

A VANGUARDA INCÔMODA: A RESISTÊNCIA AO MODERNO NA ARQUITETURA BRASILEIRA

Elvan Silva

○ TEOR PROMETÉICO DA ARQUITETURA DE VANGUARDA

São examinados neste texto aspectos da resistência à arquitetura moderna nos primórdios de seu advento, resistência que não ocorreu apenas no Brasil. Embora a historiografia engajada se omita a respeito, a arquitetura de vanguarda nunca foi exatamente uma unanimidade, mesmo depois de sua difusão e de sua consolidação como estilo institucional da arquitetura por cerca de sessenta anos. Com efeito, a contestação do dogma modernista era uma reação previsível, pois era uma iniciativa que propunha uma ruptura numa tradição construtiva que evoluía desde o século XIX, formando um componente definido na cultura ocidental. Bruno Zevi refere-se à essa arquitetura como “polêmica antítese do Neoclassicismo (Zevi, 1978:11)”. A condição de antítese polêmica significa um *animus belli* em relação ao convencional, e é natural que os defensores deste se colocassem na posição de contra-ataque.

Na esfera do ensino da arquitetura, esse contra-ataque foi ignorado e omitido assim que o dogma modernista conquistou os corações e as mentes de professores e alunos; a partir de um certo momento, como sintetiza Anatole Kopp, “[...] o moderno não foi para eles *um estilo*, mas *uma causa*...” (Kopp, 1990:24).” Assim, considerava-se lícito ignorar as vozes discordantes, ou mesmo fingir que elas não existiam. Mas elas existiam. Neste ponto, cabe uma discreta referência a José Marianno Filho, que foi, no âmbito nacional, um dos primeiros a reagir contra o dogma modernista, mesmo que sua crítica não fosse exatamente revisionista (Marianno F°, 1943). Nos Estados Unidos, onde Walter Gropius e os ex-bauhausianos foram calorosamente acolhidos, houve, nas décadas de 1930 e 1940, uma resistência à arquitetura de vanguarda. Poucos aderiram de imediato à nova escola; de fato, “apenas os de mente mais aberta entre os arquitetos mais velhos estavam de todo convencidos. Os demais, ainda amargurados pela depressão econômica, estavam céticos, ou francamente hostis (Mock, 1944:13)”. Na América do Norte, a oposição mais renhida ao modernismo veio não dos tradicionalistas, adeptos do estilo “Beaux-Arts”, mas dos vitoriosos arquitetos que produziam a versão nativa do Modernismo, que tinha seus antecedentes no Racionalismo Acadêmico, na Exposição de Arte Decorativa de Paris de 1925 e, em menor escala, nas escolas de Viena e Amsterdam.

No início de meus estudos de arquitetura, no final dos anos 50, meus colegas e eu críamos que iríamos participar de uma eminente campanha civilizatória, a consolidação do modo moderno de produzir arquitetura. Brasília ainda não tinha sido inaugurada, e havia qualquer coisa de heróico na tarefa de transformar o cenário urbanístico do Brasil; enfim, era uma *causa*. Sem ser reconhecido como tal, o teor prometêico da arquitetura empolgava nossos espíritos jovens, no que éramos estimulados pelos professores, contemporâneos de uma segunda geração de arquitetos comprometidos com o ideal modernista. Este conteúdo prometêico, cuja alegada falência tem sido apresentada como uma das causas do chamado “pós-modernismo”, já tinha sido enfaticamente exaltado pelos próceres da arquitetura de vanguarda européia. Le Corbusier já tinha profetizado: “Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução! (Le Corbusier, 1973: XXXIII).” E como duvidar de Le Corbusier? Lúcio Costa já definira o significado das palavras de Le Corbusier, instaurador daquilo que chamava de o *estilo da nossa época*: “E para levar a bom termo essa tarefa urgente, dever-se-á eleger - sem desmerecimento para a contribuição de cada um dos mestres aos quais se deve decisivamente (da pureza do Bauhaus e da elegância de Tugendhat, aos caprichos de Taliesin) a conquista do estilo da nossa época -, a obra genial de Le Corbusier como fundamento doutrinário definitivo para a formação profissional do arquiteto contemporâneo (Costa, 1962).”



A crença na infalibilidade de Le Corbusier (ainda vivo, na época) era absoluta, quase um dogma. O texto da Carta de Atenas chamava atenção para o papel de arquitetos e urbanistas na conformação deste novo cenário de felicidade individual e coletiva. Havia também, ainda que com menor retumbância, os escritos de Walter Gropius, igualmente celebrando o conteúdo progressista da arquitetura modernista ortodoxa: “Somente vivendo em uma unidade de vizinhança bem integrada pode o cidadão de nossos dias experimentar e aprender o procedimento democrático de dar e receber. As unidades de vizinhança sadias constituem, por conseguinte, os canteiros naturais para obter melhores relações humanas e níveis de vida mais elevados. Ajudam a desenvolver um sentido de lealdade para com a comunidade, que encontra expressão na ação concertada para o progresso social e cívico (Gropius, 1963).”

E o que vinha a ser isto? O que é uma “unidade de vizinhança bem integrada?” Certamente, a resultante de um projeto arquitetônico que leve em consideração os preceitos do modernismo ortodoxo, estabelecidos pelo próprio Gropius ou pela Carta de Atenas. Essa integração não é necessariamente aquela concebida pelos usuários, mas a que concebem os arquitetos, no contexto de seu conhecimento profissional. No panorama intelectual da Europa posterior à Primeira Guerra Mundial, é provável que tais concepções fossem consideradas plausíveis. Na Carta de Atenas lia-se que cabia aos arquitetos (modernistas) uma tarefa que iria redimir a humanidade:

“A arquitetura, depois dos extravios dos últimos cem anos, deve ser posta novamente ao serviço do homem. Deve abandonar as pompas estéreis, inclinar-se sobre o indivíduo e criar para a felicidade deste as disposições que protegerão, facilitando-lhe todos os gestos de vida. Quem poderá tomar as medidas necessárias para levar a cabo esta tarefa, a não ser o arquiteto que possui o perfeito conhecimento do homem, que abandonou os grafismos ilusórios e que, pela justa adaptação dos meios aos fins propostos, criará uma ordem que leve em si mesma sua própria poesia? (Le Corbusier, 1954).”

Este papel demiúrgico dos arquitetos era visto sob a mesma ótica no cenário brasileiro: em 1936 aparece seu texto de maior repercussão, intitulado *Razões da nova arquitetura*, no qual é feita a apologia da arquitetura modernista - incluindo seu conteúdo prometético -, e severa crítica à tendência estilística dominante: “Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é o de documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos - porque, ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer (Costa, 1962).” Costa não deixa por menos: a pseudo-arquitetura neoclássica, neo-colonial, eclética, *art-deco*, *sem-pedigree*, era uma coisa de imbecis. E Costa tinha autoridade para emitir semelhante juízo: na *Enciclopédia GG de la arquitectura del siglo XX*, no verbete “Brasil”, se lê:

“... [Lúcio] Costa se destacava como o principal teórico do movimento brasileiro [...]. Seu ensaio *Razões da nova arquitetura* (1934-5) é considerado o manifesto inicial do Movimento Moderno no Rio de Janeiro, inspirado no ideário de Le Corbusier. Porém, antes de ser somente um divulgador das idéias do mestre, Costa foi, sobretudo, o autor intelectual de uma peculiar síntese entre o racionalismo típico dos anos vinte e trinta de índole corbuseriana e as lições arquitetônicas insinuadas pela arquitetura colonial brasileira. A formulação de uma arquitetura concebida com a dialética entre o passado (arquitetura tradicional) e o presente (movimento moderno europeu), inspirou e modelou algumas gerações de arquitetos brasileiros (Lampugnani, 1989).”

Qual era a mensagem que Costa nos trazia? Que devíamos, sem hesitação, nos engajar na tarefa que nos cabia, pois, tendo em vista nosso conhecimento enciclopédico e invulgar inteligência? Éramos *técnicos*, *sociólogos* e *artistas*, estávamos aptos para desempenhá-la com competência:

“Assim, pois, a simples consideração de um caso particular e atual como este das «unidades de habitação» evidencia claramente a função primordial do arquiteto na sociedade contemporânea. Técnico, sociólogo e artista, o arquiteto, pela natureza mesma do ofício e pelo sentido da formação profissional, é o indivíduo capaz de prever e antecipar graficamente, baseado em dados técnicos precisos, as soluções desejáveis e plasticamente válidas à vista de fatores físicos e econômico-sociais que se

impõem. Pelo que tem de *técnico*, deve mostrar como é praticamente possível resolver de modo verdadeiramente ideal para a totalidade da população, graças aos processos industriais da produção em massa, os problemas da habitação e da urbanização citadina e rural. Pelo que tem de *sociólogo*, cumpre-lhe mostrar, igualmente isento de paixão política ou inibição, as causas dos desajustes, os motivos da generalizada incompreensão e porque o remédio, já tecnicamente manipulado em todos os seus pormenores, ainda tarda. Pelo que tem de *artista*, cabe-lhe fazer antever como os novos dados funcionais em que o problema se assenta e a plástica decorrente dessa renovada integração arquitetônica possibilitam a recuperação da beleza do pormenor, da harmonia do conjunto e do sentido urbanístico monumental (Costa, 1962)."

Nestes termos, é natural acreditar-se que a doutrina modernista na arquitetura viesse a ser saudada como uma grande conquista, e recebida sem restrições pela *intelligentsia* nativa, naturalmente inclinada a seguir as tendências culturais então vigentes no hemisfério norte. Aliás, é nisso que então acreditávamos.

A ESTÉTICA DA OPULÊNCIA

Estudando a evolução cultural no Brasil, Néelson Werneck Sodré observa que "quem se der ao trabalho de cuidadosa pesquisa, [...] não tardará a verificar que os monumentos arquitetônicos importantes e modernos, no Brasil, são pouco numerosos e quase todos realizados por encomenda do Estado (Sodré, 1979)." Estes monumentos, de um modo geral, exibem uma construção perdulária, onde não há preocupações com a economia na construção. Os monumentos arquitetônicos de que nos fala Sodré caracterizam-se pela opulência de sua arquitetura.

A opulência arquitetônica não tem precedentes na arquitetura brasileira antes do advento da República. Os raros exemplos da arquitetura dos séculos XVIII e XIX exibem um despojamento próprio de uma nação subdesenvolvida e pobre, desacostumada com o luxo e a sofisticação, uma colônia espoliada por uma metrópole voraz. No Brasil, até a Independência — ocorrida quase meio século depois da norte-americana —, o único gênero arquitetônico mais elaborado era o eclesial, e, mesmo assim, nas regiões economicamente mais desenvolvidas, onde abundasse o ouro e/ou as pedras preciosas. A arquitetura civil, tanto doméstica como governamental, era despojada e destituída de pretensões estilísticas. Carlos Alberto Lemos nos relata que "nos tempos de Colônia, as construções oficiais eram trabalhos até que modestos, inclusive nos primeiros tempos do império (Lemos, 1985)." As casas de câmara e cadeia, sedes do poder na era colonial, eram construções rudes e modestas, como o eram as residências urbanas, sem exceção. Nada nelas lembrava um palácio europeu. O Neoclássico seria introduzido depois de 1816, com a vinda da Missão Francesa, mas somente obteve uma difusão mais ampla depois da proclamação da República. Segundo um viajante europeu, na época da Guerra do Paraguai (1865-70), o Palácio Imperial do Rio de Janeiro era "... um edifício

comprido, baixo e de acanhada construção, sem nenhum ornamento arquitetônico (Versten, 1976).” Se isto poderia ser dito do Palácio Imperial, o que seria nossa arquitetura civil como um todo? O chamado palácio do Conde dos Arcos, sede do governo da Capitania de Goiás, depois Província e mais tarde Estado (até a transferência para a nova capital, Goiânia, no final da década de 1930), impressiona pelo aspecto espartano de sua construção. O Barroco exuberante das monarquias européias não foi imitado no Brasil da Colônia e do Império. E o Neoclássico impressionou mais os republicanos que os monarquistas; o Neoclássico tinha a marca da cultura francesa, lembrando Napoleão e a Revolução Francesa. A República, introduzida no Brasil pelos positivistas, trouxe uma nova relação do Estado com a sociedade e, entre outras coisas, uma transformação na arquitetura civil; Sérgio Buarque de Holanda nota que “... os movimentos aparentemente reformadores, no Brasil, partiram quase sempre de cima para baixo: foram de inspiração intelectual ... (Holanda, 1979).”

Sodré, no estudo sobre a cultura brasileira, nota a importância do papel do Estado para a produção de uma arquitetura de qualidade: “Ao lado do Ministério da Educação, no Rio, [...] a massa de edifícios desqualificados enquanto arte plástica, denunciando a singularidade do primeiro e até o seu isolamento. Os monumentos arquitetônicos dos primeiros lustros do século XIX, assim, são raros, como são raros os monumentos arquitetônicos dos meados do século XX; aqueles, como estes e também os poucos dos séculos anteriores, foram encomendas do Estado, em maioria esmagadora, na quase totalidade (Sodré, 1979).”

A prodigalidade nos gastos foi importante para a execução da sede do Ministério da Educação. Como resume Elizabeth Harris, “dois meses após o início da construção, o custo do edifício ultrapassou o orçamento previsto, que fora subestimado. [...] Mas a astúcia política de Capanema salvou o edifício dos inquéritos de orçamento e das acusações de abrigar facções artísticas de esquerda no Brasil (Harris, 1987:142, 168).” De um lado, a obra exigiu gasto de divisas cambiais, pois cerca de 80% do material de acabamento foram importados. Foi necessária a autoridade de Capanema para neutralizar as críticas que se faziam à obra, dado o alto custo representado pela inovação. Getúlio Vargas, como ditador, excluiu a obra do Ministério do sistema de auditoria de custos estabelecido pelo Estado Novo, o que, obviamente, facilitou a tarefa de Capanema.

No edital do concurso público para a escolha do anteprojeto para a obra, havia uma cláusula estabelecendo um limite para os gastos, e que, por mais inverossímil que possa parecer, este critério foi preponderante para a escolha do trabalho vencedor. O limite era de 7.000:000\$000 (sete mil contos de réis), e o projeto do professor Archimedes Memória estava orçado em 6.675:000\$000 (seis mil, seiscentos e setenta e cinco contos de réis). A despeito da falta de brilho do projeto, a idéia de Memória foi declarada vencedora principalmente por esta razão (Harris, 1987:62). Pelas informações disponíveis, esta preocupação com os custos desapareceu depois que o resultado do concurso foi desprezado e a tarefa de projetar o

edifício foi entregue ao jovem grupo de arquitetos *refusés*, que foram extremamente felizes na formulação de uma monumentalidade contemporânea.

A monumentalidade da arquitetura de vanguarda brasileira estabeleceu um padrão, o da opulência, como sinônimo de excelência. Este padrão foi definitivamente consagrado com Brasília e com a arquitetura da burocracia estatal produzida durante o regime militar. Mas houve contestação: já em 1954 esta tendência era criticada por Mário Barata: “O alto custo da arquitetura moderna, as freqüentes queixas de parte dos que a utilizam; os defeitos quanto à conservação dos prédios, estão entre as causas da necessidade premente de autocrítica séria e criteriosa (Barata, in Xavier, 1987).” Mas este aspecto é consequência da inclinação dos mais notáveis arquitetos modernistas brasileiros da primeira geração em direção à monumentalidade. Este atributo não é indispensável à excelência arquitetônica. Uma arquitetura que, em vez da visualidade, privilegie a instrumentalidade e se preocupe com o baixo custo de execução, poderá ser uma arquitetura de qualidade.

O que, no entanto, é *monumentalidade*? Voltemos à definição proposta em meados do século XIX pelo escultor e teórico norte-americano Horatio Greenough, que, num texto sobre a arquitetura de seu tempo, dizia que “os edifícios em cuja construção os princípios da arquitetura são desenvolvidos podem ser classificados como orgânicos, [se] formados para satisfazer as necessidades de seus ocupantes, ou monumentais, [se] endereçados às simpatias, à fé, ou ao gosto do público (Greenough, in Mumford, 1972).” Para Greenough, o adjetivo *orgânico*, aplicado a edifícios, significa “formados (ou concebidos e construídos) para satisfazer as necessidades de seus ocupantes”. Esta é uma proposta formal de convenção, que cria novos significados para termos conhecidos, pois o adjetivo “orgânico” é conhecido e empregado na linguagem científica, em acepções diferentes. Da mesma maneira, Greenough chama de *monumentais* aqueles edifícios “endereçados às simpatias, à fé, ou ao gosto do público”, arbitrando, para a palavra «monumento», um significado que poderia ser não-coincidente com aquele. Mas, de qualquer forma, podemos entender o significado da monumentalidade de que nos fala Greenough; há uma certa correspondência entre esse conceito e aquele que acima denomino de visualidade.

A JUSTIFICAÇÃO IDEOLÓGICA DA OPULÊNCIA ARQUITETÔNICA

Não obstante, a mencionada identidade entre monumentalidade e opulência, viabilizada pelo mecenato estatal, inseriu-se fortemente na cultura arquitetônica brasileira, e seu questionamento fica restrito ao exercício da teorização acadêmica. No plano do ensino, esta cultura acarreta aquele desdobramento importante referido no início, na noção de que (1) o cliente ideal do arquiteto é a burocracia estatal e de que (2) a qualidade arquitetônica é o mesmo que requinte construtivo. Assim, sem nenhum argumento racional que o justifique, o caráter perdulário parece ser inerente às realizações arquitetônicas construídas com recursos do erário público. Assim, toda uma teorização sobre os critérios que norteariam a produção de uma

arquitetura de interesse social perde seu sentido, pois a força dos exemplos, e do prestígio que eles ostentam, fala muito mais alto.

Oscar Niemeyer é o arquiteto mais importante entre os que não dão prioridade à economia construtiva, pois esta nem sempre favorece sua reconhecida preocupação com a busca do efeito surpreendente e original. Em um texto de 1962, Niemeyer dizia estranhar que o público não compreendesse que ele pudesse "... declarar que o funcionalismo e o falso purismo conduzem à repetição e à mediocridade; e ainda que aceitava todos os compromissos, todas as fantasias que pudessem levar à beleza plástica (Niemeyer, in Xavier, 1987)."

A beleza plástica a que alude Niemeyer - a visualidade que definimos como um dos eixos da projetualidade arquitetônica - pode resultar do uso de formas geométricas relativamente simples, mas isto não é sinônimo de economia, pois, geralmente, implica grande dispêndio de material e de trabalho. Sobre isto, Harris explica que "Graças ao baixo custo da mão-de-obra, puderam os brasileiros executar projetos mais finos e mais plásticos do que em qualquer outra parte do mundo. Assim, a predileção de Niemeyer pelas formas barrocas modernas (sic) evoluiu a partir das condições locais do país, onde as formas curvas, que requeriam vigamentos complicados, eram facilitados pelo baixo custo da mão-de-obra (Harris, 1987)."

Esta característica da concepção arquitetônica de Niemeyer seria uma contradição nos termos das teorias racionalistas das primeiras décadas do primeiro pós-guerra, quando os arquitetos das vanguardas ortodoxas pensavam numa arquitetura de conteúdo social, destinada a atender às necessidades de amplas camadas da população. Le Corbusier, enunciando mais uma convicção do que um fato, afirmava que "em 1924, em todos os países, a arquitetura se ocupa da casa, da casa comum e habitual, para os homens normais e comuns. Ela despreza os palácios. Eis um sinal dos tempos (Le Corbusier, 1973)." Mas essa arquitetura realmente não desprezava os palácios; apenas ainda não tinha tido a oportunidade de colocar-se a serviço do poder. Chegada esta circunstância, as prioridades projetuais do arquiteto acabam se assemelhando às da arquitetura hierática de todas as épocas.

Citar o critério da economia na construção como categoria da excelência arquitetônica faz sentido, pois a arquitetura de todos os tempos tem sido produzida em contextos nos quais a racionalidade é mencionada como fundamento. Mesmo no âmbito estético, há um princípio de ordem econômica: "... pode dizer-se que todas as atividades humanas consideradas geralmente como elementos da história econômica se ajustam de várias maneiras a uma norma que pede máxima satisfação de certas necessidades humanas com um mínimo de gasto (Schrecker, 1975)." Máxima satisfação com mínimo de gasto é um princípio que decorre do desenvolvimento do pensamento racional, e é válido em qualquer campo. As ciências básicas têm essa característica. A geometria, por exemplo, estabelece um vasto campo de raciocínio a partir de três elementos (ponto, linha, plano) e de um número mínimo de axiomas, que permitem o desenvolvimento de um vasto campo de conhecimento. Pode-se

afirmar que a razão não admite o desperdício, e isto vale tanto na administração quanto na produção artística, inclusive na arquitetura. No plano da história da arquitetura, estas questões foram levantadas pela renovação do pensamento doutrinário verificada no século XVIII, sob a influência da filosofia da Ilustração. Pensadores como Carlo Lodoli e Marc-Antoine Laugier, que contestavam os chamados “exageros do Barroco”, inauguraram uma tendência racionalista na arquitetura, que preconizava a austeridade e a simplicidade construtiva, que se tornavam sinônimos de excelência arquitetônica. Esta noção foi formulada, de modo teoricamente íntegro, por Durand, no fim do século XVIII.

No “estatuto” da arquitetura modernista, a economia da construção é tratada como elemento importante, a partir de conceitos tanto estéticos quanto éticos, pois se pensava numa arquitetura de conteúdo social, numa perspectiva generosa, que via na habitação comum o grande tema da atividade edificatória. Em 1925, Gregori Warchavchik escrevia que “construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo, onde a questão da economia predomina sobre todas as demais (Warchavchik, in Xavier, 1987).” Em 1934, Gropius ainda aludia à economia como um atributo da arquitetura contemporânea: “A libertação da arquitetura do caos decorativo, a ênfase nas funções de suas partes estruturais, a busca de uma solução concisa e econômica, é apenas o lado material do processo criativo do qual depende o valor prático da nova obra arquitetônica (Gropius, 1963).” Curiosamente, essa busca da economia foi um dos pontos da arquitetura moderna mais criticados por seus detratores. No caso brasileiro, José Marianno Filho, ferrenho adversário da arquitetura de vanguarda — que chamava, entre outras expressões depreciativas, de *arquitetura comunista* —, colocava a preocupação com a economia, atribuída à teoria modernista, como um *defeito*:

“Que razões especiais intervieram em favor daquilo que se chama inexpressivamente ‘arquitetura moderna’, contra os estilos clássicos trabalhados pelos séculos? Razões de ordem exclusivamente econômica. [...] Sob o pretexto irrisório de que ela é mais barata do que todas as outras que lhe fazem concorrência, os jovens arquitetos, que por comodismo abraçaram o estilo caixa d’água, procuram, por todos os meios, empurrá-lo ao governo, argumentando que ele é o mais conveniente, o mais útil, o mais racional de todos os estilos arquitetônicos, vivos, mortos, antigos, e modernos. [...] Aos monumentos públicos de arte arquitetônica não se exige mais que sejam belos, nobres, harmoniosos, ou grandiosos. Deles, se exige unicamente que sejam econômicos. [...] O estilo caixa d’água, ou da miséria estilizada, só tem uma utilidade prática, e essa mesma, contra a nação e a favor dos sabidórios oportunistas. É baratíssima (Marianno Fº, 1943).”

Na verdade, a experiência brasileira demonstrou que a preocupação com a economia, atribuída à arquitetura de vanguarda, era mais simbólica do que efetiva, pois, quando se tratou de edificar o primeiro monumento desta arquitetura, não se exigiu que fosse econômico. Na realidade, a

arquitetura de vanguarda não era necessariamente “baratíssima”. Esta qualidade dependia das conhecidas variáveis da problemática construtiva na arquitetura: preço e disponibilidade dos materiais, domínio das técnicas edificatórias, competência da mão-de-obra, administração do canteiro, etc.; e, naturalmente, do gênero edílico. O concreto aparente, dependendo do que se exija de sua superfície, e das formas, pode custar tanto quanto o granito polido. O Ministério de Educação e Saúde, a despeito de sua visualidade não-convencional, era um palácio, e os palácios costumam exibir uma construção opulenta; seriam palácios, se não custassem caro? Mesmo admitindo a relevância da habitação de interesse social, Edgar Graeff, teórico da arquitetura engajado e progressista, destaca a significação social do palácio: “Contudo, o palácio, e mesmo o palácio do príncipe, lá onde existem, é mais importante do ponto de vista social. Porque a habitação comum, [...] continua sempre e apenas o abrigo de um indivíduo, de uma família comum, [...] enquanto o palácio, sob certos aspectos, pertence a todos, à comunidade inteira (Graeff, 1972).” A hierarquia dos edifícios, a que Graeff alude, justificava o tratamento. Mas, na cultura arquitetônica brasileira, essa noção foi levada muito longe, e quase todos os programas arquitetônicos são tratados como monumentos. Então, fica difícil criar uma mentalidade pró-economia na construção. Para nossa arquitetura, opulência e excelência são sinônimos.

Uma pesquisa feita por José Carlos Garcia Durand leva-o a concluir que o arquiteto brasileiro despreza seu papel no serviço público, e que isto, em grande parte, se prende “à visão renascentista do arquiteto criador, não conformado com a exigência social de uma série de atividades pouco nobilitantes face ao ethos da camada, quais sejam trabalhos de fiscalização de obras, organização de concorrências, reforma ou manutenção de prédios do patrimônio oficial (Durand, 1974).” Ora, como se explica que, na segunda metade do século XX, num país do chamado terceiro mundo, uma “visão renascentista” possa ser um elemento importante na conformação da mentalidade dos militantes de uma profissão? Essa “visão renascentista” não corresponde à condição real de existência da maioria dos arquitetos. Mas há duas explicações muito plausíveis para sua emergência. Essa “visão renascentista” é a notação taquigráfica para representar um modelo de relacionamento entre o artista e seu cliente, caracterizado como “mecenas”. Não se trata exclusivamente do gênero de obra arquitetônica envolvido; seria a relação entre Michelangelo e o Papa, entre um arquiteto de prestígio e o príncipe que lhe contrata os serviços. Nesta relação, na sua condição ideal-típica, o artista recebe do cliente plenos poderes no que tange à sua liberdade de criação, e fundos suficientes para fazer frente às despesas envolvidas. Ora, essa é a situação parecida com aquela que permitiu o aparecimento da arquitetura de vanguarda no Brasil, como resume Maurício Vinhas de Queirós:

“A arquitetura de elite - de que Oscar Niemeyer é hoje o personagem mais conhecido - não se desenvolveu diretamente em função da febre especulativa imobiliária, mas teve sempre diante desta e de seus resultados uma atitude crítica, quando não lhe era ideologicamente hostil. Cresceu, sim, à sombra do paternalismo suntuário governamental e, secundariamente, à

das conspícuas exigências privadas de novas camadas emergentes. Mas seria descabido asseverar que se colocou ‘a serviço’ do suntuarismo esbanjador, quer público, quer particular. O suntuarismo foi condição para que tal tipo de arquitetura tivesse podido, em dado momento histórico, florescer entre nós — e é certo que tal circunstância foi sempre reconhecida de maneira mais ou menos consciente pelos arquitetos de vanguarda, que nela viam apenas a oportunidade de exercer e desenvolver - com plenos recursos - a sua técnica e a sua arte (Queirós, in Xavier, 1987)”.

Depois da guerra, a difusão favorável do modernismo brasileiro no hemisfério norte atenuou a resistência à arquitetura contemporânea brasileira (Cf. Goodwin, 1943). Mas é oportuno observar que, paradoxalmente - face à ambigüidade ideológica do regime de Vargas -, um dos argumentos usados pelos detratores da arquitetura de vanguarda era o de que se tratava de “esquerdismo arquitetônico” e de “bolchevismo arquitetônico (Badaró, 2000)”. O próprio Marianno Filho, revelando um caráter morbidamente reacionário e preconceituoso, falava na arquitetura moderna (*estilo caixa d’água*) como “arquitetura comunista” do “judeu Le Corbusier” (Marianno, 1943). Mas isto, longe de comprometer a imagem do movimento, deve ter contribuído para sua popularização, pois muitos espíritos inquietos se identificavam com a cosmovisão esquerdista, vista como promessa revolucionária, e abominavam o preconceito.

Elvan Silva

Arquiteto (UFRGS, 1963), professor titular, mestre em arquitetura e doutor em sociologia, ex-diretor da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, professor visitante da FAU Ritter dos Reis, pesquisador e membro do Comitê Assessor do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADARÓ, Murilo. **Gustavo Capanema: a revolução na cultura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BARATA, Mario. In: XAVIER, 1987.
- COSTA, Lucio. **Sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- GOODWIN, Philip. **Brazil builds. Architecture old and new 1652-1942**. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- GRAEFF, Edgar Albuquerque. **O edifício**. São Paulo: Projeto, 1972.
- GREENHOUGH, Horatio. In: MUMFORD, 1972.
- GROPIUS, Walter. **Alcances de la arquitectura integral**. Buenos Aires: La Isla, 1963.
- HARRIS, Elizabeth. **Le Corbusier: Riscos Brasileiros**. São Paulo: Projeto, 1987.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Rafes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.
- LAMPUGNANI, Vittorio M.b. **Enciclopédia GG de la arquitectura del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- LE CORBUSIER, et alii. **La Carta de Atenas**. Buenos Aires: Contêmpora, 1954.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- LEMOS, Carlos Alberto. **Alvenaria Burguesa**. São Paulo: Nobel, 1985.
- MARIANNO FILHO, José. **À margem do problema arquitetônico nacional**. Rio de Janeiro: Local, 1943.
- MOCK, Elizabeth. **Built in USA— 1932-1944**. New York: The Museum of Modern Art, 1944.
- MUMFORD, Lewis. **Roots of american contemporary architecture**. New York: Dover, 1972.
- QUEIRÓS, Maurício Vinhas de. In XAVIER, 1987.
- SCHRECKER, Paul. **La estructura de la civilización**. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- SODRÉ, Nelson W.. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- VERSTEN, Max von. **História da Guerra do Paraguai**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Projeto, 1987.
- ZEVI, Bruno. **El lenguaje moderno de la arquitectura**. Barcelona: Poseidon, 1978.