

MODERNIDADE QUAE SERA TAMEN*

MODERNISM QUAE SERA TAMEN

Carlos Antônio Leite Brandão**

A Wander Melo Miranda e Heloisa Starling

RESUMO

A primeira parte deste artigo analisa algumas obras dos principais autores da arquitetura moderna brasileira, mostrando que ela, desde o início, já é “tardia”, indo além da mera reprodução dos cânones do funcionalismo europeu e norte-americano, providenciando contágios com fontes e tradições locais e/ou heterodoxas e conjugando uma crítica consciente ao próprio modernismo mundial. Na segunda parte, ainda trabalhando sob o conceito da “modernidade tardia”, verifica-se como Brasília adquire sentidos novos, serve como parâmetro para pensarmos a fundação republicana de nosso país e de nossas cidades em ambientes tardios e funciona como consciência crítica da nossa produção arquitetônica pós-moderna e recente. Conclui-se mostrando como a pós-modernidade foi antecipada em nosso modernismo, contraída sob o conceito de modernidade tardia, e como o moderno age no interior da pós-modernidade para configurar os caminhos da arquitetura e da nossa cultura no século XXI. Foi o fato de sermos “tardios” que dotou nosso barroco e nosso modernismo de relevância no panorama mundial e essa condição deve ser elaborada, em vez de suprimida, para definirmos nosso lugar no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Modernismo; Arquitetura moderna; Modernidade tardia; Pós-modernidade; Brasília; Lúcio Costa; Republicanismo; República.

* Este artigo faz parte de nossa pesquisa “Arquitetura, humanismo e república” desenvolvida junto ao CNPq. Alguns de seus argumentos estruturantes foram esboçados quando de nosso debate com Wander M. Miranda sobre as “Modernidades tardias” (Seminário do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG, Fafich, 25 de abril de 2002), na conferência de encerramento do colóquio “Brasília, o futuro do pretérito” (Brasília, 14 de junho de 2002) e, finalmente, na mesa-redonda “Modernidades tardias” realizada em 31 de agosto de 2004 na Casa do Baile (Belo Horizonte, MG), por ocasião da exposição “O modernismo em Belo Horizonte: costumes, design e ambiente urbano”.

** Professor doutor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

ABSTRACT

The first part of our paper analyses some of the most important authors of modern Brazilian architecture and shows that it has been, since its beginning, a 'late' architecture. It goes beyond the mere reproduction of the canons of European and North-American functionalism, provides contacts with local or heterodoxical traditions and criticizes world modernism. Working with the concept of 'late modernity', the second part verifies how Brasília acquires new senses, how it can be used as a parameter to consider the republican foundation of our country and cities in 'late contexts', and how it functions as a critical awareness of our pos-modern and contemporary architecture. The conclusion demonstrates that post-modernity was anticipated in our modernism, embedded in the concept of 'late modernity', and how modernism acts in the interior of our post-modernity to devise the ways of our architecture and culture in the 21st century. It was precisely that 'late condition' that gave relevance to our Baroque and Modernism in the international panorama, and it must be elaborated, rather than suppressed, as a way to define our place in the contemporary world.

Key words: Modernism; Modern architecture; Late modernity; Post-modernism; Brasília; Lucio Costa; Republicanism; Republic.

MODERNIDADE, AINDA QUE TARDIA

Quando além do superficial exame de formas e estilos, consideramos o “pós-moderno” desenvolvido a partir da década de 1960 como a perspectiva e consciência crítica que o olhar da modernidade lança sobre si própria.¹ Como tal, o pós-moderno não rompe com o moderno, mas o decompõe, habita seus interstícios, faz vir à tona o que nele permanece recalcado e critica as bases de sua utopia revolucionária e de sua esperança de criar um novo mundo e uma nova humanidade. O material herdado da tradição oficial moderna é desmontado e contaminado por outras tradições e por aquilo que se situa em sua periferia, misturando códigos e combinações de tempos e espaços. Em sua perspectiva descortina-se aquilo que foi recalcado pelo racionalismo e pelo funcionalismo moderno, suas ruínas, grutas e desarmonias. “A pós-modernidade é o trabalho de luto sobre a modernidade e essa é a sua tarefa crítica, a qual ainda não terminou: elaborar o discurso sobre a ausência de uma verdade última das coisas” (BRANDÃO, 2001, p. 4-5). No entanto, nela, a modernidade ainda age e funciona como contraponto que mantém visível a esperança de se constituir uma sociedade nova. Isso se prova por sua constante retomada, como nos recentes movimentos neomodernistas e minimalistas da arquitetura. Ocorre, hoje, uma inversão de papéis: se o pós-moderno constituiu-se como consciência crítica do moderno, o modernismo constitui-se, agora, como o olhar crítico que lançamos sobre a nossa própria contemporaneidade.

Entre o advento do período heróico do modernismo brasileiro, a partir dos anos 1920, e o advento do pós-modernismo, digamos a partir dos anos 1960, configura-se o que vem sendo chamado de “modernismo tardio”. O conceito de “modernidade tardia” vem sendo usado para abordar a produção artística e cultural brasileira a partir da década de 1940 e incorpora as manifestações periféricas do modernismo, ou seja, fora do eixo Rio-São Paulo. Seu marco inaugural seria o

¹ Esse patamar cultural do “pós-modernismo” devo à conferência do Prof. Wander M. Miranda, da Faculdade de Letras da UFMG, pronunciada em 15 de junho de 1999 no programa de pós-graduação da Escola de Arquitetura da UFMG e intitulada “A cultura pós-moderna”. Desenvolvemos esse patamar em Brandão (2001, p. 1-7) ou em <http://www.arq.ufmg.br/ia>.

conjunto arquitetônico da Pampulha, obra de Oscar Niemeyer (1942-1943), não apenas por situar-se fora daquele eixo, mas também por sua linguagem não se enquadrar nos funcionalismos “mecanicista”, “orgânico” e “moral ou técnico” protagonizados, respectivamente, por Le Corbusier, F. L. Wright e Mies van der Rohe. Na Pampulha, arte e tecnologia aliam-se ao Estado para se contraporem ao hábito construtivo, ao conhecimento e ao saber tradicionais vigentes na capital mineira. Sob o patrocínio de JK, a realização da Pampulha lança o hiato entre um impulso modernizante e a tradição passada.

As obras dessa modernidade tardia caracterizam-se por “superpor temporalidades distintas, captar as vacilações do novo, reter a permanência e a mudança da tradição moderna” (SOUZA, 1998, p. 29-30), promovendo o encontro entre aquilo que se tornou o núcleo dessa tradição e aquilo que está em sua periferia ou mesmo fora de sua célula, como “u-topia”. A qualidade de ser tardio implica certa lentidão de processos no interior do moderno, caracterizado pela sede de progresso e de novo, a qual permite a superposição de temporalidades e espacialidades diversas. Do paradoxo entre o novo e o velho e entre o centro e a periferia, a modernidade tardia retira sua estrutura.

É importante a introdução desse conceito de “modernidade tardia” na historiografia de nossa arte e de nossa cultura. Em primeiro lugar, ele matiza melhor as proposições pós-modernistas, vendo-as não como antípodas *stricto sensu*, mas explicitando, de forma mais consciente e precisa, conteúdos que já se encontravam no modernismo tardio, como a “superposição de temporalidades” e as “vacilações do novo”. Em segundo lugar, contraposições antes consideradas entre o moderno e o pós-moderno são agora antecipadas para os anos 1940, face a face com o período heróico dos anos 1920. Esse episódio historiográfico comporta-se assim de modo similar à contraposição entre o Renascimento e o Barroco – estratégia da abordagem de Wölfflin elaborada ao final do século XIX e início do século XX – e que, com o surrealismo e os estudos sobre o século XVI, como os de A. Hauser, viu-se contraída na oposição entre Renascimento e Maneirismo. Até aqui, a arquitetura modernista brasileira foi geralmente visada como um conjunto homogêneo e monolítico, iniciado com a Casa de Gregori Warchavchik (1927-1928) e sua outra casa modernista de 1930, e cujo “período clássico”, passando pelo Ministério da Educação e Saúde no Rio (1930), encerrar-se-ia em 1960, com Brasília, dando lugar ao “surgimento de outras concepções arquitetônicas, espaciais e estruturais”.² Pampulha e Brasília ligam-se estreitamente para

² “Parece consensual que a casa paulistana de Gregori Warchavchik, ainda que tímida na aplicação dos elementos e possibilidades estruturais, assinala, em 1928, o início do estilo entre nós; Brasília, por seu turno, inaugurada em 1960, marca o ápice e final da linguagem modernista ‘clássica’; a partir daí, por mais polêmicos e diversos que possam ser os nomes a elas atribuídos pelos especialistas, é perceptível o surgimento de outras concepções arquitetônicas, espaciais e estruturais” (CAVALCANTI, 2001. p. 10-11).

conformar os limites desse modernismo tardio: em ambas, Juscelino Kubitschek e Niemeyer almejam integrar o país ao mundo e a tradição ao moderno, inventando ou reinventando a cidade e conferindo-lhe paisagens inteiramente novas.³ Verificamos agora que no modernismo tardio essas outras concepções já comparecem, e de forma nem sempre embrionária, evitando o funcionalismo burocrático e as soluções fáceis e fornecendo um quadro heterogêneo, múltiplo, riquíssimo de pesquisas e tensões. A bem dizer, não tivemos um modernismo, mas vários “modernismos”.

Contudo, ao examinarmos as obras desse “período clássico” – tão “carimbado” pelas brilhantes sínteses do racionalismo funcionalista, onde forma, função, arte e técnica conquistam uma unidade superlativa, como já na **Obra do berço** de Niemeyer (1937), em Lúcio Costa, Artigas, Reidy, Alcides Rocha Miranda, Álvaro Vital Brasil, Rino Levi, Paulo Mendes da Rocha, Jorge Ferreira, Lina e outros – verificamos que as vacilações do novo e a superposição de temporalidades são incidentes e recorrentes, contaminam os princípios compositivos puros da canônica funcionalista tanto em seu início quanto no final, como na Casa de Raymundo de Castro Maya de Wladimir Alves de Souza, em 1957, onde uma fachada trabalha uma gramática inspirada no protomodernismo e no *art déco* e a outra assume uma gramática modernista mais estrita. Vemos, por exemplo, na heterodoxia da obra de Flávio de Carvalho, o moderno fundir-se com o expressionismo no projeto para o Palácio do Governo de São Paulo, em 1927, com o *art déco* no Conjunto de Casas entre 1933 e 1938, na Alameda Lorena esquina com Rocha Azevedo, em São Paulo, e com a citação de mastabas mesopotâmicas na Sede da Fazenda Capuava, no início da década de 1930. De Niemeyer, citamos a articulação da abóbada curva com o plano trapezoidal retilíneo da Casa de Oswald de Andrade (1938), fugindo da ortodoxia modernista. Em Lúcio Costa, o maior intelectual dos modernistas, a superposição do tradicional e do novo pode ser vista em 1937, no seu projeto para o Museu das Missões, e no início da década de 1940 com o Hotel de Friburgo. Juntos, Niemeyer e Lúcio Costa inovam no Pavilhão do Brasil em Nova York (1938-1939), com a rampa de acesso explorada ao máximo como *promenade*, com os múltiplos efeitos da percepção espacial do volume arquitetônico e da complexa interpenetração de espaços heterogêneos e não isotrópicos (à semelhança do futuro Cassino da Pampulha) e com a combinação

³ “A rigor, foi esse desejo de reinventar a cidade, de redefini-la por meio de uma paisagem inteiramente nova, alterando, de tal forma, os hábitos de seus moradores até fazê-los, um dia, viajantes incorrigivelmente modernos, a marca que diferenciou a administração de Juscelino da de seus anteriores. (...) Talvez tudo isso tenha acontecido porque ainda não faltava poesia em Belo Horizonte naquele tempo, argumentou certa vez Fernando Sabino. E explicou: ‘Às vezes, cruzando calmamente a rua, transeunte como outro qualquer, com seu sorriso de simpatia já irresistível, o prefeito Juscelino – a prefeitura era ali perto naquele tempo, e se não me engano ainda é. Tempo da Pampulha, do Niemeyer, da arquitetura moderna. Brasília nasceu ali’” (STARLING, 2002, p. 43-44).

da flora e fauna da “periferia” brasileira ao lado da elaboração da gramática modernista: “Costa e Niemeyer forneceram aqui uma leitura alternativa ao vocabulário corbusiano inicial, assim como demonstraram a relatividade, no modernismo brasileiro, de certas divisões clássicas entre função, organicismo e racionalidade” (CAVALCANTI, 2001, p. 383). A superposição de tempos também verificou-se no Grande Hotel, em Ouro Preto, de Niemeyer (1940). Essas obras, de 1920 a 1940, já contêm em si os mesmos dilemas e pesquisas que verificaremos naquele período “tardio”, de 1940 a 1960, como a rusticidade e ousadia do mesmo Warchavchik na Casa Marjore Prado (1946); a pesquisa com as técnicas construtivas autóctones de Carlos Ferreira, como na Casa do Arquiteto que ele faz para si próprio em 1949; o incipiente “de-construcionismo” em que se confrontam volumes e tratamentos na Casa de João Carvalho (1954) de J. Fonyat; a conformação recíproca da arquitetura e da natureza, como na Casa do Arquiteto em Canoas, de Oscar Niemeyer (1953); a natureza rústica da paisagem e da moderação opaca e pétreia dualizando com a cristalinidade e transparência dos panos de vedação do Pavilhão Lowndes, de M. M. M. Roberto (1953-1954); as intervenções dissonantes em sítios históricos e a combinação bruta do artesanato vernacular do adobe e da palha com a límpida geometria da planta quadrada e com o funcionalismo exigido pela síntese da Casa de Valéria Cirrel, de Lina Bo Bardi (1958); as “utopias”, ousadas e radicalidade das proposições técnicas e renovação dos elementos de arquitetura e de composição propostas por Sérgio Bernardes, como na Casa Lotta Soares (1951-1953), onde se combinam a linguagem rústica e a industrial, e no Pavilhão de Volta Redonda (1953-1954), onde o objeto é ao mesmo tempo ponte e pavilhão.

Assim como a contraposição entre Renascimento e Maneirismo foi contrária novamente e deu lugar ao reconhecimento das correntes anticlássicas presentes já no interior do século XV, também os exemplos acima sugerem-nos contrair novamente para o interior do nosso modernismo, desde a sua origem nos anos 1920, seus aspectos “tardios”. O entendimento daquilo que é tardio muda: deixa de designar algo que vem “depois” do alvorecer do moderno em diferentes tempos e campos, para ser algo que se manifesta juntamente com as expressões ditas “clássicas”, como o racionalismo funcionalista na arquitetura brasileira, fazendo-lhe crítica e contraponto. Isso redimensiona a nossa própria modernidade, tensionada interna e simultaneamente por tendências “clássicas” e “anticlássicas”, pelo novo e pela tradição, e verificáveis até mesmo na obra de um único autor. Todas essas tendências florescerão nos diversos momentos de nossa trajetória, inclusive no tardio, no pós-moderno e, mais recentemente, no deconstrucionismo e no neomodernismo. Por captar as vacilações do novo, oscilar entre a permanência e a mudança e superpor distintas temporalidades, nossa modernidade é, desde os anos 1920, tardia. E, por estar presente ainda hoje no composto cultural em que nos movimentamos, tal modernidade dos anos 1920 ainda não está superada.

Diante dos conflitos, das heterotopias, do surreal e do sublime evocados na vanguarda da arquitetura e da arte contemporâneas, a racionalidade modernista permanece agindo como perspectiva e consciência crítica frente à qual avaliá-las, tendo em vista, entre outras condicionantes, o desgaste midiático a que são intensamente submetidas. Ser “tardio”, como o nosso Barroco do século XVIII, caracterizou nosso modernismo. E justamente por sê-lo, foi rico e inédito aos olhos do mundo, como também o nosso Barroco Tardio.

A modernidade *quae sera tamen* abrigou em si fraturas, vacilações e superposições que lhe permitiram desviar-se das soluções burocráticas repetitivas e nutrir alternativas novas como, por exemplo, as obras de Niemeyer, Lina e Burle Marx. Ela e o modernismo que lhe é conexo legitimaram-se por forjarem seus próprios modelos de normatividade e valorizarem pela primeira vez, não mais a permanência, mas a mudança e o futuro que ainda não é, mas está a ponto de ser, como a Brasília de ontem. Hoje, inversamente, a modernidade e o modernismo conotam uma perspectiva de totalidade e identidade colocada como referência para avaliarmos a desfundamentação e o transitório que se multiplicam em todos os campos da cultura, como a Brasília atual.⁴

BRASÍLIA AO PÔR-DO-SOL

Devido a essa inversão de sentido não basta mais, por exemplo, avaliar Brasília fazendo coro com os pós-modernos e condenando-a como utopia fracassada e herança espúria da Carta de Atenas (1933), como a anticidade criada pelo funcionalismo e sua radical separação de atividades. Como verificamos no ritmo de vida, nas inseguranças, nos condomínios fechados e nos apelos do mercado imobiliário, as grandes cidades deixaram de ser pólis, o lugar da festa, do encontro e do convívio das diferenças. Principalmente, têm deixado de ser o espaço de construção da liberdade, entendida como a possibilidade de desenvolvimento pleno de nossas potencialidades e conquista da dimensão pública de nossa individualidade, muito mais ampla do que a permitida pela esfera privada. De *habitat* no qual se cultivam a esfera pública e o espírito da *pólis*, as grandes cidades brasileiras converteram-se no acúmulo de informações e produtos onde explodem e presidem os interesses e valores emanados da órbita privada. No momento em que a “república” implode e dá lugar às várias esferas restritas colidindo caoticamente, Brasília ainda traz consigo uma idéia de cidade e de *pólis* que desconfio ser tão valiosa agora como quando de sua inauguração, não pelo teor de seu conteúdo e

⁴ Sobre a valorização da mudança, da ruptura e do novo, bem como os paradoxos aí implicados na modernidade, cf. Compagnon (1999). De forma mais restrita e aplicada à arquitetura belo-horizontina dos anos 1930 e 1940, ver Castriota (1999, p. 109-110).

sua forma, mas por fazer-se a partir de uma idéia e uma intencionalidade. Concebida sem o apelo a modelos passados e como exemplar da autofundamentação da modernidade, Brasília apresenta-se, mais de 40 anos depois, como uma das poucas referências, ainda que não a única, para pensarmos um projeto de cidade enquanto *pólis*. Não nos interessam aqui as soluções arquitetônicas e urbanísticas nela adotadas, mas apenas isto: Brasília era uma cidade que tinha projeto, ou seja, pensada ainda como espaço em que os interesses do privado subordinavam-se a uma noção antevista do bem-estar de uma coletividade, *bene beateque vivendum*, que não ficasse totalmente sujeita a esses interesses. Fazer projeto significa não aceitar o destino que nos é lançado de modo difuso pelo jogo de forças heterônomas dirigidas para submeter nossa existência e transformar-nos de cidadãos em servos e consumidores, tal como assistimos em nossas cidades e nas superficiais interpretações do conceito de cidadania. A utopia de Brasília ainda é, em substância, a nossa: constituir, mesmo que sob novas formas, o espaço da *pólis* como projeto que se coloca acima das explosões, inconstâncias e fragmentações oriundas do mundo privado. Esse projeto, em 1960, colocava-se no futuro, no tempo posterior à construção da cidade que serviria para implementá-lo. Debilitada a noção de bem comum neste início do século XXI, tal projeto deixou de abrigar o futuro para abrigar o passado, o pretérito, o tempo em que a esperança republicana ainda não tinha sido tão amordaçada pela voracidade do privado e ainda não ressoava como ruína. Projetada para o futuro e criada como “utopia”, o lugar do que ainda não é, mas está prestes a ser, Brasília passou a ser o lugar daquilo que poderia ser, mas nunca foi. Pretérito do futuro, mais do que futuro do pretérito, serve, hoje, entre outras funções acometidas, como uma espécie de sítio arqueológico onde recolhemos ruínas e fragmentos de uma república, talvez morta definitivamente, mas ainda úteis ao projeto de um novo espaço cívico a partir do qual pensar a dimensão pública e a liberdade devidas ao humanismo de nossa existência.

O plano-piloto de Brasília é concebido a partir da superposição de duas imagens: a da cruz e a do avião. A cruz simboliza a posse do território e a presença da marca que funda uma nova etapa da civilização, cujo momento inaugural se fixa para o devir da história, como se lê no memorial do próprio autor, para quem Brasília “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (COSTA, 1960, p. 56). Arqueando um dos eixos da cruz, Lúcio Costa a adapta à topografia, mas, simultaneamente, imprime-lhe a imagem de um avião que, trazendo o futuro e o progresso, aterriza no planalto central para orientar o destino moderno pretendido para a cidade e para o país após 1960. No plano-piloto, portanto, imantava-se tanto a *arché* mítica de um momento inaugural para o país (a “cruz”) quanto o horizonte do futuro que se descortinava (o “avião”). Sua estrutura é também paradoxal, como a que define a “modernidade tardia”: Brasília comporta

a idéia de uma “fundação pelo alto” através da idéia de avião, contraposta ao sinal da cruz, que marca a posse da terra, a origem e o descobrimento. Durante muito tempo, Brasília, a capital do futuro, foi lida a partir da metáfora do avião e do signo do progresso e da autonomia prometidos para o país impulsionado pela modernidade. Na medida em que esse futuro e progresso nunca chegam, a cruz, com sua herança do passado, começa a reorientar a leitura da cidade e configura-se como uma marca que não cessa de se inscrever, a contrapelo da idéia futurista do avião. É essa marca que se coloca como nota crítica ao nosso tempo atual, não mais em relação ao futuro descortinado por JK e seus arquitetos e urbanistas, mas sobretudo em relação à nossa capacidade de fundar projetos para o país e trazer o destino às nossas mãos.

Os exemplos de arquitetura citados anteriormente mostraram como nossos modernistas inseriram-se no contexto global sem perder de vista a pergunta pela identidade e pela tradição nacional, através da qual opunham-se à mera transplantação de estilos, como o *art déco* e o ecletismo. Tentando superar o hiato entre o impulso modernizante e a herança do passado, erigiram um modernismo já tardio em sua origem, aberto às influências periféricas ao seu núcleo substancial e no qual o princípio da autofundamentação normativa se relativizava, como Lúcio Costa e Sylvio Vasconcellos diante das lições da arquitetura colonial e das nossas tradições culturais e artísticas a clamarem reconhecimento e dedicação, levando, por exemplo, à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Também nossa atitude atual, ao reexaminar os projetos de nossos modernismos frente aos problemas e tendências da arquitetura mundial contemporânea, carrega o desejo de instaurar uma pesquisa pela permanência, compensando a sedução das mudanças ininterruptas. Contudo, há uma diferença fundamental de nossa atitude pós-1960 e que, do ponto de vista da arquitetura, poderia distinguir o “tardio” de modo diverso da superposição de tempos e das vacilações do novo, o que, como vimos, já está na origem do modernismo brasileiro: de orientado para a ação e a experiência, nosso olhar passou a dirigir-se para a contemplação e a “estesia”.

Segundo W. Moser, fazer a mimesis e a interpretação da tradição modernista, sem copiá-la, é possível quando o moderno passa a ser narrado no tardio. Acrescentar o qualificativo “tardio” é estabelecer um local de onde narrar o moderno e encontrar-lhe um espaço de significação descentrada e cruzada, tal como fizemos acima a respeito de Brasília.⁵ Nossos modernistas “clássicos” não procuraram esse

⁵ “Dar novo valor ao moderno – ao se acrescentar a ele o qualificativo tardio, por exemplo – é estabelecer um outro tempo para narrá-lo e, efetivamente, um espaço de significação descentrada, aberto a modalidades distintas de atuação narrativa. Reescrever a modernidade como uma globalização local é, pois, chamar a atenção para o fato de que objetos culturais diferenciados são formas liminares de representação social e de redimensionamento de práticas políticas, considerando-se a heterogeneidade que constitui essas formas e que só podem ser bem percebidas quando se cruzam as fronteiras de um território – geográfico e disciplinar. Esse ponto de cruzamento ou in-

lugar, pois não lhes interessava tanto narrar o moderno, mas transformá-lo no palco de uma experiência nova e adaptá-lo ao desenvolvimento das ações requeridas pelo universo ético próprio a ser construído em nosso país e a ser projetado para o restante do mundo, como no Pavilhão de Niemeyer e Lúcio Costa em Nova York.

O que nos parece “tardio” na atitude pós-1960 é o olhar vago, semelhante ao da “Melancolia I” de Dürer. Sentado no silêncio do entardecer e à luz do poente, com sua magia e melancolia, assistimos às mudanças para narrá-las e reescrevê-las. Essa bela luz iluminou o hemisfério de todo o nosso modernismo e não pode ser igual à setentrional, em que alvoreceu a modernidade ocidental. Ela nos ilumina hoje, sentados no poente e ávidos do amanhecer, e iluminou nossos primeiros modernistas, agindo no poente e também ávidos do amanhecer e da criação de espaços de significações descentradas e de fronteiras incessantemente cruzadas. Mas espaços que, antes de serem narrados, foram criados para serem vividos, espaços da experiência e das novas formas de vida, como Brasília. É certo que, em muitos casos, essas novas formas vieram em detrimento das tradições vividas e da destruição das heranças e das culturas, impondo o abstrato sobre o concreto da vida humana. Mas nosso problema hoje é mais grave: não temos projeto algum de formas de vida comum capazes de construir o espaço que as promova e nos faça homens com responsabilidade sobre seu futuro, com *virtù*, e não meros joguetes do destino, da fortuna. E talvez nem mais tenhamos as condições de possibilidade para elaborarmos esse projeto. O limite da crítica pós-modernista aos ideais de fundação e universalidade é ainda não nos ter dado as novas armas com que combater o destino imposto como inevitável pela fortuna.

O espaço daqueles modernistas eram espaços de ações, mais do que de representações, nos quais nos sentíamos os agentes através dos quais as obras encontravam seu acabamento e sua realização plena não por serem vistas e narradas, mas por serem usadas, vividas e permitirem atuarmos as potencialidades históricas de nosso vir-a-ser enquanto indivíduos, como nas diversas casas citadas, e enquanto cultura, como nas sínteses de Lúcio Costa e nas esculturas arquitetônicas de Niemeyer.⁶

Nesses espaços, como os criados por Lúcio Costa, as questões valorativas e conceituais se colocavam ao lado das conquistas técnicas e materiais, e não de forma autônoma e depois destas. Nosso modernismo é tardio não por vir depois, mas por ser feito ao cair da tarde, no *spätzeit* de que nos fala Walter Moser (1999,

tersecção revela que as identidades são sempre identidades virtuais, no sentido de que se situam ‘entre o não ser e o ser outro’ (...). Vale dizer: uma migração intermitente de sentidos e valores, em busca de decifração como numa mensagem numa garrafa lançada” (MIRANDA, 1999, p. 270-271).

⁶ Sobre o espaço da arquitetura moderna como o da ação e da experiência, cf. Argan (2001) e Brandão (2002).

p. 33-54). Como fragmentos e ruínas, as franjas do moderno caíram entre nós, clamando por uma “criação secundária” capaz de dar-lhes nova ordem e sentido para que não morram:

Se, tal como Benjamin apresenta aqui para o barroco, o artista considera e trata os destroços do passado não como um obstáculo à sua criação, mas, ao contrário, como um recurso indispensável, e se empenha de fato na sua reutilização como material, falaremos então de uma produção secundária. (...) Segundo essa teoria, a evolução exclusiva das forças primárias de um sistema leva-o a um ponto morto; é, então, de seus elementos secundários que o sistema pode tirar suas oportunidades de sobrevivência, em forma de revitalização. Em outras palavras, a desordem dos elementos secundários de um sistema salva-o de uma morte que lhe estaria assegurada se ele não fizesse senão seguir a dinâmica primária da ordem. (MOSER, 1999, p. 40-41)

Saber explorar tal posição foi a maior *virtù* de nossos modernistas, jovens ou tardios, os quais, por não abrirem mão dessa responsabilidade, criaram esse imenso capital simbólico e não permitiram, por exemplo, que Le Corbusier projetasse Brasília, apesar de ele ter-se oferecido. Desconhecer tal situação vespertina que nos exige colocar aquelas questões valorativas e conceituais ao lado das imensas conquistas tecnológicas em curso é uma das maiores ameaças que corremos. Ao nos limitarmos a evocar e copiar os modelos primários das vanguardas que dão origem às proposições arquitetônicas e urbanísticas, levamo-los à exaustão, abrimos mão da fecundidade de nossa perspectiva hermenêutica frente ao contexto global e nos condenamos a um déficit perpétuo: tais modelos não estão à nossa frente para os perseguirmos, estão atrás de nós. É explorando as possibilidades da secundariedade de nossa condição criativa que somos capazes de criar uma vida nova para nós e uma alternativa para o resto do mundo.

Desde o início nos anos de 1920, e inclusive no período compreendido entre os anos de 1940 e 1960, o modernismo brasileiro elabora uma “globalização local”, em que se verifica a interseção de identidades e tradições, do universal e do particular, dos avanços globais da técnica e dos contextos culturais e climas nacionais e regionais, como em Flávio de Carvalho, Lúcio Costa, Warchavchik, Lina, Burle Marx e Niemeyer (por exemplo, em seu projeto para o Estádio Olímpico no Rio, de 1941). O êxito de empreender tais interseções fez com que a arquitetura fornecesse para o país um projeto que tem em Brasília o “ápice e final da linguagem modernista clássica”, como diz Cavalcanti (2001, p. 11). Como demonstramos em diversos artigos, esse esforço se fundou na busca de uma linguagem e identidade cosmopolitana brasileira e visou a um *ethos* cívico colocado acima das dimensões exclusivamente estéticas e técnicas, como nos Apartamentos Proletários de Warchavchik e Lúcio Costa (1931-1938) (BRANDÃO, 2002, p. 69-90). É essa alma que parece exalar seu último sopro no planalto central. A “ingenuidade” aí tanto acusada pela crítica pós-moderna – pretender moldar a sociedade a partir das formas urbanísticas – também não é nova e pode ser vista no Conjunto Pedregulho de Affonso Reidy (Rio de Janeiro, 1947), e no Conjun-

to JK, de Niemeyer (Belo Horizonte, 1951). Mas ela é o preço a ser pago no ambicioso projeto de criar uma identidade nacional e o homem “livre”, tal como antes o definimos, e trazer a responsabilidade do futuro do país para nossas mãos, não ficando à deriva de forças heterônomas superiores de ordem privada, às quais interessa que não tenhamos projeto algum, em detrimento do público. É o preço pago pelo olhar que se arrisca a aliar o pensamento à ação, e não somente à narração. O sentido das obras passadas muda no percurso histórico conforme os clamores e as faltas de nosso presente. É preciso reler Brasília, não mais na relação causal que vê a cidade derivada do progresso e feita para os carros e para a tecnologia anti-humana, mas, ao contrário, investigando-a como um dos últimos capítulos da épica em que o progresso e a tecnologia são submetidos a uma racionalidade artística, a um propósito comum e a um projeto de futuro e identidade de ordem ética, cívica e humanista. Essa estratégia de releitura da nova capital, através da qual reabilitamos o seu sentido, é possibilidade aberta pela própria apresentação do projeto por Lúcio Costa, na qual destacam-se seu sentido cívico, a introdução do valor ao lado das questões técnicas do planejamento urbano e a dignidade de uma “intenção” e de um projeto que confere “nobreza” à obra a ser empreendida:

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. (COSTA, 1960, p. 55)

À consciência crítica que age no nosso modernismo as contradições também não passaram despercebidas, mas não inibiram a ação. O maior valor das obras de Niemeyer em Diamantina e Cataguases na década de 1950 – como o Colégio Júlia Kubitschek e o Hotel Tejuco em Diamantina e o Hospital Maternidade de Cataguases, de concepções semelhantes à de outras tipologias contemporâneas, como a da Fábrica Duchon – próximo às propostas de Vilanova Artigas, é explorar as possibilidades de conferir à produção em série e à tecnologia uma dimensão ética, um atributo artístico e uma inserção do modernismo no contexto histórico colonial, compondo assim a superposição de tempos que define aquela “modernidade tardia”. Nessas obras, o vetor do sentido vai dos conteúdos funcionais e tecnológicos à forma.

Na Pampulha, na década anterior, e em Brasília, na década seguinte, também permanece a síntese entre arte, técnica e as exigências de ordem coletiva. Contudo, e com o máximo apuro, a consciência e perspectiva crítica invertem aquele vetor. Verificando a burocracia estética e o utilitarismo autofágico dominarem as

heranças do racionalismo modernista e reduzirem os edifícios e as cidades à exibição do progresso tecnológico e das eficiências funcionais e econômicas, as formas de Niemeyer e Lúcio Costa combatem uma modernidade totalmente determinada pela técnica e pelas noções de eficiência e pragmatismo do racionalismo instrumental. A plasticidade das obras da Pampulha e de Brasília faz o sentido emergir das formas escultóricas *a posteriori*, não antes delas. Como em Borromini ou em Aleijadinho, a gênese do significado é “tardia”. Indo da forma ao conteúdo, inverte-se o sentido unidirecional que o funcionalismo acostumara a pensar essa gênese ao combater o academicismo oriundo da Escola de Belas-Artes de Paris.

Acessamos agora, portanto, um outro entendimento da “modernidade tardia”, na qual se desenvolve o epílogo da racionalidade modernista, antes de se cair na contemplação narrativa pós-1960: teimando em não inibir a ação e não contentando-se em lamentar a fratura indissociável entre forma e conteúdo e entre a cidade e a sociedade, ela arrisca colocar as razões da arte em primeiro plano e acima das razões de ordem pragmática, tecnológica e econômica, ou seja, acima do contingente e da racionalidade instrumental, como em Niemeyer, quando afirma que sua arquitetura “não aceita compromissos, visa à beleza e à invenção, sem cair em pequenos detalhes, atuando, isto sim, nas próprias estruturas, nas quais se insere e se exhibe desde o primeiro traço” (NIEMEYER, 1992, p. 11). Esse berço “vespertino” da obra de Niemeyer e Lúcio Costa, invertendo o sentido em que se pensava a relação entre forma e conteúdo, não apenas distingue seus modernismos dentre os demais que lhes são contemporâneos, inclusive no caso brasileiro, mas os aproximam do nosso Barroco em uma chave diversa das proporcionadas pela superficial analogia com as formas curvas e esculpidas e pelas pluriperspectivas de seus edifícios, que interpenetram espaços complexos e abrem visadas diversas e complementares a partir de vários ângulos, como vemos tanto na São Francisco de Assis em Ouro Preto, de Aleijadinho, como no Pavilhão Brasileiro em Nova York ou no Cassino da Pampulha. Como alegorias de um projeto “utópico”, tais obras perderam o sentido primário, a energia da ação e o conteúdo ético com que foram constituídas para se tornarem temas da narrativa de nossa contemplação estética. Mas se o projeto como um todo morreu, lateja em seus fragmentos e em suas obras o halo das alegorias, pedindo novos conteúdos e sentidos, como mensagens esperando serem decifradas (devo essa imagem ao artigo de Wander Melo Miranda, “Emblemas do moderno tardio”, 1999).

DO POENTE AO LEVANTE

Concluindo, vimos que a pós-modernidade foi contraída na modernidade tardia e que esta, com sua superposição de temporalidades, vacilações do novo, consciência e perspectiva crítica lançada sobre si própria, já habitava o interior da

modernidade desde o seu início nos anos vinte até o final dos anos sessenta. Suspeito que também no início do século XXI, a modernidade permanece agindo e sustentando a esperança de se construir um novo humanismo. Se o pós-moderno constituiu-se na consciência crítica do moderno, visitar a “modernidade ainda que tardia” pode servir, agora, para levar o presente ao seu ponto de criticidade e seduzir-nos para a ação, ativando nossa contemplação no hemisfério sempre iluminado pela luz mágica do poente e pela sede do alvorecer seguinte.

Miramos as ruínas dos projetos modernistas, como os de Brasília, com um misto de nostalgia e utopia: de um lado, parece-nos que o tempo apagou o sonho dos poderes transformadores da arquitetura modernista; de outro, não vemos muitas outras estratégias para despertar em nós a imaginação de novas *pólis*, novas repúblicas, um novo país e um homem livre para desenvolver suas potencialidades, e não apenas para adquirir objetos de consumo. *Civitas*, mais que *urbs*, disse Lúcio Costa. Sabe o ser tardio que todas essas fatalidades que emanam do núcleo das células mundiais nada mais são do que matéria-prima que o homem da periferia recolhe ao entardecer, na margem do dia, para construir seu amanhã. Creio que devemos permanecer “tardios”, como fomos nos anos vinte, nos anos 40 e em Brasília, mas que é hora de levantarmo-nos do lugar em que contemplamos o suceder de novidades, hecatombes e espetáculos da tecnocultura e da racionalidade instrumental e imediatista. Tardios mas ativos, constituímos a “capital da esperança” e um capital simbólico próprio ao qual quase nada soubemos acrescentar nos últimos quarenta anos, ao menos na arquitetura e no urbanismo. Pretender acordarmos absolutamente integrados no contemporâneo e *up-to-date*, como se fôssemos setentrionais, alarga o hiato que os modernistas souberam superar e nos submete a um déficit eterno e que se estende por campos outros, que não apenas os da arquitetura e do urbanismo. Na praia de nosso tempo, bordejam garrafas com mensagens pedindo serem decifradas.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. Tradução Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2001.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A arquitetura entre o renascimento do moderno e o luto da modernidade. **Interpretar Arquitetura**. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 4-5, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.arq.ufmg.br/ia>>.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A política na arquitetura de Niemeyer em Diamantina e Brasília. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Anos JK: margens da modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 69-90.

CASTRIOTA, Leonardo. Uma modernidade de duplo signo: a arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 109-110.

- CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno**; guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COSTA, Lucio. Plano piloto de Brasília. **Acrópole**, São Paulo, v. 22, n. 256, fev. 1960.
- MIRANDA, Wander Melo. Emblemas do moderno tardio. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 270-271.
- MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura-testemunho. In: NIEMEYER, Oscar. **Meu sócia e eu**. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- SOUZA, Eneida Maria (Org.). Imagens da modernidade. In: SOUZA, Eneida Maria (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 29-30.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. Juscelino prefeito. In: BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Catálogo de exposição Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2002. p. 43-44.

Endereço para correspondência
CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO
Escola de Arquitetura da UFMG, Depto. ACR.
Rua Paraíba, 697 – Funcionários
30.130-140 – Belo Horizonte – MG
e-mail: brandao@arq.ufmg.br