

5º Seminário DOCOMOMO Brasil

São Carlos | 27 a 30 de outubro de 2003

Arquitetura e Urbanismo Modernos: Projeto e Preservação

Mesas Temáticas

Algumas Questões Sobre a Extensão do Movimento Moderno no Brasil

Fernando L. C. Lara (ferlara@arg.ufmg.br)

Escola de Arquitetura da UFMG

A arquitetura moderna brasileira é inegavelmente excepcional. Excepcional na expressividade, excepcional na inventividade, excepcional na excentricidade (no sentido do deslocamento em relação aos centros Paris, Berlim e depois Nova York). Logo depois do final da segunda guerra mundial esta arquitetura alcançou uma penetração e uma divulgação internacional impressionantes, adentrando os anos cinquenta como um dos alvos principais do olhar estrangeiro (TINEM, 2002). Mais de cem artigos sobre arquitetura brasileira foram publicados no estrangeiro entre 1947 e 1949, de acordo com o Índice de Avery da Columbia University (LARA, 2000). Ainda de acordo com esta mesma base de dados, de um total de 1007 artigos publicados sobre o Brasil, nos periódicos indexados, ao longo do século XX, mais 70% destes se referem de alguma maneira ao Movimento Moderno. O modernismo foi sem dúvida o fenômeno arquitetônico mais importante que o Brasil já teve até hoje, e a consolidação dos Seminários DOCOMOMO só reforça esta assertiva.

Mas a arquitetura moderna brasileira também é excepcional na sua extensão. Fazendo um breve resumo quantitativo desta extensão, cabe notar que o Brasil tinha apenas 2 milhões de domicílios urbanos em 1940 contra cerca de 35 milhões atualmente. Se podemos considerar que tudo o que foi construído no Brasil depois dos anos 40 foi fortemente influenciado pelo Movimento Moderno, então 95% do nosso espaço construído é Moderno. Em maior ou menor grau, com menos ou mais qualidade, mas eminentemente Moderno. Assim sendo, torna-se fundamental perguntar quais os valores da espacialidade moderna que ainda estariam impregnados no nosso ambiente construído, e quais os problemas que ainda persistem ou quais distorções ocorreram nos últimos 50 anos? Além disto, o impacto qualitativo desta disseminação é ainda maior. Andando ao redor dos bairros residenciais nas principais cidades brasileiras, não se pode deixar de notar uma repetição de certos elementos arquitetônicos nas fachadas. Os telhados se inclinando para dentro; lajes de concreto flutuando sobre a entrada, apoiadas por esbeltas colunas de metal; cerâmicas em tons pastéis (em formato de pastilha ou azulejo) compondo com *brise-soleils* ou elementos vazados que propiciam sombra, privacidade e ventilação. Nos centros das cidades, arranha-céus proliferam com as mesmas pastilhas, *brise-soleils* e marquises.

A repetição insistente destes elementos foi o que primeiro chamou minha atenção para esta aceitação mais ampla do Movimento Moderno no Brasil. Como atesta a historiografia, na América Latina em geral e no Brasil em particular, a Arquitetura Moderna alcançou um nível distinto de identidade (FRASER, 2000; SEGRE, 1991, 1994). Também é conhecimento comum que a Arquitetura Moderna Brasileira foi fortemente influenciada por Le Corbusier e pela Bauhaus, mas de alguma maneira alcançou uma disseminação mais ampla e mais profunda. Na maioria dos países, a Arquitetura Moderna foi nunca popular e esta constatação foi usada como argumento em favor da superação do Movimento Moderno (BROLIN, 1976; NEWMAN, 1980; VENTURI, 1966). No Brasil dos anos 50, porém, o modernismo foi extremamente popular, chegando a se inserir no cerne da identidade nacional e representando um papel fundamental na cultura brasileira a partir daí (SEGAWA, 1994, 1998; a LARA, 1998). Os anos cinquenta no Brasil foram um momento sem igual para o desenvolvimento da auto imagem da nação. Isto não se deve ao sucesso de sua arquitetura moderna no estrangeiro, mas ao relativo otimismo, relativa estabilidade política e econômica e principalmente à aceleração do modelo de desenvolvimento nacional (FAUSTO, 1998; SKIDMORE, 1999), a partir da segunda metade dos anos 50. Cabe então perguntar o que significa esta herança moderna e qual o impacto desta imagem social no nosso modo de vida atual. Seríamos ainda uma sociedade em busca de solução dos conflitos próprios da modernidade como defenderia Habermas ou teríamos perdido para sempre o ideal de uma modernidade possível?

O caso brasileiro fica ainda mais singular quando nós consideramos a divisão tradicional entre *modernism/ arte erudita/ edifícios comerciais* de um lado, e *estilos tradicionais/ cultura popular/ residências* do outro (HUYSEN, 1986; COLOMINA, 1996). Esta separação estética entre um lugar tradicional para se viver e um lugar moderno para trabalhar foi marca registrada de arquitetura moderna norte-americana (OCKMAN, 1996; SCOTT-BROWN, 1977). O fato de que a classe média brasileira dos anos 50 tenha adotado o modernismo como estilo e objeto de desejo constitui uma intrigante divergência, um fenômeno que merece ser investigado e pode contribuir para a historiografia da arquitetura do século XX.

A vasta maioria deste nosso espaço construído não foi (e continua não sendo) projetada por arquitetos, mas mesmo assim apresenta elementos modernistas. Construídos pelos próprios usuários com ajuda de mestres-de-obra e operários muito pouco qualificados, as casas revelam uma adaptação engenhosa do vocabulário modernista. Características volumétricas como telhados invertidos e marquises ocorrem em milhares de casas de classe-média enquanto elementos menores como colunas metálicas, pastilhas e *brise-soleils* foram ainda mais comuns. Usados para indicar uma modernidade incipiente, este Modernismo Popular (como eu o chamo) alcançou durante os anos 50 o *status* de identidade social (LARA, 2001).

Nos seminários DOCOMOMO, é crescente o número de trabalhos que investigam esta arquitetura moderna disseminada pelo Brasil inteiro, como as pesquisas sobre Aracaju, Recife, Campo Grande, Uberlândia, Juiz de Fora, Natal entre outras. E quantas serão as localidades brasileiras, menores e mais distantes dos grandes centros, mas que também guardam tesouros da nossa arquitetura moderna. Fazendas, creches, hospitais, casas operárias, prefeituras, fóruns, e centenas de milhares de escolas. Todos modernos em maior ou menor grau. Todos fazendo parte desta nossa gigantesca herança moderna a qual estamos apenas arranhando ao estudarmos apenas os arquitetos que já conhecemos. Nosso patrimônio moderno é imenso e é fundamental estudar as obras paradigmáticas como também é urgente abrir o leque de investigação para a totalidade de nosso ambiente construído moderno.

Mas se quisermos ter sucesso nesta “inclusão” de arquiteturas modernas menores (menores porém não menos modernas) ao nosso objeto de estudo, faz-se necessário repensar as relações entre as arquiteturas erudita e popular. Acredito que a relação entre arquitetura e cultura popular é um dos principais desafios da teoria arquitetônica contemporânea. Definida pela dicotomia entre alta-cultura e cultura popular, percebe-se um abismo crescente entre os dois campos. Como bem coloca Andreas Huyssen “a modernidade sempre teve uma relação volátil entre a arte alta e a cultura de massa,” para a partir daí defender que só a vanguarda tentou aproximar as duas manifestações. (HUYSEN, 1986). Outro aspecto importante desta dicotomia popular é a troca de idéias e tendências entre os dois extremos. O famoso texto de Kenneth Frampton sobre o Regionalismo Crítico, por exemplo, enfatiza uma das direções do movimento: a de que arquitetos usem conscientemente elementos do vernáculo em seus projetos “criticamente regionais” (FRAMPTON, 1992). Porém, a apropriação de elementos de arquitetura erudita por populares não recebeu muita atenção, sendo tomada como não merecedora de estudos aprofundados. Mas também é sabido que o modernismo, especialmente nos EUA, nunca foi popular (como brandiam com razão os defensores do pósmodernismo). Uma das idéias principais desta reflexão é discutir até que ponto a equação erudito/popular em arquitetura foi diferente no Brasil.

Para colocar o Modernismo Popular em relação a este paradoxo de *high/low* no Brasil é necessário enquadrar o assunto da maneira como estava sendo discutido naquele momento. Desde a Semana de Arte Moderna em 1922, os intelectuais brasileiros estavam prestando muita atenção a assuntos de cultura popular e o diálogo possível entre manifestações eruditas e populares. De acordo com Renato Ortiz, a caracterização do popular na cultura brasileira só acontece depois da formação de um mercado de consumidor para bens culturais, exatamente nos anos cinquenta. Ortiz nos recorda que não havia classe média suficiente nos anos trinta para sustentar o desenvolvimento de uma “cultura brasileira” (ORTIZ, 1985: 63). Tal declaração referenda a tese de Nestor Garcia Canclini de que a América Latina em geral e o Brasil em particular tiveram um modernismo exuberante com modernização deficiente, limitada a uma parte minúscula da população que vivia uma real modernidade (GARCIA CANCLINI, 1995).

Garcia Canclini e Ortiz reconhecem que uma arte verdadeiramente popular só existiria quando alcançasse uma audiência popular. Os modernistas dos anos vinte tinham o povo presente nas suas obras de arte, sejam estas literatura, pintura ou música. Mas o público fruidor dessas obras de arte ainda era a elite ilustrada, e isto só mudaria com a consolidação dos meios de comunicação de massas e o crescimento da classe média nos anos 50. As classes menos favorecidas estavam presentes nos livros e nas pinturas mas nunca viram ou leram tais trabalhos.

Até mesmo nos anos 50, dois dos principais sucessos brasileiros, música e cinema, sofriam ainda do mesmo problema de não alcançar uma audiência maior. A bossa-nova tão aclamada pelo mundo inteiro por misturar jazz norte-americano com samba brasileiro, nunca foi um sucesso nas ruas onde o samba nasceu. Um fenômeno urbano, a bossa-nova foi produzida e consumida por uma classe média alta nos bairros da zona sul do Rio de Janeiro e se esparramou por outras audiências jovens e ricas nas principais cidades brasileiras. Enquanto Antônio Carlos Jobim é certamente o compositor brasileiro mais conhecido ao redor do mundo, no Brasil ele nunca vendeu tanto quanto Roberto Carlos ou os sertanejos. O movimento do cinema-novo desfrutou uma audiência ainda menor, e embora o manifesto dos cineastas se baseava em trazer o “as massas” para a tela, a grande maioria de brasileiros nunca assistiu a um filme sequer do cinema-novo. Como recordou Randall Johnson, as massas estavam na tela mas não na audiência do cinema-novo (JOHNSON & STAM, 1982: 37).

Um dos benefícios do estudo do Modernismo Popular é o seu desajuste em relação ao padrão geral de uma dicotomia *high/low*. Muitas diferenças colocam o Modernismo Popular como uma exceção, mas uma exceção que pode provar a regra. Quando comparando tal Modernismo Popular com outras manifestações de arte brasileiras dos anos 50, sou tentado a reivindicar que este era um fenômeno ímpar, que inverteu algumas das relações tradicionais.

Vejamos, o meio é derivado de arquitetura alta, como os telhados invertidos, os *brise-soleils*, as esbeltas colunas metálicas, o revestimento cerâmico, e as marquises. Os agentes são definitivamente populares uma vez que nenhum arquiteto projetou essas casas, embora eu pude encontrar na pesquisa alguns outros profissionais envolvidos com o projeto e construção. Mas ao contrário em outros encontros entre o erudito e o popular, o tamanho e natureza do público são muito diferentes, uma vez que milhares de fachadas modernistas podem ser encontradas em qualquer bairro ocupado ao redor dos anos 50. O fato de que todo mundo pode ver essas fachadas que são tão públicas quanto quaisquer outros objetos urbanos multiplica a audiência ainda mais, atingindo populações inteiras que passavam diariamente por essas casas. Em resumo, com um meio derivado da arquitetura alta e manipulado por agentes populares, alcançando uma audiência enorme, o Modernismo Popular acontece na direção oposta da relação tradicional de *high/low*. Nestes condições, o fenômeno de Modernismo Popular é singular em nos prover um contra-exemplo que funcionou como uma ponte entre a arquitetura erudita e as massas, por incorporar elementos de uma arquitetura sofisticada, disseminados (e, é claro, distorcidos) até alcançar uma parte significativa da população brasileira. Mas em vez de perceber isto como uma ponte ou uma ferramenta de contato com as massas, ou como resultado da qualidade do modernismo brasileiro, os arquitetos viram isto como degeneração e imitação desprezível ou kitsch.

Considerações Finais

Na tentativa de contextualizar a arquitetura dentro de uma moldura maior do caminho brasileiro de modernização para irmos em busca da extensão do Movimento Moderno no Brasil, me apoiei em autores que descrevem tal modernização como ambígua e de dupla-face (FAUSTO, 1998; BENEVIDES, 1979; ORTIZ, 1985). Em uma direção correm as forças progressivas sedentas de modernidade e favoráveis a mudanças rápidas. Este projeto normalmente é identificado com setores emergentes de sociedade brasileira, mais urbana e mais educada do que a média, sem medo do novo com uma visão positiva das transformações que estão acontecendo desde finais do século XIX. Fica claro nos debates da primeira metade do século XX que essas forças progressivas estão descontentes com os passos lentos de mudança. Quando o modelo nacional desenvolvimentista iniciado por Vargas e acelerado por Kubitschek entra em colapso no início dos anos 60, a

divisão ideológica que se segue verá as forças progressivas alinhadas com a esquerda e a favor de transformações mais rápidas e mais radicais (SKIDMORE, 1999; FAUSTO, 1998).

Na direção contrária move-se um jogo mais conservador de forças que pressionam para uma modernização controlada, preocupados com a ordem e a hierarquia, suspeitos de qualquer novidade e pregando uma evolução lenta. Identificados com a oligarquia rural e os velhos industriais, este grupo vê o processo de modernização como inevitável, mas tenta manter seus privilégios permitindo apenas as transformações que os interessem.

A modernização brasileira vinha evoluindo entre essas duas forças, às vezes mais lenta e mais controlada como durante o primeiro governo Vargas (1930-45), às vezes flertando com movimentos sociais e sindicatos como durante o segundo governo Vargas (1951-54), às vezes com crescimento econômico acelerado como durante o governo Kubitschek (1955-60). Mas por trás de todas essas flutuações há um compromisso com a “ordem e o progresso” como escrito na bandeira nacional. Tal processo de modernização deveria trazer progresso e transformação, mas de uma maneira controlada para não ameaçar a ordem social. Percebido de formas ligeiramente diferentes por diversos estudiosos, esta modernização dupla é chamada de “incompleta” por Garcia Canclini e “conservadora” por Renato Ortiz (1985) e Boris Fausto (1998). Também é importante dizer que não havia um único processo de modernização em curso mas muitos, sobrepondo-se ou distanciando-se de acordo com o contexto.

É inevitável que os espaços construídos apresentassem a mesma dupla personalidade. A classe média urbana responsável pela maioria das casas objeto do nosso estudo deveria se identificar mais claramente com o lado progressivo da modernização. Mas isso não parece ser uma verdade absoluta, com os espaços internos conservadores traindo tal imagem moderna e revelando suas raízes duplas.

Para arrematar minhas considerações finais usarei a imagem de muito divulgado encontro que aconteceu no Brasil. Quando em 1955 Walter Gropius visitou a casa de Niemeyer em Canoas, comentou que a casa era verdadeiramente bonita mas não podia ser produzida em massa. Tais comentários de Gropius ecoaram durante décadas entre arquitetos brasileiros que viram as observações do mestre da Bauhaus como crítica amarga. Considerando que muito pouca pre-fabricação estava sendo usada no Brasil, o país não podia figurar entre as nações arquitetura avançada apesar das exuberantes formas de seus edifícios. O que é interessante perceber neste estudo do Modernismo Popular é um abismo notável entre produção e reprodução. Enquanto a casa de Niemeyer não podia ser produzida em massa como Gropius achava que toda casa deveria ser, sua estética e em menor grau sua espacialidade estava naquele mesmo momento sendo reproduzida em centenas de milhares de casas de classe média. Não obstante, é ainda discutível se os projetos de Gropius foram mesmo produzidos em massa como ele pretendia. Gostaria então de concluir esta reflexão deixando para o debate a tese de que escapando à obsessão modernista com a produção, a Arquitetura Moderna Brasileira foi reproduzida maciçamente, com processos e técnicas adaptadas à realidade local. Costurando tendências contraditórias, a classe média brasileira pode ter construído um tipo sem igual de modernismo com atitude pós-moderna. O que isto pode significar? Qual a contribuição deste fenômeno brasileiro para a arquitetura do século XX? Quais as lições que podemos tirar desta disseminação sem igual e como lidar com esta imensa herança moderna? São perguntas que só podem ser respondidas se a arquitetura abrir seu leque de investigação para porções maiores do ambiente construído.

Referências Bibliográficas:

ARQUITETURA e ENGENHARIA (A&E), Revista mensal publicada pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Foram analisados todos os números de janeiro de 1950 a dezembro de 1959.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. “Aos Formandos da FAUUSP” (1956), apud: XAVIER, Alberto (org.), *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, São Paulo: Pini, 1987.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo: Pini: FVA, 1986, 144pp.

- BAYEUX, Gloria Maria, *O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*, São Paulo: FAUUSP, 1991.
- BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita, *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 302pp.
- BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita. *A UDN e o udenismo: ambigüidades do liberalismo brasileiro 1945-1965*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 297pp.
- BONDUKI, Nabil, *Origens da Habitação Social no Brasil*, São Paulo: Estação liberdade: Fapesp, 1998, 342pp.
- BROLIN, B., "The Cultural Roots of Modern Architecture", *The Failure of Modern Architecture*, New York: Van Nostrand, 1976.
- COLOMINA, Beatriz. "Collaborations: the private life of modern architecture", *Journal of the Society of Architecture Historians*, September 1999, pp. 462-471.
- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- COSTA, Lúcio, *Lúcio Costa: Registro de uma Vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995, 608p.
- COSTA, Lúcio, sem título, em *Arquitetura e Engenharia*, no. 54, junho-agosto de 1959.
- ESTEVAN, Carlos, *A questão da cultura popular*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- FABRIS, A. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: EDUSP/Nobel, 1987.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*, São Paulo: Edusp, 1998, 660pp.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*, New York: Oxford U Press, 1992.
- FRASER, Valerie. *Building the New World: studies in modern architecture in Latin America, 1930-1960*, London: Verso, 2000, 280pp.
- GARCIA-CANCLINI, Nestor, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis: U of Minnesota Press, 1995.
- GHIRARDO, Diane, *Architecture After Modernism*, London: Thames & Hudson, 1996.
- GORELIK, Adrian. "O moderno em debate: cidade, modernismo, modernização", in *Narrativas da Modernidade*, ed. Wander Miranda, Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 55-80.
- GUIMARAES, Dinah & CAVALCANTI, Lauro, *Arquitetura Kitsch, suburbana e rural*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- GUIMARAES, Eduardo. Editoriais publicados mensalmente em *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, de janeiro de 1950 a dezembro de 1959.
- HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass culture, Post-modernism*, Bloomington: Indiana U Press, 1986.
- IRIGOYEN, Adriana. "Frank Lloyd Wright in Brazil", *The Journal of Architecture*, vol. 5, Summer 2000, pp.137-157.
- JOHNSON, Randall & STAM, Robert. *Brazilian Cinema*, East Brunswick: Associated University Press, 1982, 372pp.
- LARA, Fernando. "Entrevista com Niemeyer", *Jornal O Tempo*, Belo Horizonte, November 7th, 1997b.

- LARA, Fernando. "Designed Memories; the roots of Brazilian modernism", in *Proceedings of the ACSA Conference on Memory and Modernity*, Saint Louis, MO: Washington University, 1998, pp. 117-125.
- LARA, Fernando. "Espelho de Fora: arquitetura brasileira vista do exterior", *Arquitextos*, www.arquitextos.com.br, 2000.
- LARA, Fernando. *Popular Modernism, an analysis of the acceptance of modern architecture in 1950's Brazil*, Ph.D. dissertation, Ann Arbor: The University of Michigan, 2001.
- LARA, Fernando. "Arquitetura brasileira sob o olhar estrangeiro", resenha do livro de Nelci Tinem (2002), publicada em *Vitruvius*, <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha066.asp>, 2003.
- NEWMAN, O., "Whose Failure Is Modern Architecture?" in B. Mikellides (ed.) *Architecture for People*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980, pp. 45-58.
- NOVAES, Fernando (org), *Historia da Vida Privada no Brasil*, vol 1, São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- OCKMAN, Joan. "Towards a Theory of Normative Architecture," *The Architecture of Everyday*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, pp.122-152.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1988, 222 pp.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985, 148pp.
- PEVSNER, Nikolaus, "Modern Architecture and the historian, or the return of historicism", *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1961, p.230-240.
- REIS FILHO, Nestor Goulard, *Quadro da Arquitetura no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 1978, 211pp.
- SCOTT BROWN, D., "Architectural Taste in a Pluralistic Society," *The Harvard Architectural Review*, Vol. 1, Spring 1980. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 41-51.
- SCHWARZ, Roberto. *Misplaced Ideas: essays on Brazilian Culture*, London: Verso, 1992, 204pp.
- SEGAWA, Hugo, "The essentials of Brazilian Modernism", *Design Book Review* 32/33, 1994, p. 64-68.
- SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, Sao Paulo: Edusp, 1998, 224pp.
- SEGRE, Roberto, "The Sinuous Path of Modernity in Latin America", *Design Book Review* 32/33, 1994.
- SEGRE, Roberto, *America Latina Fim de Milênio: raizes e perspectivas de sua arquitetura*, trad Eduardo Brandao, Sao Paulo: Studio Nobel, 1991, 326pp.
- SKIDMORE, Thomas. *Brazil, Five Centuries of Change*, New York: Oxford U. Press, 1999, 245pp.
- TINEM, Nelci, *O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna*, João Pessoa, Manufatura, 2002.
- VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction*, New York: MoMA, 1966.
- XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini, 1987, 389pp.