



1. Trabalho elaborado a partir da dissertação de mestrado *O edifício: fato cultural da arquitetura modernista de Belo Horizonte*, Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, 2001. Orientadora: professora Maria Lúcia Malard.

2. Arquiteto urbanista EAUFMG, 1983, mestre em Arquitetura e Urbanismo EAUFMG, 2001, doutorando pelo Programa do Tratamento Espacial da Informação, Geografia – PUC Minas, professor do departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas.



MODERNISMO. UMA EXPERIÊNCIA BRASILEIRA¹

MODERNISM. A BRAZILIAN EXPERIENCE

Cláudio Bahia

Resumo

No início do século 20, o Brasil ainda processava a grande adaptação política do Império à República: o nacionalismo como uma afirmação republicana e, implicitamente, o desejo de romper com a intelectualidade do século 19. Nas décadas de 1940 a 1960, os princípios técnico-pragmáticos estabelecidos pela racionalidade e instrumentalização técnica da produção modernista expressaram uma arquitetura absoluta e rigorosa pela unidade estética do objeto. A partir da década de 1970, a estagnação do desenvolvimento caracterizou o modelo socioeconômico-cultural do Brasil. O progresso brasileiro modernista iniciado nos anos 1940 naufragou, tendo como causas o abandono da infraestrutura social e o endividamento desmesurado.

Palavras-chave: arquitetura modernista e política, arquitetura modernista brasileira

Abstract

In the early 20th century, Brazil was still processing a major political change: from the Empire to the Republic. Nationalism came as a republican assertion and implicitly as a desire to break through 19th-century intellectuality. From the 1940s to the 1960s, technical and pragmatic principles established by the rational and technical instrumentation of the modernist architectural production showed an absolute and rigorous architecture through the aesthetical unit of the object. From the 1970's on, stagnation of the development characterized social, economic and cultural models in Brazil. The modernist Brazilian progress, which started in the 1940s, came to an end due to the loss of social infrastructure and an unmeasured government debt.

Key words: modernist architecture and political, modernist brazilian architecture

Moderno, modernismo e modernidade

O que definiria o **modernismo**? Um conjunto de fatos culturais historicamente localizados num tempo e num espaço? Ou seria uma ampla manifestação estética reconhecida por um estilo? Verificou-se que qualquer definição atribuída ao modernismo remetia sempre a outras indagações do que se poderia entender também por **modernidade** e **moderno**.

O conceito de **moderno** relaciona-se com a questão temporal, possui um significado aberto e passa designar o novo, o desconhecido, o estranho.

A **modernidade** pode ser entendida como um processo iniciado com a renovação científica do século 17 – a partir da qual o universo é concebido como infinito, a subjetividade e a crença na racionalidade são inauguradas. Se a modernidade surgiu como um processo na Idade Média, ainda não concluído, verificou-se também, como discutiu Teixeira Coelho (COELHO NETTO, 1995, p. 20), a existência de um “projeto de modernidade” que teve seu lançamento no século 18 e firmou-se no 19 – representado pela revolução industrial, por um novo pensamento social, a exemplo de Marx, e pela psicanálise de Freud. Esse projeto corresponderia aos últimos três séculos da cultura ocidental de extração europeia, cristalizando-se no século 20, quando assume contornos mais bem trabalhados e novos conceitos fundamentais, como o de espaço e tempo, a exemplo da relatividade de Einstein.

Entende-se a modernidade como estágio na história da civilização ocidental – iniciado no século 17, como fruto do progresso científico e tecnológico e das amplas mudanças econômicas e sociais pelo capitalismo, e manifestando-se no século 20 como **conceito estético**, ou um movimento cultural denominado **modernismo**.

Considera-se a modernidade como um campo particular da cultura cujos limites e origem apresentam-se incertos, revelando sua estrutura aberta pelo seu caráter processual, constituída de unidades internas independentes. Essa independência de unidades possibilitou a observação de um domínio interno circunscrito num determinado tempo e espaço do Brasil, caracterizando-se, assim, o modernismo brasileiro, objeto deste texto.

O Brasil do século 20

O Brasil surgiu como consequência do gesto de modernidade da grande navegação e do mercantilismo na Europa. Sua história, desde então, tem sido a história de sua participação no mundo ocidental. (BUARQUE, 1998, p. 26)

Nos primeiros anos do século 20, o Brasil ainda processava a grande adaptação política do Império à República: o nacionalismo veio como uma afirmação republicana e, implicitamente, surgiu o desejo de romper com a intelectualidade do século 19. O país objetivou-se em uma afirmação civilizada e civilizadora, ingressando na era da técnica sob o signo do progresso. A imigração, fomentada pela lei de povoamento de 1907, tomou tamanha conta que o brasileiro, como observou Ronald de Carvalho (1925, p. 368):

não é mais o exclusivo produto da mistura de três raças: o índio, o africano e o português. O italiano, o alemão, o eslavo e o saxão trouxeram a máquina para a nossa economia. A vida tornou-se mais ativa, mais vertiginosa, mais cosmopolita, menos conservadora, enfim.

Além do saneamento econômico imposto pela combatida e severa política do presidente Campos Sales (1898/1902), impõe-se o saneamento público – o combate à febre amarela por Oswaldo Cruz e a urbanização do Rio de Janeiro por Pereira Passos, e no ano de 1897, em Minas Gerais, a implantação da nova capital Belo Horizonte também assinalou um dos momentos inaugurais do modernismo no país.



Figura 1 • Malha Urbana – Belo Horizonte. Fonte: Atlas Histórico, 1997.

Nos anos 1910, com maior evidência em São Paulo e Rio de Janeiro, o ambiente brasileiro preparava-se e algumas manifestações ainda pouco apreciadas já anunciavam a premente modernidade brasileira: na pintura o expressionismo de Anita Malfatti e Lasar Segall, na escultura Brecheret, na música Villa-Lobos e, na literatura, Oswald de Andrade. Paradoxalmente, pela atitude racional, a arquitetura ainda apresentava-se em sua manifestação eclética, que não pode ser entendida como uma incapacidade de recriar o passado e revestindo as novas funções arquitetônicas com cópias formais antigas, mas uma arquitetura imbuída de uma liberdade de expressão formal, demonstrando vocação “para o direito à pesquisa estética”, que mais tarde Mário de Andrade (1839-1945) qualificou como conquista do movimento moderno.

A Primeira Guerra Mundial teve determinante influência nas relações políticas, nos costumes, na economia e no desenvolvimento industrial nos anos 1910, inclusive gerando uma nova mentalidade na educação e nas artes, e os primeiros questionamentos ao sistema político vigente – a oligarquia rural. A modernização cultural, política e social brasileira dessa época esbarrar em uma estrutura econômica sem diversidade nem potencial modernizador, caracterizada por uma crise na exportação de produtos agrícolas.

Na década de 1920 era nítida a preocupação de se discutir a identidade e os rumos da nação brasileira. Políticos, militares, empresários, trabalhadores, educadores e também artistas e in-

telectuais apresentaram uma questão comum: como deveria ser o Brasil moderno. Assim, principalmente artistas e intelectuais buscaram compreender a cultura brasileira e sintonizá-la com o contexto internacional. Num ambiente de reflexão política, militar e intelectual, os anos 1920 foram marcados com manifestações e situações, como a Semana de Arte Moderna de 1922, o movimento tenentista e a crise da Velha República – que redirecionaram a sociedade brasileira, pois foram decisivos para a Revolução de 1930, inaugurando a era Vargas, e ainda determinantes para a reforma da Constituição em 1932.

No Brasil, a partir de 1930, a modernização da economia e a modernização ideológica – adequadas à heterodoxia das nossas relações sociais – e o “ecletismo de princípios econômicos e sociais adotados pelas elites” (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p. 23) deixam de ser um campo de luta indefinido, para se tornar um projeto de desenvolvimento nacional a ser acionado pelo novo Estado, que em seu nome chegara ao poder. A partir de 1930, até o final do segundo governo de Getúlio Vargas, acelerou-se o progresso econômico-social, numa nova fase nacional de base industrial, de urbanização e de novas relações entre o capital e o trabalho, inclusive com um proletariado numeroso que aspirava a uma crescente participação na política. Observou-se, nos anos 1930, que a revolução de Vargas não configurou uma ruptura radical de ordem social e não erradicou as elites oligárquicas, mas impôs um projeto de unificação política, no qual atribuiu-se à elite dominante, oligárquica e moderna papel fundamental nos encaminhamentos dos seus propósitos.

De 1930 a 1950, no Brasil, a construção da nacionalidade ainda era um projeto. Uma particularidade caracterizou nossos primórdios modernistas: um Estado Novo comprometido com um processo econômico de desenvolvimento da racionalidade capitalista, sob o qual se consolidou o espírito da nacionalidade brasileira. Processo diferente dos movimentos capitalistas das sociedades mais avançadas, particularmente no tocante às políticas de integração cultural.

Portanto, o Brasil, conformando-se como uma emergente sociedade urbano-industrial, não apresentava ambiente para um movimento de integração cultural nos moldes de uma **sociedade de massa**.³ Nessa época nossa indústria cultural era incipiente e ao Estado Novo coube a responsabilidade da integração da nação. A princípio, deteve o poder e o desejo de transformação da sociedade, por isso enfatizou com tanta força a questão nacional. A manifestação cultural do país viu-se condicionada e atenuada pela expansão capitalista de apenas alguns setores, determinada pela política do governo. Nessa situação de consolidação nacional e investimentos que não se estenderam por toda a sociedade, a nossa emergente indústria cultural caracterizou-se mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude, firmando-se em torno do Estado: “Os intelectuais, ao se voltarem para o Estado, seja para fortalecê-lo como o fizeram durante Vargas, seja para criticá-lo como os isebianos, o reconhecem como o espaço privilegiado por onde passa a questão cultural” (ORTIZ, 2001, p. 51).

Foi no período do pós-ditatorismo de 1937, com as liberdades democráticas abafadas, e do pós-45, com o término da Segunda Guerra Mundial, com profundas modificações econômicas, que

3. Ortiz (2001, p. 48) definiu uma *sociedade de massa* na acepção frankfurtiana, pressupondo “que os indivíduos no capitalismo avançado se encontram atomizados no mercado e desta forma podem ser agrupados em torno de determinadas instituições [...] a ideia de um centro onde se agrupam as instituições legítimas é, portanto, fundamental para que se possa falar de uma sociedade de massa no interesse da qual operam as indústrias de cultura”

os brasileiros viram-se pela primeira vez transformados em uma nação moderna, embora com os graves e perigosos problemas do subdesenvolvimento, como argumentaram Candido e Castello (1967, p. 63).

Arte modernista brasileira. Um debate cultural

4. Realizada em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo: três saraus com literatura e música, uma exposição de arquitetura, pintura e escultura.

Nos anos 1920, o modernismo brasileiro firmou-se definitivamente na Semana de Arte Moderna,⁴ em que um pequeno grupo de artistas, pintores, escultores, músicos e arquitetos se atirou a um questionamento libertário da realidade cultural brasileira, que se configurava ainda retrógrada. A Semana de Arte Moderna de 1922, de acordo com seu organizador Graça Aranha, pretendia dar ao público “a perfeita demonstração do que há em nosso meio em escultura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”. Nesse inicial movimento, observou-se uma participação especial dos escritores nacionalistas Menotti del Picchia, Oswald e Mário de Andrade, que assumiram o papel fundamental de superar restos do naturalismo, parnasianismo e do simbolismo, ampliando suas críticas e denúncias. O espírito dos modernistas foi muito bem traduzido pelo escritor Sérgio Milliet, citado por Pietro Maria Bardi:

Na língua, no amor, na sociedade, na tradição e na arte nós nos realizaremos enquanto brasileiros. O sacrifício que esse ideal exige é belo e não será em vão. Deixaremos de ser estatais para finalmente sermos brasileiros. Deixaremos de ser afrancesados, aporuguesados, germanizados e sei lá mais o que para nos abrasileirarmos. (A ARTE NO BRASIL, 1982, p. 21)

Dos participantes da Semana de 1922 figuravam os músicos Villa-Lobos e Ernani Braga; os escritores Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade; os artistas plásticos Di Cavalcanti, Vitor Brecheret, Anita Malfati, Oswald Goeldi e John Graz; e os arquitetos Georg Przyrembel, polonês, que apresentou sua interpretação neocolonial de uma casa de praia e Antônio Garcia Moya, de ascendência espanhola, que expôs templos e casas de inspiração maia e asteca. A arquitetura não se apresentou com o mesmo espírito revolucionário da literatura e das artes plásticas, eram apenas desenhos de vocação para “o direito à pesquisa estética”, falseados pela preocupação formal do neocolonialismo, arremessando, academicamente, o nacionalismo ao rol da discussão estilística.

Apesar dos seus limites, e não muito bem entendida pela sociedade, a Semana de Arte Moderna sinalizou pela primeira vez o desejo de artistas e intelectuais renovarem e assinalarem as potencialidades da cultura brasileira. Após 1922, listaram-se nomes determinantes para o novo rumo das artes plásticas brasileiras: Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Domingos Viegas de Toledo Piza, Celso Antônio de Meneses, José Maria dos Reis Júnior, Antônio Gonçalves Gomide. A referência que faltava de uma visão modernista da arquitetura, entre a intelectualidade da Semana de 1922, foi representada, posteriormente, por Gregori Warchavchik – arquiteto e emigrante russo, pioneiro ao postular publicamente posições referenciadas na arquitetura racionalista

das vanguardas europeias, inseriu o Brasil no panorama da arquitetura mundial e levou a público o debate acerca da modernidade arquitetônica:

A nossa compreensão de beleza, as nossas exigências quanto à mesma, fazem parte da ideologia humana e evoluem incessantemente com ela, o que faz com que cada época histórica tenha sua lógica de beleza. Assim, por exemplo, ao homem moderno, não acostumado às formas e linhas dos objetos pertencentes às épocas passadas, eles parecem obsoletos e às vezes ridículos. (WARCHAVCHIK, 1987, p. 23)

As premissas de uma arquitetura racionalista brasileira foram seladas por dois importantes eventos: o primeiro, em São Paulo, no ano de 1928, com a construção da primeira casa dita modernista brasileira de Gregori Warchavchik; e a primeira visita ao Brasil de Le Corbusier, em 1929.

Nos anos 1930 intensificaram-se os debates sobre a transformação da arquitetura brasileira, porém foram poucas as contribuições consubstanciadas nos princípios do movimento racionalista internacional. Mas pontuaram-se importantes manifestações arquitetônicas modernistas pelas ações dos arquitetos brasileiros, mesmo ainda em um período de “acumulação primitiva” das soluções protomodernas: em São Paulo, Gregori Warchavchik, Rino Levi e Flávio de Carvalho; em Recife, Luiz Nunes e Joaquim Cardozo; no Rio de Janeiro, Affonso Reydi, Lucio Costa; e, em Belo Horizonte, Sylvio Vasconcellos, Eduardo Mendes Guimarães.

O movimento moderno revelou-se internacionalmente dinâmico até a década de 1930, quando todo o mundo civilizado viu-se em crise econômica, decorrente da Depressão de 1929, que no Brasil marcou-se pela queda do café, principal produto de exportação, abalando uma oligarquia baseada na economia rural, favorecendo a vitória dos liberais, em outubro de 1930. Nesse tempo, com ares de renovação e abandonando uma situação quase marginal, as artes, a arquitetura e a literatura assumiram seus aspectos políticos e relacionaram-se de maneira profunda com as questões contemporâneas brasileiras. Na década de 1930, embora o Rio de Janeiro continuasse sendo o centro cultural de referência brasileira, em São Paulo nasceram diversos movimentos artísticos, relacionados, de forma direta ou indireta, ao modernismo de 1922, pautados quase que exclusivamente na resistência a um meio intolerante a tudo quanto não se orientasse pelas normas do academismo. Pela primeira vez foram expostas no Brasil obras de Picasso, Léger, Brancusi, Dufy, Gris, De Chirico e muitos outros, conhecidos até então apenas por reproduções. Foram organizadas exposições pioneiras, como, por exemplo, de desenhos de crianças e de doentes mentais, debates inusitados sobre a arte proletária e o reconhecimento primeiro do valor estético da arte primitiva, consequência imediata do nacionalismo modernista. O movimento artístico paulista ilustrou muito bem o espírito dessa década de 1930, com os chamados salões de Maio de São Paulo, os quais, em sua primeira versão, declaravam sua finalidade no prefácio de seu catálogo:

coligir, em cada ano, mais abundante e mais bem selecionada, a produção dos nossos pintores e escultores que

são capazes de rasgar novos horizontes à expressão plástica, absorvendo e reproduzindo o sentido da história da arte de nosso tempo nos seus progressos técnicos e no seu conteúdo sentimental, ideológico e poético. (A ARTE NO BRASIL, 1982, p. 238)

Em 1938, o segundo Salão de Maio apresentou como novidade manifestações do surrealismo e do abstracionismo internacional. Essa década contribuiu com nomes de alta importância para a arte moderna no Brasil: Pancetti, Dacosta, Portinari, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Volpi, Guignard, Brecheret; e ainda com a produção importantíssima de veteranos como Segall, Anita Malfati, John Graz, Tarsila do Amaral, entre tantos outros.

Em Minas Gerais, o movimento modernista teve seu marco inicial no pioneirismo do cinema novo de Humberto Mauro nos anos 1920, levando Cataguases a figurar nacionalmente como o berço da modernidade mineira. O modernismo cataguasense desenvolveu-se nos campos das artes plásticas, da literatura, da arquitetura e do *design*. Um pouco mais tarde, no início dos anos 1940, Cataguases, juntamente com Belo Horizonte, inseriram-se no ambiente modernista arquitetônico, quando o prefeito Kubitschek convidou Niemeyer para projetar o conjunto da Pampulha e o prefeito Francisco Peixoto contratou o arquiteto para o projeto de sua residência e, logo em seguida, para o projeto do Colégio Cataguases.

Figura 2 • Croqui Pampulha.
Fonte: NIEMEYER, 1978.



Arquitetura modernista brasileira. Veículo de modernização

E, se na década de 1920 o movimento modernista procurou redefinir uma feição moderna da realidade brasileira, na década seguinte as pesquisas fecharam-se em objetivos mais claros, não se podendo mais separar especulações estéticas originais e a pauta modernizadora do Estado. E a definição dos princípios da arquitetura modernista brasileira, ao contrário do modernismo cultural, deu-se não só nesse novo ambiente ideológico, como sob a intervenção direta do novo governo. A ação e o prestígio, inclusive internacional, da arquitetura modernista do Brasil repercutiram internamente no plano da legitimação e do reconhecimento social da profissão do arquiteto, entendida até então como derivação da engenharia ou atividade artística na construção. Em 1933 a profissão foi regulamentada, juntamente com a de engenheiros, com a criação do Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura – Confea. Cabe também ressaltar a criação da primeira instituição de ensino arquitetônico no Brasil, a Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, em 1930, reafirmando o reconhecimento social e a autonomia do campo de conhecimento do arquiteto.

A arquitetura, então, tornou-se importante veículo na definição de uma nova imagem de modernização, fundamental para a nova estratégia social e econômica do governo dos anos 1930 (BARROS, 1995, p. 81). Nesse período, o programa de racionalização da arquitetura nova contribuiu decisivamente para o esforço nacional de superação do subdesenvolvimento. O ambiente revelava uma preocupação com a modernização social. Inicialmente, o debate arquitetônico e artístico afina-se com o debate político. Sem dúvida, a arquitetura moderna no Brasil tem como marco fundamental a obra de Warchavchik a partir de 1928. Porém, é a partir dos meados dos anos 1930 que a arquitetura moderna brasileira firma-se em sua transformação.

Foi Lúcio Costa o principal protagonista arquitetônico no grande debate cultural e social dessa época, com interface concreta no ideário político de Getúlio Vargas. Intelectual com perfeita compreensão de que além da questão de modernização social e econômica do governo, havia também a necessidade de garantir uma expressão genuinamente moderna para uma arquitetura emergente, Lúcio Costa reuniu em torno de si um grupo de arquitetos inovadores. Reconhecidos internacionalmente, dois eventos realizaram-se em nome da fundante arquitetura moderna brasileira:

- Em 1936, sob a coordenação de Lúcio Costa, com participação de Le Corbusier, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Reidy, Ernani Vasconcellos e o jovem Oscar Niemeyer, projetou-se para o Rio de Janeiro, capital do Brasil, o Ministério da Educação e da Saúde Pública, obra monumental e marco da história da arquitetura brasileira;
- E, em 1938, Lúcio Costa, tendo como seu assistente Niemeyer, venceu o concurso de anteprojetos para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, onde se destacou também o jardim tropical de Roberto Burle Marx, sobre o qual o edifício organizou-se.

Figura 3 • Pavilhão do Brasil, Nova York, 1938. Fonte: COSTA, 1995.



Dessa forma, o amadurecimento e a criatividade de nossa arquitetura dos anos 1930 confirmavam a participação do Brasil no cenário das nações modernas, o que, bem mais tarde, em 1991, levaria o próprio Lúcio Costa a declarar:

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido. (COSTA, 1995, p. 108)

Mas, é importante refletir, enquanto o entreguerras organizava-se no centro, o capitalismo obrigava o projeto moderno a reencontrar sua verdade na antiga franja colonial do sistema. Em 1936, estando pela segunda vez no Brasil, Le Corbusier já não confiava mais o destino de sua utopia à audácia empresarial da grande burguesia desmoralizada pela crise de 1929, mas o confiava ao poder empreendedor das camadas dirigentes de Estados fortes e modernizantes. Esses desvios da utopia modernista acarretaram uma enorme mudança simbólica na arquitetura moderna brasileira, muito mais institucional e monumental do que propriamente social, apesar da falta de praxe (ARANTES, 1997, p. 11).

A partir dos anos 1940, particularidades assumiram significações entre os arquitetos mais emblemáticos da nova arquitetura – Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Enquanto Costa “primou pela discrição, voltando-se para preocupações distintas, ou seja, a reintrodução na arquitetura contemporânea de um caráter nacional que garantisse uma continuidade com o passado, naquilo que ele apresentasse de válido para hoje e para sempre” (INFORME ARQLAB, n. 4, p. 5, maio 1999), Niemeyer partiu para uma arquitetura de concepção plástica diferente e livre em forma e movimento, superando a ortodoxia funcional pela exploração máxima construtiva da potencialidade plástica do concreto armado, tendo criado, em 1942, com esse gênio criador, o conjunto da Pampulha, manifestação de ilimitada força de invenção.

5. Em 1997, esta discussão a respeito da dinâmica do Modernismo brasileiro sob a ótica socioeconômica também foi apresentada por Candido e Castello. Estes entenderam que o Modernismo como movimento esteve ligado intimamente a uma estética e a um período.

As transformações impostas pelo golpe de Getúlio Vargas, em 1937, e o início da 2ª Guerra Mundial, em 1939, desalegraram o clima de renovação. Em 1945, o movimento moderno no Brasil experimentou o fim da sua fase mais dinâmica, inaugurando uma nova data-chave muito bem delineada e caracterizada por uma mentalidade e economia do pós-guerra: proletariado numeroso exigindo maior participação na política, uma industrialização e um progresso econômico-social acelerados, transformando-nos em potência moderna, porém aliados a uma contraditória situação de subdesenvolvimento.⁵

Em um breve período, entre as décadas de 1950 e 1970, o Brasil havia construído uma economia moderna de padrões de produção e consumo quase aos moldes dos países desenvolvidos. Fabricou-se de tudo: o aço, os detergentes e outros materiais de limpeza, o plástico e outras fibras sintéticas, o petróleo e seus derivados – a gasolina, o óleo diesel, o óleo combustível, o asfalto. Construíram-se não apenas as siderúrgicas e indústria petroquímicas, mas também as grandes hidrelétricas, as indústrias de alumínio, de cimento, de vidro e de papel. Notório também foi o crescimento e modernização das indústrias tradicionais, de alimentos, têxtil, de confecções, de calçados, de bebidas e movelaria. Foi também extraordinário o avanço das indústrias farmacêuticas e de cosméticos. Foi implantado um sistema rodoviário de amplitude nacional, sendo algumas estradas de padrão internacional. Viabilizou-se a construção de arranha-céus de aço, concreto, vidros e elevadores fabricados no Brasil. Produziram-se automóveis, utilitários, caminhões, ônibus, tratores e até aviões. Fabricaram-se todas as maravilhas eletrodomésticas: ferros e chuveiros elétricos, fogões a gás, secadores de cabelos, máquinas de barbear, enceradeiras e depois os carpetes e sintecos, som eletrofônico, TV e rádios AM e FM. Os padrões de oferta e consumo modificaram radicalmente o sistema de comercialização e os hábitos dos consumidores: em 1956, foi inaugurado no Rio o primeiro supermercado – O Disco, e, em 1966, inaugurou-se o primeiro *shopping center* em São Paulo – o Iguatemi. Nessa época, observaram-se também modificações significativas nos hábitos e rotinas dos brasileiros dos grandes centros: na prática social, jantares e almoços para executivos políticos, novos-ricos; na higiene pessoal, um novo percurso delineou-se, principalmente na modernização da beleza, sobretudo da mulher, pelos cosméticos; e, pelo vestuário, uma revolução organizou-se, evidenciada especialmente pelos tecidos sintéticos e da roupa fabricada em massa.

Após a Segunda Guerra Mundial modernizou-se em diferentes setores a sociedade brasileira, redefinindo, em um contexto mais amplo, a imprensa, o rádio e o cinema, e redirecionando a televisão e o *marketing*. Todos esses setores afinados a um panorama mais vinculado à cultura popular de massa:

- de 1922 a 1935, o rádio organizou-se em termos não comerciais e caracterizou-se mais por clubes de atividades eruditas e lítero-musicais. A partir de 1940, surgem os programas de audiótório, musicais variados e especialmente a radionovela;
- nas décadas de 1940 e 1950 o cinema firmou-se como bem de consumo. Os filmes americanos dominaram o mercado no pós-guerra. No Brasil, foi nessa época que se tentou constituir

o cinema brasileiro – em 1941, com a criação da Atlântida; e, em 1949, com a fundação da Vera Cruz. Essas novas produtoras tiveram consequência imediata no mercado brasileiro;

- nos anos 1950, houve incremento dos empreendimentos culturais de natureza mais empresarial, como a introdução da televisão a partir de 1950 em São Paulo, em 1951 no Rio de Janeiro; em 1955, em Belo Horizonte; e em Porto Alegre no ano de 1959;

- com a introdução das multinacionais, o desenvolvimento do comércio lojista e o acesso ao crediário, o setor publicitário desenvolveu-se, inclusive com a necessidade de aprimoramento de técnicas de vendas. Surgiram agências que administraram contas da GM, Colgate Palmolive, Bayer, Ford. Esse setor em expansão fundou em 1958 a Associação Brasileira de Agências de Propaganda.

De acordo com Renato Ortiz (1988), se os anos 1940 e 1950 foram considerados como momentos incipientes de uma sociedade de consumo, as décadas de 1960 e 1970 definiram-se pela consolidação de um mercado de bens culturais. A televisão concretizou-se nos meados dos anos 1960, a indústria do cinema somente nos anos 1970 e o mesmo pode-se dizer das indústrias do disco, editorial e publicitária. Isso posto num quadro pós-golpe militar de 1964, cujo aspecto político marcou-se pela repressão, censura, prisões e exílio. No entendimento de Ortiz, o autoritarismo do Estado militar acabou por definir o movimento cultural em duas vertentes não excludentes – uma definida pela repressão política e ideológica e outra pelo momento histórico, quando foram mais difundidos e produzidos os bens culturais. Anotou ainda Ortiz:

A censura não se definiu exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural: ela agiu como repressão seletiva que impossibilitou a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. (ORTIZ, 2001, p. 121)

No período da presidência de Juscelino Kubitschek, de 1955 a 1960, observou-se a sincronia da modernização política com a modernização econômica de uma democracia afinada a uma sociedade mutante, em ascensão e mobilidade. A virada dos anos 1960 caracterizou-se por um momento de grande vibração na vida dos brasileiros: no ambiente cultural, a Bossa Nova e o Cinema Novo marcaram definitivamente os rumos artísticos no Brasil e, na arquitetura, a inauguração de Brasília constituiu um verdadeiro monumento à modernidade nacional.

Porém, já no final dos anos 1950, os programas propostos pelos arquitetos, salvo algumas exceções, tendiam ao atendimento restrito de uma pequena parcela abastada da sociedade. Essa situação fez com que o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1956, considerasse a arquitetura brasileira ameaçada de degenerescência devido a seu isolamento do povo:

A única possibilidade de desenvolvimento da arquitetura brasileira reside em sua democratização na base da

satisfação das necessidades materiais e espirituais do povo; os conhecimentos teóricos dos arquitetos sobre os problemas sociais, históricos e estéticos desempenham um papel decisivo na evolução da arquitetura. (RIBEIRO; RIBEIRO, 1987, p. 150)

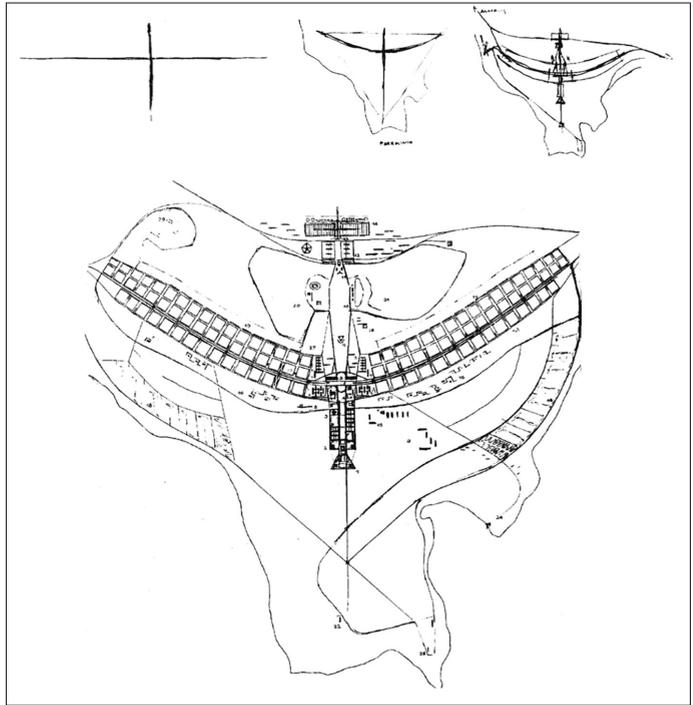


Figura 4 • Croqui Plano Piloto Brasília.
Fonte: Arqlab, 1995.

Esse mesmo espírito crítico e revisionista da praxe arquitetural teve ressonância nos depoimentos de Niemeyer a partir de 1958:

Até aquela época, costumava considerar a arquitetura brasileira – apesar de suas qualidades inegáveis – com certas reservas. Acreditar, como ainda acredito, que sem uma justa distribuição da riqueza – capaz de atingir a todos os setores da população – o objetivo básico da arquitetura, ou seja, o seu lastro social estaria sacrificado, e a nossa atuação de arquitetos relegada apenas a atender aos caprichos das classes abastadas. (NIEMEYER, 1987, p. 221)

Brasília constituiu uma nova etapa e uma nova forma de concepção arquitetural de Oscar Niemeyer, originada dessa profunda reflexão e revisão tanto do seu próprio processo de trabalho, quanto das suas considerações a respeito da arquitetura brasileira, mas mantendo-se sempre como o maior representante do seu tempo. Nesse sentido, retomando de maneira diferenciada as relações entre as contradições sociais presentes e as concepções arquitetônicas inventivas, a Niemeyer interessaram as soluções mais simples, compactas e geométricas, os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônicos, as conveniências de unidades e harmonia entre os edifícios, cujo próprio sistema estrutural deveria estar devidamente integrado na concepção plástica original. Essas foram as diretrizes para as obras de Brasília, que, segundo seu próprio discurso, desejava que se transformassem

em algo útil e permanente e capaz de transmitir um pouco de beleza e emoção. Brasília reafirma o espírito modernista da época através da maestria e ação dos seus principais protagonistas, o humanismo urbanístico de Lúcio Costa e a criatividade formal de Niemeyer.

Arquitetura e política brasileira. Descompasso modernista

Nos anos 1960, embora a população confiasse nos novos rumos, a economia apresentou seus primeiros indícios de falência: o mercado não absorvia a produção de bens, cuja montagem da infraestrutura gerou inflação, assim como o desejo de ascensão social induziu à agitação social e política. Conforme Cristovam Buarque:

A crise dos primeiros anos da década de 60 levou parcelas da sociedade a defenderem propostas alternativas. Um tipo de desenvolvimento em que fosse considerada também a produção agrícola, a educação, a saúde, a justiça social, o atendimento às necessidades da maioria da população, a soberania, a distribuição dos resultados da economia. Mas essas propostas não conseguiram o apoio necessário. A alternativa implantada, a partir de 64, foi no sentido de continuar a industrialização e a urbanização nos padrões da modernização norte-americana, canalizando os recursos nacionais para que a economia crescesse o mais rapidamente possível. Mesmo que para isso tivessem de ser sacrificadas a modernização política que, no Ocidente, significa também democracia, e a modernização social com o atendimento das necessidades sociais da população. Usando o autoritarismo político e a concentração de renda e dos benefícios, a elite dirigente concentrou seus esforços na construção de uma sociedade de consumo para a minoria. (BUARQUE, 1998, p. 27)

O desenvolvimento do modernismo brasileiro viu-se definitivamente abalado após 1964: primeiramente, com a Revolução determinando uma situação social descompassada de uma política econômica partidária das classes mais abastadas, que impôs pelo autoritarismo uma sociedade desigual e sem liberdade, inclusive culturalmente mais comprometida com o ambiente internacional do que com sua própria situação interna; e, posteriormente, com a crise mundial do petróleo em 1972, interrompendo três décadas de desenvolvimento que deram, não só ao Brasil, mas ao mundo, toda a ilusão da eternidade de um tempo de progresso, fomentada pela ciência e pela tecnologia.

Assim, estabeleceu-se um perverso processo de desenvolvimento, incompatível com a ação arquitetural que, dada a ausência de um plano social conjugado ao projeto político e econômico, modificou precocemente a relação entre política e arquitetura. Principalmente nos anos 1960, a expressão arquitetônica passou a ser apenas uma representação estética dos edifícios, destinados, quase em sua totalidade, ao serviço e à afirmação do poder do Estado e atendendo cada vez mais às classes mais favorecidas. Isso gerou uma crise sem precedência na atuação profissional do arquiteto, que viu a sua produção ser involuntariamente estigmatizada pelo poder do dinheiro.

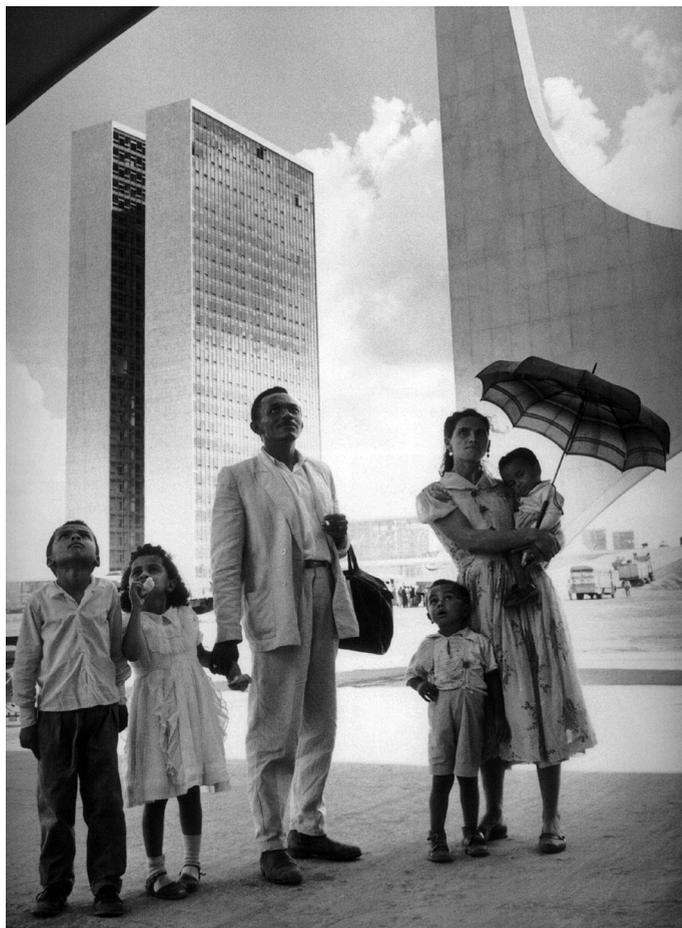


Figura 5 • Candango. Foto: Renè Burri, 1960.

Assim como a Segunda Guerra transformou a visão da humanidade sobre si mesma, particularmente no Brasil nos idos de 1940 firmou-se o que se poderia chamar de período de consolidação do projeto modernista – os anos JK. Desde os anos 1930 o país vinha consolidando-se como nação moderna, mas o momento imediato ao pós-guerra era decisivo para isso tornar-se realidade. Nesse período dos anos 1940, 50 e 60, a opção pela industrialização e pelo consumismo caracterizou o projeto modernista brasileiro, que culminou, nos anos 1970, num desastre socio-econômico, resultante de uma sucessão de erros políticos: industrialização sem reforma agrária, ditadura, concentração de renda, setor financeiro especulativo, inflação, prioridade à infraestrutura econômica, desprezo pelo social, caos urbano. A partir da década de 1970, a estagnação caracterizou o modelo socio-econômico cultural implantado no país. O progresso modernista almejado e iniciado nos anos 1940 naufragou, tendo como principais causas o abandono da infraestrutura social e o endividamento desmesurado, julgado necessário para manter o ritmo desenvolvimentista pretendido nacionalmente.

A sociedade brasileira chegou aos anos 1970 com outra conformação, outros anseios e outras necessidades, esperando um outro milagre brasileiro. A arquitetura passou a expressar-se por um contingenciamento formal resultante não mais da totalidade

de sua natureza sociocultural, mas radicalmente pelo viés financeiro. Iniciou-se um outro momento arquitetônico no Brasil, diferente daquele pretendido nos anos 1940, 1950 e 1960, quando ocorreu a mudança paradigmática de um plano ideológico modernista para um projeto político de pressupostos estritamente econômicos, na expectativa de conduzir o país ao progresso sem uma ação sociocultural delineada.

Todavia, nas décadas de 1940 a 1960, os princípios técnico-pragmáticos estabelecidos pela racionalidade e instrumentalização técnica que pautaram a produção arquitetônica modernista expressaram uma arquitetura absoluta e rigorosa pela unidade estética do objeto. Nesse ambiente do modernismo, os edifícios foram gerados com rigor lógico estrutural, a partir do uso dos novos substratos tecnológicos e da noção de conforto, ligados fundamentalmente à eficiência e à evidência formal. Porém, esses princípios modernistas da arquitetura não devem ser entendidos por dogmatismo, como muitas vezes a crítica de especialistas, principalmente após os anos 1970, colocou. Os princípios “corbusianos”, os conceitos de simultaneidade, a ideia de movimento, a noção de espaço-tempo, a integração do espaço interior/exterior e o conceito de bem-estar frente à funcionalidade ou eficiência dos ambientes construídos acabaram por se agregar ao conjunto de valores projetuais, que conseqüentemente definiram as novas formas edilícias, tão emblematicamente identificadas como modernistas. Esses princípios, rigorosos nas suas proposições de racionalidade formal e eficiência tecnológica, imprimiram na arquitetura dimensão vivencial. Geraram lugares integrados à natureza, dotados de apropriação e significação simbólica. Os arquitetos modernistas nunca os negligenciaram, pelo contrário, eram também seus propositores.

O descompasso entre a arquitetura moderna e a realidade social frente ao projeto de desenvolvimento econômico em todo o país acabou por acirrar o modo de produção capitalista, caracterizando-se a formação do espaço urbano pela predominância do valor de troca sobre o valor de uso. Nesse ambiente, a arquitetura da cidade tornou-se muito mais institucional e monumental do que propriamente social. Como concluiu Otília Arantes (1997, p. 342), uma arquitetura “mais à lógica da produção em série, do que às necessidades reais dos indivíduos a que se destinava”. Segundo a definição de Lefèbvre (1969, p. 31), valor de uso é “a cidade e a vida urbana, o tempo urbano” e o valor de troca são “os espaços comprados e vendidos, o consumo dos produtos, dos bens, dos lugares e dos signos”.

Referências

A ARTE no Brasil. São Paulo: Nova Cultural. Editor Victor Civita, 1982.

ARACY, Amaral A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes (Org.). **(Re)discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em**

arquitetura e urbanismo no Brasil. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997. p. 11-20.

ATLAS histórico: Panorama de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fapemig, 1997.

BARROS, Luiz Antônio Recamán. **Por uma arquitetura brasileira**. 1995. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 188 p.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BUARQUE, Cristovam. **O colapso da modernidade brasileira e uma proposta alternativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

CÂNDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e crítica - Modernismo**. v. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Otília Fernandes (Org.). **(Re)discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1955.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

COELHO Netto, José Texeira. **Moderno pós moderno; modos e versões**. São Paulo: Iluminuras, 1955. p. 20.

COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

KOROSEC-SERFATY, Perla. Experience and use of the dwelling. In: ALTMAN, Irwin; MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

KOROSEC-SERFATY, Perla. Experience and use of dwelling. In: ALTMAN, Irwin; WERNER, Carol M. (Ed.). **Home environments: human behavior and environment – advances in theory and researches**. v. 8. New York: Plenum Press, 1985. cap.3, p. 65-86.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

NIEMEYER, Oscar. Pampulha: arquitetura. In: XAVIER, Alberto. **Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração**. São Paulo: Pini, 1987. p. 131.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RIBEIRO, Demétrio; RIBEIRO, Enilda; SOUZA, Nelson. Situação da arquitetura brasileira. In: XAVIER, Alberto. **Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração**. São Paulo: Pini, 1987. p. 150.

XAVIER, Alberto (Org.). **Arquitetura moderna brasileira**: depoimentos de uma geração. São Paulo: Pini, 1987.

XAVIER, Alberto. Lúcio Costa, paladino da modernidade. **Informe Arqlab**, São Paulo, n. 4, maio 1999. p.04..

WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura brasileira. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Arquitetura moderna brasileira**: depoimentos de uma geração. São Paulo: Pini, 1987. p. 23.

Endereço para correspondência

Cláudio Bahia
Rua Alumínio, 138/501 - Serra
30220-090 - Belo Horizonte - MG
bah@pucminas.br