

Adrián Gorelik

BRASÍLIA

O MUSEU DA VANGUARDA

1950 E 1960

A partir do forte impacto causado pelo conhecimento de Brasília, percorrida pelo autor como um monumento da modernidade, Adrián Gorelik concluiu a obra *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*, que está sendo lançada pela Editora UFMG. O ensaio a seguir revela algumas idéias elaboradas pelo autor a respeito da cidade que melhor sintetiza as peripécias das vanguardas latino-americanas, especialmente em sua relação com o Estado e seus projetos modernizadores.

“Brasília merece respeito. É preciso acabar com esse jogo de ‘gosto-não gosto’, e com essa mania intelectual de fazer frases pejorativas. O que é preciso agora é compreendê-la.”

Lucio Costa

“Quem faz a apologia de certos tipos de arte costuma dizer que, se os compreendêssemos, também nos agradariam. Penso que, em termos gerais, a seqüência se dá de forma inversa. Se primeiro não nos agrada um jogo, um estilo, um gênero ou um meio, dificilmente seremos capazes de captar suas convenções para conseguir discriminar e compreender.”

Ernst Gombrich

Compreender Brasília

Terminou o século 20 e Brasília, que logo completará cinquenta anos, continua sendo sua cidade mais moderna; tão moderna, que o traçado fundacional (o chamado Plano Piloto) foi declarado “patrimônio histórico da humanidade”, para que seu caráter moderno seja preservado da passagem do tempo. De fato, Brasília não é somente a cidade mais moderna do século 20 mas, fundamentalmente, é um museu da modernidade, numa época em que a mera passagem do tempo, o atual, não é moderna e que o moderno deve ser preservado. Não é um jogo de palavras nem uma frase pejorativa; estas notas partem de uma profunda concordância com a citação de Lucio Costa: é hora de compreender Brasília. E que possamos vê-la agora como parte de uma “história da modernidade” é um dos elementos que deve ser incorporado à sua compreensão.

Na verdade, Brasília foi vista como um capítulo encerrado demasiado cedo. Nasceu em 1956-57 como um monumento da modernidade ocidental, destinada a marcar rumos novos na concepção cultural da cidade no mundo e a consolidar o lugar de privilégio que a arquitetura brasileira havia obtido, nas duas décadas anteriores, no panorama internacional. Mas quando sua construção ainda não estava terminada (tendo ao fundo os ecos dos aplausos atrasados) já era o cão morto de um “estilo” que havia errado em tudo. Ou, pior, que havia “acertado” em tudo, já que os comentaristas começaram a descobrir que sua marca d’água devia ser vista na segregação social brasileira e, mais em geral, na reconstrução capitalista do pós-guerra. Assim, em sua caída, Brasília arrastará consigo não somente uma idéia de cidade, mas toda a arquitetura brasileira, que não voltou a recuperar um papel de protagonista, em que pese a continuar produzindo algumas arquiteturas de grande qualidade – como as de Lina Bo, Vilanova Artigas ou Paulo Mendes – e intensos fenômenos urbanos, como as dezenas de cidades novas que foram criadas, desde então, no Amazonas.

Uma posição clássica no âmbito latino-americano para interpretar esse sucesso crítico foi assinalar a veicidade da crítica ocidental, que não teria compreendido a cultura brasileira e, tanto ao valorizar sua arquitetura como ao condená-la, sempre teria atuado sob motivos equivocados. Cabe esclarecer, desde já, que essa posição encontrou sempre uma contrapartida reafirmatória em opiniões da crítica “central” que efetivamente consignou que os brasileiros nunca teriam entendido a fundo a modernidade, e por isso quiseram aplicá-la em um país despreparado para ela. **Uma posição mais interessante deveria ver as causas internas do “fenômeno Brasília” (e, com ele, do “fenômeno Brasil” na arquitetura moderna ocidental), mas incorporando como parte indistinguível dele seu destino crítico, ou seja, vendo a cidade e as críticas que recebeu como parte de uma mesma conjuntura: a dos agudos dilemas do modernismo ocidental no pós-guerra, do qual Brasília é, por outro lado, um exemplo de máxima intensidade e seu ponto de clivagem; um banco de provas rapidamente descartado e um papel de tornassol que explica a prova e seu descarte.**

Como escreveu Duarte da Silva, “a análise da construção de Brasília foi comprometida pelo julgamento sobre a segregação espacial”. De fato. E poderíamos agregar em coro, como em uma litania: também foi comprometida pelo julgamento sobre o autoritarismo planificador e o conseqüente julgamento sobre o Estado desenvolvimentista e sua utopia modernizadora; pelo julgamento sobre a divisão de funções e o conseqüente julgamento sobre a ausência das qualidades urbanas tradicionais (a rua, em primeiro lugar); pelo julgamento sobre a abstração e o anonimato e o não-conseqüente julgamento sobre o excesso de representatividade (isto é, pelo julgamento sobre a monumentalidade e o barroquismo espetacular da arquitetura de Niemeyer, que então parecia equivaler à “brasileira”, sem mais nem menos); e assim por diante. Todos esses julgamentos ofuscaram exatamente nosso julgamento para compreender Brasília. Então, compreendê-la agora supõe incorporar essas críticas, nem tanto porque se aceitem sem questionamentos seus argumentos — sua somatória poderia configurar, mais que uma lista coerente de cargos, uma enciclopédia borgeana —, mas porque dizem muito da capacidade de Brasília para gerá-los e, sobretudo, permitiriam entender a peculiar conjuntura (não somente brasileira) de sua realização e opacificação.

Nesse sentido, **Brasília deve ser compreendida como encruzilhada particularíssima, como ponto de chegada — em alguns casos de consumação, em outros de quebra — de uma multidão de histórias diferentes, que podem se reunir em vários grandes feitos. Brasília, como “capital interior”, consome uma série de mitologias de longo efeito no Brasil, desde a aventura da fronteira, a “Marcha para o Oeste”, até o papel simbólico da unificação de litoral e sertão, reivindicada desde cedo como questão decisiva da constituição da nação.**

Como novo centro geopolítico equidistante dos poderes constituídos, ela encerra a ambição estatal de integração territorial começada em 1930 com a debilitação dos poderes regionais da República Velha. E como essa busca de integração recebeu, desde seu próprio início, aportes fundamentais da capacidade simbólica da arquitetura, Brasília encerra também o excepcional ciclo da *entente* arquitetura/Estado na construção do Brasil moderno. Da mesma forma, Brasília encerra o ciclo de voluntarismo construtivista estatal na América

Latina, que vai da construção dos Estados, no século 19, ao desenvolvimentismo, na década de 1950. E finalmente, Brasília encerra toda uma linha de figurações de cidade ideal no Ocidente que se encarnou em um setor do urbanismo modernista, um capítulo completo do que se poderia chamar o modernismo tardio num sentido cultural mais amplo; ainda que, como vamos ver, esse modernismo tardio esteja longe da representação paródica a que nos habituou a crítica estética, e ainda que, também para isso, Brasília seja um exemplo fundamental.

Em cada uma das complexas histórias que se entrelaçam nesses grandes feitos poderiam ser extraídos fragmentos para uma compreensão do “fenômeno Brasília”, de sua ascensão e sua queda. Mas também de sua obstinada continuidade: às vezes é difícil recordar que Brasília é *também* uma cidade, que continuou construindo, de forma bastante satisfatória, uma peculiar forma de vida. Peculiar, porque se trata de uma cidade especial (por seu traçado, por sua arquitetura, por sua função política, por sua localização), mas também pela incidência explícita que teve em sua realização cotidiana todo o pacote de representações precedente, como a confirmação extrema de uma hipótese da história cultural urbana: a hipótese de que a cidade e suas representações se produzem mutuamente. Por tudo isso creio, por fim, que Brasília deve ser compreendida como um dos momentos mais densos da cultura moderna. E aqui me permito complementar (contradizendo) a citação inicial de Costa com a outra citação de Ernst Gombrich, para incorporar no julgamento a questão do gosto: não posso afastar de minha busca de compreensão o impacto que me produziu o conhecimento direto de Brasília, uma das experiências estéticas e culturais mais intensas que uma obra de arquitetura e urbanismo consegue proporcionar. Se um dos aportes recentes dos trabalhos críticos foi, como no caso mencionado de Duarte da Silva, desligar a aventura fundacional de Brasília da opacidade a que a submeteu o julgamento sociológico posterior, também deve ser re-introduzida a aventura estética que perdura. É que Brasília merece, além de respeito, uma reconsideração dos próprios pressupostos do gosto — e talvez isso tenha sido de maior importância que o habitualmente observado — a partir dos quais sua análise também foi comprometida.

Museu da modernidade

A primeira sensação de museu que Brasília transmite surge da notável autoconsciência que as construções da cidade revelam acerca da epopéia que protagonizam. Cada edifício importante de Brasília nasceu consciente de sua história e continuou relatando-a, como se pode ver nos acessos de muitos edifícios (a maior parte, de Niemeyer), nos quais se expõem os esboços originais, como orgulhosas narrações de si mesmos, os rastros materiais e literários da epopéia da qual essas construções foram atores e encarnações ao mesmo tempo. Não somente os edifícios, o próprio plano da cidade, com sua também autoconsciente capacidade simbólica, que teve a virtude de conseguir, através da pura radicalidade estética associada à mitologia política, uma identificação cidadã que as cidades somente obtêm através de uma longuíssima sedimentação histórico-cultural.

Inclusive em comparação com o seletivo grupo de cidades míticas, como Paris, Londres, Veneza e Nova York, Brasília conseguiu resultados atraentes na construção de sua identidade. Aquelas cidades prestigiosas converteram ao longo do tempo a densa camada de representações sobre elas em uma parte consciente e fundamental de seu encanto, tornando-as presentes a cada passagem, em

plaquetas que destacam lugares que remetem a livros que falaram deles (ou que os usaram como cenário para suas histórias, ou que fundamentaram neles seus mitos), em postais, em ícones: são cidades que se tornaram discurso de si mesmas e que descobrem cada vez mais a mágica multiplicação dessa potência auto-gerada (que, por acréscimo, tendeu crescentemente a converter as representações identificatórias em *merchandising* urbano). Pois bem, creio que, sob esse ponto de vista, Brasília teve o notável mérito de produzir *ab initio* um efeito análogo, conseguindo recolocar a densidade cultural das camadas históricas de discursos com a radicalidade instantaneísta do voluntarismo projetual tornado *forma*. Creio que esse é um dos principais papéis que desempenham os cartazes frente ao plano urbano que, com função “de orientação”, multiplicam pelos lugares públicos de Brasília o fabuloso avião-cruz traçado por Costa: esses cartazes não servem tanto para orientar o turista, mas para tornar presente, a cada passagem, o orgulho sobre a contundência e a clareza de sua forma. Os planos nos dizem “esta cidade tem uma *forma*”, e nessa forma radica boa parte de sua identificação estética e, por meio dela, cultural e cidadã.

Há um exemplo fundacional dessa autoconsciência. Logo que começaram as obras para a nova cidade, em 1956, Niemeyer projetou e fez construir em dez dias uma residência provisória para o presidente Kubitschek, a vários quilômetros do lugar designado para implantar o Plano Piloto. A casa deveria servir para que o presidente atendesse aos assuntos de governo em cada uma das visitas que faria à cidade, visitas cuja frequência formava parte da campanha publicitária oficial sobre a inflexível decisão política da construção e a consequente mudança da capital na qual, no começo, poucos acreditavam. O pequeno edifício – chamado Catetinho em carinhosa alusão ao Catete, o palácio presidencial carioca – é uma feliz conjunção de critérios modernos e tradicionais, numa dessas operações arquitetônicas que começaram a ser prototípicas desde os anos quarenta na América Latina: a apropriação de elementos tradicional-populares a partir dos parâmetros de bom gosto modernista. Assim, uma elegante tira de uma só água sobre pilotis, com uma ampla galeria em toda a sua extensão e uma escada exterior, resolve-se com materiais “pobres”, madeira e chapa. A combinação, obtida na própria imagem do edifício, de valores tais como espírito pioneiro, adequação cultural-ecológica e austeridade republicana, é insuperável. E as anedotas sobre a reação favorável dos mandatários ou intelectuais estrangeiros que visitavam o presidente em sua residência “precária”, incontáveis: como sempre no Brasil, a capacidade comunicativa da arquitetura moderna rendeu dividendos políticos imediatos. **Mas o curioso é que, uma vez concluída a residência presidencial definitiva em 1958, o palácio da Alvorada, o que teria cabido esperar em qualquer epopéia construtiva, isto é, o ato solene de demolição de todos aqueles rastros da provisoriedade que serviram ao caminho da realização, não ocorreu.** Pelo contrário, noutro ato solene, o Catetinho foi declarado patrimônio histórico nacional e hoje pode ser visitado como museu de si mesmo, ou seja, como uma arquitetura capaz de expressar a essência política e cultural da epopéia de Brasília.

E é nesse sentido profundo que as arquiteturas de Brasília são monumentais: porque, como os verdadeiros monumentos, tornam presente materialmente o acontecimento e a vontade que as produziu, representações acabadas de uma modernidade que soube ser estética, política e cultural. O próprio acerto diagramático do plano de Costa e o talento inventivo de Niemeyer — tantas vezes criticado como indício de sua superficialidade arquitetônica — contribuem para essa direção monumental. Sabe-se, por exemplo, que as tão originais colunas do palácio da Alvorada tornaram-se uma marca característica

da singularidade cultural brasileira, incorporadas massivamente ao imaginário popular em todo o Brasil, seja como ícone de Brasília, em cartazes publicitários (formais ou improvisados em pequenas lojas), ou como ícone mais geral de uma vontade de modernidade nacional-folclórica, em modestas arquiteturas populares. Em polêmica com a opinião de Marshall Berman sobre a inumanidade do monumentalismo da capital (formulada, em gesto característico, quando ainda não havia abandonado o aeroporto), Lina Bo Bardi havia indicado a necessidade de observar, na generalização das colunas como estilema nacional-popular, o sucesso cultural de um “estilo” Brasília. Se isso é verdade, creio que também é indício da capacidade de Niemeyer como produtor de símbolos gráficos: como *icon giver*, mais que como *form giver* (a definição de Colin Rowe para arquitetos como Frank Lloyd Wright). E é preciso assinalar que essa característica foi anterior à hoje tão em voga “logotipização” da cidade e à arquitetura com fins publicitários, uma vez que as cidades ou os arquitetos podem ser mostrados como *marcas* de prestígio. Creio que essa eficácia comunicativa deveria ser uma das vias principais de compreensão do “fenômeno Brasília” e de seu lugar específico na modernidade ocidental; é uma eficácia que inclusive nasceu antes de Brasília, com a arquitetura moderna brasileira, pois está diretamente vinculada à sua autoconsciência monumental e nos deixa, por definição, às portas do museu da modernidade.

De fato, essa atitude museificadora só recentemente associou-se às obras modernistas; o caso mais habitual nas epopéias de construção modernista foi exatamente o contrário. Por exemplo, as Siedlungen alemãs estavam até muito pouco tempo em deploráveis condições, produto de meio século de uso como moradias de classe média baixa ou popular; recentemente, nas últimas décadas, começaram a ser restauradas com subsídios estatais e a converter-se em santuário turístico da modernidade estética.

Sua função original pretendia ser a de mero veículo da modernização dos hábitos de vida para adequar as pautas culturais e o mundo material às condições de um mundo moderno cuja lógica profunda as vanguardas acreditavam finalmente ter compreendido. Sua epopéia foi construir o Neue Welt, e por isso se auto-representavam (e a sociedade as acompanhava nessa representação, ainda quando isso supunha sua recusa) como a re-alocação definitiva dos valores estéticos pelas metas técnicas, sociais ou funcionais. Só bastante tempo depois, e só no interior da cultura artística e arquitetônica, começou-se a analisar e a compreender (para celebrá-la ou criticá-la) a complexa soma de pressupostos puramente estéticos e simbólicos que se aninhavam por trás das hipóteses funcionalistas ou civilizatórias; e somente bastante depois, começou sua reconversão museográfica. Houve alguns poucos casos de reivindicação precoce das características especificamente estéticas desses produtos modernistas, mas foram bem excepcionais e restritos e, em geral, essa demanda esteve vinculada ao fenômeno de readaptação da finalidade original por obra de uma política do bom gosto de setores progressistas médios altos.

Um dos casos mais patentes de uma obra moderna que, como tal, se consumiu em sua função modernizadora sem dar tempo para a revalorização estética, é o da cidade de Tel Aviv. Projetada de acordo com um *masterplan* de Patrick Geddes nos anos dez, sua arquitetura foi edificada majoritariamente duas décadas depois, em pleno pioneirismo sionista, por arquitetos judeus centro-europeus emigrados. Formados no espírito bauhausiano, haviam encontrado na “terra prometida” um lugar de realização dos sonhos vanguardistas, de modo tal que a cidade se converteu rapidamente na principal exposição mun-

dial de arquitetura moderna construída. Assim se usou e se transformou silenciosamente durante mais de meio século. Há pouco um fotógrafo organizou uma mostra que permitiu descobrir os restos dessa epopéia nas ruínas e nas mutações de uma arquitetura que jamais havia sido valorizada em si mesma, nem por seus usuários nem pelo Estado. A mostra fotográfica — uma maravilhosa estetização dessa arqueologia da modernidade em que se converteu Tel Aviv — deu a volta ao mundo chamando a atenção para a necessidade de sua salvação e preservação como documento e obra de arte.

Pois bem, **Brasília, pelo contrário, nasceu reivindicando-se tanto como obra de arte quanto como obra de urbanismo e, em função disso, como monumento da modernidade, o que supunha em seus criadores — e em seus usuários — uma atitude distanciada com respeito ao “moderno”, uma reutilização consciente, e portanto potenciada, de alguns dos valores do “moderno” convertidos em motores da comunicação e em objetos de veneração museográfica.** Trata-se de uma atitude depois desenvolvida por Lucio Costa em sua reivindicação do papel da história para a construção de uma “modernidade nacional”. Como se sabe, Costa integrou ativamente o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) desde sua criação, simultânea com o surgimento da “arquitetura moderna brasileira”. A negação da história na Bauhaus, a “tradição do novo” vinculada à arquitetura com o culto do método empírico e do mundo tecnológico, estava destinada a produzir, como assinalou Manfredo Tafuri, objetos artísticos que somente podem viver no presente. Desse ponto de vista, a experiência do modernismo brasileiro em sua versão canônica poderia aparecer como uma completa inversão: a finalidade do objeto artístico teria sido, nesse caso, produzir simultaneamente um futuro e uma tradição. Por isso, pode-se dizer que a arquitetura brasileira é “antivanguardista”: porque o problema que tinha para resolver era a ausência de história, não seu excesso. A necessidade do modernismo brasileiro é encontrar um lugar na história para o presente e, paradoxalmente, isso o coloca entre os primeiros movimentos que atendem à figuração modernista com sentido histórico distanciado; ou seja, entre os primeiros que *escolhem* a figuração modernista como um *estilo histórico* para compor com ele resoluções formais, tipológicas e funcionais dirigidas a uma vontade diferente da do modernismo clássico: por exemplo, a produção de uma *ordem* capaz de encarnar e simbolizar o poder modernizador do Estado nacional.

Estado e modernismo no Brasil: uma vanguarda da ordem

Se aceitarmos então que a autoconsciência de Brasília remonta ao próprio momento fundacional da “arquitetura moderna brasileira”, devemos esclarecer que esse não é o momento de início de construções de apelo vanguardista no Brasil. Como se sabe, as primeiras arquiteturas modernistas do Brasil foram produzidas em São Paulo por Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho e Rino Levi desde finais dos anos vinte. Lucio Costa chamou Warchavchik ao Rio de Janeiro em 1930 quando aceitou dirigir a Escola de Belas Artes e decidiu aproximar-se da figuração modernista. Na primeira metade da década de trinta, produz-se uma verdadeira explosão de diferentes tipos de experimentação com

arquiteturas de ponta, de inspiração e motivações múltiplas: o jovem Luiz Nunes em Recife, Affonso Reide na Prefeitura do Rio, as escolas de Anízio Teixeira também no Rio, o próprio Costa em sua sociedade com Warchavchik etc. Mas há uma verdade na afirmação carioca — tantas vezes discutida com argumentos certamente de maior precisão histórica — de que a “arquitetura moderna brasileira” nasceu com o projeto do Ministério da Educação, no Rio, em 1936: o que nasceu no Rio, sob o comando de Lucio Costa, foi um eficaz dispositivo de produção simbólica que tornaria célebre nos anos quarenta e cinquenta um “movimento”, o único suficientemente homogêneo para aspirar ao nome de “arquitetura moderna brasileira”.

O Ministério da Educação supõe um divisor de águas porque fecha um período de intensa experimentação vanguardista conformando o modo canônico capaz de acolher e homogeneizar qualquer outro tipo de busca. Há uma série de elementos que o tornam um selo nacional: a colaboração entre arquitetos e artistas; a apropriação levemente distorcida (folclorizante, classicizante, em outra escala) de motivos da figuração modernista internacional; a relação dos arquitetos com o Estado como promotor de programas novos e de sua nova figuração. O Estado de aspirações nacionalistas surgido da Revolução de 1930 e ratificado com a proclamação do *Estado Novo* pelo próprio Getúlio Vargas, em 1937, encontrará na arquitetura a resposta a suas demandas representativas e um veículo extraordinário de unificação simbólica nacional. Como Vargas, Juscelino Kubitschek, o presidente que vinte anos depois encerra o ciclo com a construção de Brasília, sempre teve claro esse papel da arquitetura: **“Desde cedo compreendi que a arquitetura moderna era para o Brasil mais que uma tendência estética, e sobretudo mais que a projeção de um movimento universal no seio de nossa cultura. Na verdade (...) ela se projeta como vigorosa força de afirmação cultural...”**

Se desde 1930 a modernidade começa a ser um valor político, o Estado tentará fazer com que uma arquitetura de prestígio o identifique e nessa busca se produzirá uma ligação muito íntima entre político e arquiteto; íntima e direta, à maneira do mecenato tradicional, já que é uma relação que para ser eficaz necessita preservar o caráter de artista do arquiteto (note-se a diferença com o modo mexicano de recrutamento estatal das vanguardas nos anos vinte e trinta, que vai tender a converter o arquiteto em um funcionário técnico). Assim se realizaram os principais alvos com que a arquitetura brasileira ia produzir seu reconhecimento internacional, entre o Ministério e Brasília. Em quase todos eles, é possível encontrar um grupo pequeno de protagonistas, como um álbum de família da “arquitetura moderna brasileira”: Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe do Gabinete do Ministro de Educação de Vargas, propõe Costa para a direção da Escola de Belas Artes, em 1930, e cinco anos depois sugere ao novo ministro, Gustavo Capanema, que recuse os resultados do concurso público do Ministério e chame Costa para realizar uma nova proposta. **Capanema, por sua vez, é quem sugere a Kubitschek em 1940, quando era Prefeito de Belo Horizonte, o nome do juveníssimo Niemeyer — já destacado na equipe do Ministério e apresentado por Costa como o *factótum* do ressonante êxito do Pavilhão novaiorquino — para realizar o complexo da Pampulha. A partir daí, Niemeyer acompanharia Kubitschek como selo artístico em cada um de seus degraus políticos: governador de Minas Gerais e, finalmente, presidente.** Voltaremos a encontrar Rodrigo Mello Franco de Andrade como diretor (criador) do SPHAN junto com Costa, firmando com Kubitschek e Niemeyer a conversão

do Catetinho em patrimônio histórico nacional. De todo esse momento de esplendor da “arquitetura moderna brasileira”, ainda que o destaque mais vivo seja o forte protagonismo de Niemeyer, o que deveria ser visto por trás de formas arquitetônicas engenhosas e surpreendentes, como o baixo contínuo que sustenta a melodia, é o dispositivo cultural de alcance mais vasto organizado por Costa. Como se disse mais acima, desde o começo ficou claro que Costa processou toda a renovação a partir de uma profunda ambição de continuidade, a partir de uma busca orientada para produzir um “novo equilíbrio”. Por isso, a referência obrigatória no panorama internacional é Le Corbusier: porque entre todos os referentes é ele quem oferece um tipo de *ordem*. Diferentemente dos combates típicos da renovação estética, a pergunta principal de Costa é sempre por qual meio se poderia chegar melhor e de modo mais eficaz a uma representação homogênea do Brasil moderno. Sob esse ponto de vista, ele vai discutir a idéia de que o barroco do Aleijadinho possa ser uma referência para a arquitetura moderna brasileira, mostrando sua limitação regional frente à arquitetura residencial colonial mais extensa – e nessa hipótese se sustentam as fantásticas obras dos anos quarenta, nas quais Costa combina composições classicistas e resoluções desenfadadamente modernistas dentro de estruturas muito simples, que se apóiam em residências e materiais tradicionais.

Aqui se pode apontar a principal diferença entre esse modernismo e o regionalismo de Gilberto Freyre, mais atento às pegadas da diversidade na produção de um imaginário nacional; mas também deve-se entendê-lo no interior do mesmo debate sobre o melhor caminho (no sentido de mais eficaz) de representar / construir a nação. Por isso, Costa vai procurar apresentar a nova arquitetura não como uma *alternativa*, mas como a conclusão – sintetizadora e superadora – de todas as buscas dos anos vinte, as do modernismo, as do regionalismo e as do neocolonial, materializando desse modo na arquitetura a aspiração dos jovens intelectuais, compartilhada a partir de 1930 pelo Estado: a produção de uma *língua nacional*.

Assim, entre os anos trinta e cinquenta, a vanguarda arquitetônica vai saber produzir os símbolos desse voluntarismo construtivista estatal, e o Estado vai saber potenciá-la como a chave modernizadora de sua ambição por uma cultura, uma sociedade e uma economia nacionais. A arquitetura moderna, como em quase nenhum outro lugar do mundo, constituiu-se no Brasil em uma usina de figuras às quais o Estado pôde recorrer para produzir o imaginário da modernização territorial e urbana que estava afrontando como desafio contemporâneo: a conformação de sistemas econômicos nacionais integrados, como parte dos novos papéis públicos que emergem com a reestruturação do sistema econômico internacional pós-trinta. As figurações dessa modernização foram preenchidas pelas formas modernistas graças a seu apelo simultâneo à tradição que deveria fundamentá-las; esse marco de ambiguidade culturalista é o território comum em que Estado e vanguarda se construíram mutuamente. E por isso o ciclo se amolda tão perfeitamente entre o nacionalismo substituto dos trinta e o nacionalismo desenvolvimentista dos cinquenta, chegando à produção do mito de origem e de futuro por excelência do Brasil: Brasília.

Mito, contudo, não somente do Brasil. Assim como, pelo menos desde Euclides da Cunha, a esperança de integração do Brasil moderno havia radicado na fusão de litoral e sertão, a mobilização de todo o Brasil produzida pela construção da nova capital gerou uma “mística de trincheiras” de ressonância continental: **“a função integradora e o valor simbólico de Brasília” conseguiram se converter, durante os anos em que durou a confiança desenvolvimentista, em um dos principais sinais de que a América Latina estava**

“avançando até suas próprias fronteiras”, de acordo com os termos de Jorge Enrique Hardoy. Para a ideologia planificadora, Brasília era a demonstração de que o subcontinente estava chegando à maioria, propondo-se metas cada vez mais ambiciosas e cumprindo-as. O novo plano nacional de caminhos que resultou da mudança,

com a rodovia Belém-Brasília como epítome de sua epopéia política, técnica e geográfica, era um manifesto continental dessa vocação nacional-estatal-desenvolvimentista, tão cristalina como as linhas em cruz do Plano Piloto de Costa: uma nova fundação.

Mário Pedrosa explicava Brasília (e o modernismo brasileiro) por meio da *boutade* de que o Brasil estava “condenado ao moderno”; é certo, mas mais que explicar o “destino vanguardista” de Brasília, essa *boutade* deveria servir para entender que, na arquitetura, as representações dessa “condenação” de “país jovem” produziu um fenômeno bastante particular. Em princípio, produziu o contrário do “modernismo da modernização” – expressão frequentemente usada por Mário Pedrosa e cunhada por José Guilherme Merquior – do vanguardismo artístico brasileiro: a necessidade de arraigar a vontade modernizadora do Estado em uma sobre-atuação culturalista de ordem e história. Tal foi o programa de Brasília e assim se explica o êxito instantâneo – e por isso legítimo – dos esboços de Costa para o Plano Piloto: ninguém poderia ter respondido melhor a esse programa porque ele mesmo o havia inserido como matriz fundacional da “arquitetura moderna brasileira” há vinte anos atrás. Assim, Brasília realiza à perfeição a “divisão de funções” em que nasce a escola carioca: Lucio Costa torna explícito com a confecção do plano seu papel de *organizador*, e nesse sentido aparece como o ideólogo da *entente* arquitetura-Estado; Oscar Niemeyer é o desenhador de ícones arquitetônicos.

Pois bem, a peculiar combinação entre modernização e culturalismo nacionalista é o que cimentou a arquitetura moderna e o Estado no ciclo de apogeu da arquitetura moderna brasileira e isso é o que resultou em Brasília: a firme certeza de um movimento nacional. **A partir de Brasília, houve arquitetos bons e ruins no Brasil, obras interessantes ou não, mais ou menos como em outros países com boa arquitetura, mas não houve mais uma “arquitetura moderna brasileira” como expressão cultural de uma vontade nacionalista produzida pelo Estado e assumida como própria pela sociedade.** E mais: poder-se-ia dizer que o fim dessa “aura” estatal-nacional é o que permitiu que, depois de Brasília, se pudesse apreciar melhor aquelas expressões que durante esse ciclo não se enquadraram na vontade hegemônica e, vice-versa, esse final também tornou opaca a obra posterior de quem continuou produzindo como se nada houvesse mudado (especialmente Niemeyer).



Adrián Gorelik es profesor titular en la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, y miembro del Consejo de Dirección de la revista *Punto de Vista*.