

9. Conclusão

A percepção da dificuldade persistente em desenvolver análises críticas da obra de Oscar Niemeyer poderia a princípio ser creditada à longevidade de uma trajetória e um trabalho altamente produtivos até o presente. Entretanto, essa dificuldade parece provir mais efetivamente da polarização das avaliações realizadas pela primeira geração de críticos que, de certa forma, condicionou ou intimidou as tentativas de romper a limitação dessas avaliações que, de um modo geral, apresentavam posições antitéticas referentes a diferentes pontos de vista em relação aos objetivos do Movimento da Arquitetura Moderna. O conceito moderno de movimento, conforme Habermas, comporta não só o rompimento com o passado, mas a concepção da filosofia da história segundo a qual o presente gera mudanças contínuas a partir de si. Incorporando esse conceito, o ideário da arquitetura funcionalista tinha em vista um projeto de transformação social com uma arquitetura industrial, funcional, abstrata e internacional. O formalismo, adotando outra perspectiva, e em conformidade com a teoria de Fiedler, colocava em primeiro plano a investigação autônoma da forma por entender que a arquitetura é, antes de tudo, obra de arte. Como tal ela encontra, reportando ao pensamento de Fiedler, “seu sentido na sua própria essência artística em acordo com a intenção do artista, seu interesse pelo mundo visível [e] a energia de sua força formadora.”³⁴⁸ Nesse caso prevalece a concepção individual do artista que não comporta princípios ou modelos previamente definidos, mas antes se alimenta da liberdade do seu fazer e da autonomia conquistada pela arte, conceituadas e defendidas sistematicamente por Fiedler ao longo de seu trabalho como se vê, a título de exemplo, na seguinte frase: “A atividade artística não é nem imitação servil nem invenção arbitrária, mas conformação livre.”³⁴⁹ Sendo então resultado da livre pesquisa individual, a arquitetura que coloca em primeiro plano sua essência artística também não

³⁴⁸ FIEDLER, Konrad. “Sobre o Juízo das Obras de Artes Plásticas”. P. 70.

³⁴⁹ Idem, P. 81. Na sequência dessa citação Fiedler afirma, “para que algo possa ser imitado deve existir, em primeiro lugar, aquilo que deve imitar-se. Mas como pode existir a natureza que surge pela apresentação artística sem ela e antes dela? Até o mais insignificante de nós tem que produzir seu mundo segundo uma forma visível, pois de nada podemos dizer que exista antes de haver penetrado em nossa consciência cognoscível.”

almeja a internacionalização pois se esse fosse o caso configuraria o paradoxo de se tornar um modelo.

Em vista desses diferentes modos de pensar a modernidade da arquitetura, e considerando a predominância da formulação funcionalista propagada a partir dos principais centros do racionalismo europeu, compreende-se a inflexão que o trabalho de Niemeyer representou. Não surpreende portanto sua recepção negativa por parte dos núcleos mais radicais da orientação funcionalista e seus ditames em relação ao projeto moderno institucionalizados através dos CIAM. Sem dúvida, a obra que Niemeyer começa a conceber a partir do Conjunto da Pampulha apresenta um desvio ao que parecia ser um programa modelar e consensual de transformação a ser protagonizada pela arquitetura. Reações exaltadas miravam não apenas desqualificar a obra do arquiteto brasileiro, mas a desqualificação em si era uma condição necessária para evitar que viessem à tona divergências latentes, porém sublimadas, entre os próprios ideólogos do Movimento que afinal não era tão consensual como parecia fazer crer. E, contudo, pergunta-se, por que Niemeyer, a arquitetura brasileira, ou, mais especificamente, a escola carioca, tornaram-se o foco simultâneo de atenção e tensões quando haviam outras tendências que também não seguiam o credo funcionalista? Frank Lloyd Wright, por exemplo, mentor e representante da chamada arquitetura orgânica, que inclusive atacava sistematicamente o modelo europeu, nunca provocou esse tipo reação. Essa é uma questão que certamente envolve motivações complexas, mas pode-se levantar algumas hipóteses relacionadas à aproximação com Le Corbusier, à velocidade com que essa arquitetura se impôs através de projetos de grande porte, geralmente associados e patrocinados pelo poder público, sua origem num país periférico, cujo processo de modernização se apresentava pecário e sobrecarregado de contradições, além do momento histórico, das tensões do pós-guerra, em que da desmobilização do Movimento se buscou ainda uma rearticulação pautada no recrudescimento de seus princípios norteadores. Momento marcado também pela transferência do núcleo da produção da arte de vanguarda para Nova Iorque onde surgem não só novas experiências, mas discursos que tendiam absorver, e algumas vezes, dissolver, segundo motivações próprias, a arte e o projeto da arquitetura moderna. Se em 1932 diretores do Museu de arte moderna (MoMA) – fundado em 1929 e

assumindo rapidamente uma posição proeminente na institucionalização, difusão e qualificação da arte européia – pensavam homenagear os grandes mestres do Movimento da Arquitetura Moderna com a exposição *Modern Architecture: International exhibition*, na verdade criaram constrangimentos ao, pragmaticamente, desenvolver a noção de *International Style*, modificando e encapsulando a concepção anteriormente desenvolvida por Walter Gropius de *Internationale Architektur*. Em 1943 essa influente instituição abre suas portas para exibir a exposição *Brazil Builds*, lançando e apresentando mundialmente a arquitetura brasileira e fomentando seu prestígio. Philip Goodwin, arquiteto responsável pela montagem e catálogo da mostra, definiu o exemplo brasileiro como uma renovação da arquitetura moderna que através de “um caminho próprio” elaborava uma síntese original entre o universal e particular, o espírito do tempo e do lugar³⁵⁰ seguindo a narrativa elaborada por Lucio Costa.

Todos esses fatores somam-se para que a arquitetura brasileira, tendo à frente a obra de Niemeyer, entrasse na pauta dos debates internacionais que tentavam preservar o programa original do projeto moderno, percebendo na repercussão internacional do arquiteto brasileiro uma ameaçadora mudança de rumo e perda de controle. Inúmeros artigos e dossiês publicados nas mais importantes revistas especializadas tentam ou refutá-la como um todo, ou buscar algum tipo de enquadramento que a posicionasse como não pertencente, em sua peculiaridade, ao “verdadeiro” movimento moderno. Outros, como Siegfried Giedion, buscaram assimilá-la como uma contribuição regional³⁵¹ enquanto Nikolaus Pevsner, no começo da década de 1960, ainda dava continuidade a crítica de Max Bill creditando à “súbita aparição” de Niemeyer no início dos anos 40 uma mudança de rumo pois sua obra teria sido a primeira a se contrapor ao funcionalismo, e embora considerasse que seus edifícios eram “dotados de força, poder, e de uma alta dose de originalidade [eram], ao mesmo tempo, enfaticamente anti-rationais.”³⁵²

³⁵⁰ GOODWIN, Philip. *Brazil Build: Architecture New na Old 1652-1942*. P. 84.

³⁵¹ GIEDION, Siegfried. “O Brasil e a Arquitetura Contemporânea”. In: MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Prefácio, PP.17-18.

³⁵² PEVSNER, Nikolaus. “Modern Architecture and the historia, or the return of historicism” P. 236.

De um modo geral a crítica funcionalista deslocou o conceito substantivo de formalismo em direção a uma adjetivação qualificativa de sinal negativo. Ao mesmo tempo, para a crítica estrangeira não vinculada ao funcionalismo, a ênfase formal presente no trabalho de Niemeyer vem acompanhada de outros adjetivos que, admitindo sua qualidade, mal disfarçavam o olhar preconceituoso em relação a uma obra oriunda de um país periférico. O superficialismo de suas leituras acabou por colocar em segundo plano as possibilidades de um embate direto com a obra do arquiteto e, em última instância, ao caracterizá-la como fruto de uma criatividade espontânea própria a um artista nascido em ambiente tão adverso, corroboram igualmente a idéia de irracionalidade.

Apesar de já distantes do período moderno, com raríssimas exceções, a dificuldade de se empreender uma leitura mais densa e isenta da trajetória e produção de Niemeyer permanece, limitando-se a comentários ligeiros e geralmente elogiosos por parte de alguns arquitetos respeitados, brasileiros ou estrangeiros, pertencentes a gerações mais jovens que se dizem influenciados por sua obra. Também no campo da historiografia e da crítica manifesta-se a mesma característica, ou seja, em revisões mais amplas do modernismo em arquitetura, aparecem menções à Niemeyer nas quais usualmente se referem a ele como um arquiteto ousado que sem qualquer receio rompeu com as restrições do estrito funcionalismo. Contudo, ainda hoje se encontram em livros dedicados exclusivamente ao trabalho do arquiteto, a insistência de tratá-lo segundo os tradicionais adjetivos e clichês da exuberância e do exotismo, da relação de suas linhas curvas com natureza tropical ou com a morfologia feminina, tudo isso configurando uma “utopia hedonista”. Exemplar desse tipo de leitura encontra-se no livro do historiador inglês David Underwood cuja edição brasileira de 2002 foi publicada por uma editora que costuma ser séria e criteriosa. Ao mesmo tempo proliferam, principalmente depois que o arquiteto completou 100 anos, as publicações de livros luxuosos, para decoração de mesas e estantes, ou então “para inglês ver”.

No ensaio “O pós-funcionalismo” Peter Eisenman inicia sua análise afirmando que “O *establishment* crítico no campo da arquitetura nos disse que entramos na era do ‘pós-modernismo’. E o tom pelo qual a notícia nos é fornecida é

invariavelmente o de alívio, semelhante ao que acompanha a advertência a um jovem de que ele não é mais um adolescente.”³⁵³ Essas duas frases do arquiteto norte-americano resumem bem o quanto um movimento que surgiu como reação às restrições e dogmas acadêmicos, exigindo a liberdade e autonomia de sua atividade, foi aos poucos se tornando ele mesmo dogmático. Não por acaso Eisenman destaca o tom de alívio que acompanha o anúncio do fim do período moderno e o compara a advertência ao jovem, como um aviso de que a fase caracterizada simultaneamente por sonhos e confrontos passou e que é hora de encarar a realidade da vida adulta, isto é, de se tornar autônomo, reflexivo e responsável pelas próprias escolhas. Essa comparação que obviamente dirige-se ao próprio meio da arquitetura refere-se ao fato de que, ao contrário das outras artes visuais, a arquitetura não processara a reflexividade crítica definidora do seu fazer específico, um procedimento inerente e constitutivo da modernidade. Por essa razão Eisenman afirma que o modernismo não foi até o presente³⁵⁴ elaborado arquitetonicamente. Naturalmente o arquiteto americano não propõe um outro modernismo não funcionalista, mas a autocrítica, ainda que tardia, da arquitetura o que àquela altura demandava não só pensar sua qualidade e campo específicos, mas também a revisão do funcionalismo por considerá-lo um pensamento alheio ao que é próprio da arquitetura.

Confiando na potencial possibilidade de promover amplas reformas por meio das novas técnicas e materiais construtivos o funcionalismo aderiu ao idealismo positivista em sua crença absoluta no progresso guiado pela razão técnica, configurando uma teleologia cuja finalidade se mostrou ao fim incapaz de contornar os complexos e poderosos mecanismos de controle da grande indústria e da organização social. Contudo e apesar de críticas radicais como a de Eisenman, há o legado das obras dos grandes mestres, que apesar de seu discurso, revelam-se portadoras de qualidade estética indiscutível. Portanto é preciso distinguir o funcionalismo enquanto discurso aporético da arquitetura moderna e a concretude de trabalhos que mesmo seguindo preceitos rigorosamente determinados, preservaram, independente das intenções discursivas, o caráter artístico, até porque

³⁵³ EISENMAN, Peter. *Op. Cit.* P.97.

³⁵⁴ O texto de Eisenman foi escrito em 1976.

tais princípios se pautam na poética da arte construtivista, em sua linguagem abstrata e elementar.

A obra de Oscar Niemeyer distingue-se consideravelmente do modelo europeu, em primeiro lugar, porque o contexto em que começa a elaborar seu trabalho é o de um país que dava os primeiros passos em direção ao processo mais efetivo de industrialização, de modo que a lógica pautada pela razão técnica e instrumental não fazia aqui qualquer sentido. O encontro do arquiteto com o então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek propiciou uma parceria longa e produtiva que conferiu a Niemeyer a possibilidade de trabalhar no regime da mais absoluta liberdade de acordo com o programa solicitado. Já no projeto da Pampulha ele apresenta deslocamentos da sintaxe corbusiana e um vocabulário próprio. A parceria com Kubitschek alcança seu ápice com a construção de Brasília que significava então, provavelmente, o mais ambicioso projeto de civilização e cultura para a nação. O chamado anos JK representou a possibilidade concreta de articular um projeto cultural, civilizacional e construtivo da modernidade para o país, associando política estatal e política cultural. Pela arquitetura introduziu-se no Brasil a vanguarda construtiva, contudo não houve um diálogo com a arte moderna que tivesse atingido, por assim dizer, o mesmo grau de entendimento da forma moderna. Niemeyer não era um pensador da cultura, um intelectual como Lucio Costa. Sua inteligência foi toda dirigida para o engendramento da forma arquitetônica a partir da autoconsciência adquirida através de Corbusier da liberdade do signo plástico, permitindo a criação de uma morfologia diferenciada, inusitada para o padrão europeu. Suas volumetrias curvas não apresentam dependência nem relação com coisa alguma e portanto não têm nem consonância nem dissonância com o ambiente, é como que desgarrada – apesar do discurso metafórico, uma tentativa do estrangeiro entender algo que em última instância só poderia ser entendido em relação aos pressupostos da autonomia e inteligência da forma, conforme teorizado por Fiedler e historicizado principalmente por Riegl. Pois seu conceito de *Kunstwollen* diz respeito a essa dimensão da lógica interna e auto-referente da forma artística. Riegl se refere ao *Kunstwollen* como algo consciente que resulta da inovação individual do artista, que por sua vez, depende da perspicácia “de se colocar à frente de contextos geralmente conservadores” que retardam o processo de mudanças. A intencionalidade desse querer, que é um

impulso, é também o que determina a qualidade artística. A visão riegliana é passível de uma correspondência com a trajetória e atitude de Niemeyer ao não se submeter aos ditames do funcionalismo, ao mesmo tempo em que dava livre impulso à sua imaginação e liberava a arquitetura moderna da armadilha do funcionalismo. Ao associar o *Kunstwollen* à *Weltanschauung*, a visão de mundo, Riegl afirmava também o caráter relativo de ambos, isto é, afirmava a variação deles de acordo com a época e o lugar. Por essa via se explica também a recusa de Niemeyer em aderir a um programa que não correspondia a sua visão de mundo.

Liberando a pesquisa da forma e desmentindo um certo intimismo da arte brasileira, Niemeyer propicia a hipótese de que sua obra e inteligência artística configuram uma representação paradigmática do artista moderno que se apropria e beneficia largamente da livre pesquisa da forma propiciadas pelo novo estatuto autônomo da arte, associando-se tanto às fontes do pensamento formalista como ao revisionismo crítico do chamado pós-funcionalismo. Sendo portador da “compulsão” do fazer experimental, típica de alguns artistas modernos, Niemeyer também não se deixa levar pela demanda de coerência exigida pela vertente ortodoxa do modernismo. Isso não significa que ele seja insensível às implicações sociais próprias da arquitetura como insinuou Max Bill, mas como um compulsivo seu fazer se dá efetivamente num outro registro que pode por vezes levar a resultados questionáveis e a conseqüências sociais problemáticas. No entanto, é preciso lembrar que o arquiteto remeteu suas preocupações sociais para o campo de um efetivo engajamento político, mantendo a esfera da sua atividade profissional como espaço da liberdade por excelência. Assim, o alívio que Peter Eisenman comenta ao ser anunciado o fim do modernismo não é um sentimento que diga respeito a Oscar Niemeyer pois como arquiteto ele trabalhou como se fosse um pintor moderno. Apenas deve se atentar para o fato de que uma pintura eventualmente mal sucedida de um grande pintor não tem maiores conseqüências enquanto um projeto arquitetônico mal concebido por um grande arquiteto pode condicionar de modo negativo a dimensão da experiência individual e das relações sociais.