entre os EUA e o Brasil, é possível observar que em determinado momento as opções estéticas se diferenciaram. O campo arquitetônico modernista na América do Norte gravitou em torno de Gropius que já havia incutido um caráter mais funcional e de reprodutibilidade das soluções modernistas. Surpreendentemente, a arquitetura lá esteve paralela ao desenvolvimento da reprodutibilidade técnica e da sua função como moradia das massas ou, principalmente, como espaço comercial para escritórios. Assim, a arquitetura nos EUA inclinou-se para um pragmatismo que contemplava a funcionalidade e o conforto interno das construções, com soluções mais limpas, retas e de mais fácil execução.

No Brasil, por sua vez, a opção foi diversa e os arquitetos inclinaram-se para a busca de uma plasticidade única, autêntica e inventiva para cada obra em analogia ao valor da obra de arte e em consonância com valores e o *ethos* do campo das artes plásticas. Com Niemeyer, acima de tudo, a estética passou a reger absoluta o formato da obra arquitetônica. Esse fato se deve por razões sociológicas bastante específicas que remetem à configuração sócio-histórica brasileira. Existe uma causa sociológica que explique a opção do Grupo Carioca pela plasticidade e autenticidade?

Esse discurso crítico sobre a peculiaridade da produção arquitetônica brasileira na época do modernismo aparece igualmente expressivo nas considerações de Stamo Papadaki (1960). É importante lembrar que Papadaki, que lecionava arquitetura na Universidade de Nova York, havia visitado o Brasil em 1957 e participado do júri do Concurso para o Plano Piloto da Nova Capital. Essa visita resultou num livro sobre a obra

de Oscar Niemeyer, em que o crítico fez uma análise da produção do arquiteto brasileiro, levantando a hipótese de que Niemeyer havia direcionado sua produção iconográfica para a preocupação estética, distanciando-se da austeridade e da rigorosa racionalização do restante da produção arquitetônica internacional. Papadaki chega à conclusão de que as obras de Niemeyer são concebidas para serem construções fontes de impacto emocional, isto é, *pleasure machines* ou máquinas de prazer (PAPADAKI, 1960, p. 22), em clara referência que contrasta com a ideia de *máquina de morar* de Le Corbusier.

A descoberta dessa característica viria a basear o discurso sobre a produção arquitetônica de Niemeyer que seria interpretada como uma invenção da arquitetura brasileira. Mesmo em análises mais atuais, o problema estético e a relação das obras arquitetônicas com a noção de obra de arte aparecem como caminhos ou opções possíveis que perturbaram, em geral, os arquitetos modernistas. Cada um deles lidou diferentemente com a dicotomia da beleza *versus* função. O Professor Farès El-dahdah (2008) da Rice University of Texas enxerga essa bifurcação como um paradoxo muito bem resolvido por Niemeyer. O professor questiona, a saber, se a beleza também não seria uma função na obra do arquiteto carioca. No que se refere ao estilo internacional, a arquitetura modernista se ateuve à obediência a determinadas funções de organização e modelamento do espaço. Todavia, essa característica não se aplicaria às obras de Niemeyer, pois “[...] o mesmo não se pode dizer da arquitetura de Niemeyer, que por definição não desempenha outra função senão a de assumir a condição autônoma de objeto estético” (EL-DAHDAH, 2008, p. 65). Nesse sentido, as construções de Niemeyer teriam como motivação primeira uma “recepção baseada no prazer”, um prazer semelhante à contemplação da obra de arte e totalmente estranho a questões de promoção do conforto e da funcionalidade cotidiana, como se observava nas tendências internacionais.

Em suma, a conotação de prazer a que se referem tanto Papadaki lá na década de 1960, quanto El-Dahdad no final dos anos 2000 reforça a forte relação entre a arquitetura de Niemeyer e a tentativa em se legitimar enquanto obra autêntica através do discurso artístico construído historicamente, baseando-se na ideia de gozo estético. Portanto, há uma analogia entre a função da obra e a necessidade de transformá-la em objeto de experiência estética com o intuito de mexer com os sentidos do público.

Retoma-se a questão sociológica principal: qual a origem dessa associação semântica e iconográfica entre obra arquitetônica e obra de arte? Michelle dos Santos (2008), em sua dissertação de Mestrado a respeito do embate na imprensa escrita sobre o discurso e o imaginário dos mudancistas e antimudancistas, encontra uma explicação para a escolha de Niemeyer por parte de JK para a construção das obras públicas em Brasília: o Presidente queria uma obra que refletisse a imagem de líder moderno, corajoso e otimista, então, a configuração espacial da nova capital deveria ser uma obra meta-síntese. Entretanto, o que levou Oscar Niemeyer a essa produção que contemplava a meta-síntese? Que meta-síntese é essa? Uma obra de arte total? Por que a obra assinada por Niemeyer tomou esse exacerbado significado estético, algo que não ocorreu com outros arquitetos modernistas como Le Corbusier, Lucio Costa, Walter Gropius e Mies Van der Rohe? Ao analisar o discurso antimudancista, a historiadora dá o seguinte indício: “[...] a ideia de que o Rio deve ser capital porque é atraente e a sua atração reside em sua estética” (SANTOS, 2008, p. 28).

Em primeiro lugar, a peculiaridade plástica de Niemeyer origina-se da noção de cidade bela, ou melhor, no discurso e no imaginário que defendia o Rio de Janeiro como símbolo ou ícone de beleza urbana. Embora, o Rio de Janeiro da primeira metade do século XX apresentasse algumas maravilhas arquitetônicas, o discurso de sua beleza era construído basicamente sobre a imagem de sua geografia peculiar e não propriamente sobre a sinuosa e confusa configuração urbana original. Assim, da perspectiva dos urbanistas desse período, a “cidade maravilhosa” nunca foi, por assim dizer, um maravilhoso exemplo de obra urbanística ou arquitetônica, devido aos seus graves problemas habitacionais, sua malha urbana do tipo colcha de retalho, sua topografia complexa, os graves problemas sócio-econômicos e os problemas políticos (revoluções, mudanças de regime político, insurgências, revoltas populares, etc.). Entretanto, é indubitável que a geografia peculiar conferia à malha urbana uma configuração autêntica e única. Nesse sentido, no Rio de Janeiro a geografia é esmagadora.

Como fora visto no capítulo anterior desta tese, na cultura urbanística colonial luso-brasileira, a geografia ou topografia do sítio ditava o contorno da malha urbana e a cidade

do Rio de Janeiro segue a esse padrão, característica que era bastante conhecida por Lucio Costa. Essa observação era igualmente compartilhada por Niemeyer. Entretanto, segundo a leitura urbanística de Niemeyer, a curvatura da geografia não era a responsável pelo caos urbano e pelos problemas da antiga Capital Federal. Em um texto escrito em seu exílio em Paris, intitulado *Rio – De província à metrópole* (1980), em que disserta sobre as transformações da cidade, Niemeyer expõe sua percepção sobre os impactos das tecnologias e das políticas públicas sobre a quebra de unidade e de harmonia entre a capital fluminense e sua natureza geográfica, afirmando que “[...] o desrespeito pela natureza foi tão grande, que do Rio nem as montanhas escaparam e a linha barroca e magnífica que as ligava ficou perdida entre prédios próximos delas construídos.” (NIEMEYER, 1980, p. 40)

Portanto na fala de Niemeyer percebe-se aquela mesma característica que acompanhou o trabalho do mestre Lucio Costa: a defesa da unidade entre a arquitetura barroca e a natureza geográfica no Brasil, unidade esta quebrada pela modernidade com suas soluções importadas da Europa, isto é, advindas do estilo internacional que defendia além da promoção da funcionalidade e do conforto, a construção de edifícios com dimensões megalomaniacas que se chocavam com os sítios comprimidos das cidades coloniais brasileiras e com a exuberância da geografia local. Isso se torna mais forte, quando Niemeyer observa as transformações arquitetônicas do centro do Rio: “[...] a metamorfose urbana daquela área assume um aspecto odioso. Sem nenhuma previsão urbanística, prédios de 4 pavimentos subiram para 20 ou 30 [...]” (Ibid., p. 30).

Onde o discurso de exaltação da natureza geográfica do Rio vai dar, é bastante previsível, na medida em que ele é sublimado na produção de Niemeyer sob a faceta da ideia de curva, seja ela a curva da mulher, seja ela a curva das montanhas. David Underwood (1994) enxerga a concepção da curva na obra de Niemeyer como um claro protesto contra a rigidez e a retidão da arquitetura de Le Corbusier. O Professor Farès El-Dahdah (2008) chega a afirmar que a curva sinuosa tornou-se a assinatura mais característica da arquitetura moderna (ou modernista) no Brasil. Desse modo, o autor tece a comparação entre dois textos poéticos: um produzido por Niemeyer, *Poema da Curva*; e o outro escrito por Le Corbusier, cujo título é *Poème de l'angle droit* ou Poema do ângulo Reto.

Existem diferenças formais berrantes entre os poemas. O poema de Niemeyer, sintético e estruturalmente simples, livre de rimas e de métrica, revela com a clareza de uma simples ideia ou meta-síntese, a visão no que concerne à relação entre natureza e arquitetura:

Não é o ângulo reto que me atrai,
Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem,
O que me atrai é a linha curva e sensual.
A curva que encontro no curso sinuoso dos nossos rios,
Nas nuvens do céu,
No corpo da mulher preferida.
De curvas é feito todo o universo.
O universo de Einstein. (NIEMEYER, 1975).

O poema de Le Corbusier, por sua vez, possui uma composição estrutural deveras mais complexa. Além de rimas intercaladas, que não são uma regra propriamente, o poema foi concebido para acompanhar um conjunto de dezenove pinturas, que correspondem às ideias em formato de aforismos ou axiomas que se coadunam a processos históricos, estéticos e cognitivos que estão inclusos na relação entre o fazer arquitetônico e as transformações civilizacionais. O poema está organizado como um conjunto poético em forma de compartimentos ou cômodos, análogos à compartimentação de uma obra arquitetônica. Dentre compartimentos de poemas, destaca-se o *Caractere*, no qual Le Corbusier enxerga o ângulo reto como um reflexo da vontade humana, e claro, da determinação racional do arquiteto:

*Categorique angle droit du character
De l'esprit du coeurs
Jê me suis mirré dans ce caractère
Et m'y suis trouvés, trouvés chez moi
Trouvés
Regard horizontal devant des flèches.
C'est elle qui a raison règne.
Elle detient la hauteur, ne le sait pas.
Qui la faîte ainsi, d'ou vient-elle?
Elle est la droiture enfant au coeur limpide presente sur terre pré de moi.*

Actes humbles et de cotidiem sont garants de sa grandeur. (LE CORBUSIER, 1953).¹²

De acordo com Underwood (Op. Cit.), Niemeyer é responsável pela ruptura da arquitetura modernista brasileira com a austera rigidez e frugalidade da produção arquitetônica modernista internacional que propunha a produção em massa através do barateamento dos materiais, a estandarização de formas retilíneas e soluções reproduzíveis ou universalmente aplicáveis. A insurgência formal e estética contra o paradigma corbusiano teria se manifestado pelo privilégio da curva em detrimento do ângulo reto.

Niemeyer cometeu outro sacrilégio: a modificação do *brise-soleil*, concebido inicialmente por Le Corbusier para ser uma estrutura em concreto fixada na fachada. Niemeyer o transformou em painel móvel e ajustável em função do movimento da luz e ao sabor dos usuários a partir do projeto da *Obra de Berço* de 1937. Desde então, o *brise-soleil* móvel tornou-se uma solução comum nas construções dos prédios modernistas devido ao controle de temperatura em climas quentes e a liberdade ou plasticidade no ajustamento ou controle da entrada de luz no interior da construção.

A eleição da curva como elemento pictórico dominante na produção iconográfica dos arquitetos está diretamente ligada à tentativa de Oscar Niemeyer em conseguir equiparar o fazer arquitetônico ao fazer artístico. Em 1961, o arquiteto escreve um texto em forma de relato sobre seu trabalho e sua vivência na construção da nova capital, cujo título é *Minha experiência em Brasília*. Além do caráter nostálgico e histórico na descrição de alguns eventos históricos e vivências pessoais importantes, são observáveis algumas importantes considerações sobre a concepção de Niemeyer a respeito do fazer arquitetônico e a tentativa em imprimir algo inventivo e autêntico, excluindo a repetição ou monotonia de soluções já conhecidas:

¹² Não foi possível encontrar uma tradução consagrada do trecho do poema. Assim, segue uma tradução livre: “Categórico ângulo reto do caractere/ Do espírito, dos corações/ Estou refletido nesse caractere/ Me encontrei em mim mesmo, me encontrado em mim mesmo/ visão horizontal indicada por setas/ Ela é do reino da razão/ Ela possui altura, não se sabe/ Quem fez isso? De onde vem?/ Ela é a criança com o coração puro sobre a terra próxima a mim/ Atos humildes e cotidianos são a garantia de sua grandeza” [LE CORBUSIER, 1953, tradução nossa].

Considero que uma obra de arquitetura para assumir categoria de obra de arte propriamente dita, precisa, como condição básica, apresentar um conteúdo mínimo de criação, ou seja, uma contribuição pessoal do arquiteto. (NIEMEYER, 2006, p. 25)

[...]

Com tal objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação, da poesia. (Ibid., p. 28).

Mas qual contribuição pessoal Niemeyer veria como sendo sua marca individual? Em que elemento iconográfico, o arquiteto encontraria um traço marcante para o seu estilo? Qual seria o elemento iconográfico que serviria de base para considerar a arquitetura produzida no Brasil distinguível da feita em outros países? Quem seriam os atores sociais responsáveis pela construção desse discurso?

Para os arquitetos, a *curva* era o elemento iconográfico mais característico dos projetos brasileiros. É importante notar que a imagem da curva remete ao discurso modernista das ciências sociais, em especial às análises de Sergio B. de Holanda (1997) que associava a sinuosidade dos caminhos das estradas e, por conseguinte da configuração espacial dos territórios ocupados, à metáfora do sementeiro colonial, em seu caminho incerto, em sua forma de ocupar ao se deixar levar através da “trilha do burro”, ao menor esforço possível e ao maior tempo estimado. A curva significa o desvio de um obstáculo e implica a passagem por um caminho mais distante e, conseqüentemente, mais demorado. Nesse sentido, a curva significa a desistência ou no mínimo a procrastinação em se transpor uma dificuldade ou obstáculo. É assim entendida como um desvio em relação ao objetivo traçado, de acordo com Le Corbusier:

O homem anda em linha reta porque possui um objetivo e sabe para onde está indo... o burro de carga serpeia, medita um pouco do seu jeito disperso e distraído, ziguezagueia a fim de evitar as pedras maiores, para facilitar uma subida ou para conseguir um pouco de sombra; ele segue a linha da menor resistência. (LE CORBUSIER, 1987, p. 11)

Incutir à curva ou ao ângulo reto uma simbologia é mergulhar nos ícones ou elementos de composição num universo de significados. Isso é de longe uma invenção dos

arquitetos. A história da arte revela que os artistas plásticos possuem uma forte tradição em associar determinados elementos de composição à dada simbologia ou significado. No que concerne às conotações históricas que os elementos de composição adquirem em determinados períodos históricos, percebe-se que há vários exemplos, principalmente em relação aos elementos de composição *linha* e *cor*. Existe, no campo das artes, uma espécie de ciência dos elementos de composição, algo que os arquitetos modernistas demonstram se apropriar, e no caso de Le Corbusier e Niemeyer, há a utilização da ciência desses elementos dentro da produção do conhecimento arquitetônico.

A respeito dessa “ciência” artística dos elementos pictóricos, desde a publicação da *Doutrina das Cores* (GOETHE, 1996), a associação entre cor e expressão subjetiva foi teoricamente embasada. No século XVIII, Goethe se propôs a discutir o problema da cor, contrapondo-se às conclusões do físico Isaac Newton, que a concebia como propriedade imanente, manifesta independentemente da percepção do sujeito. Goethe, contrário a essa visão, procurou argumentar que a cor é a percepção da luz na ativação do órgão da visão, o olho. Desse modo, a cor só se manifestaria a partir do sujeito, sendo uma propriedade subjetiva. O tratado de Goethe pode ser considerado como um marco para associação entre o elemento pictórico *cor* e o conceito de *subjetividade* de tal forma que o conceito newtoniano de cor tornava-se obsoleto para os artistas. Em seguida, a cor subjetivada e livre da obediência à linha tornou a pintura livre da representação mimética no século XIX. Igualmente, a linha reta adquire um significado relacionado à *mimesis* figurativa.

O subjetivismo contido na doutrina das cores de Goethe serviu de validação teórica para prevalência da cor como elemento pictórico em relação à linha que era mais marcante na representação pictórica clássica. Isso significa que qualquer cor obediente ao cerceamento da linha estabelecida pela perspectiva linear, característica das pinturas renascentistas (e o que se entendia como “clássico”), entrava em decadência, assim como a reprodução técnica de leis matemáticas euclidianas e físicas de representação pictórica do espaço perdiam importância em relação ao paradigma da expressão dentro do campo das artes plásticas. Para a pintura de cavalete, a cor adquiriu um significado de se compor como o meio mais eficaz de expressão da subjetividade.

A partir do modernismo, a associação *cor-subjetividade* como elemento de composição pictórica e, ao mesmo tempo signo formal da obra de arte autônoma, encontrou seu definhamento. Nesse sentido, o bauhausiano Wassily Kandinsky pode ser considerado o responsável pelo resgate da linha com uma conotação totalmente diferente daquele significado clássico (*mimesis*). O pintor russo observou que a ideia da cor como sendo o símbolo da autonomia da linguagem pictórica remetia necessariamente à doutrina goetheana das cores, ou seja, ao passado iluminista que também deveria ser superado. Na pintura clássica a linha da *mimesis* figurativa era a monarca; na pintura burguesa do século XIX a cor era a regente. Em ambos os casos, prevalecia um entrave em relação à liberdade de criação e experimentação. Kandinsky ousou dizer que, assim como a linha era uma lei para a pintura clássica, a cor subjetivada era um paradigma para a pintura burguesa. Portanto, esse paradigma cromático foi negado por Kandinsky através do resgate da linha.

A acrobacia do plano sem a extravagância da cor subjetiva, mas cheio de linhas dos artistas da Bauhaus, bem como da arquitetura modernista de Le Corbusier, refletiria igualmente uma nova conotação e um jovial resgate da linha, agora não mais refletindo a representação mimética, mas a vontade humana de transformação racional da realidade espacial.

Resumidamente, cor e linha receberam significações que implicaram a prevalência de um elemento sobre o outro em diferentes épocas e movimentos da pintura. A cor eleita como elemento por excelência da expressão da subjetividade; a linha resgatada como expressão da liberdade de criação. Aos elementos da representação pictórica foram inculcadas significações e uma variedade de “invenções” ou *Erfindungen* (FOUCAULT, 2002) conceituais que orientaram as motivações envoltas no processo criativo. Embora a liberdade seja um valor mais do que desejável e desejado no campo da arte, as invenções em forma de regra guiaram o sentido das mãos da produção iconográfica.

O romantismo e o modernismo ratificaram limitações formais e formalistas do processo criativo, expressas através das conotações da cor-subjetividade, linha-vontade. As regras, leis e as teorias do processo criativo continuaram a ser produzidas. Entretanto, essas leis estiveram destinadas ao definhamento. Cada momento elegeu seu elemento predileto e

o seu elemento inimigo. Como afirmou Arnold Schoenberg (1999), é preciso destruir a última lei da música. Kandinsky, no mesmo período, procurou destruir a última lei da pintura que era a proibição da linha. Mas Kandinsky recriou a prisão da linha? Le Corbusier não aplicou esses mesmos princípios na arquitetura?

Retomando a análise das causas sociais, no sentido de uma explicação sociológica da eleição da *curva* como elemento que fornece a autenticidade inventiva a que tanto os arquitetos brasileiros almejavam, é mister observar as transformações históricas contidas na construção do discurso que defendia a cidade do Rio de Janeiro como uma cidade bela.

O discurso que afirma a cidade do Rio de Janeiro como uma maravilha geográfica foi construído historicamente, a partir da década de 1890. Anteriormente a esse período, observa-se um tempo em que o Rio era visto como uma cidade comum, como qualquer outra vila de origem portuguesa. Evidentemente, com a vinda da família real em 1808, a estrutura urbanística da antiga vila foi modificada para adequar o espaço urbano para o uso da sociedade de corte vinda de Portugal. Observam-se melhoramentos basicamente estruturais e pontuais, ligados ao funcionamento da burocracia do Reino e ao acolhimento da corte e de sua burocracia. Tendo a família real retornado a Portugal em 1820 e o Brasil se tornado independente em 1822, a cidade passou a ser vista sob um novo aspecto. As elites locais – que passam a se perceber como elites à frente do processo de construção da ideia de Brasil e de uma identidade nacional – organizadas em torno da economia do café se incumbem de construir uma nação nova desvinculada de seu passado colonial. Nesse período, a malha urbana do Rio ainda é apertada e a antiga organização espacial remete ao passado colonial escravista, fazendo com que os habitantes vivessem relativamente próximos uns dos outros, sem a clara distinção espacial capitalista entre as classes sociais. Com a gestão do Prefeito Barata Ribeiro em 1891-93, aumentaram-se as pressões para a urbanização da cidade sustentadas pelo discurso da higiene e do embelezamento (ABREU, 1988). Subjacente, também está a ideia de organização da cidade para a economia capitalista. No ano de 1892, são implementadas as primeiras medidas urbanísticas que deram inspiração para a grande reforma proposta pelo urbanista e sanitarista Pereira Passos. O novo prefeito deixava claro em sua proposta a transformação do Rio de Janeiro num verdadeiro símbolo do recém-nascido Brasil (ABREU, *Ibid.*).

Esse movimento de embelezamento associado à ideia de higiene manteve-se como paradigma até meados de 1930. Durante todo esse tempo, o inimigo declarado da cidade foi o padrão colonial de ocupação do solo, que passou a ser associado também, em sua dimensão estética, com a ideia de fealdade. A descrição do historiador e funcionário Noronha Santos do SPHAN é citada por Abreu (1988) para resumir a força da imagem da política urbana daquele momento:

[A cidade] ia perdendo pouco a pouco, o aspecto pictoresco e inconfundível de grande Villa portuguesa. Modificara a feia e pesada edificação colonial e banira arcaicas usanças commerciaes. Abandonara para sempre a indumentária desataviada, como que num gesto de repulsa de senhora de alta distincção. Queria ser nova e bonita, com automóveis e aguçarem-lhe a ânsia de vida farta e confortável. (SANTOS apud ABREU, 1988, p. 63).

A relação entre a ideia de embelezamento do Rio de Janeiro e uma arquitetura que se propunha ser tão bela quanto uma obra de arte pareceria coincidência se Niemeyer não tivesse vivenciado os efeitos dessas políticas urbanísticas do final do século XIX e início do XX. O legado do paradigma do embelezamento se resume à ideia de que uma arquitetura digna da beleza natural da cidade deveria ser erguida. Assim sendo, a intervenção urbanística de Pereira Passos, além de ter se caracterizado por ter sido a primeira intervenção estatal direta e de dimensões monumentais sobre a malha urbana da cidade, também foi a responsável pela introdução da ideia de embelezamento, algo que se impregnou nas representações estéticas e imagéticas da antiga Capital Federal.

É mais do que óbvio que a ideia de cidade para Pereira Passos distinguia-se bastante da proposta de Lucio Costa e Niemeyer. O urbanista higienista tinha em mente uma concepção que enxergava a herança colonial como a causa dos problemas urbanos e sociais e o caminho para o futuro era inspirado no modelo haussmanniano de cidade. Em contraste, para os modernistas, o passado colonial era antes de tudo uma fonte inspiradora e de criação estética, e servia para dar luz à descoberta de novas soluções. De qualquer forma, de forma generalizada, as intervenções vislumbradas pelos arquitetos cariocas colocavam o embelezamento como um elemento importante para a representação da cidade almejada.

Além de uma malha urbana coerente com o modo de produção capitalista (mobilidade e circulação), as transformações arquitetônicas acompanharam essas representações formuladas pelos arquitetos e urbanistas. A arquitetura deveria preencher esses novos espaços conquistados. Não só um preenchimento físico, mas também estético e simbólico. Se a cidade eclética e neoclássica estava impregnada pelas insígnias do poder, a cidade modernista estava sendo preenchida por espaços que remetiam a transformação ou mudança civilizacional.

Abreu (1988) afirma que no período de 1906 a 1930 houve um esforço das elites cariocas em promover o embelezamento arquitetônico dos novos bairros criados. Essa elite política, apesar de cindida entre o Governo Federal e o Governo do Distrito Federal, trabalhava em conjunto para o embelezamento da área central e da Zona Sul do Rio. Assim, os governos abriram novos espaços como a Avenida beira Mar em Botafogo e a Avenida Atlântica em Copacabana e, logo, esses espaços eram ocupados pela burguesia que passou a se concentrar à beira-mar, preferência totalmente diversa da elite colonial que preferia a proteção da Baía da Guanabara. Os espaços abertos no centro do Rio de Janeiro, à custa da demolição dos cortiços e do Bairro Morro do Castelo¹³ por volta de 1922, representaram a demolição da parte mais antiga e colonial da cidade, que passou a abrigar os prédios governamentais mais representativos e sedes das principais instituições financeiras, inclusive o Edifício-sede do MES. Decretou-se oficialmente a morte da vila de São Sebastião do Rio de Janeiro. Um novo Rio de Janeiro precisava nascer para a modernidade.

De qualquer forma, eram políticas urbanísticas e produções arquitetônicas que privilegiavam o embelezamento em detrimento do desenvolvimento social e do caráter funcional porque a imagem da Capital Federal estava carregada de simbolismo desde a vinda da família real. Evidentemente, era uma concepção de embelezamento impregnada pela estética neoclássica e eclética, opção que perduraria até 1936, ano da ascensão dos modernistas aos projetos estatais.

¹³ A demolição do Morro do Castelo é considerada o estopim para o surgimento do Movimento Neocolonial na ENBA a qual o Jovem Lucio Costa filiou-se. Ver Capítulo III desta tese.

Exposta a hipótese da existência de um discurso de embelezamento nos meios urbanísticos cariocas, é possível estabelecer outra combinação iconográfica entre embelezamento e determinismo geográfico. Como foi visto no capítulo I desta tese, o imaginário das elites políticas do século XIX no Brasil foi caracterizado pela ideia de descoberta. Retomou-se a valorização das grandes expedições científicas, movimento que estava relacionado à necessidade de inventariamento geográfico do território da América Portuguesa. Conforme ocorreu o advento do Governo Federal, assentado sobre a ideia de Nação e de Brasil, as elites estabelecem diferenças regionais com o intuito de inventar explicações para as diferenças. O intuito das comparações era o de promover uma aresta de sustentação para unidade identitária ou conceito de brasilidade. Nessa sociogênese da ideia de Brasil, o determinismo geográfico ou a regionalização das diferenças transforma-se num instrumento explicativo para as diferenças identitárias dentro dessa nova unidade cultural chamada Brasil. Por exemplo, com o novo contexto histórico no início do século XX, as comparações entre Rio de Janeiro e São Paulo começam a surgir:

O Rio de Janeiro não dá, como São Paulo, a impressão de uma cidade industrial, não só por motivos de ordem climática pouco favorável ao trabalho contínuo, como por motivos etnológicos, índole e hábitos de seu povo. (AGACHE apud ABREU, 1988, p.87).

No século XX, esse determinismo geográfico se infiltra no discurso do senso comum que enxerga a cidade do Rio como um exemplo de dádiva natural, com suas montanhas enquanto monumentos naturais. Essa monumentalidade natural se torna sintomática para a identidade cultural do carioca. Aparece, de forma nada natural, a ideia de *monumento natural*, que em certa medida, mais tarde reverbera na escolha de um sítio naturalmente monumental para assentar Brasília, como foi um dos critérios de escolha do sítio castanho (CAPINTERO, 1998).

A paisagem do Rio de Janeiro fortemente marcada pela acentuação topográfica recebeu conotações diferenciadas ao longo da história da cidade. Isso pode ser observado quando se analisa o maior acidente físico da Cidade, o Maciço da Tijuca, tal como o fez Abreu (1992), ao perceber que como acidente geográfico de grandes proporções, o Maciço

ainda hoje é importante elemento estruturador da cidade do Rio de Janeiro, “[...] no nível do político, do econômico e mesmo do simbólico, essas montanhas assumem agora funções e significados distintos daqueles que tiveram no passado (ABREU, 1992, p. 53).

Abreu (Ibid.) faz interessantes observações sobre a relação simbólica entre a cidade e suas montanhas. Historicamente, teria havido quatro momentos dessa relação que teriam se refletido nos padrões de ocupação do solo e na expansão da malha urbana. Resumidamente, a primeira conotação incutida às montanhas cariocas foi a de serem representadas como espaço natural de extração das águas, momento que compreende o período colonial que vai do século XVI ao início do século XVIII. Seguiu-se o momento em que as montanhas se tornaram espaço de exploração latifundiária, sendo ocupadas por plantações de café. Nessa fase, as montanhas sofreram com o forte processo de degradação ambiental, erosão, fato que demonstrava que a questão estética era uma preocupação mínima. Essa fase compreende o final do século XVIII e o começo dos oitocentos. O terceiro momento, que abarca a segunda metade do século XIX, é caracterizado pela recuperação do maciço da Tijuca que passa a ser visto como um local de “cura” e de “lazer”. Por fim, por volta de 1900 as montanhas ganham uma nova significação: a disputa habitacional entre as classes sociais pelos espaços, de um lado a ocupação desordenada gerada pelas favelas e de outro a busca das classes abastardas pelas “belas vistas”.

Para debater a construção do discurso que sustenta a cidade do Rio de Janeiro enquanto maravilha natural, o momento mais importante refere-se ao período em que as montanhas adquiriram a significação de espaços de “cura” e de “lazer”. Tão arrasadas pela cultura do café, as encostas foram recuperadas nesse período, especialmente devido à crise de abastecimento de água que foi mais problemática em 1843. Os padrões de ocupação e expansão da malha urbana carioca indicam que as encostas foram recuperadas, na medida em que a cultura do café entrou em decadência e os governos estabeleceram mecanismos de proteção e desapropriação das terras consideradas fundamentais para os mananciais.

Toda essa mudança de significado em relação aos acidentes geográficos da cidade se refletiu no mercado imobiliário e, conseqüentemente ressoou na ressignificação dos espaços urbanos. Em primeiro lugar, ao se decretar a inviolabilidade de algumas encostas,

criou-se um novo valor simbólico ou fetiche para as áreas verdes e para as montanhas cariocas, que sem maiores delongas foram ocupadas, inicialmente por sanatórios e casas de saúde, configurando-se como espaços livres das inundações e do empoçamento de águas sujas, tal como ocorria nas planícies e áreas às margens da Baía da Guanabara. Havia, portanto, uma associação simbólica entre montanha e espaço higienizado. O mercado imobiliário, logo, se apropriou dessa representação para tornar vendáveis os novos lotes fora do inchado centro e das insalubres áreas proletariadas. Em 1880, o Alto da Boa vista aparece como atração turística e a conotação da bela vista da paisagem torna-se fundamental tanto para a imagem turística da cidade quanto para o mercado imobiliário que passou a comercializar esses novos espaços como espaços de beleza. O Bondinho, obra irrelevante do ponto de vista da melhoria do transporte público, é construído sobre o Pão de Açúcar em 1912 com o intuito de dar acessibilidade a essa bela vista. Estando o mercado imobiliário logicamente relacionado à produção da arquitetura residencial, não tardou a valorização das montanhas como espaço privilegiado¹⁴. O bairro carioca que melhor representa essa fase é a Gávea.

Se aparentemente há uma imensa distância iconográfica entre a obra de Oscar Niemeyer e dos arquitetos e urbanistas da virada do século XIX para o XX, do ponto de vista discursivo é possível observar que a temática do embelezamento sofreu muito menos com rupturas discursivas, pois não chegou a ser negado nem pelos higienistas, nem pelos modernistas. Contudo, o conceito de embelezamento para os arquitetos modernistas segue perpassado por outras especificidades: a busca por um caráter inovador, através da afirmação da autenticidade; e pela expressão, obtida por meio da plasticidade. Inovação e expressão são categorias absolutamente desconhecidas dos arquitetos higienistas, cuja estética conotava a *mimesis* da arquitetura internacional.

A curva das montanhas metaforicamente associada à curva da mulher cristaliza a presença de um discurso que enxergava a configuração geográfica do Rio de Janeiro como uma espécie de monumentalidade natural. Que fique claro que Niemeyer não é o criador

¹⁴ A representação imagética construída sobre as montanhas sofreria a pressão da favelização dos espaços das encostas, tornando-se um espaço cindido entre enclaves das moradias burguesas de alto padrão e o surgimento das favelas a partir de 1907.

dessa fala que inventa a cidade do Rio como monumento da natureza. Le Corbusier, em 1929, vislumbrou o gérmen daquilo que viria a se tornar a *poesis* niemeyeriana da cidade maravilhosa:

Quando de avião tudo se tornou claro, e apreende-se essa topografia – este corpo tão movimentado e complexo; quando, vencida a dificuldade e, tomamos pelo entusiasmo, sentimos nascerem ideias, penetramos nos corpo e no coração da cidade, compreendemos uma parte do seu destino;

Quando se é arquiteto e urbanista, como o coração sensível às magnificências naturais, o espírito ávido de conhecer o destino de uma cidade, e homem de ação por temperamento e por hábitos de uma vida;

Então, no **Rio de Janeiro**, cidade que parece desafiar radiosamente toda colaboração humana com a sua **beleza universalmente proclamada**, somos possuídos por um desejo violento, louco talvez, de tentar, aqui também, uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida “afirmação-homem” contra ou com “presença natureza” (Grifo nosso, LE CORBUSIER, [Prólogo Brasileiro], In: SANTOS et al. 1987, p. 89)

Para a mente de um urbanista ou arquiteto carioca da década de 1930-60, não seria suficiente transferir apenas a Capital para Brasília; seria indispensável levar consigo a sua monumentalidade. Se no Rio a monumentalidade era uma dádiva da natureza, em Brasília ela deveria ser um arquétipo produzido pelos arquitetos.

4.3 A retomada da Monumentalidade – crise do racionalismo arquitetônico.

É importante discutir o conceito de monumentalidade, retomando algumas considerações dos próprios arquitetos e urbanistas acerca da função da nova arquitetura, especialmente os dois pilares que sustentam o discurso de autenticidade da produção arquitetônica brasileira. Em primeiro lugar, observa-se a tentativa de aproximação do fazer arquitetônico à criação artística, fato que resulta da tentativa dos arquitetos em obter legitimidade enquanto produtores de obras autênticas e inovadoras em analogia às obras produzidas pelo campo da arte. Em segundo lugar, há a tentativa de estabelecer a autenticidade cultural das obras, inculcando-lhes um caráter nacional que está profundamente ligado com a posição das ideias sobre cultura e geografia brasileiras.

No número 21 da *Revista Módulo*, num artigo publicado em 1960 pelo próprio Niemeyer, esses dois sustentáculos da autenticidade aparecem com exímia clareza:

Considero que uma obra de arquitetura, para assumir categoria de obra de arte propriamente dita, precisa, como condição básica, apresentar um mínimo de criação, ou seja, uma contribuição pessoal do arquiteto.

[...]

E agrada-me sentir que essas formas garantiram aos Palácios, por modestos que sejam, características próprias e inéditas e – o que é importante para mim – uma ligação com a velha arquitetura do Brasil colonial. (NIEMEYER, 1960, p.3).

O caráter monumental das criações de Oscar Niemeyer não é um derivativo da monumentalidade exigida no projeto de Brasília, pois já aparece em suas primeiras criações. Ao longo da trajetória do arquiteto, ocorreu o direcionamento de sua produção para obras monumentais e esse fato se deu, em grande parte, pelas demandas criadas pelos conhecidos projetos de obras públicas. Se não tivesse havido essa variável política, o mais provável é que Niemeyer viesse a ser um arquiteto de residências modernistas, estando sua obra mais próxima do que Warchavchik produzia em São Paulo. Mas como foi debatido no tópico anterior, o contexto urbanístico e arquitetônico da cidade do Rio de Janeiro favorecia a monumentalidade por meio da construção da ideia de cidade e de capital monumentais, desejo das elites políticas federais que até o Governo JK estava entravado pelas limitações sociais, geográficas e urbanísticas do Rio de Janeiro. Não era mais possível tornar o Rio monumental.

A percepção de Niemeyer em relação às possibilidades abertas para arquitetura monumental não se formou do dia para noite. Na verdade, ela despertou na troca de experiências na equipe do projeto do edifício MES e do contato direto com o idealismo de Lucio Costa e o racionalismo de Le Corbusier. O diálogo entre as habilidades desses três arquitetos tornou possível aplicar os princípios modernistas e ampliá-los a uma escala monumental. Antes da interação entre Niemeyer, Lucio Costa e Le Corbusier os projetos da arquitetura modernista vinculavam-se basicamente ao individualismo das casas residenciais ou aos projetos de moradias e cidades funcionais. Então, por que as duas

únicas cidades modernistas não são projetos funcionais *stricto sensu*, mas são claramente espaços monumentais?

Retomando o significado do monumental na obra de Niemeyer, certamente, é plausível afirmar que essa busca por uma aproximação das obras arquitetônicas com as obras de arte favoreceu a inovação da produção arquitetônica. Isso porque a fonte criativa dessa monumentalidade se diferencia de outras concepções anteriores, ou seja, a do período clássico e a do período burguês. O conceito clássico de monumento remete à ideia de lembrança, de memória e de erguimento de obras que remetem à eternização de entidades religiosas e personalidades heroicas. A monumentalidade burguesa está ligada à ideia de construção de símbolos de um povo, de uma nação, sendo o monumento fruto da obra da coletividade representada por algum grande feito heroico. Obviamente há uma continuidade entre essas duas concepções. O conceito de monumentalidade para o modernismo se diferencia por imortalizar princípios abstratos, seja a razão (concepção corbusiana), seja a cultura brasileira (concepção de Lucio Costa), seja a plástica ou beleza (concepção niemeyeriana).

Para Graeff (1979), na época do modernismo acontece uma ruptura do conceito de monumentalidade. A partir da década de 1940, o conceito de monumentalidade é depreciado pelos modernistas no âmbito internacional. Assim, para o estilo internacional¹⁵, a monumentalidade é considerada opressora, principalmente, por causa da sua utilização pelos regimes totalitários. Para os arquitetos modernistas, em geral, o monumental remetia à hierarquia, isto é, à desigualdade das sociedades aristocráticas e das sociedades burguesas

¹⁵ Porém nota-se que apesar da monumentalidade estar em baixa, arquitetos como Sigfried Giedion, Fernand Léger e José Luis Sert a defendiam como possibilidade criativa e expressão comunitária, movimento que ficou conhecido como *Nova Monumentalidade*. Os arquitetos estabeleceram em 1940, nove pontos para ela: 1. Monumentos são resultado da vivência humana; 2. Monumentos são expressão da mais alta necessidade cultural humana; 3. Todo período passado, que resultou em vida cultural efetiva, teve a força e a capacidade de criar esses símbolos; 4. Nos dez últimos anos, testemunha-se a desvalorização da monumentalidade; 5. O declínio e o desuso da monumentalidade é a principal razão pela qual os arquitetos modernistas deliberadamente ignoraram e se revoltaram contra o monumento; 6. O pós-guerras mudou toda a estrutura econômica das nações e isso deve trazer uma nova organização da vida comunitária na cidade, o que tem sido negligenciado até o momento; 7. As pessoas querem prédios que representem a sua vida social e comunitária, mais do que o mero cumprimento da funcionalidade; 8. Sítios para monumentos devem ser previstos. O planejamento será possível, uma vez que, seja realizada em grande escala a criação de espaços abertos nas áreas já decadentes das nossas cidades; 9. Materiais modernos e novas técnicas estão em mãos. (GIEDION et al. 1943, sem página).

e apenas o funcionalismo aplicado como diretriz dos princípios das novas construções poderia alterar essa tradição histórica.

Giulio Argan (1992) percebe o pavor dos modernistas em relação à monumentalidade ao afirmar que “[...] os racionalistas haviam destruído vários mitos: o monumental, a arte como espiritualidade, a bela casa como prestígio social ou cultural.” (ARGAN, 1992, p. 292) e que essa tendência havia se manifestado desde a escala urbana até a escala do mobiliário, pois “[...] o móvel já não é uma espécie de monumento doméstico, e sim um objeto útil e prático, simpático, [...] eliminado qualquer resíduo de monumentalidade, alcançada a funcionalidade pura.” (ARGAN, *Ibid.*, p. 279).

Para Niemeyer o monumental é central porque passa a sustentar a autenticidade buscada para cada obra. Esse monumental diferencia-se do sentido monumental clássico por não está mais ligado à estética do vestígio burguesa que entalha uma personalidade heroica em cada detalhe. A monumentalidade em Niemeyer está profundamente ligada à noção de *volume* e de *espaço*, não estando contida em detalhes particulares, mas na totalidade. Na obra de Niemeyer, o volume não é aplicado no sentido abstrato ou cartesiano do termo, tal como Le Corbusier propunha, afinal a inspiração do arquiteto carioca se liga às conotações que a geografia natural e a cultura adquiriram no contexto do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. As proporções entre os volumes são irregulares e não têm o modulador (figura humana de 1,70m) como referência. O volume, na obra de Niemeyer, também se difere das primeiras manifestações de abstracionismo na arquitetura burguesa do século XIX.

No que toca ao contexto da sociogênese da monumentalidade moderna, esse tema é discutido por Richard Sennet (2006), em *Carne e Pedra*, no capítulo sobre a *Paris de Boullé*, no qual o autor observa a mudança de direcionamento no conceito de monumentalidade, até então, atrelado à concepção clássica de representação icônica de centro de poder. A Paris de Boullé, que é uma Paris pré-haussmanniana, inovou porque cristalizou o nascimento da modernidade, caracterizada pela cidade como o espaço da multidão. Como é sabido, no reinado de Luís XV já havia se iniciado as grandes derrubadas para a construção de espaços vazios que permitissem a visão à longa distância

da paisagem citadina, evidentemente, por razões de gerenciamento das revoltas populares. Mesmo com a vitória política da burguesia, esse tipo de política de construção do espaço urbano foi continuado. A revolução burguesa, entretanto, exigiu a construção de espaços cada vez mais voltados à espetacularização da *Res-pública* e, por conseguinte, isso levou à construção de espaços de representação icônica dos grandes heróis, espaço das individualidades especiais ou da genialidade individualista. A Paris burguesa preparava-se para mostrar ao povo o espetáculo da guilhotina. A Paris Republicana de Haussmann assumia a cidade como o espaço da circulação e da aparição e, esteticamente, da monumentalização dos heróis da Revolução. De tal modo, a Paris moderna é a cidade monumental que se excreta através dos grandes bulevares e praças, abrindo espaço para a *flâneurie* que incomodaria o poeta Charles Baudelaire no século seguinte. Sennet caracteriza o espaço urbano parisiense como um espaço vazio aberto, quase obsessivo na busca pela liberdade de circulação, isso do ponto de vista urbanístico.

O urbanismo, antes que a arquitetura e o mobiliário, foi o campo que primeiro se abriu ao processo de racionalização abstrata do espaço. Então, por algum motivo, houve um atraso da arquitetura e do mobiliário em relação ao urbanismo no que se refere ao processo de desuso do entalhamento e da aplicação de volutas e ornamentos. Da ornamentação arquitetônica, a Paris burguesa ainda mantém forte ambiguidade na sua configuração monumental, oscilando entre o rococó – com seus preenchimentos excessivos, em especial o uso indispensável de volutas – e o neoclássico, delimitador da linearidade, dos volumes angulares retos e do domínio espacial que representa o signo da razão. Quanto aos volumes espaciais das construções, a influência neoclássica pendeu para construções com volumes espaciais abstratos (cartesianos), desde as obras imaginárias de Boullé – estando ligadas a temáticas iluministas como razão e ciência, tal como é visível nos projetos do *Cenótipo de Newton* de 1784 e *Templo à Natureza e à Razão* de 1793 – até mesmo os projetos modernistas de Le Corbusier. Argan (1992) nota a insistência nesse tipo de racionalidade e, por extensão, da utilização do volume cartesiano pelo arquiteto franco-suíço:

O fundamento da racionalidade de Le Corbusier é cartesiano e o próprio o declara; seu desenvolvimento é iluminista de tipo rousseauiano. O horizonte é o mundo, mas o centro da cultura mundial, para Le Corbusier, continua sendo a França. (ARGAN, 1992, p. 265).

Decerto, em relação a Paris imaginada por Boullé, as incursões abstracionistas e puristas não tiveram condições de possibilidade de se desenvolver ao ponto de um movimento estético ou arquitetônico devido à prevalência da estética do vestígio e do preenchimento ornamental dos espaços no século XIX. Se, contudo, o modernismo insurgiu como a negação da estética burguesa dos oitocentos, seria natural que, num primeiro momento, negasse a monumentalidade, pois esta estava ligada à concepção de ornamento e de espetacularização do indivíduo. O abstracionismo, tal como se conheceu na arquitetura modernista, só seria possível com as criações de Le Corbusier e sob a proteção dos movimentos de arte abstrata do início do século XX.

A retomada da ideia de monumentalidade encontraria mais obstáculos do que a própria ascensão do abstracionismo na arquitetura. Assim, levaria algumas décadas para que os arquitetos modernistas percebessem que o conceito de monumentalidade é relativo, podendo ser desconstruído e reinventado. Para o estilo internacional, essa discussão só adentrou a pauta dos CIAMs na década de 1940 com o movimento da Nova Monumentalidade. Todavia, quatro anos antes, Lucio Costa, Le Corbusier e Niemeyer o haviam resgatado, no âmbito da prática ou fazer arquitetônico, com a solução monumental aplicada no Edifício-sede do MES.

Para a arquitetura de Niemeyer, a produção de uma arquitetura monumental seria a característica que estaria presente em toda a sua trajetória profissional, desde a Pampulha, passando pela Brasília da década de 1960-70 e até suas obras-monumentos do século XXI. A monumentalidade que Niemeyer toma como fio de Moiras de sua vida, ou seja, como linha contínua de seu destino profissional começa a influenciar a produção arquitetônica mundial com traços monumentais a partir dos anos de 1940.

Mas o que interessa de fato, da perspectiva do entendimento da construção do discurso de autenticidade da arquitetura niemeyeriana, é justamente a observação de como o arquiteto tomou o itinerário que se conhece tão bem. O diálogo com os arquitetos que o influenciaram traz algumas respostas.

O problema da monumentalidade na arquitetura modernista só se torna consciente com a exigência da construção de cidades inteiramente modernistas como Brasília e Chandigarh, porque até então, no urbanismo, predominava a preferência pela funcionalidade em reformas urbanísticas de cidades já existentes. Essa consciência da importância do monumental para as novas cidades torna-se evidente para Lucio Costa, quando ele recebe críticas ao elaborar a escala monumental do PPB. A construção de um novo conceito de monumentalidade e não simplesmente a negação do decrépito conceito clássico – caminho seguido por Gropius, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright – foi central para a vitória do PPB de Lucio Costa. Isso lhe valeu como instrumento de afirmação da originalidade do projeto monumental modernista, que com Brasília, se diferenciou da concepção clássica ou iluminista encontrada nos projetos de Paris e de Washington D.C. A monumentalidade de Brasília fez com que Niemeyer refletisse sobre soluções que destoavam de algumas regras formais arquitetônicas.

A origem da inclinação de Niemeyer para o monumental pode ser explicada pela influência de Lucio Costa. Logo após a declaração do vencedor em 1957, Lucio Costa, em entrevista ao *Correio da Manhã*, defendeu a solução monumental como elemento plenamente aplicável à cidade moderna:

Não acreditava, e não acredito que uma cidade seja um panteão. Acredito que uma capital como qualquer outra cidade, é destinada a homens vivos e que a obrigação do planejador é procurar estabelecer as bases para a criação de comunidades felizes. Não admito que o homem assoberbado com as distâncias, perdido no turbilhão das megalópolis [*sic.*], vá emocionar-se com a extensão das coincidências dos eixos, das avenidas ou com a hierarquia da edificação. Não posso aceitar o conceito do século XIX de “monumentalidade”. Julgo que o monumental pode ser atingido por caminhos mais sutis, não implicando no esmagamento estardalhaçante do homem. Penso-o perfeitamente alcançável, sem o abandono da escala humana. Considero monumental o que respeitamos comovidos, não o que nos atordoia. (COSTA L., [O Conceito de Monumentalidade, entrevista concedida ao Correio da Manhã] em 2 de março de 1957. In: _____. 1962, p. 279)

No tocante a outros arquitetos e urbanistas brasileiros não filiados ao Grupo Carioca, a monumentalidade encontrava-se igualmente em baixa no período do concurso de 1957. Na realidade, a monumentalidade era a menor preocupação da maior parte dos planos urbanísticos concorrentes no Concurso de 1957. Quando saiu o resultado, os irmãos

Roberto acusaram Lucio Costa de ser retrógrado pelo fato de a monumentalidade ter sido o eixo irradiador de seu projeto. Lucio Costa rememora uma entrevista dos Robertos ao jornal *Correio da Manhã*, em que os irmãos Robertos se pronunciaram a respeito do conceito de monumentalidade em sentido geral:

Tudo isso é imperial e militarista. [...] A maioria das grandes capitais – Paris, Moscou, Berlim, Buenos Aires, Washington e, mesmo, o Rio de Janeiro – são reminiscências de ideais barrocos. A sua arquitetura preocupou-se com a exibição do poderio civil e militar. (ROBERTO MMM, apud COSTA, 1962, p. 279-280)

Costa respondeu prontamente à crítica dos Robertos, alfinetando a principal característica do projeto apresentados por eles à Comissão Julgadora do Concurso de 1957, o ofuscamento do monumental e da unidade ocasionada pela opção das grandes células urbanas:

Não há de ser compondoa com unidades de bitola provinciana que se chegará a significar urbanisticamente essa singularidade [...] quanto ao conceito de monumentalidade, não vejo por que [*sic.*] na Democracia a cidade deva ser despojada de grandeza (COSTA, [O Conceito de Monumentalidade, entrevista concedida ao *Correio da Manhã*] em 2 de março de 1957, In: Costa 1962, p. 281)

Lucio Costa conseguiu inventar uma concepção original de monumentalidade ao torná-la unitária em relação a diferentes escalas, criando diferentes espaços para distintas funções (MARQUES, 2007), sem, assim, adotar uma regra ou interdição formal única e universal, no que se refere à utilização de escalas no plano urbanístico de Brasília. A solução dos principais concorrentes foi de outra natureza, mais próxima da negação da monumentalidade, defendida pelo *international style*, logo, o projeto dos MMM Roberto¹⁶, assim como o famoso projeto futurista de Rino Levi, recusaram explicitamente a

¹⁶ O PPB do escritório MMM Roberto era o favorito para o concurso de 1957. A característica principal do projeto dos Robertos era a funcionalidade das células que compunham a cidade. Células independentes ou unidades urbanas de 72.000 habitantes cada e, entre si, ligadas por eixos rodoviários eficientes. O projeto foi inspirado claramente na tendência organicista de reprodução das funções da grande cidade em mini-cidades. Antonio Carlos Cabral Carpinteiro (1998) observa as unidades urbanas desse projeto em especial como uma tentativa de interação do conhecido *Gemeinschaft-Gesellschaft* pela teoria de comunidade de Tönnies (CARPINTERO, 1998, p. 97).

monumentalidade. Os Robertos dilaceraram o traço monumental ao estabelecer igualdade entre as gigantescas células ou bairros residenciais; Rino Levi incutiu uma escala magnânima para os superblocos residenciais, ofuscando os centros administrativo e cívico.

O plano urbanístico monumental de Lucio Costa abriu a condição de possibilidade para o preenchimento dos espaços por uma arquitetura igualmente monumental, mantendo-se a coerência do conjunto e a proposta de espetacularização da produção cultural brasileira no Governo JK. Claro que, não obstante às óbvias questões sociológicas, tais como a posição privilegiada de arquitetos como Lucio Costa e Niemeyer nas redes de poder, essa arquitetura monumental já estava sendo produzida exclusivamente por Niemeyer desde 1936. Por isso, do ponto de vista estético, se justifica o convite de JK para que esse arquiteto projetasse os principais prédios governamentais de Brasília.

Da perspectiva temporal, a Brasília modernista de Lucio Costa e Oscar Niemeyer está no final do modernismo e início da pós-modernidade. Brasília poderia ter sido um projeto mais parecido com uma proposta futurista. Gorelik (2005) chama a atenção para esse curioso fato, observando que, do ponto de vista estético, o projeto de Rino Levi, estava muito mais próximo de uma proposta concretista com “[...] seus enormes conjuntos habitacionais constituídos de leves estruturas laminares homogêneas, e seu plano enquanto realização mais refinada da ideia de cidade como máquina de habitar.” (GORELIK, 2005, p. 177). O Projeto de Rino Levi foi considerado futurista, mas na realidade refletia a tendência internacionalista com a concentração urbana em superblocos de cerca de 250 m de altura, claramente inspirados na tendência internacional do gabarito nas alturas, fenômeno nitidamente visível na América do Norte.

No tocante a Niemeyer, fica evidente a preferência por uma monumentalidade que se estende para a direção da horizontalidade. A crítica à verticalização do Rio de Janeiro aparece como resultado do desenvolvimento industrial e do crescimento urbano desordenado, sendo uma preocupação latente nos textos de Niemeyer. Isso não quer dizer que Niemeyer negasse por completo soluções verticais. Essa verticalidade, entretanto, aparece somente quando a obra encontra-se cerceada pela cidade vertical, pelos prédios circundantes. A verticalidade não é uma preferência, na realidade, ela é ditada pela

necessidade, sendo vista por Niemeyer na maioria das vezes como opressora. A Sede da ONU em Nova York (1949-52) e o Edifício Copan de São Paulo (1951), obras verticais por excelência, são exceção na obra do arquiteto e seus altos gabaritos e proporções derivam muito mais da necessidade de coerência dos edifícios com seus espaços circundantes do que propriamente uma vinculação com a tendência do superbloco mais forte no contexto norte-americano e no projeto de Rino-levi.

A monumentalidade, associada à unidade e a horizontalidade, foi o eixo norteador do projeto de Lucio Costa e Niemeyer assimilou essa associação em suas obras. Isso implicou uma horizontalidade inspirada na proximidade entre técnica e natureza que já era uma preocupação evidente já lá no projeto do Edifício do MES, como Grovitz pontua: “A preocupação principal que orienta o projeto é a de ambientá-lo, seja ao ambiente sócio-natural, seja ao histórico-cultural” (GROVITZ, 1993, p. 118). Uma obsessão pela coerência e pela unidade torna-se evidente na construção do espaço arquitetura modernista. Essa coerência e unidades não estão apenas no nível abstrato, ela se constrói em consonância com a natureza física e o que se acredita ser a geografia e a cultura do lugar.

Nesse sentido, a comparação entre Le Corbusier e Lucio Costa parece sustentar essa afirmação. Gorovitz (1985) faz uma assertiva diferença entre o ideário de monumentalidade na concepção de Le Corbusier e na concepção de Lucio Costa, defendendo que para Le Corbusier o conceito de escala tem como referencial *o homem na natureza*, enquanto que para Lucio Costa, a referência é *o homem na cultura*. Em outras palavras, no que se refere à construção urbanística, a escala de Chandigarh – a capital indiana planejada por Le Corbusier – foi calculada em virtude da relação de seus habitantes com a natureza do lugar; a de Brasília em contraste foi determinada em acorde com os elementos que se entendiam ser da cultura nacional. Gorovitz explica que o conceito de escala humana foi colocado por Le Corbusier na Carta de Atenas que defendia uma proposta extremamente ecológica. Já, no discurso de Lucio Costa sobre Brasília, a referência se desloca para a cultura, pois “[...] a chamada escala humana é relativa, o italiano da Renascença, por exemplo, se sentiria diminuído se a porta de sua casa tivesse menos de cinco metros de altura.” (COSTA, [Depoimento] prestado em 8 de agosto de 1961 para [JORNAL DO BRASIL], In: COSTA, 1962, p. 343).

Brasília possui escalas diferenciadas em concomitância com a finalidade do setor, afirma Gorovitz (Ibid.) e Frederico de Holanda (2010), ao contrário de Chandigarh que possui toda a escala calculada de acordo com os princípios da arquitetura funcionalista (trabalhar, circular, habitar e cultivar o corpo e o espírito), pensando-se num ser humano de 1,70m como o Modulador de Da Vinci, que representa aquilo que Le Corbusier acreditava ser a representação universal do ser humano.

Na gênese da diferenciação entre o modernismo brasileiro e as tendências internacionais, de início já se observa que Lucio Costa se diferenciou de Le Corbusier no conceito de monumentalidade ao aceitar a referência do humano na cultura e na história. A explicação sociológica que pode ser construída para explicar tal diferença está no modo pelo qual a rede de interações sociais estava composta para os dois arquitetos e, a saber, quais ideias estavam circulando no lócus dessas elites. Le Corbusier, ainda mais velho que Lucio Costa, vinculou-se aos princípios racionalistas da vanguarda Purista que já era um contra movimento em relação ao irracionalismo e à fragmentação ensejada pelas vanguardas negativas, especialmente o Cubismo. Mies Van der Rohe e Gropius, que emigraram para os EUA, não tiveram a oportunidade de ser idealistas, porque foram circundados por um ambiente de ideias que defendia a reprodutibilidade e o desenvolvimento das técnicas construtivas como o sentido principal da arquitetura modernista. A expressividade era menos importante para esses dois arquitetos ao vivenciarem o contexto cultural norte-americano.

Lucio Costa e Niemeyer se envolveram com questões que estavam muito reluzentes na *intelligentsia* fortemente influenciada pelo modernismo culturalista, estando circundados pela geração de intelectuais e artistas que se percebiam como os responsáveis pela construção da cultura nacional. O Grupo Carioca assimilou a necessidade em se forjar na mistura do concreto armado os elementos da cultura brasileira para a nova arquitetura. Provavelmente, a opção de Lucio Costa pela escala humana na cultura e não simplesmente na natureza possa ser explicada em termos das especificidades da *intelligentsia* brasileira e da luta pela independência cultural, enfraquecendo a hipótese que defende que o plano

piloto de Brasília foi mimético em relação às tendências arquitetônico-urbanísticas internacionais.

Nota-se que entre Lucio Costa e Niemeyer não há uma relação temporal de causa e efeito. Isso porque o próprio Niemeyer influenciou Lucio Costa ao contribuir com uma expressividade ou plasticidade mais próxima do que se considera artístico. Isso quer dizer que antes de Niemeyer, a questão da expressividade individual e ou pessoal não era uma preocupação muito importante para os arquitetos. Antes de Le Corbusier e Niemeyer a insígnia da personalidade talvez fosse importante apenas para o contratante da obra, porém, após as transformações ensejadas pela arquitetura modernista, a assinatura do arquiteto e a marca da sua inventividade pessoal passam a fazer parte das regras do jogo.

No ápice do modernismo na arquitetura os arquitetos contavam com duas possibilidades: optar pela associação funcionalidade-reprodutibilidade ou pela expressividade-autenticidade. No caso do Grupo Carioca, a segunda opção é a mais proeminente. Há uma explicação sociológica para tal acontecimento? A tradição ibérica no Brasil legou aos brasileiros traços culturais baseados no patrimonialismo e no personalismo, segundo autores do pensamento social brasileiro (FREYRE, 2000) e (HOLLANDA, 1997). Assim, uma produção arquitetônica totalmente baseada no reconhecimento de uma figura pessoal teve uma configuração sócio-histórica bastante favorável. Niemeyer, então, se coloca como um arquiteto que merece gozar das recompensas individuais dos artistas consagrados mesmo sendo um arquiteto, porque ele é também um produtor de obras de arte.

Existem diferenças notáveis entre Niemeyer e Le Corbusier. Na famosa querela entre os dois arquitetos, ocorrida na concepção do projeto da Sede da ONU em Nova York, em que Le Corbusier pede que Niemeyer não se pronuncie sobre soluções arquitetônicas inventivas, além da indicação da luta por posições no campo, também há contrastes estéticos e formais. Frederico de Holanda (2010) afirma que existe clara oposição entre a concepção de volume e espaço entre os dois arquitetos. Em primeiro lugar, Niemeyer seria mais *arquiteto* ao lidar com o espaço, ou seja, a configuração espacial é quem dita a volumetria dos edifícios. Le Corbusier é considerado mais *escultor* porque os espaços

decorrem do jogo de volumes. “Para Niemeyer, o vazio (praça) é a figura, os edifícios são o fundo; para Le Corbusier, o inverso: os sólidos são as figuras, o fundo são os vazios do entorno” (HOLANDA, F. DE, 2010, p. 51).

Em outras palavras, Le Corbusier parte de um volume geométrico para conceber os espaços, enquanto que Niemeyer parte dos espaços para conceber o volume plástico de suas obras. Le Corbusier é centrífugo porque parte do edifício para o espaço; Niemeyer é centrípeto, pois parte do espaço para o edifício. Essa inversão indica não somente uma posição estética ou modo composicional próprio de cada arquiteto. Esse contraste expõe questões importantes para a sociologia da arte. Como foi debatido, a diferença entre as *intelligentsias* que circundavam os dois arquitetos pode dar alguma luz para explicar de qual maneira o arquiteto carioca conseguiu dar um salto qualitativo importante que contribuiu para a transformação da arquitetura modernista depois da década de 1940.

Na França, o paradigma racionalista a qual se vinculou Le Corbusier era um contra movimento que buscava combater a fragmentação promovida pelas vanguardas negativas. O purismo inicial de Le Corbusier fez com que ele defendesse princípios formais, considerados como força originária da criação. Nesse sentido, era uma arquitetura pensada para formalizar e retificar o caos da vida. Niemeyer, por sua vez, envolto num contexto intelectual incumbido da construção de uma produção estética nacional, já indica sinais de exaustão do paradigma folclorista do modernismo canônico de São Paulo. Portanto, nutriu-se de uma linguagem abstrata e plástica que começava a se afastar do folclorismo heroico da primeira geração de modernistas brasileiros. Mais do que isso, Niemeyer começa a duvidar dos princípios formais de Le Corbusier ao procurar na expressão e na inspiração criativa uma nova fonte do fazer arquitetônico. Há uma busca pelo isolamento de seus prédios, à medida que os anos passam.

Inevitavelmente, o contraste entre Le Corbusier e Niemeyer remete necessariamente ao clássico embate entre as fontes de criação apolíneas e dionisíacas postas por Nietzsche (2003) como o principal dilema das artes no Ocidente. Assim, Os críticos de arte e o campo arquitetônico começam a distinguir os dois arquitetos, conforme essa estrutura bipolar. Essa fantasmagoria atinômica entre Apolo e Dionísio não havia sido

superada pela plástica do modernismo. Mas no romper da pós-modernidade¹⁷, a luta entre os deuses, entre abstracionismo e figurativismo é terminada. Considerando essa interpretação bipolar que impregna a crítica de arte, é possível dizer que após as criações de Niemeyer, a dicotomia entre o dionisíaco e o apolíneo não consegue mais se sustentar quando arquitetura e artes plásticas se fundem no espaço rizomático e labiríntico da pós-modernidade.

Gerar dúvida, a saber, a qual deus o arquiteto modernista serve é a principal contribuição de Niemeyer. Ao se insurgir contra os apolíneos princípios corbusianos, a inspiração e a pulsão criativa são a nova força de onde emana a criação do espaço arquitetônico monumental. Porém, Niemeyer parece apenas tatear um espaço arquitetural dionisíaco. Esse tipo de espaço só é levado às últimas consequências pelas mãos de Hélio Oiticica.

¹⁷ Os movimentos abstratos mais próximos de fontes apolíneas são mais fortes nas décadas de 1940 e 1950, mas declinam a partir dos anos de 1960, quando ocorre o resgate do figurativismo, que está intrinsecamente relacionado às fontes dionisíacas e à ideia de fragmentação, lema da pós-modernidade. Assim, no campo das artes essa pós-modernidade encerra paradigmas construtivistas com pretensões totais e faz emergir uma nova figuração. Deleuze (2007) observa essa mudança através do advento da arte pop e da obra de Francis Bacon, que representam uma nova lógica da sensação que encerra os dilemas modernistas.

Capítulo V

A arte ambiental de Hélio Oiticica e a contribuição brasileira para o campo das artes – a mudança espacial da obra de arte.

A minha vontade de liberar a pintura de seus antigos liames...

Hélio Oiticica

Nos capítulos anteriores, houve o esforço em demonstrar indícios que sustentassem a hipótese de que Brasília significou o auge da intersecção entre arquitetura e artes plásticas no modernismo brasileiro. Adjetivos como “escultural”, “plástica” e “expressiva” são comumente aceitos como termos definidores da especificidade da produção arquitetônica brasileira. Esses traços esculturais foram entalhados na superfície da arquitetura modernista pelo Grupo Carioca.

Como foi visto, essa opção dos arquitetos brasileiros, especialmente os que integravam a Escola ou Grupo Carioca, representou certa submissão do fazer arquitetônico aos princípios estéticos formulados pelas artes plásticas, a exemplo da fala de Niemeyer: “Ainda ocorre que o arquiteto, para mostrar prova de sua sensibilidade e imaginação e para transformar uma obra-prima da arquitetura em obra-prima de arte *tout court*, entre no domínio da arte” (NIEMEYER, 1993. p. 14)¹. E tal observação cintila igualmente límpida e cristalina nos escritos de Lucio Costa:

A mais tolhida das **artes** é, antes de mais nada, construção; mas construção concebida com o propósito primordial de organizar e de ordenar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de organizar, ordenar-se e **expressar-se** ela se revela igualmente **arte plástica** [...], cabendo então ao **sentimento** individual do arquiteto – como **artista** [...]. (Grifo nosso, COSTA, 2003, p. 20, tradução nossa).

¹ Do original em francês: ‘Encore faut-il qui l’architecte sache faire preuve de sensibilité et d’imagination pour transformer un chef-d’œuvre d’architecture un chef d’œuvre tout court, qui entre dans le domaine de l’art’.

Examinado o fluxo do *ethos* artístico no sentido da influência sobre a produção arquitetônica modernista, faz-se importante ver em que medida a arquitetura-arte pode ter influenciado as artes plásticas na década de 1960. São, portanto as perguntas-guia finais desta pesquisa: O que a experiência de Brasília significou para o campo das artes? Se houve alguma alteração ou influência da arquitetura-arte sobre a produção das artes plásticas, que tipo de modificação a ampliação da escala dos princípios estéticos feita pelos arquitetos modernistas provocou na linguagem estética?

A finalidade principal desse capítulo é atingir as mudanças profundas ensejadas pela arquitetura-arte no formato da obra plástica no contexto da materialização do espaço urbano e arquitetônico do modernismo. Objetiva-se analisar o impacto estético que a arquitetura-arte e a sua ampliação máxima, o Plano Piloto de Brasília, provocaram na linguagem das artes plásticas brasileiras na década de 1960 no discurso internalista das artes e no *habitus* do campo. No contexto brasileiro, os movimentos de arte abstrata parecem absorver algumas categorias estéticas e de pensamento do modernismo arquitetônico.

Num primeiro momento, como foi demonstrado no capítulo anterior, Niemeyer contestou o ângulo reto e as dimensões das obras plásticas que deveriam ser ampliadas em tamanho e escala. Entrementes, houve também as seguintes contribuições: ampliação e superação do espaço do quadro de cavalete por Portinari; ampliação do mural para o edifício, feita por Niemeyer e Le Corbusier; ampliação do edifício-obra de arte até a escala urbanística, realizada por Lucio Costa. Inexplicavelmente, no âmbito das artes plásticas, a passagem do modernismo para os movimentos de arte contemporânea no Brasil é marcada pela obsessão por uma categoria analítica: o espaço.

Construída Brasília e realizada a utopia em escala ampliada até o nível urbano, é importante saber: no advento da arte contemporânea houve ampliação ou redução da configuração espacial da obra de arte? Existiria alguma relação entre a explosão da arquitetura-arte e seu papel central na produção cultural naquela década e a eclosão de movimentos de arte abstrata que tinham como ponto de ruptura a configuração espacial da obra de arte? Parte-se de uma resposta afirmativa para essa hipótese.

Para observar os efeitos da arquitetura modernista e o seu tipo brasileiro denominado arquitetura-arte sobre os movimentos de arte contemporânea, será feita uma análise sobre a produção artística de Hélio Oiticica. Esse artista carioca concentra em sua obra, tanto discursiva quanto iconograficamente, uma profunda discussão a respeito de como o modernismo falhou em romper com espaço clássico e de como essa falsa ruptura contribuiu para ratificar concepções estéticas e espaciais, arquiteturais e urbanistas dominantes. Assim, a arquitetura modernista, ainda que usária dos princípios e compartilhante do *ethos* do campo artístico, teria falhado em construir a negatividade através de uma antiarquitetura. Na leitura de Oiticica, a arquitetura modernista ainda foi um movimento estético positivo, ou seja, contribuiu para os mecanismos de dominação cultural. Porém, como entender o fazer arquitetural por sua faceta negativa? Considera-se que Oiticica expressa em sua obra a versão negativa do fazer arquitetônico.

Na análise que se segue, serão utilizados como fontes primárias: 1. Tomo de anotações de diários e textos estético de Hélio Oiticica organizados no exemplar *Aspiro ao Grande Labirinto*; 2. Tomo de textos estéticos, intitulado Hélio Oiticica organizado pelo *Ministère de L'éducation Nationale et de La Culture* da França e; 3. Documentos, correspondências, desenhos e croquis disponibilizados pelo Projeto *Itaú Cultural*. Por se tratar de uma produção muito vasta e diversificada, haja vista que Oiticica transitou por diferentes linguagens estéticas (pintura, escultura, cinema, teatro, fotografia, música), a seleção das fontes versa sobre os documentos que possuem temáticas claramente estéticas e nos períodos de experimentalismo e de crítica da pintura e do espaço arquitetural.

A trajetória de Oiticica pode ser dividida em duas grandes fases: a fase experimental/abstrata, que concerne aos anos de 1954 a 1970, quando o artista tinha como foco a superação espacial da obra de arte; e a fase experimental/popular, período em que Oiticica residiu em Nova York, teve contato com a *pop art* e inicia vários projetos que tinham como foco a discussão sobre cultura, imperialismo e arte performática. Essa fase compreende os anos de 1970 até o seu falecimento em 1980. Ao obstante a diferença de fases e enfoques, o critério de leitura dos textos de Oiticica obedece á proposta dessa

pesquisa ao selecionar os documentos que contem a temática da crítica do espaço estético arquitetural.

5.1 A amplitude espacial da obra de arte e a leitura de Hélio Oiticica.

No mundo ocidental, a configuração espacial da obra de arte plástica manteve-se praticamente a mesma desde o Renascimento. Mesmo na era burguesa, a divisão entre escultura e pintura não havia sofrido grandes modificações. Com os movimentos da vanguarda negativa, mais especificamente com o cubismo e o dadaísmo, foi possível dar início à ruptura espacial das obras plásticas. Nos contextos europeu e norte-americano, houve os primeiros experimentos do dadaísta Marchel Duchamp já nos anos de 1920, fornecendo uma possibilidade de ruptura estética na direção da mudança da configuração espacial das obras. Dois anos antes, Pablo Picasso e Georges Braque iniciaram pesquisas analíticas sobre a estrutura funcional da obra de arte, mexendo com o arcabouço espacial da pintura e da escultura. Eis as duas grandes correntes vanguardistas que se incumbiram da decomposição espacial dos objetos no período modernista.

Segundo Giulio Argan (1996), o cubismo teria contribuído para a modificação da funcionalidade da obra de arte, de uma arte tradicionalmente *representativa* para outra *funcional*. As pesquisas dos cubistas envolviam a decomposição dos objetos e do espaço segundo critérios estruturais, ou seja, em conformidade com a interação entre a estrutura do próprio objeto e a estrutura do espaço circundante. Enxergar dentro e através do objeto era a proposta. Assim, “o espaço cubista se tornará visível e habitável na arquitetura, contribuindo para a formação do princípio estrutural do funcionalismo arquitetônico” (ARGAN, 1996, p. 305). Os cubistas e os dadaístas passaram a lidar com as obras considerando-as estruturas espaciais. Portanto, para Argan o cubismo inaugurou o experimentalismo da configuração espacial da obra de arte. Isso ocorre concomitantemente aos experimentos dadaístas que buscavam a descontextualização dos objetos, demonstrando quão fluido e frágil era o simbolismo contido nas obras de arte. A

descontextualização pressupõe a mudança de contexto ou do espaço circundante que também passa a ser considerado um problema vinculado à obra.

Uma ressalva deve ser feita quanto às considerações do historiador de arte italiano, pois ele não considera central o caráter experimental na espacialidade da obra de arte dadaísta, no que tange à construção do espaço arquitetural das obras após o modernismo. Argan admite que a influência de Dada para o campo das artes se delinea no nível discursivo, isto é, apenas se limita à contestação da própria arte como meio de contestação. Em outras palavras, o dadaísmo expressa em si, mais do que qualquer outro gênero estético, a bem conhecida metáfora da dialética negativa que morde a própria cauda. Porém, o formato instalação, com composições de descolagem, colagem e recolagem de diferentes objetos ordinários descontextualizados e ressacralizados numa unidade estética (leia-se obra de arte), assinada por um artista está *en passant* no argumento de Argan que se esquia da análise mais profunda da ruptura espacial contida nas obras dadaístas.

Porém, nota-se que Duchamp – ao instalar objetos como o urinol e as rodas de bicicletas numa unidade espacial estética, além da comunicação de uma mensagem negativa no nível do discurso – também inventou um tipo de fazer estético, uma espacialidade inovadora. Na verdade, o dadaísta construiu um formato inventivo no nível formal, ou melhor, na dimensão da descoberta da forma, da estética propriamente. Por isso, considera-se aqui, Duchamp como o precursor da obra de arte em formato instalação. Essa hipótese pode ser plenamente sustentável quando se observam obras tais como os *Rotorelief Discs* (1923), *Rotating Glass Plates* (1920) e *Rotary Demisphere* (1925). Entretanto, esses experimentos não tinham ainda condições de serem considerados instalações no sentido contemporâneo do termo, por não apresentarem os objetivos e as motivações discursivas e iconográficas das obras instalações da década de 1960. Isso significa que Duchamp realizou experimentos intuitivos, indicando uma nova direção, mas sem consciência de que esse tipo de experimentações tornar-se-ia combustível para uma nova configuração espacial de obra.

A obra de arte de tipo instalação ficou em dormência durante mais de vinte anos. Esses anos de silêncio foram justamente o período em que os movimentos mais

ampliadores do espaço da obra plástica floresceram, inclusive o movimento de ampliação do espaço estético implementado pelos movimentos da arquitetura modernista. Mas, como a arte na modernidade precisa seguir o seu rumo e sua função negativa, mesmo os movimentos construtivistas começaram a ruir como um castelo de cartas. A ampliação da obra de arte deixa de ser uma mera proposição axiológica para se transformar em *habitus* que orienta o processo criativo dos artistas contemporâneos. Essa nova configuração deve-se ao reviramento de camadas arqueológicas ou a reinvenção de discursos e ícones realizada pelos artistas neoconcretos. Uma nova leitura sobre a obra dos dadaístas, cubistas e construtivistas, bem como a crítica da arquitetura modernista ensejaram a criação de uma arte que elegeu o espaço como categoria basilar da superação estética.

A retomada ou reinvenção da obra de arte do tipo instalação é uma tendência que se firma após os anos de 1960, com o advento da arte contemporânea e sua clara proposta crítica de superação da configuração espacial tradicional. Obviamente, os artistas neoconcretos fazem parte desse movimento de superação das configurações espaciais propostas pelos movimentos modernistas e aos que o antecederam. Os neoconcretos desenvolveram experimentos, estudos e teorias estéticas intencionalmente centradas na superação espacial da obra de arte. Essa consciência em relação à importância teórica da ruptura espacial faz toda a diferença por envolver a discussão ou a leitura que o campo artístico realiza sobre seu próprio discurso e sobre a concepção de espaço produzida pelo campo artístico e pela sociedade.

Assim, o modernismo vanguardista, em especial o dadaísmo com sua experimentação estética, abriu as condições de possibilidade para as mudanças na configuração espacial das obras de arte porque pôs sob debate a divisão ou enclave disciplinar entre as diferentes expressões artísticas.

A concepção de síntese das artes da Bauhaus é outro exemplo do encaminhamento da crítica da configuração espacial da obra de arte no modernismo e da tentativa de experimentação dos artistas mesclando diferentes linguagens. Nas décadas de 1950 e 1960, período do modernismo tardio ou de segunda geração, o espaço ocupado pela obra de arte transformou-se em tema mais do que relevante. Por que a pintura deveria se limitar ao

plano fixo e unidimensional do quadro de cavalete? Por qual motivo a escultura tinha de ser concebida como objeto monolítico sustentado por uma base em formato de pedestal? Por que o espaço estético modernista, que é um espaço escultural e inovador, falhou em sua tentativa de romper com o espaço pictórico tradicional?

O problema do enclave disciplinar existente entre as expressões pictóricas e as esculturais é de fato tornado consciente, tal qual um problema epistemológico a partir do Movimento Neoconcreto com sua produção – tanto plástica quanto discursiva – que buscou transpor os limites tradicionais das obras de arte. Esse direcionamento epistemológico que *desespacializa* e *reespacializa* os objetos, salienta-se na fala de Lygia Clark:

O que me toca na **escultura** “dentro-fora” é que ela transforma a percepção que tenho de mim mesma, do meu corpo. Ela me modifica, estou sem forma elástica, sem fisionomia definida. Seus pulmões são meus. É a introjeção do cosmo. E ao mesmo tempo é o meu próprio eu cristalizado num objeto dentro do **espaço**. “Dentro-fora”: um ser vivo aberto a todas as transformações. Seu espaço interior é um **espaço** subjetivo. (Grifo nosso, CLARK, 1980, p. 24).

Hélio Oiticica se depara com questão semelhante em 1959:

Cheguei à pintura quando para mim a representação já se havia secado nesses metaesquemas² e, logo, a pintura também chegava a seu fim: descoberta do fim da pintura no quadrado de cor: invenções porque comportam total carga-pintura: porque preveem possibilidades para além da pintura. (OITICICA, 1992, p. 27).

Da perspectiva da localização temporal dos discursos, o Movimento Neoconcreto sucedeu a arquitetura-arte como manifestação estética responsável pela ampliação do espaço estético. Esse movimento exigiu antecedentes discursivos e iconográficos. Um desses antecedentes foi a depreciação da pintura de cavalete iniciada pelos pintores muralistas como Portinari, Di Cavalcanti e o mexicano Diego Rivera. O quadro de cavalete passou a ser visto como tipo de obra de arte símbolo do individualismo burguês, um espaço

² *Metaesquemas* são um conjunto de pinturas abstratas, em que Oiticica buscou superar a horizontalidade-verticalidade da pintura abstrata de Mondrian. Ainda se acreditava que era impossível superar, na linguagem pictórica abstrata, o plano ortogonal clássico (eixo X; eixo Y). Com os Metaesquemas o pintor joga com a irregularidade das linhas geométricas, destruindo a ortogonalidade clássica, mas mantendo o cruzamento das linhas.

limitado a ser superado em nome de novas possibilidades de expressão. No auge do modernismo, o muralismo aparecia como manifestação que melhor poderia pôr fim à visão limitadora, emoldurada e unifocal da era cultural burguesa.

O muralismo foi lido pelos modernistas como sendo a expressão plástica antiburguesa *tout court*, portanto, anti-individualista e coletiva. Assim, houve a tentativa de se procurar expressões que fugissem ao conceito de obra de arte erigida sobre o pedestal mantida e ratificada pela sociedade burguesa. Há, nessa procura, a construção de uma demanda estética por obras de maior porte e de configurações espaciais ampliadas.

De qualquer forma, o muralismo parece estar bastante integrado ao surgimento da arquitetura-arte do Grupo Carioca. Isso é observável na decoração do emblemático Edifício-sede do MES, que além de possuir o efeito estético escultural-monumental projetado pelos arquitetos modernistas Lucio Costa, Niemeyer e Le Corbusier, suas paredes são decoradas pela azulejaria e pelo muralismo de Portinari. O mesmo ocorre com o Edifício-sede da ONU em Nova York, onde o mural *Guerra e Paz* de Portinari constitui a principal obra pictórica impregnada nas paredes da arquitetura de Le Corbusier e Niemeyer. Obviamente, em Brasília, os painéis-murais de Athos Bulcão que ornamentam inúmeras paredes vazias dos prédios de Niemeyer resultam da mesma concepção iconográfica que relaciona o muralismo e a azulejaria à arte coletiva.

Apesar de reconhecer o avanço temático promovido pela pintura muralista, Oiticica expõe que a configuração espacial da obra de arte continuava sem grandes fraturas. Para o artista carioca, o muralismo ainda não significara uma ruptura espacial, tendo sido apenas uma das etapas da evolução ou desenvolvimento da arte no Brasil. A respeito de Portinari, em 1970, Oiticica tece a seguinte opinião sobre o pintor modernista que sintetiza bem a sua visão sobre a pintura modernista brasileira:

Da evolução da “arte moderna” brasileira pode-se dizer que seja “modernosa”: o conceito de modernidade se liga sempre ao conceito de modernidade formal: Portinari pintava academicamente e depois tecia colcha de retalho “cubista” “no fundo” e na “figura” (OITICICA, 1970, p. 2).

Portanto, o muralismo “modernoso” e “cubista” de Portinari por si só não significara a ruptura com a configuração espacial clássica da obra de arte. Da parte dos modernistas, houve de fato um esforço no sentido da negação do quadro de cavalete, entretanto, pintores como Portinari e Tarsila do Amaral ainda reproduziam imagens culturalistas e exotizadas que não atingia o nível formal da discussão epistemológica da arte. A vanguarda brasileira, se existiu, foi uma vanguarda temática, na opinião de Hélio Oiticica. Sobre Tarsila, bem menos incisivo, Oiticica escreve:

– Já Tarsila, pintora de verdade, se consumia numa espécie de maneirismo modernoso-antropofágico, o que longe de ser nela um defeito, se nos apresenta até hoje o melhor exemplo dos movimentos modernos pré-concretismo. (OITICICA, Ibid.).

A leitura de Oiticica sobre o modernismo no Brasil é caracterizada pela ideia de provisoriedade. Isso significa que a universalidade e a síntese almejada pelo Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928) é uma falácia. Dessa forma, o feito de construir uma invenção na arte brasileira não havia sido realizado por nenhum pintor modernista. O que Oiticica enxergava era uma espécie de incômodo formal. Para ele, os movimentos de arte no Brasil ainda reproduziam, ainda que sem intenção, mesmo em obras de escala ampliada, o tradicional formato bidimensional e a contradição entre fundo e objeto típicos da configuração pictórica clássica. Eis o problema do *suporte* plano, retangular e bidimensional. Sendo assim, a representação pictórica figurativa e exotizada se refletia na superfície das telas e essa configuração se mantinha até mesmo na pintura muralista.

Hélio Oiticica é incisivo em relação à falha dos muralistas ao superar a contradição entre espaço estético e espaço real. O artista teoriza que a pintura mural chega a um beco sem saída: tem que romper com a concepção espacial burguesa, mas voltando-se ao espaço ampliado típico de um tempo mais remoto que a estética da burguesia. Para Oiticica, o muralismo pode até ter se tornado uma arte coletiva na dimensão de seu alcance visual, mas de nenhuma vanguardista no sentido de ruptura com o espaço pictórico de outras épocas. Do ponto de vista da configuração espacial, o muralismo seria um gênero retro. De qualquer forma, o esforço da pintura muralista parece ser em vão, no tocante à sua missão

de ruptura da arte moderna com o suporte e, por conseguinte, com o espaço plano da representação pictórica. Para Oiticica mesmo o suporte ampliado da pintura mural ainda é um *suporte passivo*:

O problema do suporte é complexo e na verdade ambíguo, ora existente na ordem dos desenvolvimentos, ora inquietante e, por vezes inexistente. Numa arte de figuração há mais passividade em relação ao problema, ao passo que em épocas de mutação como as que foram da pintura mural para o quadro e agora do quadro para o espaço, vem à tona o problema do espaço suporte da expressão, elemento intrínseco entre o espaço e a estrutura. (OITICICA, [Anotações de diário de 6 de fevereiro de 1962], In: OITICICA, 1986, p. 38).

Mas obviamente houve um interstício entre a o esforço mais ou menos eficaz de superação espacial da obra plástica feita pelos pintores muralistas e a desconstrução espacial realizada pelos artistas neoconcretos. Causa surpresa o fato de que na historiografia da arte ainda não se tenham visto análises que foquem a transformação espacial da obra de arte e a sua importância para as mudanças epistemológicas dentro das redes e séries discursivas e iconográficas produzidas pelo campo artístico. Afirma-se aqui que o movimento ou corrente estética que ocupou essa fenda temporal foi a arquitetura-arte inventada pelo Grupo Carioca.

Os movimentos da arquitetura modernista tiveram enorme influência sobre as artes plásticas nos anos de 1950 e 1960. Isso se deveu às demandas sociais pela reconstrução da infra-estrutura no Pós-Guerra. Essas demandas sociais geraram outras demandas simbólicas. Como lembra Favaretto (2000), o dilema principal do modernismo tardio era a ambivalência entre *construção* e *desconstrução*. Esse binômio perpassava os principais movimentos construtivistas, quando superada a negatividade das vanguardas mais destrutivas que se encontravam em baixa estima entre as décadas de 1930 e 1940. Superar a destruição para construir uma nova arte, uma nova utopia, uma nova civilização, um novo mundo e porque não uma nova cidade. Esse discurso se torna basilar nas representações culturais dos anos de 1930 a 1960.

Interessa saber que nessa evanescente passagem do modernismo para o que se chama de pós-modernidade ou contemporaneidade, o binômio *construção/desconstrução*

tenha sofrido uma inversão. Desse modo, a década de 1960, ao contrário da anterior, é a década da desconstrução. Essa desconstrução, que negava a geração construtivista das décadas anteriores, ocorria no âmbito da estrutura da linguagem, a exemplo de Derrida, da estrutura do discurso como fazia Foucault, Deleuze e Gattari e da estética plástica, a exemplo de Hélio Oiticica. Em resumo, Oiticica é o grande desconstrutor da arte brasileira.

Na obra plástica de Oiticica, a desconstrução se deu pela desintegração da pintura de cavalete, o que resultou na ruptura com os suportes e na saída da obra plástica do espaço estético para o espaço real. Dessa forma, a opção de Oiticica, no tocante à realização da pulsão negativa de sua arte, consistiu na desconstrução dos espaços pictóricos. Isso significa que havia, segundo Oiticica, na concepção clássica e modernista, uma forte cisão entre o espaço estético e o espaço real. A arte ainda era uma representação presa ao plano do suporte até o advento de painéis como os *Bilaterais*. A suspensão no ar, por fios, de obras como os *Bilaterais* e a presença nesses painéis de extremidades e protuberâncias que incidem para diferentes direções espaciais, não pode ser considerada uma invenção sem propósito. Expressa, na verdade, uma mudança epistemológica profunda na reflexão sobre a arte.

Como posto nos capítulos anteriores, os artistas construíram significações para os elementos de composição linha e cor. A desconstrução das simbologias e interdições formais³ no campo da pintura é um processo histórico que começa a ocorrer com os impressionistas na segunda metade do século XIX. O impressionismo inicia o processo de desconstrução do elemento pictórico linha e prol da aplicação da cor, mas não qualquer cor. A nova cor buscada pelos impressionistas refere-se à criação de tonalidades subjetivas e não mais reais (como era defendido pela arte mimética clássica). A cor dos

³ Max Weber (1995), em *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, observou que os significados inculcados em alguns elementos de composição formal da música, a exemplo de algumas tonalidades, eram interditados por regras religiosas ou culturais. Em outras palavras, regras externas. Essas interdições formais freavam a experimentação e a inovação musical. Apenas no Ocidente moderno, quando as interdições externas cessaram e o campo musical se organizou em torno de uma esfera ou campo autônomo, as experimentações permitiram a criação e a variedade maior de estilos e combinações musicais. Esse processo histórico pode explicar o menor intervalo de tempo entre as mudanças de gênero e estilos no mundo ocidental, se comparado a outras sociedades tradicionais, em que as mudanças estéticas ocorrem numa escala de tempo secular ou milenar.

impressionistas, desse modo, se afastava das cores primárias e naturais (estas objetivas e facilmente reproduzíveis), compondo-se de tonalidades híbridas e únicas que simbolizavam a autenticidade e a individualidade do olhar do artista.

No início do século XX, quando surgiram os movimentos de arte abstrata, a cor foi desconstruída e a representação figurativa também. Piet Mondrian recuperou as cores primárias sob uma nova significação: como elemento que poderia combater o individualismo estético implacável da era burguesa. A arte tinha que se tornar coletiva e universal novamente, só que agora, sob a égide da geometria e da razão moderna. Essa leitura da história do elemento pictórico cor está contida nos escritos e anotações feitas por Oiticica em diários entre os anos de 1954 a 1962.

O plano espacial e as dimensões da pintura ainda eram cerceados pelas linhas da moldura e a missão artística de Oiticica consistia em destruir esses “liames antigos”. Até então, os artistas concretistas acreditavam que era impossível que o espaço pictórico tocasse o espaço real, não podendo se inserir nele, prendendo-se, assim, ao plano do suporte. Para Oiticica, assim como para Lygia Clark, esse seria exatamente o calcanhar de Aquiles da arte moderna, uma dimensão que não tinha ainda sido derrubada pelas vanguardas e para a qual os neoconcretos iriam infligir a sua crítica formal. Fazer a pintura saltar para o espaço real, eis o lema do Movimento Neoconcreto.

Hélio Oiticica, como bom entendedor das mudanças ocorridas na história da arte, privilegiava uma leitura ou uma perspectiva que sublinhava a demolição das fronteiras ou enclaves entre as diferentes produções estéticas. Não só a ruptura discursiva ou as fraturas que a arte provocava nos discursos que circulam pela sociedade (cultura, costumes, política), mas principalmente a respeito das rupturas na linguagem estética e na geopolítica da produção cultural.

Embora Oiticica se nutrisse das descobertas dos construtivistas europeus, os enxergava com olhar crítico. Para ele a pintura abstrata não havia exaurido sua potencialidade rompedora. O artista carioca enxergava que Mondrian e Kandinsky eram as

duas grandes personalidades inventivas da pintura abstrata, porém sem ressalvas, expunha as falhas desses modernistas europeus:

Até Mondrian, a pintura era representativa e só com ele e também Malevitch e os russos de vanguarda, a representação chega a seu limite. Mas, em última análise, Mondrian ainda é representativo. (OITICICA, [anotações em diário de maio de 1960], 1986, p. 18).

Oiticica considerava a revolucionária proposta de Kandinsky como ponto de partida da transformação do objeto real em não-objeto, ou seja, em objeto com espaço desconstruído. No início de sua trajetória de vida, formulava suas elucubrações teóricas a partir da leitura que fazia do *Bauhäusler* russo:

Cria então uma verdadeira plástica nova dessa concepção musical, em que os elementos linha, ponto, plano e cor se entrelaçam criando todo um processo contrapontístico. Havia aí uma relação entre o que ele chamava espiritual; a musicalidade é interior, não-objetividade, essência. (...) A matéria é impenetrável, opaca, o artista lhe dá forma e vida interior, mais ou menos universal, antropomórfica ou espiritual (Kandinsky), geral, épica e clássica, a forma do pensamento da época. (OITICICA, *Ibid.*, p. 20).

Os artistas neoconcretos elegeram o espaço plástico como categoria guiadora do processo criativo: um “dentro” e um “fora” indistinguíveis; uma nova ampliação das obras de arte para o nível espacial e ambiental das instalações. A obra neoconcreta enseja a participação corporal, tátil, visual e semântica do espectador. Rompe-se o espaço unidimensional e estático das obras. A ruptura da pintura com o suporte representa a criação de obras que superam o plano bidimensional. A fronteira entre pintura, escultura, arquitetura, (e mais tarde, na segunda fase de Oiticica, a fotografia e os hologramas midiáticos) se extingue. Rompe-se a distinção entre dentro e fora, entre espectador e obra que se realizam em um único invento interativo.

O salto inventivo na obra de Oiticica começa quando ele percebe as possibilidades formais de interação entre arquitetura e artes plásticas. Consequentemente, a produção pictórica do artista vai ganhando paulatinamente um aspecto arquitetural. Isso foi um processo que demandou muitas reflexões sobre a teoria da arte. Na década de 1950, Hélio

Oiticica ainda se atinha aos experimentos ainda bidimensionais. Logo em seguida, a clássica disposição pictórica em formato quadrangular ou retangular é substituída por outra formatação: triangular, curvilínea e por formas geométricas combinadas, em que triângulos, quadrados, retângulos perdem a linearidade (FAVARETTO, 2000, p. 61). Aqueles famosos Metaesquemas inserem-se nesse período de discussão da linearidade. Apenas em 1955, ano em que inicia as experimentações no Grupo Frente⁴, observa-se pela primeira vez a ruptura da geometria do suporte.

Porém, a interpenetração entre o espaço pictórico e o espaço arquitetural aparece claramente nos textos de Oiticica a partir de 1961, quando o problema da cor deixa de ser kandinskiano ou “musical” para se transformar em espacial ou “arquitetural”:

É preciso dar grande ordem à cor, ao mesmo tempo, que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos (OITICICA, [anotações em diário de 30 de dezembro de 1960]. In: OITICICA, 1986, p. 29)

[...]

A arquitetura é o sentimento sublime de todas as épocas, é a visão de um estilo, é a síntese de todas as aspirações individuais e a sua justificação mais alta. (OITICICA, [anotações de diário de 22 de fevereiro de 1961]. In: Ibid., p. 28-29)

[...]

O espaço é importantíssimo em concepções arquitetônicas contemporâneas. A arquitetura tende a diluir-se no espaço ao mesmo tempo que o incorpora como um elemento seu. (Ibid., p. 28-29).

A tentativa de interpenetrar o espaço arquitetural no espaço pictórico não é exclusividade do discurso ou documento escrito pelo artista. Entre 1960 e 1963, a invenção de *Relevos* revela o salto qualitativo ou a primeira contribuição de Oiticica para a história da arte. A saída da obra pictórica para o espaço real representa, segundo Favaretto (2000), a invenção de Hélio Oiticica. O leitor poderia indagar-se: mas não teria sido Lygia Clark a responsável por essa façanha ao compor a coletânea *Bichos*? A resposta é negativa pelo

⁴ O Grupo Frente surge em 1954, no Rio de Janeiro, sob a liderança de Ivan Serpa e apoio do crítico de arte Ferreira Gullar. Participam da primeira mostra do Grupo, os artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson, a maioria alunos ou ex-alunos de Serpa nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

fato de os Bichos constituírem-se como conjuntos de esculturas. Nela está ausente a discussão sobre o elemento pictórico, embora haja uma clara ruptura com o espaço escultural clássico. Em resumo, os Bichos de Lygia Clark ainda estão presos ao suporte escultural sem a discussão teórica sobre o espaço da cor na arte contemporânea. A própria ausência de cor nessas esculturas prova esse argumento. Não obstante o inegável talento da artista, Lygia Clark parece ter seguido um caminho menos épico. Outros neoconcretos como Lygia Pape também.

É importante ressaltar que Oiticica considerava os Bichos de Lygia Clark, mesmo com a ausência de cor, como os “ovos” da saída para o espaço. A convivência e o engajamento no Grupo Frente faziam com que Oiticica tivesse grande estima por Lygia e a considerasse genial por ser uma artista que se dedicava a experimentos que rompiam com categorias espaciais. Entretanto, da perspectiva do movimento de desconstrução/construção da obra de arte contemporânea, Oiticica parece levar às últimas consequências a invenção neoconcreta muito mais do que seus colegas, por se apropriar da ampliação do espaço pictórico através da construção/desconstrução do espaço arquitetônico. Os outros neoconcretos não parecem se envolver com a questão do papel da arquitetura e da ampliação da obra de arte.

Oiticica tem a cor (e não a escultura) como ponto de partida de sua crítica. Dito de outro modo, a cor desde Paul Cézanne, elemento principal da pintura moderna, ainda estava presa ao suporte do plano da tela. Para Oiticica, Mondrian teria indicado que essa condenação estava com seu destino selado. Mondrian não obteve êxito em sair do espaço pictórico. Em sua experiência de liberar a cor do exacerbado subjetivismo, o modernista holandês adotou a aplicação de linhas horizontais, verticais e de cores primárias, ou seja, cores sem misturas, ausentes de adições ou expressões pessoais. Isso demonstrava uma tentativa de encontrar um princípio universalmente válido ou coletivamente expresso para a arte. Nota-se que para os abstracionistas europeus, as cores berrantes simbolizavam as terríveis paixões humanas. Logicamente, algo como a terribilidade da cor e dos sentimentos não provocava medo algum nos apaixonados artistas cariocas. Mas como ser abstrato e subjetivista ao mesmo tempo?

Em meio à cisão do Movimento Concretista no Brasil, Oiticica demonstra como o paradoxo entre a abstração e a expressão é uma falácia da arte. Como se sabe, o Movimento Neoconcreto resultou da cisão entre os pintores abstratos paulistas e cariocas, por ocasião da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, ocorrida simultaneamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre os meses de dezembro e janeiro de 1956-57. Graças a esse evento, a diferença entre os concretistas das duas cidades foi formalmente estabelecida. Os paulistas conservaram a posição internacional de que era impossível ser abstrato e subjetivista. Eles foram discípulos obedientes de Mondrian e do construtivismo russo. Na via oposta, os concretistas cariocas, que vieram a ser os neoconcretos, desobedeceram às recomendações de sua matriz europeia e ousaram fraturar o abstrato e o subjetivo, interpenetrando um no outro.

No capítulo IV desta tese, discutiu-se o caráter específico do Rio de Janeiro à luz da arquitetura modernista no Brasil. Observou-se que analogamente à cisão regional do Movimento Concretista, havia diferenças entre a arquitetura modernista de São Paulo e a do Rio de Janeiro. Em São Paulo, os arquitetos foram influenciados por Warchavchik, estando à produção paulistana mais voltada a projetos particulares e pontuais. As suas manifestações expressivas mantinham-se atreladas às tendências internacionais. Por sua vez, no contexto carioca, a influência mais forte foi a de Le Corbusier e Lucio Costa, o que resultou na produção escultural, monumental e plástica da arquitetura-arte de Niemeyer. Por isso, a arquitetura-arte do Grupo Carioca, eleita generalizadamente como a arquitetura nacional brasileira, tornou-se diferente da retidão paulistana e da verticalização internacional. Os cariocas, em ambos os movimentos, parecem criar uma desobediência estética que resulta em invenções segundo categorias culturais vistas como locais: geografia, luminosidade, brasilidade.

Da perspectiva sociológica, a diferença estética entre o Rio de Janeiro e São Paulo concerne a dessemelhanças culturais e políticas. No Rio, criou-se desde o século XIX um discurso sobre o espaço que privilegiava a integração entre geografia, natureza e arquitetura. Em São Paulo, a arquitetura era regida por códigos mais abstratos por não haver mediação entre cidade e natureza. Assim, enquanto Niemeyer exaltava as “curvas das montanhas”, Warchavchik procurava temperar a austera retidão das linhas geométricas

das construções modernistas com “decorativas telhas coloniais” (PEREIRA, 1997, p. 73), buscando construir uma estética inspirada em elementos culturais e não na estética do lugar e muito menos em relação às normas do campo artístico local. Assim, a noção de cidade e, conseqüentemente de espaço urbano e pictórico, era normatizada por discursos diferenciados nos dois contextos em que a arquitetura modernista e a arte abstrata surgiram no Brasil.

Por fim, no que se refere à invenção formal na obra de Oiticica, têm-se os *Núcleos* e os *Penetráveis* que são iniciados em 1960. Essas obras possuem uma configuração espacial, além de ampliada, também arquitetural. O próprio Oiticica reconhece esse novo espaço pictórico, que é escultural, como uma invenção de sua autoria:

Para mim foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar ao que considero invenção pura. “Penetráveis”, “núcleos”, “Bólides” e “Parangolés” foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de estado de invenção. (OITICICA [Entrevista] a Ivan Cardoso 1979, sem página).

Retomando a leitura de Favaretto sobre a produção de Oiticica, “o penetrável significa o desaparecimento do quadro, a superação da escultura, a conversão do espaço plástico em ambiente” (FAVARETTO, 2000, p. 76). Assim, os Penetráveis são obras que se caracterizam pela compartimentação labiríntica, em que “estético e mágico, o espaço interpenetra o interno e o externo, a obra e o cotidiano, a estrutura e a cor, interagem e se transformam num espaço contínuo. (Ibid., p. 69)

Entretanto, mais do que isso, a contribuição pictórica de Oiticica vai um pouco mais além do que a análise de Favaretto expõe. Este afirma que a obra sai do *espaço pictórico* para o *espaço real*. Na verdade, Oiticica pensa em termos de fratura ou ruptura da fronteira entre essas categorias. Na obra de arte neoconcreta, não poderia existir essa cisão, pois o dentro e o fora são indistinguíveis. Em segundo lugar, talvez por sua formação em Educação, Favaretto se prende às categorias de percepção do público, não estabelecendo uma ligação muito consistente entre a obra de Oiticica e os principais fenômenos na produção cultural da década de 1960, tais como a *pop art*, o expressionismo abstrato, o minimalismo, etc. Logo, Favaretto não consegue formular a ligação do

Movimento Neoconcreto como o fenômeno da arquitetura-arte ou mesmo a arquitetura modernista num sentido mais amplo.

Um trabalho que vai ao encontro de uma análise que contempla a interrelação entre arquitetura e artes na obra de Oiticica é a interpretação realizada por Paola Bereinstein Jacques (2007). Quanto à contribuição de Hélio Oiticica e o seu diálogo com a arquitetura-arte, a autora realiza elucidativo e inspirador ensaio que discorre sobre a crítica do artista à racionalidade na arquitetura. A análise de Jacques expõe que Oiticica teria buscado na favela a fruição da efemeridade e da espontaneidade pós-moderna através da criação de ambientes arquiteturais inspirados no espaço fragmentado, na urbanidade labiríntica e do território rizomático da antiarquitetura da favela. Assim sendo, o urbanismo, conhecimento positivo, modernizador e disciplinador, teria sido interpretado por Oiticica como um artefato cultural utilizado pelas elites para controlar e entravar o surgimento de espaços labirínticos. Esses espaços labirínticos seriam a antítese do espaço moldado pela racionalidade funcional e da organização espacial civilizacional e, por conseguinte, do espaço defendido pelas elites e pelas instituições estatais.

Segundo Jaques (Ibid.), a luta do urbanismo brasileiro pode ser vista como a luta do Estado contra o espaço labiríntico da favela. A luta expressiva de Oiticica, por sua vez, é a luta contra a arquitetura racionalista e contra o trauma da planificação estética, obsessão dos movimentos construtivistas anteriores ao neoconcretismo. Em suma, Oiticica coloca-se numa posição de antiarquiteto, considerando-se que a sua crítica espacial se inflige contra a arquitetura do período, isto é, basicamente contra o espaço da *ratio* ratificado pela “sociedade burguesa⁵”.

Há sim na análise de Jacques, a contraposição entre Oiticica e os paradigmas do urbanismo higienista. Todavia, é surpreendente que qualquer referência sobre o papel da arquitetura modernista plástica e estética do Grupo Carioca não seja mencionado. Talvez por não se tratar de uma abordagem dentro da sociologia da arte, faltou a reflexão no

⁵ O termo é recorrentemente utilizado pelo próprio artista.

tocante ao impacto da arquitetura-arte sobre o espaço arquitetural das obras de arte neoconcretas.

Assim, é muito pouco provável que Brasília tenha passado despercebida ou não tenha provocado nenhum arranhão na retina dos artistas plásticos no Brasil e no resto do mundo. A notícia da inauguração aparece na imprensa de todo o mundo, em pelo menos 52 jornais representativos no mundo. O Governo do Distrito Federal organizou um tomo com essas publicações intitulado *Do Concreto ao Papel – O nascimento de Brasília na imprensa mundial*. Destacam-se, em boa parte dessas reportagens, as inovações arquitetônicas. Como exemplo tem-se a notícia do Jornal ABC de Madrid de 19 de abril de 1960: “Brasília, Cidade de Vanguarda. O Palácio da Alvorada, com suas colunas surrealistas refletidas no espelho d’água frontal.” (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 2010, p. 20). As imagens dos contornos da arquitetura-arte concretizada em Brasília chegavam a Europa e ao resto do mundo anexadas a imagens da arquitetura modernista e da construção de uma nova importante cidade.

As impressões causadas pela nova cidade vinham de pessoas importantes como o Ministro da Cultura francês, André Malraux⁶ que esteve presente na cerimônia da inauguração da Capital, sendo lembrado pelo célebre comentário que alude à comparação entre as colunas do Palácio do Planalto e as colunas gregas⁷. Mas, e na obra de Hélio Oiticica: com que olhar a arquitetura modernista e a sua realização máxima, Brasília, são vistas? A esperança em relação à cidade modernista manteve-se perseverante?

⁶ André Malraux foi uma personalidade fundamental para a implementação das políticas culturais na França e para elucidação da importante conjunção entre culturalismo e artes plásticas no Pós-Guerra. Malraux foi Ministro de Assuntos Culturais da França entre os anos de 1958 a 1969. O papel de Malraux é análogo ao do Ministro Capanema na elevação das artes plásticas modernistas ao patrimônio cultural reconhecido e legitimado pelo Estado Nacional. Picasso, Braque e Matisse, que anteriormente eram vistos como desviantes, são agregados ao patrimônio cultural da França.

⁷ “As colunas do Palácio do Planalto são as mais bonitas depois das Colunas gregas”. O comentário é sempre lembrado por Niemeyer em diferentes passagens de suas obras e de suas entrevistas.

5.2 A arquitetura do interior/exterior e a arte do dentro/fora

A ligação entre a arquitetura modernista e a arte neoconcreta não ocorreu apenas pelo seu contexto social, isto é, por terem surgido na mesma cidade e no mesmo ambiente cultural. A conexão pela escrita não é tão evidente, pois as referências às grandes personalidades da arquitetura modernista em documentos escritos produzidos por Hélio Oiticica é ínfima. Na obra escrita do artista neoconcreto, não há um texto teórico específico que trate da contribuição teórica da arquitetura modernista para as artes. Entretanto, há algumas referências em seus cadernos de anotações de punho, em que ao artista reconhece a arquitetura modernista de Le Corbusier e Niemeyer como uma das “influências absorvidas criativamente”:

Influências absorvidas criativamente: Bienal de São Paulo, concretismo arquitetura brasileira, sob⁸. **Le Corbusier** e **Niemeyer**, neoconcretismo, Bossa Nova, CPC, Cinema Novo, Grupo Opinião, Grupo Oficina (SP), realismo carioca (Antônio Dias – Gerchman – [ilegível] – Magalhães – Vergara) – Nova Objetividade – Parangolé – Tropicália – Tropicalismo [...]. (Grifo nosso, OITICICA, *Documento sem Título*, p. 10, 6 de agosto de 1968).

Há considerações sobre Brasília, no que concerne às possibilidades de invenção da luz, um novo problema teórico que sucede aquela discussão da cor do período inicial da obra do artista neoconcreto. Num cartão postal escrito em inglês, que trata da construção de um experimento inspirado na luz da nova cidade, o interesse em realizar experimentos sob a luz de Brasília aparece:

Eu estou preparando uma mostra para BRASÍLIA – *outdoors* com a participação de pessoas; esse é o começo de um experimento chamado a invenção da luz, em que pessoas vão mover painéis de linho grosso e colá-los em diferentes posições de terra (a terra vermelho-rosada de BRASÍLIA). Filtro de luz através das roupas, criando luzes inclinando para o *tweed*⁹/ luz direta/ e luz artificial durante

⁸ Abreviação da palavra “sobretudo”.

⁹ Tipo de tecido feito de lã.

todo o dia. (OITICICA [Cartão Postal] a MARTINE, de 25 de setembro de 1978, tradução nossa)¹⁰.

Ainda sobre a invenção da luz e a sua relação com Brasília, Oiticica desenvolve um projeto ambiental-participativo, cujo interesse sobre um novo problema ensejado pelo espaço arquitetônico de Brasília é colocado:

Desde que você me falou daquela possibilidade de fazer um filme experimento aí em BRASÍLIA, que a minha cabeça vem maquinando (mesmo que esta experiência não se dê ao menos por breve tempo) vou fazer um plano projeto e concretizá-lo talvez numa maquete experimento.

[...]

Que talvez a experiência labirinto Brasília pudesse ser branco no branco como o problema essencial do novo a vir: nova etapa o problema do branco no branco: a 1ª teria sido o reconhecimento do branco no branco como etapa irreversível da chegada ao novo da eternidade. Este agora seria da fabricação da luz como criação do novo, mas a luz como materialização plástico-participatória *interchangeable*:

Plantar placas de lona branco crua na areia desértica de BRASÍLIA numa área limitada (dada) e trocá-las de ângulo e de posição qual estandarte-divisões intermutáveis: não faria o uso da cor branca como apoteose-luz, mas da lona branco cru, filtrando esticada a luz. Criando áreas de sombra que ao mudarem carregadas dançam. Enquanto que as experiências maquetes são a invenção da cor, essa já seria algo como a invenção da luz [...]. (OITICICA, [Correspondência ativa] a destinatário desconhecido, 25 de setembro de 1978).

Apesar de certa indiferença teórica em relação à arquitetura modernista, Oiticica expõe sua inclinação para a pesquisa em arquitetura e urbanismo indicando fontes de leitura que tiveram influência na pesquisa de arquitetos como Lucio Costa e Niemeyer. Em outro caderno de anotações de punho, intitulado no arquivo do Programa Hélio Oiticica do Itaú Cultural como *Anotações para texto para Daniel Mas/Vogue*, aparecem indícios sobre esse contato com fontes consagradas pelo pensamento arquitetônico modernista: “Casa Grande e Senzala – Pesquisar” e “Niemeyer e a Pampulha em Belô [*sic.*]”. (OITICICA, [Anotações para texto] a Daniel Mas/Vogue de 8 de dezembro de 1978).

¹⁰ Do original em inglês: ‘I am preparing a show for BRASÍLIA – outdoors with the participation of people; it is the start of an experiment called the invention of light in which people will move panels in which red canvas and stick them in different positions of the sand (red pinkish sand of BRASÍLIA). The light filter through the cloths creating lights of tilt tweed light/ direct light/ and artificial light during whole day.’

Referências escritas do artista neoconcreto sobre a arquitetura produzida pelo Grupo Carioca não passam disso. Então, se for mesmo possível estabelecer, mesmo que com a fraca ligação entre os documentos escritos, o liame entre a obra de Oiticica e o Grupo Carioca de arquitetos modernistas, como ela pode ser feita? Se o documento escrito não é capaz de fazer a mediação entre os dois principais movimentos que trataram da teorização do espaço social e do espaço estético no Brasil, resta recorrer aos documentos iconográficos do período. O que as imagens têm a dizer sobre a relação entre a arquitetura-arte dos modernistas cariocas e o Movimento Neoconcreto? Em resumo, a iconografia ou diálogo entre os documentos visuais pode responder a essa questão.

É interessante perceber que a curta fala de Oiticica sobre Brasília sem qualquer alusão à historicidade do problema tem algo a dizer. Em primeiro lugar, Oiticica procura esquivar-se do problema histórico de Brasília porque isso exigiria inseri-la no discurso da cultura brasileira que é visto por Oiticica com pessimismo. Por ora, limitamo-nos a deixar essa discussão para o tópico subsequente. Em segundo, Brasília, obra de arquitetura *sui generis*, é vista como um ponto de partida da pesquisa estética. Isso significa que Oiticica tem uma opinião positiva sobre a arquitetura plástica e estética de Brasília, que para ele, enseja a pesquisa em luz, contribuindo para novas elucubrações sobre o problema da cor e a invenção de uma nova luz. De qualquer forma, Brasília possui a conotação de novidade e de vanguardismo, por não poder ser considerada uma obra figurativa.

Nota-se que, ainda nesse momento, há um fluxo dialógico de ideias, imagens e iconografias entre o campo das artes plásticas e os arquitetos modernistas do Grupo Carioca. Do local de fala dos arquitetos modernistas, é possível observar que esses estavam de olho na produção concretista. Mas isso não é uma novidade em si, pois os arquitetos modernistas nutriram-se das fontes artísticas como matéria-prima para invenções na arquitetura. Já no número 21 da Revista Módulo de 1960, cujo editorial era de Niemeyer, aparecem dois artigos referentes à produção neoconcreta. O primeiro artigo é intitulado *Os Bichos de Lygia Clark* e o segundo, esse assinado por Ferreira Gullar, recebe o título de *Esculturas de Amílcar de Castro*. Ambos os artigos têm como propósito a descrição de exposições e de características gerais sobre a arte neoconcreta. Surpreende o fato de essa

produção está imersa numa coletânea de croquis e plantas de prédios que dizem respeito à produção menos plástica ou monumental da arquitetônica modernista da década de 1960. Em sua maioria, os artigos tratam de projetos triviais e desvinculados do caráter monumental das obras de Brasília.

Como se sabe, a Revista Módulo não era uma publicação especializada em artes plástica, mas nela são frequentes artigos sobre exposições de arte, cuja temática tem como foco a arte barroca e a sua relação com o patrimônio arquitetônico brasileiro. A exceção são os artigos relacionados à produção neoconcreta. A arte neoconcreta não possui referências culturais e, do ponto de vista do pensamento preservacionista presente no corpo editorial da Revista, o neoconcretismo poderia estar deslocado, pois sua produção estética está voltada para um caráter muito mais experimental. Todavia, ao se considerar a hipótese de que a categoria *espaço* é o elo entre a arquitetura e a arte neoconcreta é possível concluir que inclusão desses artigos na Módulo tenha ocorrido devido à temática da ruptura espacial contida nas esculturas de Lygia Clark e Amílcar de Castro.

Desse modo, a arquitetura modernista e a arte neoconcreta se acham iconograficamente ligadas pela discussão sobre a categoria *espaço*. Isso não significa de nenhuma forma que tenha havido concordância estética ou ideológica entre os dois movimentos. Na realidade, a antiarquitetura de Oiticica representa a ruptura da arte contemporânea com o espaço modernista. Entretanto, essa ruptura discursiva não exclui a filiação iconográfica. A negação indica antes de tudo uma ligação.

A indistinção entre os espaços *exterior* e *interior*, entre *dentro* e *fora* tem muito a elucidar sobre a relação entre os dois movimentos. Frederico de Holanda (2011) traz importante contribuição no tocante à relação entre o espaço interior e o exterior na obra de Oscar Niemeyer. A produção de Niemeyer pode ser dividida em duas fases: a *fase de vidro e concreto* e a *fase de volta ao feto*. A primeira fase seria caracterizada pela indeterminação entre o exterior e o interior das construções, a exemplo de edifícios como o Edifício do MES, o ICC/UnB e o Palácio do Planalto. Segundo F. de Holanda, Niemeyer jogaria com essa ambivalência entre os espaços ou ambientes de dentro e de fora das construções. Essa primeira fase compreende desde a experiência da consultoria de Le Corbusier em 1936 no

projeto do edifício do MES até a construção dos principais edifícios governamentais de Brasília em 1960. A segunda fase seria composta por projetos arquitetônicos opacos ou com sensação de fechamento e se refere à produção de Niemeyer após 1960, chegando aos dias atuais. De qualquer forma, Brasília parece ser um divisor de águas na produção niemeyeriana.

Um ponto fundamental é levantado por Frederico de Holanda (Ibid.). Nas construções da fase fetal de Niemeyer, há a tendência dos edifícios se fecharem para os logradouros em que estão situados, a exemplo do Memorial da América Latina em São Paulo e até mesmo do Museu da República em Brasília, cujo ambiente interno está absolutamente isolado do externo. Isso é bastante diverso das principais construções monumentais de Brasília, que se relacionam com o espaço circundante das praças¹¹. Assim, F. de Holanda define a tendência de fechamento como uma espécie de vertente antiurbana, surgida após 1960 e que está relacionada com as adições da arquitetura pós-moderna e seu escopo de enclave. Na arquitetura pós-moderna há uma tendência para o fechamento e para o isolamento entre o edifício e o seu espaço circundante.

Há um ponto de intersecção entre as duas fases de Niemeyer: a tentativa em romper com a configuração arquitetônica burguesa ou com a configuração espacial mais imediatamente reconhecida pela percepção adestrada¹². Frederico de Holanda lembra que nos edifícios fetais de Niemeyer não se reconhecem na fachada “[...] portas e janelas hierarquicamente organizadas” (HOLANDA, F. DE, 2011, p. 131). Na realidade, a mesma ruptura pode ser vista com relação aos prédios da fase de vidro e concreto, em que a

¹¹ Esse tema foi discutido no capítulo III, subitem 3.2 A praça como espaço estético. Lucio Costa concebeu os espaços públicos em função do edifício icônico que seria abrigado. Por sua vez, Niemeyer pensa os edifícios icônicos em função do espaço circundante, como foi visto no subitem 4.3, do capítulo IV sobre a arquitetura-arte Oscar Niemeyer.

¹² Por falta de termo mais adequado, ressalta-se que não se incute aqui juízo de valor na comparação entre o espaço arquitetônico burguês (neoclássico/eclético) e o modernista. Porém, é necessário lembrar que assim como ocorre nas outras artes, a percepção visual é fruto da cultura. Analogamente ao que Theodor Adorno (1994) observa na música e no Cinema, a percepção visual da arquitetura não está imune ao adestramento dos sentidos pela Indústria Cultural. De fato, a Indústria Cultural, organizada em torno do padrão da arquitetura burguesa, associa a produção modernista à imagem de opressão, à maneira de James Holston (1993). Pela percepção adestrada dessa maneira, a arquitetura modernista é anti-humana, estereótipo que não reflete o pensamento, nem as intenções dos arquitetos modernistas.

configuração burguesa é absolutamente afogada pela monumentalidade e pela indistinção entre o interior e o exterior, proporcionada pela utilização do vidro, no caso do Planalto do Planalto, e da ausência de paredes como ocorre nos extensos mezaninos como ocorre no ICC/UnB.

É notável que, embora de maneiras distintas, tanto Niemeyer quanto Oiticica, Lygia Clark e Amílcar de Castro estivessem trabalhando pensando o problema da relação do interior-exterior, do dentro-fora. A questão que se coloca é a de descobrir o porquê de a categoria espacial ser tão importante para os arquitetos e artistas desse período? Bem, para os arquitetos a resposta parece óbvia, afinal a arquitetura possui a função de organizar o espaço. Porém, para os artistas o espaço, até então, era uma categoria secundária em relação à tradicional querela entre linha e cor. Mas para o Movimento Neoconcreto o novo desafio da arte é a construção do espaço estético.

É importante lembrar que Oiticica parte do clássico problema da cor para formular seus experimentos. Porém, a partir de 1966 o problema da cor cede lugar ao programa ambiental por meio da composição estética do ambiente. Sobre o programa ambiental, Oiticica escreve:

Antes de mais nada, devo logo esclarecer que tal posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícita nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito. (OITICICA, 1986, p. 78)

Desde então, as obras ambientais se tornam mais frequentes. A principal característica dessas obras é o seu caráter arquitetural. O processo criativo do artista demonstra essa assimilação. Antes de construir suas obras ambientais, Oiticica preparava croquis, plantas e maquetes, formulando uma arquitetura de suas instalações. As *Maquetes Para O Projeto Cães de Caça* (1961) e *O Plano para o Éden* (1969) são emblemáticas dessa assimilação do processo criativo dos arquitetos na formulação de obras de arte.

Outra ruptura ensejada por Hélio Oiticica é a visão de cidade, mais especificamente quanto à crítica da nostalgia incutida à imagem da cidade do Rio de Janeiro. O Rio é visto pelos arquitetos do Grupo Carioca como espaço portador de uma configuração geográfica e natural de extrema beleza que inspirava as curvas das criações de Niemeyer. Dessa forma, a arquitetura modernista deveria estar integrada à imagem de natureza. A padronização do espaço ensejada pela ditadura da tecnologia fazia com que a arquitetura negasse a artificialidade em prol da integração com o ambiente natural e cultural. O próprio Niemeyer enxergava o crescimento urbano desenfreado como destruidor das características coloniais, portanto, mais nostálgicas e belas do Rio de Janeiro (NIEMEYER, 1980). Oiticica, por outro lado, observava que enxergar a cidade apenas com a perspectiva da beleza simplesmente obnubila a realidade do espaço urbano:

E eu digo que o Rio é uma cidade brutal. Glauber [Rocha] em conversa comigo disse que a maior ilusão é chamar o Rio de princesinha dos trópicos! Já que para ele o Rio é uma cidade selvagem: eu sei que o Rio é brutal porque é uma cidade sem nostalgia e nada mais absurdo do que nostalgia o Rio (o Rio antigo etc.). O Rio não tem memória: é ahistórico. (OITICICA, [Anotações Para Daniel Mas/Vogue], 8 de dezembro de 1978).

A comparação aqui feita sobre as falas de Niemeyer e Oiticica poderia ser explicada pela diferença temporal, afinal o Rio dos anos de 1940 é bastante diferente do Rio de duas ou três décadas depois. Todavia, Niemeyer continuava a nostalgia o Rio mesmo em 1978, quando escreveu o Poema da Curva. Isso demonstra que Oiticica construía um novo discurso estético divergente sobre a cidade. Sua fala tinha um viés menos historicista que depreciava o folclorismo envolto na ideia de Rio antigo.

É digna de nota a crítica feita por Oiticica sobre caráter genético do pensamento urbanístico do modernismo e o seu culto pela originalidade e pelo mito fundador metamorfoseado no historicismo e na no apelo à imagem nostálgica de cidade. O artista neoconcreto atinha-se à configuração arquitetural daquele momento e a realidade brutal da favela não podia ser ignorada, pois as belas curvas das montanhas do Rio estavam cobertas pelo espaço labiríntico das favelas. Assim, Oiticica expõe o calcanhar de Aquiles da arquitetura-arte: manteve-se presa ao paradigma da beleza sobre o pedestal, ignorando os irritantes espaços labirínticos dos morros cariocas.

5.3 Antifolclore e antiutopia: a superação do conceito de cultura brasileira.

A discussão anterior concerniu em analisar a hipótese, segundo a qual o fenômeno da arquitetura-arte estaria profundamente interligado ao Movimento Neoconcreto. Isso pôde ser observado através da mudança de perspectiva pictórica que teve implicações sobre o formato das obras inventivas de Hélio Oiticica. Porém, outra temática cara ao modernismo brasileiro é contemplada por Oiticica. O declínio ou a negação do conceito de cultura defendido pelo modernismo brasileiro está presente na obra do artista neoconcreto a partir dos anos de 1968, quando Oiticica estende seus contatos para o exterior, com exposições em Londres, na *Whitechapel Gallery* e em Nova York, no *MoMa*, no ano de 1970. A partir de então, o artista inflige duras críticas ao espaço racionalizado da arquitetura de Estado e das elites, demonstrando que o problema da produção cultural é de ordem do monopólio de determinados grupos elitistas. A cultura brasileira é vista como um instrumento de dominação. Esse novo tipo de ruptura espacial se expõe tanto no nível do discurso, quanto no âmbito iconográfico na obra de Oiticica.

Dessa maneira, a crítica de Oiticica não se limita apenas à teoria da arte. Sua contribuição não se atém somente a uma nova proposta de processo criativo, extrapolando o formato tradicional da pintura e da escultura. A discussão sobre o conceito de cultura brasileira, tão cara aos modernistas de primeira e de segunda gerações, é retomada incisivamente:

Estado de coisas atualmente: porque se precisa e se procura algo que “guarde e guie” a cultura brasileira? E não veem que essa “cultura” é já um conceito morto.

[...]

– dizem que estamos sendo “invadidos” por uma “cultura estrangeira” (“cultura, ou por hábitos estranhos, música estranha etc.”) como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: “não devemos abrir as pernas à cópula mundial” – “somos puros”. Esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olha-se demais para trás – tem-se “saudosismos” às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas:

sempre de luto, carpindo! (OITICICA, [Brasil Diarreia], 1973. In: OITICICA, 1992, p. 17-18).

A obsessiva releitura do passado é vista por Oiticica como uma prática típica ou *habitus* da *intelligentsia* brasileira, que no período do modernismo teve como ponto basilar as releituras das primeiras imagens sobre o Brasil. A ideia de *Tropicália* parece compor a ruptura discursiva com o discurso modernista:

Por isso creio que a Tropicália, que encerra essa série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação em uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui. Na verdade, com Tropicália quis eu criar o mito da miscigenação –

[...]

É o Suprasensorial que apresentei no Simpósio de Brasília em Dezembro de 1967 [...], num artigo intitulado o “Aparecimento do Suprasensorial”. Esta formulação objetiva certos elementos de difícil absorção, de quase impossível consumo, o que espero eu, consiga colocar os pontos nos ii: é a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós, da intelectualidade que predomina sobre a criatividade. (OITICICA [Tropicália] 4 de março de 1968)

A crítica ao conceito de cultura brasileira dos modernistas é ensejada, essencialmente pela noção de universalidade que se encontra claramente posta no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928) que afirma a antropofagia como “única lei do mundo”. Oiticica faz uma tradução para o inglês do Manifesto como forma de ironia e finaliza o texto com a seguinte máxima: “we can only care for the oracular world”, que significa: “Nós apenas nos importamos com o mundo oracular.” (OITICICA, [Anthropofagus Manifesto], s.d, Tradução nossa). Como expõem Veloso & Madeira (2000), modernistas como Mario de Andrade também procuraram construir, mesmo que através do particular, uma concepção universalista de cultura brasileira, pois “Mário [...] ao longo de sua vida, procurou identificar tal universalidade nas manifestações particulares, especialmente nas expressões estéticas”. (VELOSO & MADEIRA, 2000, p. 130).

A crítica do conceito de cultura brasileira, assim, se resume ao problema da universalidade, categoria que entra em decadência nos anos de 1960. Como lembra o crítico de arte inglês, amigo de Oiticica, Guy Brett, Hélio “condenava a folclorização, a

redução da raiz do Brasil a certas imagens brasileiras fixas, como ainda uma outra forma de opressão” (BRETT, s.d., in: MINISTÈRE DE L'ÉDUCACION ET DE LA CULTURE, 1992, p. 230). Oiticica sofria influências do poeta Haroldo de Campos, filiado ao Movimento Concretista de São Paulo, que se questionava sobre a real possibilidade, em um país subdesenvolvido de florescimento de uma arte experimental de vanguarda. Para Haroldo de Campos o folclorismo era prejudicial para a arte experimental, porque era conivente com o colonialismo cultural ao ratificar a oposição entre culturas centrais e periféricas. A folclorização e o exotismo levavam à “[...] marginalização de pensamentos e obras de peso surgidos fora da reconhecida capitais da modernidade” (DAVID, s.d., in: Ibid., 1992, p. 248). O letrista e poeta Waly Salomão pontua que Hélio Oiticica é “despido do complexo de inferioridade do mundo periférico e livre do império do pastiche das modas artísticas do mundo afluyente” e complementa que o artista é “um gigante canibal da América do Sul” (SALOMÃO, s.d., In: Ibid., p. 244)

No que concerne à Brasília, cujo objetivo dos arquitetos cariocas foi a de fazer da arquitetura uma imagem do Brasil desenvolvido, não foram encontradas críticas pontuais da parte de Oiticica. Só podemos supor que o artista absorveu as influências arquitetônicas precisamente no ano de 1960 Essa observação não está clara na fala de Oiticica, mas se revela através de sua produção iconográfica:

Aliás, diga-se de passagem, que quando tomei conhecimento do “ambiente” (de 1960 pra cá), sempre considerei o objeto como uma de suas ordens (daí os “núcleos”, “penetráveis”, “bóides”, “parangolés” e as “manifestações ambientais” – ordens para um todo procurando a proposição vivencial de hoje. (OITICICA, [O aparecimento do Suprasensorial], 1967, p. 2).

É plausível, a partir desse comentário feito no Simpósio em Brasília, que Oiticica considerasse o caráter ambiental e a arquitetural como uma força daquele momento. Brasília também aparecia com essa conotação, tendo em vista o vislumbre da construção do problema ou invenção da luz. Ao que tudo indica, Brasília está incólume ao folclorismo típico do academicismo brasileiro por compor uma obra não figurativa e não exotizada.

Entretanto, o prospecto construído por Oiticica para as artes plásticas parece bem menos otimista. Isso ocorreria porque a arte modernista com seu paradigma folclorista e universalista parece dominar e nortear a produção cultural nacional daquela época. As Bienais de São Paulo aparecem como a grande expressão do paternalismo nas artes plásticas (OITICICA, 1973, In: MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION ET DE LA CULTURE, 1992, p.17) e como grande defensora do figurativismo folclorista.

É necessário lembrar que entre 1940 e 1960 surgiu um forte embate entre duas lógicas estéticas: a figuração expressa pela representação exótica de algum objeto ou personagem cultural e a abstração circundada pelo traço geométrico. Arantes (2004) afirma que esse confronto foi uma das causas da briga de Mario Pedrosa com o figurativismo cultural da geração de 1922, apoiando a surpreendente decisão do júri da Bienal de 1951 que premiou um artista estrangeiro, o italiano Danilo di Prete. A obra premiada, *Limões*, é uma natureza morta com leve traçado abstrato, sem nenhum compromisso com a cultura nacional, sem dar preferência a nenhuma das duas possibilidades composicionais, sem folclore, sem cultura brasileira. Mário Pedrosa enfatizava o problema da figuração, justificando que a cultura brasileira inculcaria uma conotação negativa para o irreal, fato que teve reflexos sobre a concepção de arte como algo que devesse expressar uma ideia imediata, culturalmente reconhecível, uma figura. Para Pedrosa, o Movimento Neoconcreto substituiria a visão exotizada da arte brasileira e do folclorismo da geração de 1922 (ARANTES, 2004)

A crítica da noção de cultura brasileira formulada pelo modernismo heroico estava também sendo desenvolvida pelo Grupo Clima¹³ em São Paulo. De acordo com Heloísa Pontes (1998), a própria construção e catalogação do patrimônio artístico-arquitetônico nacional foi orientada segundo a busca por elementos de brasilidade em momentos remotos do passado colonial, quando nem mesmo se podia falar em um Brasil, pelo menos no sentido de nação e de cultura integrados. Assim sendo, no que toca à catalogação e aos

¹³ O Grupo Clima surge da discussão de jovens intelectuais formados na USP. Entre eles destacam-se: Lourival Gomes Machado nas artes plásticas, Antonio Cândido na crítica literária; Gilda de Mello e Souza na sociologia da arte e estética; Décio de Almeida Prado no teatro; Paulo Emílio Salles Gomes no cinema; Ruy Coelho em vários domínios (PONTES, 1998).

tombamentos patrimoniais realizados pelos modernistas paulistas, a produção cultural do século XIX foi simplesmente deixada de lado em favor da recuperação do patrimônio colonial. Evidentemente, os modernistas partiram do pressuposto de que a arquitetura e a arte do século XIX compuseram, em absoluto, uma cópia fiel da arte europeia, ou mesmo, de um ecletismo internacionalista incompatível com a concepção localista da “brasileiridade” paulistana. O que era colonial era considerado puro, o que era popular ou folclórico era visto como autêntico. O que era neoclássico ou eclético era considerado mimético e de mau gosto. De qualquer maneira, o paradigma folclorista permaneceu intacto no campo da arte e da arquitetura até a insurgência do Movimento Neoconcreto.

A promoção de salões e bienais é ineficaz para a renovação da arte, pois Hélio acredita que esse movimento de renovação se dá pelo subterrâneo. Eis aqui mais uma metáfora relacionada a uma categoria espacial. Em 1971, quando está residindo em Nova York, Oiticica propõe a construção do Projeto *Tropicálias Subterrâneas*, instalações para serem montadas no Central Park. A obra resulta de experimentos espaciais que levam o espectador a um conjunto de corredores e compartimentos escuros, onde eles podem penetrar e seguir através de um espaço apertado, sentindo de forma tátil as paredes e os outros transeuntes se movimentando. Evidentemente, esse caminho é feito com a descida a níveis abaixo da linha do solo. A descida ao nível subterrâneo possui um caráter metafórico: a noção de *subsistência* ou *sub-existência*.

A arte ambiental e participativa proposta pelo artista é vista como um caminho subterrâneo, abaixo da linha da arte folclorista do modernismo consagrado pelas Bienais paulistas. A subsistência é o que está esmagado pelo peso do solo, pelo o que é comumente aceito. Em algum momento, esse esmagamento é quebrado e o que está submerso ou enterrado emerge para a superfície. Nesse sentido, a favela é igualmente um espaço social e esteticamente subterrâneo porque abriga a marginalidade. A favela é um espaço de fuga da civilização moderna. Surge o emblemático ícone do anti-herói, emblema imortalizado pela bandeira *seja marginal, seja herói* (1966), que expõe a imagem de um bandido anônimo alvejado pela polícia reproduzida sobre tecido, compondo uma espécie de bandeira.

A favela também é o lugar onde se aprende a “ginga” ou “gingado”, expressões que, no imaginário popular, definem um tipo de aura brasileira em relação ao movimento corporal da dança. A ginga ou o gingado não é um mero símbolo nacional, um tipo de rebolado restrito aos brasileiros. Pensar a ginga dessa forma é alimentar um imaginário fantasioso e exotizado. Conforme a leitura de Oiticica, se há gingado entre os moradores da favela, ele advém das mazelas e dos desvios a qual seus moradores são obrigados a tomar, afinal esses são sujeitados a lidar com o vai e vem, o sobe e desce do morro e o ir e vir dos becos labirínticos. As nádegas protuberantes das mulatas seriam um efeito do vai e vem, do sobe e desce no labirinto piramidal dos morros. O gingado é o que ajuda o malandro a driblar o cerco das autoridades. O ginga se expressa também no drible dos passes de futebol. Para Oiticica, a ginga não é um traço da cultura nacional, mas uma resposta cultural às dificuldades e à subsistência.

O labirinto a que tanta aspira Oiticica exhibe o quão deslocado da tradição modernista brasileira ele está. Ele mesmo propunha uma arte integrada à realidade orgânica das coisas, sem fixações em certas imagens do Brasil ou a discursos normatizadores. Ele queria ser um marginal cheio de ginga, um desviante que evita trilhar aquele árduo caminho oferecido facilmente. É notável que nesse ponto do universo psíquico do artista, oiticica estivesse muito próximo da expressão de uma identidade líquida, nos termos de Zygmunt Bauman (2004). Oiticica brinca com a oferta de identidades culturais, em que o indivíduo possui a possibilidade de escolher ou acessar a que for de seu interesse. Essa identidade líquida é justamente o antípoda daquela mumificada identidade nacional, que é uma maneira monopolista de traçar a fronteira entre “nós” e “eles”, entre brasilidade e estrangeirismo.

Em suma, a velha identidade nacional seria um conceito modernista, que buscaria tornar o mundo uma unidade de conhecimento, uma continuação romantizada do projeto iluminista, como observou Walter Benjamin (1993), em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo alemão*, enquanto que a identidade líquida seria caracterizada pela diversidade de identidades, onde o “eu” seria capaz de construir e desconstruir sua identidade por meio de fragmentos identitários. O modernismo é romântico, nostálgico e monolítico, enquanto que a pós-modernidade é labiríntica, brutal e fragmentada.

A metáfora do labirinto remete ao conceito de rizoma formulado pelos teóricos pós-estruturalistas. A maneira pós-moderna de pensar e enxergar o mundo é fragmentada e os caminhos traçados por nossos pensamentos são predominantemente rizomáticos e não mais unilineares (lógica forma) ou dialógicos (dialética). Pós-estruturalistas como Gilles Deleuze & Félix Gattari (2007) defendem a ideia de que a teia de significados construídos pelo indivíduo pós-moderno segue um modelo análogo ao *rizoma*, compondo-se de conexões impossíveis de se definir onde é o começo e fim, que se formam e cessam incessantemente. Portanto, concluem que as formas de pensamento inspiradas na *lógica formal* e na *dialética* hegeliana encontram-se ultrapassadas, faleceram juntamente com o modernismo. Se existir de fato a pós-modernidade, nela, é impossível que o conceito fragmentado de identidade coincida com a ideia monolítica de nação. Há uma esquizofrênica característica no pensamento pós-moderno, com uma liquidez incessante de desvinculação entre significado e significante, entre as palavras e as coisas. A obra de Oiticica, bem como seus escritos e anotações aparecem com essa configuração rizomática que é vista por ele como labiríntica.

Assim sendo, a obra de Hélio Oiticica é um pequeno universo rizomático, líquido e esquizofrênico¹⁴. Seu pensamento buscou novas ligações e acessos entre as diferentes linguagens plásticas. Há, em sua intensa produção, além das obras plásticas e das instalações ambientais e arquiteturas, textos escritos, poesias, letras de música, peças de teatro, roteiros cinematográficos. Dito de outro modo, Oiticica se distingue dos artistas modernistas ao não fechar sua produção num único tipo de expressão, nem tampouco se limitar a um estilo ou se prender a uma ideia fixa, ao contrário da geração de modernistas brasileiros (artistas plásticos e arquitetos) que guiaram toda a sua produção baseada no conceito unitário de cultura brasileira. Em resumo, eles apostaram na unidade. Hélio Oiticica, investiu no fragmento, na efemeridade.

A partir da década de 1970, Oiticica adquire reconhecimento internacional. No mesmo ano recebe bolsa de estudos do Museu Guggenheim de Nova York, nova vivência

¹⁴ Com a conotação formulada por Deleuze & Gattari (1976) em *O Anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia*, que se caracteriza justamente pela capacidade do pensamento pós-moderno em desvincular o signo da coisa.

que o faz ter contato com a arte pop. Seus experimentos em arte pop que mais chamam atenção são os *Quase-Cinemas – block experiments em cosmococca* (1973), constituídos por fotografias de personalidades famosas salpicadas por pó branco que sugerem a associação simbólica entre o frenesi do meio artístico e a explosão estimulante da cocaína. A arte pop e a celebridades geram subsistências psicodélicas. Esse período também conserva um pouco do problema arquitetural, que vai tendo menos importância do que os trabalhos de Oiticica da década anterior. Os trabalhos dos anos de 1970 são caracterizados, principalmente pela crítica cultural e pela ironização do dilema intelectual da época: cultura nacional *versus* imperialismo cultural.

Nos trabalhos fotográficos, destacam-se as fotografias das performances de *Romero com parangolé no World Trade Center* (1972) onde a vestimenta ícone do candomblé e da favela é vestida pelo modelo Romero no contexto ambiental das Torres Gêmeas, que eram os ícones do imperialismo econômico americano e da arquitetura racionalista e funcional à maneira de Mies van der Rohe. É importantíssimo lembrar que os edifícios icônicos de Nova York são de autoria de Minoru Yamasaki, um dos principais representantes da arquitetura modernista nos Estados Unidos. Yamasaki foi também o arquiteto que projetou a primeira cidade (ou bairro) modernista na América do Norte, Pruitt Igoe, em St. Louis, que foi demolido exatamente em 1972, simbolizando o insucesso da arquitetura modernista na promoção da igualdade e de condições sociais dignas, haja vista a guetificação sofrida por esses edifícios residenciais. Entretanto, a arquitetura modernista foi muito bem sucedida em promover uma iconografia do poder. Notavelmente, Oiticica a despeito dessa deturpação da arquitetura modernista sofrida na América do Norte, ou seja, de sua cooptação representada pelo erguimento das Torres Gêmeas de Nova York, escreve: “O mundo não é tão redondo, é Manhattan-pênis”. (OITICICA, [Barnbilônia¹⁵], 1972, In: MINISTERE DE L’ÉDUCACION ET DE LA CULTURE, 1992, P.161).

Dessa maneira, Oiticica descontente com a arte folclorista, que se torna uma tradição ou ortodoxia dentro do campo das artes plásticas no Brasil, volta-se à arquitetura. A leitura das configurações espaciais, o processo criativo e a construção de um espaço

¹⁵ Oiticica brinca mais uma vez com uma representação arquitetônica. *Barnbilônia* é um neologismo e remete a palavra *Barn* do inglês que significa celeiro. Provavelmente, um celeiro cultural.

estético circundante aparecem como apropriações da arquitetura modernista brasileira, feitas pelo artista neoconcreto. Oiticica, apesar de não se reconhecer como ligado à arquitetura produzida pelo Grupo Carioca, realiza sua produção artística profundamente influenciado por ele.

O caminho para a construção de uma arte de vanguarda experimental ocorreu pela mediação da ideia de espaço arquitetural, algo que ainda não tinha sido feito por nenhum outro artista. Oiticica destruiu temáticas e, principalmente, linguagens plásticas antigas para inventar novas, cumprindo o apocalíptico destino da paradoxal tradição das vanguardas: o movimento de criação de efemeridades. Oiticica foi o primeiro artista de vanguarda formalista no Brasil. Mais do que isso, modificou historicamente o conceito de obra de arte. Como lembra Ferreira Gullar (1985), a arte brasileira daria sua contribuição com a morte do plano.

CONCLUSÃO

A produção da arquitetura-arte e a construção de Brasília resultaram em transformações profundas para o campo das artes. Essas transformações envolveram tanto aspectos discursivo-filosóficos, quanto a iconografia do período do modernismo e início da pós-modernidade. O sucesso ou atrelamento do modernismo à história dos vencedores ou da classe dominante e ao Estado não foi um acaso. Essa combinação foi um processo histórico que envolveu mudanças culturais e construções discursivas que tinham como intuito a disciplinarização do espaço, seja ele geográfico e urbano, seja ele arquitetônico e estético.

Na formulação desta pesquisa, a primeira pergunta que se impôs foi a de saber em que medida o conhecimento sociológico poderia contribuir para explicar a importância da arquitetura e do urbanismo para a construção de ícones e imagens da “identidade nacional”.

No capítulo I, essa discussão foi levantada em torno da construção de um espaço cenográfico e arquitetural permeado pela ideia de descoberta e redescoberta do Brasil. Na direção de uma arqueologia do conhecimento urbanista e arquitetônico foi possível destrinchar as implicações iconográficas do nascimento ou da sociogênese da ideia de nova capital. A necessidade cultural em se construir uma cidade no interior do Brasil não nasceu espontaneamente. Ela derivou do imaginário colonial que remetia às representações das elites litorâneas a respeito do desconhecido interior. Uma espécie de orientalismo brasileiro. No século XIX, praticamente não havia conexão entre os dois Brasís: o Brasil do litoral e o Brasil do sertão.

A ideia de povoamento e de ocupação do território interiorano se justifica por uma causa política: a integração, promovida pelo Estado, dos oásis, ou melhor, dos pequenos núcleos de povoação dispersos no território da América Portuguesa. Evidentemente, as elites cariocas tomaram as rédeas desse processo ao herdarem a estrutura burocrática nos anos em que a corte portuguesa esteve sediada na colônia na cidade do Rio de Janeiro.

Essa foi a época em que foi introduzida a prática de desvendamento e inventariamento do patrimônio natural e cultural pelos viajantes. A Missão Artística Francesa incumbiu-se de construir as primeiras imagens do Brasil. Para o campo das artes, a institucionalização do ensino e da produção artística ocorreu por meio da fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816, no Reinado de Dom João VI logo após o fim da Missão. A nova instituição se destrinchou na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1822 e, posteriormente, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) a qual, um século mais tarde, chegaria o arquiteto Lucio Costa à Direção. O campo das artes e o campo da arquitetura gravitaram em torno dessa instituição, fornecendo as condições favoráveis para que ocorresse a interpenetração entre arquitetura e artes plásticas e para a criação de uma arquitetura modernista autêntica diferente dos modelos francês e norte-americano.

Mesmo antes de Lucio Costa, a ENBA se caracterizava como o principal pilar de construção das imagens da nação brasileira. Quando ainda era Academia Imperial, hospedou a Missão Artística Francesa que introduziu um *modus operandi* na *intelligentsia* brasileira: a pesquisa de campo e as viagens de estudo. No que toca à construção da imagem do mito fundador, chama a atenção o fato de a ENBA ter sido o local de formação do pintor Vitor Meirelles – responsável pela primeira representação pictórica da descoberta do Brasil, a tela a Primeira Missa – de Cândido Portinari e de Lucio Costa que construíram, cada um à sua maneira, versões para a temática do mito fundador. Assim, a tela de Meirelles representa muito mais do que um exemplar da pintura heroica brasileira: ela tornou-se uma representação icônica que seria relida e reinterpretada nos momentos de questionamento da identidade nacional.

Portanto, o quadro de Meirelles é o ponto de chegada da arqueologia da imagem do mito fundador, representado pela imagem da cruz e por sua simbologia na sociedade colonial. Há, por isso, uma ligação iconográfica entre o PPB de Lucio Costa e o mito fundador de A Primeira Missa. Isso é observável no espaço urbano da nova capital projetado por Lucio Costa que alude ao signo da cruz reinterpretado conforme categorias modernistas. Nada mais emblemático do que o cruzamento dos eixos do Plano Piloto. Há também uma ligação sócio-histórica entre Brasília e a ENBA, haja vista a filiação institucional do pintor e do arquiteto com a ENBA.

A segunda preocupação ou questionamento feito está relacionado à outra pergunta colocada na introdução da tese. Como seria possível fazer uma análise no âmbito da sociologia da arte sobre Brasília? O direcionamento dessa resposta partiu do pressuposto de que a Brasília modernista que se conhece hoje significou apenas uma superfície ou camada arqueológica da história da ideia de nova capital. Poderia ter havido outras Brasília e isso demonstra que a existência da utopia da épica capital parece ser independente do discurso modernista, porém não desvinculada a ela. Essa vinculação foi ratificada pelos contratos entre os arquitetos modernistas e o Governo Federal a partir do Estado Novo.

A ideia de Brasília extrapola a imagem da cidade modernista, sendo a Brasília de Lucio Costa e Oscar Niemeyer uma camada discursiva que encobre outras. Brasília, ideia sintética, como capital que reflete o Brasil do futuro é uma invenção do século XX. Numa camada arqueológica mais profunda, ela é apenas uma nova capital vislumbrada nos séculos XVIII e XIX, fruto do estrategismo militar português. A fundação de cidades no interior da América portuguesa é imbuída de simbolismos míticos e de necessidade de rememoração do mito fundador. Para as elites brasileiras, foi necessário fundar novas cidades e cada nova cidade imaginada se transformava numa utopia de um novo começo. Assim foi com Belo Horizonte, assim foi com Goiânia. O começo de uma nova civilização através da fundação de cidades está presente em vários momentos da história do urbanismo no Brasil.

A cidade colonial no Brasil desceu das encostas da cidade alta sob a égide do racionalismo iluminista no século XIX. O urbanismo se transformou num conhecimento fundamental para o controle social das elites e para a construção da recém-nascida nação brasileira. O ambiente urbano colonial ou pré-moderno foi depreciado pela *ratio* novecentista. As elites optaram por demolir o passado espacial e por se esquivar do pensamento curvilíneo, fugindo dos descaminhos das aliterações do tempo barroco. Em resumo, *episteme* do século XIX não admite o labirinto, o oásis, nem o semeador. A arquitetura neoclássica do período reflete essa noção austera de um espaço cheio de objetos, detalhamentos e decorações. A construção de novas cidades sobre as velhas,

processo conhecido como políticas urbanísticas de remoção, tornou-se a prática adotada pelos governantes.

É de extrema importância perceber que a análise da produção pictórica revela o itinerário das mudanças nas formas de concepção que os atores sociais constroem sobre o espaço. A sociologia da arte permite que o espaço – em suas diferentes formas (político, funcional, arquitetural e estético) – seja entendido como categoria social (PANOFSKY, 2001). O espaço é passível de controle pela ordem do discurso que estende seus tentáculos na direção do controle de diversas dimensões da esfera social. Assim, há o diálogo entre o discurso que analisa o espaço geográfico, o espaço urbano, o espaço arquitetônico e o espaço estético. Ao sociólogo da arte que se torna um leitor da iconografia produzida pela sociedade, é possível perceber que o espaço estético é um meio que torna viável a leitura do espaço social.

Nesse sentido, a tela de Meirelles e os croquis do PPB de Lucio Costa dialogam porque remetem à concepção do espaço geográfico, arquitetural e estético. É necessário ressaltar que esses são documentos que não se copiam ou se replicam, mas que possuem uma ligação iconográfica que permite a construção de uma intertextualidade ou dialogismo (BAKHTIN, 1999). Por isso a sociologia da arte parecer ser de extrema valia para entender as invenções da arquitetura modernista e da arte abstrata no Brasil.

A estética do modernismo imprimiu-se na forma da cidade de Brasília. Nesse ponto, há de se considerar também que a configuração espacial, arquitetônica e estética de Brasília foi apenas um dos desdobramentos da arquitetura modernista no Brasil. A cristalização de sua monumentalidade pressupôs a construção discursiva de um tipo de modernismo muito próprio que se formou no contexto do Rio de Janeiro e se caracterizou por um vigoroso diálogo entre os arquitetos e artistas brasileiros e Le Corbusier, uma das personalidades mais influentes dos CIAMs. A análise de documentos escritos, especialmente o tomo de correspondências de Le Corbusier, referentes aos seus contatos com o Brasil, foi uma valiosa fonte documental que sustenta a hipótese de ter ocorrido um fluxo de troca de ideias em pé de igualdade entre o arquiteto franco-suíço e os brasileiros. Defendeu-se, então, a hipótese de que tenham ocorrido mestiçagens discursivas na

formação da arquitetura modernista. Esse assunto foi detalhadamente debatido no capítulo II desta tese.

A problemática do *pedigree* mestiço dos CIAMs expõe a possibilidade de desconstrução da hipótese defendida por James Holston (1993), segundo a qual a arquitetura modernista brasileira seria apenas uma bricolagem de temas locais inseridos no formato modernista. O argumento do antropólogo norte-americano reflete uma posição colonialista que defende que, naquele período, as ideias encontravam-se fora do lugar, numa via única, num fluxo de importação de discursos vindos da Europa. Porém, o diálogo entre a *intelligentsia* brasileira e Le Corbusier contradiz o argumento de Holston. A miscelânea de saberes e de discursos que adentraram o fazer arquitetônico não pode ser considerada uma mera bricolagem da iconografia europeia, pelo fato de o Grupo Carioca ter iniciado uma série de reflexões estético-filosóficas que resultaram na produção de uma arquitetura bastante específica e esteticamente autônoma. Mais do que isso, o contato entre o Grupo Carioca e Le Corbusier provocou modificações na proposta do arquiteto europeu apresentada aos CIAMs. Especificamente, a consagração dos pilotis para liberação dos espaços sob as construções (arquitetura popular da favela carioca) e da inclusão da função de circular (problema visto na cidade de São Paulo) nos princípios fundamentais da arquitetura moderna e isso pode ser visto na proposta do arquiteto franco-suíço apresentada aos CIAM 2 e CIAM 3. Le Corbusier vai transformando suas ideias sobre as realidades e estéticas dos locais por qual passou e aglutinando-os até formular um discurso sintético para a arquitetura modernista. Le Corbusier é um viajante. Como foi demonstrado, Le Corbusier acabou sendo influenciado pelas imagens do Brasil e pela produção arquitetônica brasileira.

Outro importante feito dos arquitetos modernistas concerne às modificações empreendidas no sistema disciplinar. Isso ocorreu quando eles optam por se afastar das engenharias e do estrategismo militar e se aproximar das artes plásticas. Nas obras de Le Corbusier e de Lucio Costa, a aproximação com as artes plásticas aparece no nível da elucubração teórica e da inspiração estética, com o claro intuito de fazer com que a arquitetura não seja um mero tentáculo da engenharia social promovida pelo campo político hegemônico. Dito de outra forma, os arquitetos modernistas procuraram se

aproximar das artes plásticas almejando obter uma autonomia criativa e discursiva, pois o campo da arte era o mais favorável em relação à diversidade discursiva. Esse fato é mais marcante ainda na trajetória de Niemeyer que praticamente isolou, mais do que qualquer outro arquiteto, a sua arquitetura das interferências do campo político através da formulação da arquitetura-arte.

A Brasília concebida como obra de arte, como objeto estético só seria possível com as adições do campo das artes plásticas. A imagem da Brasília modernista de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, esta que se concretizou, é muito específica de um período historicamente curto. Trinta anos de história da arquitetura modernista no Brasil e, talvez, quinze da arquitetura-arte foram determinantes para a configuração iconográfica da nova capital. Pelas tramas discursivas, Brasília poderia ter sido bem diferente: opções retrógradas; opções imitativas. Mas por que foi uma opção autêntica?

A eloquência iconográfica de Lucio Costa permitiu a tradução de imagens e representações coloniais, vistas pelos modernistas como autenticamente pertencentes à identidade brasileira, para a linguagem da arquitetura modernista. No Capítulo III, foi demonstrado como a releitura da arquitetura colonial foi importante para o escopo urbanístico do PPB vencedor. O projeto de Lucio Costa era o único das 27 propostas que fazia uma releitura das soluções urbanísticas utilizadas no passado da colonização portuguesa. O esforço em deixar as tendências futuristas em segundo plano e basear o projeto em leituras ou imagens do Brasil fez do projeto de Lucio Costa um plano autêntico que foi compreendido pelo júri do Concurso de 1957 como o mais representativo da ideia de identidade nacional. Conforme a leitura dos arquitetos modernistas, a síntese, categoria tão valiosa para o modernismo, foi atingida por Lucio Costa. Portanto, o signo da cruz, a praça como extensão do espaço estético e a sinuosidade do sítio topográfico formam os três pilares que sustentam a releitura do passado e a eloquência do projeto do arquiteto do Grupo Carioca.

O signo da cruz expresso no cruzamento dos eixos alude às práticas sociais envoltas no ato de tomar posse, segundo a icônica representação pictórica do nascimento ou descobrimento do Brasil, como o observável na tela *A Primeira Missa* de Vitor Meirelles.

A praça como espaço estético refere-se à função que esta possui na cultura brasileira: como a extensão do edifício icônico que é abrigado por ela e não propriamente como espaço vazio, tendência mais comum no modernismo internacional. Desse modo, as praças têm papel fundamental no PPB de Lucio Costa por circundarem cada um dos edifícios monumentais de forma autônoma. Por exemplo, no projeto de Boruch Milman as praças estavam organizadas por funções e compunha quadriláteros independentes de seus edifícios. Nesse sentido, havia um fechamento funcional que expressava a pouca importância que a praça tinha para a arquitetura modernista internacional. A monumentalidade estava em baixa nesse período e os outros projetos do PPB reproduziram essa recusa, exceto a Brasília de Lucio Costa que inseriu as praças como condição para a monumentalidade. A abertura ou autonomia da praça permitiu que Oscar Niemeyer ampliasse a estética dos edifícios para o espaço circundante aos monumentos. Por fim, a sinuosidade do sítio remete à quebra da racionalidade retilínea do urbanismo carioca, ao fazer com que o arqueamento do eixo residencial de Brasília ocorresse em função da topografia do sítio, analogamente ao modelo de ocupação do tipo colonial. A imagem da prática em se deixar a cidade se levar pela aspereza do solo passa a ser uma leitura consagrada por Gilberto Freyre (2000) e Sérgio Buarque de Holanda (1997) e é traduzida para linguagem urbanista por Lucio Costa para o PPB.

Mas não somente de releituras e imagens do Brasil viveu a arquitetura modernista produzida pelo Grupo Carioca. No capítulo, IV buscou-se analisar os aspectos sociológicos do regime de contratação dos arquitetos. A contraposição entre as personalidades de Le Corbusier e Niemeyer é sintomática para descobrir porque determinado modelo consegue se tornar hegemônico e outro não. A vitória do Grupo Carioca se inicia no episódio da construção do Edifício-sede do MES, projeto praticamente dado pelo Ministro Capanema a Le Corbusier, mas não concretizado porque o arquiteto europeu não desenhou o edifício para o terreno disponível. Le Corbusier realizou um projeto fantasia, achando que as condições burocráticas deveriam adaptar-se às inexoráveis razões da nova arquitetura. Por outro lado, os arquitetos do Grupo Carioca souberam adaptar a sua arquitetura ao contexto político e às limitações do momento. Esses aceitaram o terreno esteticamente inadequado oferecido pelo governo, digeriram as ideias corbusianas e construíram o primeiro arranha-céu modernista no mundo. Fizeram algo que já não era mais corbusiano. Aprenderam a dar

um “jeitinho” para a problemática consultoria de Le Corbusier. Desobedeceram alguns princípios da nova-arquitetura, descobrindo o caminho para a autonomização.

A questão da remuneração também pode ser vista como um critério explicativo para a vitoriosa ascensão do Grupo Carioca aos grandes projetos estatais. Os arquitetos do Grupo Carioca, mesmo no auge de seu capital simbólico, aceitaram trabalhar em regime de assalariamento por quase quatro anos, a mais de mil quilômetros de distância da antiga capital. Esse foi o caso de Niemeyer que supervisionou a execução de cada obra sua em Brasília. Le Corbusier, por exemplo, tinha o hábito de se concentrar no projeto e não na execução. Le Corbusier trabalhava por consultoria realizada; Niemeyer por salário de funcionário público; Lucio Costa também era funcionário público, ex-diretor da ENBA e do Iphan e possuía um escritório particular e, mesmo com o capital simbólico que possuía, submeteu-se a um concurso público.

Le Corbusier possuía somente o escritório particular, o escritório da Rua de Sèvres em Paris, e mesmo as poucas obras públicas assinadas por ele eram encomendadas em nome do escritório e remuneradas por produção, algo que refletia em altos custos das obras ainda na fase do projeto. O arquiteto franco-suíço não se dispôs em momento algum a baixar os preços de sua consultoria (6% dos custos da elaboração do projeto, o que corresponde a 1,2% da obra total), proporção estipulada pela Ordem dos Arquitetos da França. Mais uma vez, submeteu-se a princípios. Isso lhe custou a perda de vários projetos públicos na França, como o ocorrido com o edifício da Embaixada da França em Brasília que ficou, ironicamente, nas mãos de um ex-colaborador do escritório da Rua de Sèvres, o chileno Guillermo Jullian de La Fuente, conforme demonstra a correspondência entre o escritório de Le Corbusier e o Ministro de Relações Exteriores da França, Maurice Schumann.

O sistema de remuneração evidencia diferenças de posição entre os atores sociais na estrutura dos campos de poder. Os arquitetos cariocas barganharam com a burocracia, cedendo remuneração e adquirindo projetos monumentais. Le Corbusier manteve-se firme quanto à remuneração, pois a associava com a sua importância simbólica como arquiteto. Desse modo, ele não conseguiu negociar efetivamente com a burocracia francesa. O Grupo

Carioca conquistou a realização do principal projeto urbanístico e arquitetônico da história de seu país porque cultivou as boas relações com o campo político e soube integrar-se à mudança de eixo cultural que ocorria desde o Governo Vargas. Le Corbusier conseguiu um projeto de moradias coletivas numa capital provinciana de seu país, Marselha, e de outra cidade provinciana, Chandigarh em Punjab & Harayana, Índia. O arquiteto carpiu no final de sua vida a respeito da ingratidão do campo político quanto à sua contribuição para a modernidade.

A relação entre os arquitetos modernistas do Grupo Carioca com o Estado ocorreu por negociações que implicaram o ato de abrir mão de alguns privilégios que os artistas ou personalidades artísticas gozavam. O maior exemplo desse fato é a venda a baixo custo da força de trabalho para o Estado na realização de grandes obras públicas, cujo contrato de trabalho e remuneração estava longe dos moldes usuais de recompensa por obra produzida, regime mais comum no campo arquitetônico e das artes. Nos capítulos II e IV, esse tema foi debatido nos termos da análise dos relatos sobre os contratos de trabalho entre Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Le Corbusier, analisando-se as correspondências e relatos pessoais entre os arquitetos. Os arquitetos brasileiros sujeitaram-se ao trabalho pelo regime de assalariamento, enquanto que o franco-suíço insistiu nos proventos por obra produzida. O resultado dessa diferença foi a total exclusão de Le Corbusier no mecenato estatal brasileiro, fazendo com que nenhuma obra de sua autoria fosse realizada no Brasil.

É interessante notar que a questão da venda da força de trabalho dos arquitetos e urbanistas modernistas envolvidos com obras públicas no período analisado foi direcionada muito mais por uma “ação referente a valor” (WEBER, 2004b) do que a fim econômico, ou nas palavras de Bourdieu, muito mais por uma acumulação de capital simbólico (BOURDIEU, 2009) do que por uma de capital econômico. Além de Niemeyer, o artista plástico Athos Bulcão também trabalhou em regime de assalariamento público e não por obra produzida. Nas entrevistas do *Programa de História Oral do ArPDF* (1989), Oscar Niemeyer, Athos Bulcão e Lucio Costa reconhecem que o contrato foi feito em nome de uma ideia e não sob uma relação mercantil de compra e venda de obras. Niemeyer e Lucio Costa rememoram o caso de Cândido Portinari que não aceitou trabalhar em Brasília devido ao problema do pagamento do trabalho. Portinari julgava que um salário fixo de

funcionário público não pagava o valor de suas criações²⁸⁶. Nesse sentido, Portinari e Le Corbusier agiram de forma semelhante e obtiveram resultados parecidos.

De certa forma, os recursos financeiros limitados e a solução política encontrada, o assalariamento, tornaram possível a liberdade de criação que Niemeyer sublinha, quando se recorda da carta branca que possuía em suas criações. De fato, devido às limitações dos recursos públicos, Kubitschek não estava em condições de interferir no processo criativo porque não remunerava os arquitetos da maneira considerada mais aceitável ou comum para aquele tipo de trabalho. Assim, o Presidente JK nunca demonstrou interesse em interferir nas criações.

As boas relações garantiram que não houvesse intervenções sobre o processo criativo dos arquitetos. No caso de Le Corbusier, a não-interferência era assegurada pela sua resistência pessoal. No que se refere aos arquitetos do Grupo Carioca, a não-intervenção do campo político era impossibilitada pelo poder simbólico dos arquitetos frente à sociedade e pela aceitação deles no que se refere às remunerações e os regimes de trabalho. Além do mais, o processo criativo encontrava-se protegido por outro mecanismo: o *ethos* artístico.

A adoção de certos princípios discursivos e estéticos produzidos pelo campo das artes gerou uma arquitetura-invenção construída dentro das regras legitimadas pelas artes plásticas. Isso quer dizer que, da perspectiva institucional e do sistema de legitimação, houve uma dupla pressão sofrida pela arquitetura do Grupo Carioca: de um lado, o conhecimento arquitetônico com alto grau de autonomia, mas comprometido com as regras da arte, sendo assim podado dentro da tradição estética, caminho que permitia a liberdade de criação. De outro, a pressão exercida pelo campo político que visava à construção de uma arquitetura que contribuísse para a disciplinarização cultural do “povo” brasileiro nos moldes do paradigma da tradição modernizadora, industrializadora e internacionalista no Governo JK.

²⁸⁶ É digno de nota o fato de Niemeyer e Bulcão ressaltarem esse curioso fato nas entrevistas dadas ao Programa de História Oral do Arquivo Público de Brasília (NIEMEYER, 1989, p.16) e (BULCÃO, 1989, p. 16).

Mesmo contratada pelo Estado, a arquitetura do Grupo Carioca gozou da liberdade estética análoga àquela observada nas obras de arte e isso se deve ao fato de os arquitetos terem fundido o seu discurso ao da arte.

Apesar de existir um discurso dos arquitetos que primava por soluções simples, ao final, essas soluções resultavam quase sempre em obras com custos elevados e esses custos aumentavam em função da monumentalidade da obra. No caso de Oscar Niemeyer, o monumental se funde à dimensão plástica mesmo em obras destinadas a funções ordinárias. Assim como Le Corbusier, o arquiteto se mostrava absolutamente contrário ao barateamento das obras, seja pelo uso de materiais menos nobres, seja pela diminuição das escalas, dimensões ou formatos das construções.

Assim, o efeito conclusivo para o campo arquitetônico foi, em primeiro lugar, a não-intervenção de outros campos discursivos no processo criativo, reafirmando a livre expressão e o ato de criação. Em segundo, foi a manutenção do principal consumidor de arquitetura modernista produzida pelo Grupo Carioca: o Governo Federal Brasileiro. Por esse motivo, os arquitetos encontraram uma solução única para se esquivar de qualquer tensão com o campo da política. Em resumo, os arquitetos seguiram na direção da busca da autonomia da forma, submetendo-se a uma heteronomia temática e financeira.

A conquista do poder simbólico pelos arquitetos cariocas deveu-se em grande parte à proposta inovadora de Oscar Niemeyer. O Capítulo IV tratou especificamente desse momento que pode ser considerado a modulação mais artística da arquitetura modernista. Assim, a aproximação com as categorias de beleza e plasticidade respondem à questão posta de saber quais especificidades são as encontradas na arquitetura de Oscar Niemeyer, o que motivou a construção dessas especificidades e porque essas especificidades e autenticidades eram tão importantes para os arquitetos brasileiros.

As especificidades foram buscadas na ideia de processo criativo análogo ao encontrado nas artes plásticas, vide a diferença entre o *Poema do Ângulo Reto*, de Le Corbusier e o *Poema da Curva* de Niemeyer que cristalizam discursivamente duas

posições distintas. A construção de um discurso e de uma iconografia da arquitetura modernista brasileira se afastava do racionalismo da arquitetura internacional e se aproximava das artes plásticas, baseando-se em última instância na ideia de beleza e na síntese entre geografia bela e cidade embelezada.

A arquitetura-arte tornou-se central no discurso, no olhar e tornou saliente o *habitus* das artes plásticas brasileiras: a obsessiva referência ou reminiscência do passado histórico. Novas imagens e visões construídas sobre as imagens idealizadas do passado. Isso aparece de forma clara na formulação do PPB de Lucio Costa e na arquitetura monumental de Niemeyer. Mas, olhando para frente: Brasília significou algo para as artes?

No capítulo V, o intuito foi o de descobrir se a arquitetura-arte provocou alguma mudança na produção artística após a conclusão de Brasília. Pode-se afirmar que o fenômeno da arquitetura-arte ensejou a interpenetração entre artes plásticas e arquitetura, numa espécie de movimento contrário ou de devolução do fluxo iconográfico. Isso é observável através da proposta do Movimento Neoconcreto que elegeu a modificação do espaço estético como sua temática.

Os artistas neoconcretos propuseram uma leitura crítica sobre o modernismo. Hélio Oiticica, especialmente, considerava a ampliação do espaço modernista como uma espécie de pulsão civilizadora obsessiva. Para o artista carioca, a ampliação espacial modernista é traumática porque é imperativa em sua síntese ao ceifar as manifestações de espaços espontâneos, naturais e labirínticos. A ruptura de Hélio Oiticica com o espaço modernista tem como ponto de partida a pintura concretista de Wladimir Tatlin e Piet Mondrian e como ponto de chegada o espaço livremente construído na favela carioca. O espaço é eleito a categoria crítica da modernidade e o calcanhar de Aquiles do modernismo.

Da perspectiva discursiva, Oiticica se infligia contra o urbanismo e a arquitetura de Estado, considerando-os um tentáculo do conhecimento positivo, modernizador e disciplinador, um artefato cultural utilizado pelas elites para controlar e enterrar o surgimento de espaços labirínticos que contradiziam a ordem e a racionalidade funcional. Da perspectiva iconográfica, a obra de Oiticica é representativa porque desconstrói a

crença no espaço ampliado e totalmente pensado pelos arquitetos de Estado. O espaço arquitetônico legitimado pelo Estado é artificial e abstrato, bastante diferente do espaço do arquiteto da favela que constrói o seu espaço conforme a realidade circundante, conforme a sinuosidade e as asperezas da vida.

De qualquer forma, nos anos de 1960 a categoria *espaço* surge como um importante elemento de discussão da produção iconográfica analisado pelos pós-estruturalistas. Uma das obras mais elucidativas a respeito das mudanças nos significados da linguagem pictórica foi escrita por Gilles Deleuze (2007) ao lançar seu olhar sobre a obra do pintor Francis Bacon. É realizada a discussão sobre elementos (cor, estrutura-linha, espaço) de composição e forças motivadoras da criação (força, devir-animal, olho, mão). É interessante notar a forma pela qual os artistas criam significados para cada um desses elementos e forças de composição. Em outras palavras, há regras simbólicas e invenções pictóricas que guiam o sentido das mãos e o movimento da retina dos artistas. Essas regras se mesclam com redes de significados que variam ao longo do tempo.

Até Hélio Oiticica, *cor e linha* estavam imersos numa querela de significações que implicaram a prevalência de um elemento sobre o outro em diferentes épocas e movimentos da pintura. Com a pintura burguesa a cor tinha sido eleita o elemento por excelência da expressão da subjetividade, sendo que o desenho ou a linha estrutural não podiam mais limitar a explosão cromática, nem a liberdade humana. No século XIX a linha entra em decadência. Com os movimentos de pintura abstrata, especialmente Kandinsky e Mondrian, a linha ressurge como expressão da reestruturação da sociedade, pois a racionalidade passa a ser vista como força positiva a ser usada para um fim humanista. Essas duas invenções composicionais começam a fazer parte do embate mais tenso da arte no século XX: figurativismo *versus* abstracionismo.

Para Gilles Deleuze (2007), a obra de Francis Bacon teria significado a superação dessa dicotomia da semiótica dos elementos composicionais das artes plásticas, ao expor a não-discernimento das formas. A querela entre figuração e abstração se tornava insignificante por conta da indistinção entre figura e plano. Porém concomitantemente, mas de forma muito diversa e inventiva, Oiticica parece romper essa dicotomia. O

figurativismo prevalecia nas artes plásticas brasileiras, protegido pelo paradigma folclorista. O abstracionismo era um movimento que se iniciava através das mãos dos concretistas de São Paulo, mas que ainda produziam uma arte obediente às matrizes construtivistas europeias. Oiticica e Lygia Clark fundaram uma nova proposta que eles mesmos definiram como “neoconcreta”, em que a guerra entre cor e linha e entre figurativismo e abstracionismo era superada pela nova configuração espacial da obra neoconcreta: um espaço que saltava do suporte da obra.

Assim, o novo concretismo tinha como ponto de partida os experimentos tridimensionais. Na obra de Oiticica, a discussão sobre a espacialidade das peças aparece muito bem teorizada em textos analíticos, em que o artista expõe o que ele considerava as falhas da pintura modernista. Suas críticas no âmbito da análise espacial das obras de arte infligiam-se mais pontualmente a Portinari, que, segundo leitura de Oiticica, não havia superado o plano ou suporte da pintura através de seus murais.

A ampliação do suporte da pintura surge como ponto de partida do revolucionário escopo das obras ambientais. Que fique claro que cor e linha continuaram a fazer parte da representação pictórica na arte contemporânea, todavia, não mais como signos absolutos imbuídos de significados no âmbito do processo criativo, não mais como tendência ou paradigma fechado em si mesmo. Como o exposto anteriormente, nas tradições romântica e modernista, o significado da cor esteve relacionado à subjetividade, assim como o significado da linha esteve ligado à coletividade, à reconstrução, à ampliação: “é neste sentido, que a pintura de Mondrian não é absolutamente decorativa, mas arquitetônica e abandona o cavalete para se tornar pintura mural” (DELEUZE, 2007. p. 110).

Mesmo sem a participação direta de Portinari e de outros artistas modernistas consagrados, Brasília foi o mural mais amplo que as obras plásticas modernistas poderiam construir e essa ampliação foi mediada pelos arquitetos do Grupo Carioca. A arquitetura como mediação estética e matéria prima para uma nova arte não foi ignorada por Oiticica, tanto que ele a traduz para a linguagem da pintura por meio da ideia de arte ou “programa ambiental”. A arte abstrata produzida pela primeira geração dos abstracionistas – Bauhaus, Mondrian e Kandinsky – não havia ainda descoberto o plano ou suporte das telas como

nova via de superação do embate entre linha e cor. Já o Movimento Neoconcreto brasileiro procurou fragmentar o plano, torná-lo um rizoma espacial, elegê-lo como a solução do embate modernista. A obra plástica saltaria literalmente do plano em protuberâncias espaciais que se lançam para fora da obra. O espectador não mais faria um esforço imaginativo para entrar na obra. Através da obra neoconcreta, o espectador entra literalmente, visualmente e semanticamente no espaço estético. Hélio Oiticica entendia que o espectador deveria ser literalmente devorado pela obra ambiental.

Oiticica entra num terreno polêmico: a insistência do figurativismo folclorista na arte Brasileira. Para ele, a contribuição da geração de 1922 é inegável, mas ela há de ser relativizada – do ponto de vista estético e abstraindo-se a contribuição cultural – como vanguardista, pois o modernismo brasileiro ateve-se apenas a invenções temáticas. Por isso há o questionamento, a saber, se houve de fato uma vanguarda experimental no Brasil. É, portanto, polêmico pensar que antes dos neoconcretos, a arte brasileira esteve presa à superação temática, deixando em segundo plano a criação de novas linguagens pictóricas ou experimentações formais. Conteúdos exclusivos, mas com formas pouco inovadoras são características da geração de 1922, conforme a leitura de Oiticica. Novas imagens sobrepostas a imagens antigas e a nostalgia descabida como “[...] viúvas portuguesas sempre carpindo” (OITICICA, [Brasil Diarreia], 1973. In: OITICICA, 1992, p. 17-18).

A criação de uma nova linguagem plástica necessitou, em primeiro lugar, da consolidação da arte modernista no Brasil, processo que esteve atrelado aos acontecimentos narrados nos primeiros quatro capítulos desta tese. A arquitetura modernista e a sua vertente a arquitetura-arte constituíram-se como pressupostos ou condições de possibilidade para o surgimento do Movimento Neoconcreto no Brasil, com sua inovadora linguagem baseada em categorias espaciais e na construção de espaços arquitetônicos inspirados em formas estéticas legitimadas pelo campo das artes. Pelo menos, é isso que demonstram os documentos iconográficos deixados por Oiticica. Portanto, a contribuição plástica que é a criação do formato *instalação* só foi possível com a assimilação do espaço arquitetural pelos artistas neoconcretos. Conclui-se que a importância da arquitetura modernista foi a de ter sido responsável pela criação de condições discursivas e estéticas que tornaram possível a invenção de Hélio Oiticica.

A morte do plano a que Ferreira Gullar (1985) se refere nada mais revela que um labirinto ou rizoma do plano espacial na arte neoconcreta em obras de arte que não mais se dispõem sobre um plano espacial pré-definido. Logo, com o Movimento Neoconcreto, a obsessão pela dicotomia, cor *versus* linha, foi substituída pelo experimentalismo no nível do plano espacial. O espaço estético e o espaço real se fundem e se tornam indistintos. Isso significa que a obra de arte neoconcreta transpõe os limites do plano do quadro e do mural. Transpõe até mesmo os limites da concretude, um “dentro-fora” sem distinção.

Destruir a última lei da pintura só seria possível com a morte do plano espacial de Lygia Clark e Hélio Oiticica e com o retorno do “real” resgatado por Francis Bacon, que levou a cabo essa empreitada. De qualquer forma, o plano era a última lei da pintura a ser dilacerada.

Oiticica é um artista que se encontra deslocado da tradição modernista brasileira. Ele mesmo propunha uma arte integrada à realidade orgânica das coisas, sem fixações em certas imagens do Brasil ou a discursos normatizadores. Ele queria ser um marginal cheio de ginga, um desviante que evita trilhar o árduo caminho oferecido. Assim a sua posição está mais de acordo com a identidade líquida (BAUMAN, 2001), tão cara ao conceito de pós-modernidade. Essa liquidez supera a identidade monolítica e universal proposta pelo modernismo.

A arte neoconcreta, especialmente, a produzida por Oiticica soube utilizar a ambiguidade entre arte e arquitetura para arquitetar um novo espaço para a obra de arte contemporânea. O artista inovou tanto no âmbito da forma, quanto no âmbito do conteúdo. Com Hélio Oiticica, as artes plásticas no Brasil não mais se submeteriam ao falho conceito de cultura nacional e recuperariam sua força motriz antitética, plástica e anticonceitual. Agora se entende porque Oiticica alvejou o heroico conceito de cultura brasileira: realizou a criação autônoma, sem direcionamento pré-determinado, sem regras acadêmicas ou políticas influenciando sem seu processo criativo. O conceito de cultura se esfacela na efemeridade turva da pós-modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 147 p.

_____. **A cidade, a montanha e a floresta**. In: _____. (Org.). *Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992. p. 54-103.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 224 p.

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. **Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual**. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. Moreira (Orgs.). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998.

ALMEIDA, Guilherme de. **Prece Natalícia de Brasília**. In: SILVA, Ernesto. *História de Brasília*. Brasília: Coordenada, 1971.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Lucio Costa e a “boa causa” da arquitetura moderna**. In: ARANTES, Otília & ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação. Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Melo e Souza e Lucio Costa*. Editora Paz e Terra: São Paulo, 1997 a. p.7-66.

_____. **Moda caipira**. In: _____. *Sentido da Formação. Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Melo e Souza e Lucio Costa*. Editora Paz e Terra: São Paulo, 1997 b. p. 67-112.

_____. **Mário Pedrosa: itinerário Crítico**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. 188 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **A época do funcionalismo. Urbanismo, arquitetura, desenho industrial.** In:_____. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 263-505

_____. **História da Arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1998. 280 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais.** 4ª Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 258 p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica. Arte e Política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **O Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão.** Tradução de Márcio Seligmann-silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.144 p.

_____. **École Polytechnique.** In:_____. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a. p.857-896

_____. **O intérieur, o rastro.** In:_____. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b. p.247-262

BLASER, Werner. **Mies van Der Rohe. Lake Shore Drive Apartments: High-Rise Building.** Sine loc.: Birkhauser Verlag, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário.** Trad. de, Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996. p.398.

_____. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. 311p.

BRAGA, Milton. **O Concurso de Brasília**. São Paulo: Cosac & Naif, Imprensa oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010. 292 p.

BRETT, Guy. **O Exercício experimental da liberdade**. In: MINISTÈRE DE L'ÉDUCACION ET DE LA CULTURE. DELEGATIONS AUX ARTS PLASTIQUES. Hélio Oiticica. Paris: Éditions de Jeu de Paume, 1992. p. 222-239.

BULCÃO, Athos. **Depoimento – Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. 36 p.

BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Org.). Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. 252 p.

CARPINTEIRO, Antônio Carlos Cabral. **Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998**. São Paulo, 1998. Tese (Livre-docência em Sociologia) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

CAVALCANTI, Lauro. **Oscar Niemeyer e a Moderna Tradição Brasileira**. In:_____. (Org.). Oscar Niemeyer – Trajetória e produção contemporânea (1936-2008). Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008. p. 39-60

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. 103 p.

CLARK, Lygia. **Ato**. In: CLARK, Lygia, GULLAR, Ferreira e PEDROSA, Mário. Lygia Clark. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

COSTA, Lucio. **Sobre arquitetura. 1902-1998**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1962. 266 p.

COSTA, Maria Elisa. Museu Nacional da República, 27 Jul 2010. **Mediação das mesas Redondas durante Seminário – Lucio Costa**, Brasília, 2010.

CUNHA, Euclides da. **Em viagem**. In: _____. Obras completas. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

_____. **Do Rio**. In: _____. FILHO, Francisco Venâncio (Org.). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. p. 169-245.

CURTIS, William J. R. **Le Corbusier's Quest for Ideal Form**. In: _____. Modern Architecture since 1900. Oxford: Phaidon Press Limited, 1987.

DAVID, Catherine. **O Grande labirinto**. In: MINISTERE DE L'ÉDUCACION ET DE LA CULTURE. DELEGATIONS AUX ARTS PLASTIQUES. Hélio Oiticica. Paris: Éditions de Jeu de Paume, 1992. 134 p.

DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. **Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)**. In: FABRIS, Annateresa et. al (Orgs.). Ecletismo na Arquitetura brasileira. São Paulo: Nobel – Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon – Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. 184 p.

DEULEUZE, Gilles & GATTARI, Félix. **O Anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 511 p.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus – Bauhaus Archiv (1919-1933)**. Sine loc. Taschen, 2006. 256 p.

ELIAS, Norbert. **A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 71 p.

_____. **A Sociedade de Corte. Investigação sobre a Sociologia da realeza e da aristocracia de Corte.** Tradução de Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 312 p.

_____. **Portrait of a Genius.** L.A California: University of California Press, 1993. 152 p.

EL-DAHDAH, Farès. **A beleza também é função.** In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). Oscar Niemeyer – Trajetória e produção contemporânea (1936-2008). Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008. p. 61-76.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 231 p.

FICHER, Sylvia. **Entrevista concedida a Érica Montenegro.** Brasília, 2009. Disponível em: <http://www.secom.unb.br/entrevistas/entrevista.php?id=64> Acesso em: 25 de jan. 2009.

FOSTER, Hall. **The Return of the Real.** In: _____. The Return of The Real. The Avant-Garde at The End of The Century. London: MIT Press Cambridge, Massachusetts London, 1996. p.127-168.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 239 p.

_____. **As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 2010. 536 p.

_____. **A Verdade e as formas Jurídicas.** Tradução de Roberto C. M. Machado e Eduardo J. Moraes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002. 158 p.

FREITAS, Grace de. **Brasília e o projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. 75 p.

FREYRE, Gilberto. **Brasília**. In: _____. **Brasís, Brasil, Brasília**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968. p.175-197.

_____. **Sobrados e Mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000. 969 p.

FREUD, Sigmund. **Beyond the Pleasure Principle**. Bantam Matrix Editions. New York, 1967. 121p.

FREUD, Sigmund. **Ansiedade e vida instintual (1933)**. In: Obras completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XXII.

GIEDION, S. LEGER, F. SERT, J. L. **Nine Points on Monumentality (1943)**. In: GIEDION, Siegfried. **Arquitectura y Comunidad**, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión: 1963. p. 51-53.

GORELIK, Adrián. **Das Vanguardas a Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 190 p.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. **Do concreto ao papel – O nascimento de Brasília na imprensa mundial**. Brasília: Santa Fé Ideias e Comunicação, 2010. 140 p.

GRAEFF, Edgard. **Cidade Utopia**. Belo Horizonte: Vega, 1979. 128 p.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea – Do Cubismo ao Neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **Lygia Clark – uma experiência radical**. In: GULLAR, Ferreira. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 7-12.

GUIMARÃES, CÊÇA. **Um certo arquiteto em incerto e secular roteiro**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. 115p.

HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de L'Art Contemporain**. Paris: Les Éditions Minuit, 1998.

HOBBSAWN, Eric. **Introdução: A invenção das tradições**. In: HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 47-62.

HOLANDA, Frederico de. **Brasília – cidade moderna, cidade eterna**. Brasília: FAU/UnB, 2010. 152p.

_____. **Oscar Niemeyer: de vidro e concreto**. Brasília: FRBH, 2011. 168 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Monções**. Rio de Janeiro: Coleção Estudos Brasileiros, 1945. 255 p.

_____. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. 365 p.

HOLSTON, James. **A Cidade Modernista – uma crítica de Brasília e de sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 362p.

JACQUES, Paola B. **Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160 p.

_____. (Org.) **Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade.** Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

LE CORBUSIER. **A arte decorativa.** São Paulo: Martins Fontes, 1996. 224 p.

_____. **Os três estabelecimentos humanos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. 266 p.

_____. **The City of Tomorrow.** New York: Dover Publications, 1987.

LOPES, Antônio Renato G. **A visão estrangeira sobre a arquitetura brasileira nos anos 1950: as críticas de Walter Gropius, Ernesto Rogers, Hiroshi Ohye e Peter Craymer.** 6º Seminário Docomomo. 16 a 19 nov. 2005. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Antonio%20Renato%20Guarino%20Lopes.pdf> Acesso em: 03 jan. 2011.

MACHADO, Roberto. **Ciência e Saber – A Trajetória da Arqueologia de Foucault.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

MADEIRA, Angélica. **A itinerância dos artistas – a construção do campo das artes em Brasília (1958-1967).** In: Revista de Sociologia da USP. São Paulo: 2002.

_____. **Mário Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo à Arte Conceitual.** Disponível em: http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/mario_pedrosa.pdf Acesso em: 20 jul. 2007.

_____. **O Orientalismo lusitano.** In: _____. Livro dos naufrágios. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. p. 298-327

MADEIRA, Angélica & VELOSO, Mariza. **Leituras Brasileiras – Itinerários no Pensamento Social e na Literatura**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A, 1999. 212 p.

_____. **Molduras para o período colonial brasileiro: uma agenda de pesquisa**. In: _____ (Org.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. p. 23-51

MAKOWIECKY, Sandra & GARCEZ, Luciane Ruschel N. **O contato com uma obra prima: a Primeira Missa de Victor Meirelles e o renascimento de uma pintura**. In: *Anais do 17º encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis: 19-23 ago. de 2008.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARQUES, Mara Souto. **A escala monumental do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB (FAU/UnB).

MEDEIROS, Valério Augusto S. **Urbis Brasiliae ou sobre cidades do Brasil: inserindo assentamentos urbanos do país em investigações configuracionais comparativas**. Brasília: 2006. Tese. (Tese de doutoramento em Arquitetura e Urbanismo). PPG/FAU – Programa de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

MICELI, Sérgio. **SPHAN: Refrigério da Cultura Oficial**. In: _____. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 357-358.

MINISTERE DE L'ÉDUCATION ET DE LA CULTURE. **DELEGATIONS AUX ARTS PLASTIQUES. Hélio Oiticica**. Paris: Éditions de Jeu de Paume, 1992.

MEYER, Marlyse. **Um eterno retorno: as descobertas do Brasil**. In: _____ . Caminhos do imaginário no Brasil. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MORAES, Eduardo Jardim de. **Modernismo revisitado**. In: Estudos históricos. Rio de Janeiro, Vol. I. n. 2, 1988. p.220-238.

MOOS, Stanislaus Von. **Le Corbusier – L’Architecte et son mythe**. Paris: Horizons de France, 1971.

MUMFORD, Eric. **The CIAM discourse on urbanism. 1928-1960**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

NIEMEYER, Oscar. **Depoimento – Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989. 27 p.

_____. **Minha arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000. 92 p.

_____. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2006. 3ª Ed.

_____. **ONU Sede - 1947**. Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/>. Acesso em: 15 fev. 2011.

_____. **Par lui-même. L’architecte de Brasilia parle à Edouard Bailby**. Paris: Éditions Balland, 1993.

_____. **Forma e Função na Arquitetura**. Revista Módulo. Rio de Janeiro, Vol. 4, nº 21, p. 3-7. Jun./dez. 1960.

_____. **Rio. De província à metrópole**. Rio de Janeiro: Avenir Editora Limitada, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOBRE, Ana Luiza (Org.). **Encontros – Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **A Construção do cotidiano**. Brasília: Paralelo 15, 1997.

_____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 135 p.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A Redescoberta do Brasil nos Anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico**. In: MADEIRA, Angélica & VELOSO, Mariza (Org.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora UnB, 2001. p.139-161.

OLIVEIRA, Márcio de. **O mito na trajetória de nação**. Brasília: Paralelo 15, 2005.

ORTIZ, Renato. **Alienação e cultura: o ISEB**. In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998. p. 46-67.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e Escolástica: sobre analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Miguel Alves. **Arquitetura, texto e contexto. O discurso de Oscar Niemeyer**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

PITTA, Sebastião R. **História da América Portuguesa. Desde o anno de mil e quinhentos até o de mil setecentos e vinte e quatro**. Lisboa Ocidental (Salvador): Impressor da Academia Real, 1730.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SAID, Edward. **Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Cecília Rodrigues et al. (Orgs.) **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela Projeto Editora, 1987.

SANTOS, Michelle dos. **A Construção de Brasília nas tramas de imagens e memórias pela imprensa escrita (1956-1960)**. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Departamento de História, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Uma política de coincidências: ser ou não ser “Missão”?** In:_____. O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 175-196.

SCHWARTZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In:_____. Que Horas são? São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.29-48.

SCHWARTZMAN, Simon et al. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra. Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: UNESP, 1999.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Trad. Marcos Aarão Reis. 4ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record. 2006.

SEGAWA, Hugo. **Prelúdio da Metrópole – arquitetura e urbanismo em São Paulo na Passagem do século XIX ao XX**. São Paulo: Atelier Editorial, 2000. 184 p.

SILVA, Luis Sérgio Duarte. **A Construção de Brasília. Modernidade e Periferia.** Goiânia: Editora UFG, 1997.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Pintura brasileira contemporânea: os precursores.** São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ano V, n.5, 1974, p. 119-29.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. **As excelências de Brasília. A formação do campo artístico na Capital Federal.** Sociedade e Cultura, v. 10, p. 157-166, 2007.

TEIXEIRA, Manuel C. **A praça nas morfologias urbanas brasileiras.** In: DO AMARAL E SILVA, Gilceia e ASSEN DE OLIVEIRA, Lisete (Org.) Simpósio A Arquitetura da Cidade nas Américas. Diálogos contemporâneos entre o local e o global. Florianópolis: PGAU-Cidade/ UFSC, 2006.

_____. **O Patrimônio urbano dos países de língua portuguesa. Raízes e manifestações de um patrimônio comum.** In: III Simpósio Luso-brasileiro da cartografia histórica. 10-13 nov.2009. Ouro Preto: 2009.p.1-13.

TELLES, Ângela. **Grandjean de Montigny – Da arquitetura revolucionária à Civilização nos trópicos.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008. 183p.

TELES, Gilberto (Org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1986.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil.** New York: Rizoli International Publications, 1994.

VALLADARES, Licia do Prado. **A Invenção da Favela – do mito de origem à favela.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VENTURA, Roberto. **Os Sertões entre dois cenários**. In: MADEIRA, Angélica & VELOSO, Mariza (Orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. p. 110-123.

WEBER, Max. **A cidade**. In:_____. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado. Brasília: Universidade de Brasília, 2004a.

_____. **A ação social**. In:_____. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado. Brasília: Universidade de Brasília, 2004b.

_____. WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Ed. USP, 1995.

_____. **ZwischenBetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung**._____. In: *Gesamelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: Uni- Taschenbücher, 1988.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001. 128 p.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma Sociologia das Artes**. Tradução: Assef Nagbi Kfourri. São Paulo: Editora SENAC: São Paulo, 2006.