

Arte e política no movimento modernista brasileiro - o caso da arquitetura

Investigação finalizada

GT 32: Sociologia da arte e da cultura

Bruno Gontyjo do Couto

Resumo:

A geração modernista brasileira uma atuação intelectual marcada pelo esforço de construção de uma arte nacional através da conciliação entre o moderno e o nacional. A nosso ver, essa postura foi extremamente significativa para a constituição de uma relação ambígua, mas duradoura, com o Estado brasileiro ao longo das décadas de 30 e 40. Dentro desse quadro de cruzamento entre modernismo e Estado, o modernismo arquitetônico do “grupo carioca” acaba por se destacar cada vez mais como uma espécie de “vanguarda oficial”, constituindo-se como linguagem primordial dos projetos arquitetônicos do Estado. O presente estudo se propõe a analisar a relação entre arquitetura modernista e Estado brasileiro ao longo das décadas de 30 e 40, compreendendo o contexto de articulação entre cultura e política na produção de sentidos sobre o mundo social.

Palavras-chave: Modernismo; Arquitetura; Estado.

Ao longo da década de 30, a vertente arquitetônico-urbanística inspirada na proposta de Le Corbusier, protagonizada pelo grupo de Lúcio Costa e vinculada ao movimento modernista brasileiro, vai se constituir como uma das principais conexões entre a utopia modernista e o Estado Novo.

Dos anos 30 para os anos 40, essa vertente conquista um enorme destaque, assumindo a posição de protagonista nos projetos e concursos de urbanismo e arquitetura promovidos pelo Estado. Nesse sentido, figura como uma espécie de vanguarda oficial: torna-se a linguagem padrão dos projetos de construção de edifícios e intervenção urbana ensejados pelo Estado¹. Como já foi dito, atuando como “vanguarda oficial”, essa vertente passa a produzir com certa exclusividade os modelos de organização urbana, de construção e de formalização estética que estão associados a uma nova ordem social, uma ordem que é objeto de anseios e esforços por parte de facções políticas e intelectuais, uma ordem que conjuga o moderno e o nacional.

Ora, essa relação contínua e bem sucedida com o Estado é fundamental para o desenvolvimento da perspectiva arquitetônica modernista no Brasil e na América Latina como um todo. É preciso ter em conta que a arquitetura é, antes de tudo, uma arte de encomenda, de modo que a efetivação e triunfo de um determinado estilo muitas vezes estão vinculados ao apoio sistemático de um mecenas. No caso dos países latino-americanos, o Estado se destacou ao longo de todo o século XX como a instituição mais

¹ Falamos em linguagem padrão não porque essa vertente detinha exclusividade nos projetos do Estado, mas porque se destaca como protagonista da maioria deles, bem como dos respectivos concursos oficiais. Talvez com a única exceção da presença da perspectiva da cidade-jardim de Howard Ebenézer no projeto de Goiânia (1937), a grande maioria dos grandes projetos arquitetônicos efetivados entre 1930 e 1950 apresentava a influência marcante da proposta de Le Corbusier, principalmente por conta da atuação bem sucedida dos grupos de Lúcio Costa e Affonso Reidy no Rio de Janeiro e de Luiz Nunes em Recife. Pouco a pouco, o grupo vinculado a Lúcio Costa vai se destacando pela criação de uma nova linguagem que conquista grande reconhecimento dentro e fora do país, liderando a vertente modernista inspirada em Le Corbusier na sua trajetória como vanguarda oficial.

bem posicionada, por conta dos recursos e do suporte legal, para atuar como mecenas e contribuir com a efetivação de novas propostas arquitetônicas.

No caso do Brasil, essa relação com o Estado foi determinante. Apesar da importância do mecenato privado para a arquitetura de vanguarda ao longo das duas primeiras décadas do século XX, o desenvolvimento dessas vertentes esteve diretamente atrelado ao amparo concedido pelo Estado nas décadas subsequentes. Como aponta Durand (1991), o Estado brasileiro foi responsável pelas principais encomendas e projetos arquitetônicos ao longo do século passado, além de formular e gerenciar as políticas de preservação do patrimônio, as diretrizes educacionais das universidades, e também ser a instituição responsável pelas políticas e projetos de urbanismo no país. Para o autor, a imposição da arquitetura de vanguarda forjada na primeira metade do século XX dependeu de uma negociação bem-sucedida com a administração estatal. Nesse sentido, a relação entre arquitetura de vanguarda e Estado brasileiro demonstra a importância do mecenato estatal, e o mais importante, revela o modo como essa nova arquitetura, de alguma forma, estava sintonizada com as prerrogativas e necessidades das elites políticas, servindo muitas vezes como símbolo de uma nova ordem ou como uma espécie de modelo que promoveria e difundiria processos de inovação cultural e socioeconômica.

Como sugere David Underwood (1994, p. 16), ao longo do século XX no Brasil, instaura-se uma “moderna tradição” de colaboração política, artística e cultural na qual determinados grupos procuram mudar a história através de projetos arquitetônicos desenvolvidos sob circunstâncias adversas. O autor argumenta que existe um padrão recorrente no qual as elites políticas tentam resolver os dilemas do desenvolvimento do país através de projetos arquitetônicos e urbanísticos que envolvem aspectos de doutrinação político, cooptação popular ou criação cultural. Na opinião de Underwood, o que vemos é a constituição de um sistema de mecenato estatal por uma elite política que demanda uma arquitetura de novas formas, de expressão inédita. Segundo o autor, esses projetos arquitetônicos serviriam para demonstrar para as massas os feitos políticos dessa elite e o seu compromisso com o interesse público. Por outro lado, também demonstrariam para todo o mundo que o Brasil detinha uma identidade cultural única e que se tratava de um país em pleno progresso.

Certamente esse caráter propagandístico e afirmativo estava presente nos interesses do Estado ao promover as novas vertentes arquitetônicas, mas, a nosso ver, a convergência do interesse estatal especificamente para a perspectiva modernista tinha raízes mais profundas. Acreditamos que é no esforço dessa nova linguagem arquitetônica em conjugar os aspectos do nacional e do moderno, fundindo-os ao elemento da monumentalidade, que reside o ponto de confluência com a prerrogativa estatal. Nesse caso, a relação entre modernismo artístico e Estado, destrinchada no último tópico, atua como matriz da intersecção entre arquitetura e política. É mais ou menos por aquela mesma mescla de visões e valores que o modernismo arquitetônico-urbanístico irá se relacionar sistematicamente com o Estado, configurando-se como vanguarda oficial.

Adrián Gorelik, ao analisar o desenvolvimento das vanguardas arquitetônicas modernistas no Brasil, na Argentina e no México, sinaliza exatamente nesse sentido. Segundo o autor, a primeira geração de arquitetos modernistas desses países tinha uma verdadeira obsessão pela criação de um estilo que representasse uma nova ordem social, a ordem que emergiria da recém-instaurada era moderna. Ao mesmo tempo, essa obsessão estava associada à missão nacional que essas vanguardas assumiam, de modo que era necessário produzir uma essência nacional que servisse como base dessa nova ordem (GORELIK, 2005, p. 25). Influenciados por um olhar que toma o popular e o local como elementos vinculados à pureza e à autenticidade, esses arquitetos se propõem a criar uma nova linguagem arquitetônica capaz de conjugar o popular, o local, o novo e o universal e, assim, representar a nova ordem social e o seu espírito nacional.

O autor então conclui que essa nova perspectiva arquitetônica acaba estabelecendo uma importante linha de identificação com o papel que o Estado vinha se atribuindo, qual seja: o de

construtor de uma nova sociedade que seria ao mesmo tempo moderna e nacional (GORELIK, 2005, p. 26). Esse Estado intervencionista, demiurgo de uma nova ordem, passa então a oferecer instrumentos e meios para por a “nova arquitetura” em prática e em grande escala, adotando-a energicamente.

Nesse período, a relação entre arquitetura e Estado no Brasil e na América Latina foi marcada pelo apoio contínuo e indispensável do mecenato estatal e pela respectiva identificação entre perspectivas políticas e perspectivas culturais. A nova linguagem, no seu esforço de conciliação e síntese, transforma-se em símbolo de uma nova ordem simultaneamente nacional e técnico-industrial, em afirmação de uma nova cultura nacional e, finalmente, em modelo capaz de promover e difundir valores e princípios vinculados à nova ordem e à nova cultura.

Tendo em conta essa perspectiva geral na qual Estado e arquitetura se reúnem, tanto no Brasil, como na América Latina, com o objetivo de promover a síntese da modernidade nacional, faz-se necessário trilhar o percurso histórico através do qual o modernismo de inspiração “corbusiana” acabou se destacando como vanguarda oficial no Brasil. Trilhar esse percurso é um método que nos possibilita vislumbrar e analisar as trajetórias e perspectivas que, tendo se cruzado, levaram a tendência liderada pelo grupo de Lúcio Costa ao centro do arranjo que combina Estado, arquitetura-urbanismo e cidade, culminando alguns anos mais tarde na materialização da utopia arquitetônica modernista como linguagem espacial da própria capital do país.

* * *

Durante a década de 20, Lúcio Costa já havia se destacado como um dos mais proeminentes membros do movimento neocolonial. Contudo, o contato com a arquitetura civil colonial em Diamantina, constada ao vivo, lançou uma nova mirada sobre o que até então vinha fazendo como membro daquele movimento. Pouco a pouco, um profundo desconforto foi tomando corpo e impelindo-o no sentido das tendências modernas (PEREGRINO, 2002, p. 8). O contato com a obra de Gregori Warchavchik teria sido a gota d’água que levou o arquiteto a tomar uma mudança total de rumo, culminando no rompimento com o movimento neocolonial.

Por conta de um artigo publicado em um jornal mineiro a pedido do seu amigo, o poeta Manuel Bandeira, no ano de 1929, Lúcio Costa despertou o interesse de Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe de gabinete do ministro da educação Francisco Campos (1930-1932). Como vimos, o governo Vargas se propôs a realizar uma ampla política de mobilização cultural, arregimentando os grupos intelectuais, incluindo os modernistas, na missão de constituição e estabelecimento de uma cultura nacional. Os primeiros trabalhos de Lúcio Costa com o neocolonial e as suas novas inclinações modernistas, buscando no estilo barraco a inspiração para a nova arquitetura, provavelmente chamaram a atenção de Rodrigo M. F. de Andrade. Lúcio Costa é então indicado para dirigir a interventoria da ENBA, sendo incumbido de reformular as diretrizes do ensino de artes na escola.

A tentativa de Costa de dar espaço às produções e aos arquitetos de tendência mais moderna desagradou aos antigos professores, que logo depois o destituíram do cargo de diretor. Apesar da experiência fracassada, Costa deixou uma marca na Escola, influenciando muitos alunos que, não por acaso, entraram de greve durante seis meses por conta de sua saída, reivindicando a manutenção da proposta curricular que abria espaço para as concepções modernistas de arquitetura.

O Ministério da Educação e Saúde no regime Vargas era um espaço altamente estratégico para os intelectuais da época, um espaço relativamente neutro e com grande influência sobre o campo cultural no Brasil. Isto não era diferente no caso dos grupos que disputavam no campo da arquitetura, afinal, o ministério controlava a ENBA e o ensino artístico no país, definia a política de preservação do patrimônio arquitetônico, além de ser uma importante instância de difusão e consagração da produção artística feita no Brasil (Durand, 1991).

Os canais e os contatos com membros do gabinete do Ministério da Educação, combinados com a ambição de renovação e constituição de uma arquitetura cada vez mais original, acabaram rendendo, cinco anos depois, o convite a Lúcio Costa para a projeção e construção do novo edifício sede do ministério. Os acontecimentos que envolvem a projeção e a construção do novo edifício do Ministério foram absolutamente determinantes para a projeção cada vez mais definitiva do grupo liderado por Lúcio Costa dentro do campo da arquitetura brasileira.

No decorrer dos primeiros anos da década de 30, Lúcio Costa vinha reformulando sua perspectiva a partir do contato com as propostas de Le Corbusier. No ensaio “Razões da nova arquitetura”, concebido entre 1933 e 1935 e publicado em 1936, Costa afirma que havia um desencontro da arquitetura que vinha sendo ensinada há muito com relação às necessidades da vida moderna, bem como no que dizia respeito aos novos processos construtivos e suas incríveis possibilidades técnicas (COSTA, 2007, p. 22). Segundo o arquiteto, as novas técnicas construtivas transformavam as possibilidades de construção pelo fato de que tornavam a ossatura do edifício independente, de modo que o potencial de elasticidade obtido permitia alcançar um grau de intensidade de expressão e valor plástico inaudito. Posto isto, Costa defende que as novas possibilidades técnicas eram o ponto de partida para criação de uma nova concepção arquitetônica e que os arquitetos europeus já vinham ensaiando os primeiros passos na direção da nova arquitetura (COSTA, 2007, p. 26). Nesse texto, a aproximação de Costa das ideias defendidas por Le Corbusier nos artigos da publicação “Por uma arquitetura” é muito evidente.

Quando convidado por Capanema para construir a nova sede do ministério, foi exatamente a perspectiva de Le Corbusier que Lúcio Costa e sua equipe procuraram implementar no novo edifício. A concepção arquitetônica do prédio contempla rigorosamente os cinco pontos propostos pelo arquiteto francês: volume construído em pilotis, planta livre com estrutura independente, fachada livre, janelas dispostas em fita (na horizontal) e terraço-jardim. Logo que foi concluído, o novo edifício obteve grande reconhecimento pelo fato de que materializava, pela primeira vez, a proposta de Le Corbusier em uma escala monumental. A obra ainda contou com a perspectiva inovadora de Burle Marx na composição do terraço-jardim, além dos painéis internos de Candido Portinari.

Um dos movimentos mais interessantes de Costa foi a decisão e toda a tentativa insistente, que acabou sendo bem-sucedida, de trazer Le Corbusier para avaliar e colaborar com o projeto. Apesar de no final, por uma série de questões de ordem prática e técnica, as proposições de Le Corbusier terem ficado de fora da proposta que foi materializada, a participação do arquiteto francês foi extremamente simbólica no sentido de consolidar a influência e hegemonia da sua doutrina na arquitetura brasileira, além de sacralizar a obra como legítima representante da mesma. Não há como precisar o grau de influência desse projeto, mas o fato é que grande parte dos projetos arquitetônicos desenvolvidos entre 1930 e 1950, apresentavam algum tipo de inspiração na perspectiva de Le Corbusier. Essa vertente da arquitetura modernista definitivamente se consagrou como estilo hegemônico no país.

Outro ponto de interesse no caso do projeto MES, foi a “descoberta” do talento excepcional de Oscar Niemeyer. Até então, Niemeyer era apenas um jovem arquiteto que trabalhava voluntariamente no escritório de Costa. Segundo a narrativa de ambos, foi a partir de alguns desenhos rascunhados por Niemeyer para o projeto que Costa viu todo o potencial daquele novo arquiteto. Mais tarde, no concurso para o projeto do Pavilhão do Brasil na Feira Universal de Nova Iorque, Costa mais uma vez exerceria esse papel, revogando a conquista do concurso em favor de Niemeyer, que tinha ficado em segundo lugar.

No fim, o novo edifício foi visto como um duplo trunfo cultural: primeiro, pelo fato de que representava o nascimento de uma nova arquitetura no país; segundo, porque o primeiro modelo monumental da inovadora proposta de Le Corbusier fora construído em pleno solo brasileiro, por

arquitetos brasileiros. Ao mesmo tempo, foi visto um trunfo político, pois logo se tornou um dos símbolos do cenário de modernidade que vinha sendo construído no país pelo novo regime.

Acreditamos que a afirmação de Gorelik é acertada, pois o projeto do ministério catapultou a carreira de Costa, que atuando de forma estratégica e decisiva ao longo de todo o processo, conquistou um espaço central na comunidade dos arquitetos, no movimento modernista arquitetônico e na intersecção entre arquitetura e Estado. O autor argumenta que nesse projeto foi criado um verdadeiro dispositivo de produção simbólica que seria recorrentemente acionado pelo Estado (GORELIK, 2005, p. 161).

Nos anos que seguem a construção da nova sede do ministério, Lúcio Costa vai se envolver com os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937, realizando pesquisas sobre arquitetura colonial e publicando novos artigos a respeito do assunto. Ainda no primeiro número da revista editada pela instituição, Costa publica um artigo defendendo a necessidade de que os arquitetos estudem e incorporem lições da arquitetura popular portuguesa, “coisa legítima da terra” na qual “as qualidades da raça se mostram melhor” (COSTA, 2007, p. 89). Segundo Costa, essa rica tradição teria sido mantida no Brasil pelos mestre-de-obras portugueses, que foram adaptando-a aos novos contextos e às novas técnicas por meio de uma lenta e espontânea evolução. Seguindo nessa direção, o arquiteto então dispara contra o artificialismo de uma tentativa forçada de revivescimento da arquitetura tradicional por parte do movimento neocolonial, argumentando que a verdadeira tradição foi “guardada pelos mestre-de-obras portugueses que, com bom senso e simplicidade, já vinham se adaptando aos novos contextos” (COSTA, 2007, p. 94).

É possível que nesse período, o arquiteto já estivesse buscando por uma solução que conciliasse a nova arquitetura com a tradição nacional. Como fica evidente no texto, não se trata de apenas justapor os dois aspectos em uma mesma concepção, mas de realizar uma arquitetura nacional na medida em que desenvolve uma arquitetura adaptada aos novos tempos, ao novo contexto. Anos mais tarde, Oscar Niemeyer apontaria os trabalhos e reuniões do SPHAN como situações que iniciaram o esforço de construção de uma linguagem que conciliasse o moderno e o nacional. Ao que parece, nesse período os dois arquitetos intensificam a busca por essa linguagem síntese.

No começo dos anos 40, Lúcio Costa começa a se destacar com figura central na comunidade de arquitetos do país, atuando ao mesmo tempo como renovador da arquitetura no país e como guardião da tradição nacional. No argumento de Pereira (1997, p. 78) e de Durand (1991), o arquiteto conquista uma importante posição de mediador político e cultural. A relação com Le Corbusier e a tentativa de legitimação e propagação da doutrina do arquiteto francês dentro do campo da arquitetura brasileira, através do projeto da sede do MES, confirmaram o desmonte do poder acadêmico e do ecletismo, bem como do próprio movimento neocolonial, levando à consolidação da arquitetura moderna no Brasil através da atuação do arquiteto. Por outro lado, a sua atuação como consultor do SPHAN consolida sua posição como especialista da arquitetura colonial. Suas pesquisas e sua erudição colaboraram para a sua consagração e celebração entre arquitetos, escritores e críticos de arte, que o reconheciam como uma grande autoridade no assunto. Pouco a pouco, Costa vai se destacando como protagonista desse espaço, além de deter um posicionamento extremamente estratégico dentro do aparelho estatal ao longo do regime Vargas. A sua posição no campo também lhe permitiu atuar como importante defensor e divulgador da arquitetura brasileira fora do país.

O sucesso da arquitetura moderna brasileira acaba por se desdobrar em um forte discurso nacionalista de Costa e de muitos outros, que afirmavam que esse sucesso era fruto do esforço e genialidade do povo brasileiro, evidência de uma nação unida, independente e cada vez mais original em suas manifestações culturais. Um indício de que o nacionalismo pode ter sido um dos principais pontos de confluência entre o movimento modernista e as facções políticas que optaram por financiá-lo.

* * *

Durante os trabalhos de projeção do edifício do MES em 1936, tanto Lúcio Costa, como o próprio Le Corbusier ficaram impressionados com o talento do jovem arquiteto que, até então, vinha trabalhando voluntariamente no escritório de Costa depois de ter se formado na ENBA. Sabiamente, Costa fez tudo o que fosse possível para projetar aquele novo talento que, anos mais tarde, conceberia a linguagem que alçou aquela vertente não só ao posto de ícone da modernidade nacional, como também ao posto de ilustre representante da arquitetura modernista mundial.

Ao longo dos inúmeros projetos desenvolvidos por Niemeyer durante as décadas de 30 e 40, quase todos encomendados pelo Estado, é notável a tentativa do arquiteto em desenvolver uma arquitetura cada vez mais inovadora, com um vocabulário plástico próprio e original. O arquiteto não apenas segue as renovações propostas por Costa, como intensifica a busca por uma arquitetura genuinamente brasileira, buscando balancear os princípios do racionalismo e do funcionalismo europeu com a sensibilidade plástica do estilo barroco.

O arquiteto atribui o seu interesse com relação à sensibilidade da arquitetura colonial, mais especificamente do estilo barroco, aos contatos que travou com Rodrigo Melo Franco de Andrade dentro do Ministério da Educação e, especialmente, nas reuniões do SPHAN, das quais também participara. “Foi ele quem me convidou para o SPHAN, e me fez compreender melhor nossa velha arquitetura, as igrejas barrocas... Juntos caminhamos por Ouro Preto, Congonhas, Sabará, que tantas angústias lhe davam.” (NIEMEYER, 2000, p. 13). Oscar reconhece a figura de um mestre no então presidente do SPHAN, atribuindo às reuniões do órgão um peso decisivo no rumo que sua arquitetura tomou, cada vez mais ambicionando aliar a tradição colonial com o estilo moderno.

Rodrigo M. F. de Andrade era nada menos que sobrinho de Afonso Arinos, além de importante porta-voz do movimento modernista na imprensa. O intelectual era próximo de figuras como Carlos Drummond e Mário de Andrade, constituindo-se como um verdadeiro conhecedor da síntese de perspectivas realizadas pelo modernismo. É provável que, junto a Lúcio Costa, Rodrigo M. F. de Andrade tenha atuado como um importante transmissor, levando a matriz modernista, com toda a sua complexidade, até Oscar Niemeyer.

Por conta de sua participação no projeto do ministério, Niemeyer entrou em contato com a pessoa de Capanema, representante da base política do regime em Minas Gerais. Durante trabalhos paralelos ao prédio do ministério, Niemeyer se aproximou do ministro, prestando serviços referentes à arquitetura e artes plásticas. Foi Capanema quem apresentou Niemeyer para o líder da facção política então dominante no estado de Minas, o governador Benedito Valadares, principal referência política no estado durante 12 anos, e, mais tarde, para o seu herdeiro político, o prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Como o próprio arquiteto reconhece, o desenvolvimento de sua arquitetura foi totalmente tributário da parceria duradoura com essa facção da elite política mineira (NIEMEYER, 2000, p. 12).

Juscelino Kubitschek fora nomeado prefeito pelo governador Valadares em 1940 e vinha se destacando como um político empreendedor, realizando inúmeras obras. Kubitschek pretendia construir uma nova área de lazer para a elite de Belo Horizonte e, então, encomenda a Oscar Niemeyer o projeto das construções que comporiam esse novo complexo. Segundo Durand (1991), a proposta desenvolvida pelo arquiteto teve repercussão imediata. “O uso intensivo da linha curva... foi apresentado como sinal inequívoco de sua ‘liberação’ em relação à ‘influência’ de Le Corbusier e da arquitetura ‘ortogonal’ do movimento moderno” (DURAND, 1991). Segundo o próprio Niemeyer: “com a obra da Pampulha o vocabulário plástico da minha arquitetura – num jogo inesperado de retas e curvas – começou a se definir.” (NIEMEYER, 2000, p. 19). Grande parte da literatura sobre arquitetura moderna no Brasil

considera que o complexo da Pampulha é um marco para história do campo arquitetônico brasileiro, pois sua independência conceitual, marcada pelo uso das curvas com inspiração no barroco, revela a efetiva libertação da arquitetura moderna que estava sendo feita aqui da influência das vanguardas europeias em favor de uma linguagem autenticamente brasileira.

A partir desse momento, Niemeyer revelaria em cada projeto, para o Brasil e para o mundo, a formatação de um estilo único, uma arquitetura de sua autoria. David Underwood (1994, p. 92) propõe designar essa arquitetura como “modernismo de forma livre”. Segundo o autor, enquanto os arquitetos europeus ambicionavam uma arquitetura racionalista e ortogonal, baseada na estética da máquina, com suas formas padronizadas, Niemeyer proclamava uma nova estética brasileira baseada na geografia do país, na “curva” brasileira. Para o arquiteto, a criação das verdadeiras formas brasileiras deveria começar pelo “habitat” brasileiro.

Na visão de Niemeyer, a arquitetura deveria ser uma arte plástica que expressa o que é imposto por um ambiente múltiplo, refletindo as condições de um lugar, de sua política, economia e técnica, mas, ao mesmo tempo, deveria ser expressão de esperança, uma utopia que desafia a imaginação, a projeção de como a vida poderia ser (UNDERWOOD, 1994, p. 90). A sua arquitetura seria uma espécie de convite à imaginação, um olhar para um novo futuro que seria tão belo quanto as formas que criava como cenário antecipador. Tratava-se de uma arquitetura com um tom quase messiânico, prelúdio de novos tempos, de um período de confraternização (PEREIRA, 1997, p. 142). O apelo para liberdade plástica seria uma forma de provocar encantamento, emoção, uma obra capaz de surpreender pelo que representava de novo.

A celebração do “modernismo de forma livre” dentro da comunidade artística nacional e internacional como um momento de libertação da arquitetura brasileira e como um marco indicativo da autonomia e genialidade cultural do país, reverberando no reconhecimento político e social da sua obra, rendeu a Niemeyer um montante expressivo de capital simbólico, cultural e político. Segundo Durand (1991), quando o arquiteto foi contemplado com o programa de Brasília em 1956, já contava com um currículo de 38 projetos construídos, entre residências, hotéis, clubes, escolas, bibliotecas, teatros, etc. Além do fato de que já havia realizado importantes construções no exterior, como o museu de Caracas e nada mais, nada menos do que a sede das Nações Unidas em Nova Iorque.

Ora, a celebração e patrocínio sistemático da arquitetura de Niemeyer ao longo das décadas de 40 e 50 é, até certo ponto, análoga à celebração e patrocínio da música de Villa-Lobos nos anos 20. Assim como o músico, o arquiteto brasileiro conseguiu criar um modelo artístico muito bem sucedido na maneira como concilia a linguagem moderna e a tradição nacional. A música de Villa-Lobos foi promovida e difundida como protótipo da proposta modernista, sendo euforicamente aclamada a partir do momento em que o compositor passou a figurar entre os maiores maestros da Europa. Algo muito parecido se deu com Niemeyer, que em menos de duas décadas passou a ser reconhecido como um dos maiores arquitetos do século XX, além de figura máxima do modernismo arquitetônico no Brasil.

O fato de sua concepção arquitetônica aliar tendências inovadoras da arquitetura modernista com traçados e elementos vinculados às paisagens brasileiras e à tradição colonial, permitiu que sua obra atuasse como um verdadeiro catalisador dos anseios de renovação política e de auto afirmação cultural do país. O esforço com que arquitetos e políticos brasileiros procuravam promover e consagrar a sua obra era muito sugestivo, revelando como a mesma era tida como uma representação bem acabada da comunidade nacional e de sua inserção na áurea moderna. Não era mera coincidência todo o apoio sistemático que o jovem prefeito de Belo Horizonte deu ao arquiteto: Kubitschek procurava se destacar como um político inovador e empreendedor, reconhecendo a obra de Niemeyer como um símbolo privilegiado da sua atuação e perspectiva política.

A obra do arquiteto brasileiro apresentava uma imensa capacidade comunicativa, capaz de sintetizar valores e aspirações ligadas aos novos tempos e ao próprio país, uma espécie de usina de figuras que simbolizavam a modernidade nacional (GORELIK, 2005, p.161).

* * *

Em suma, podemos notar como o movimento seguiu a matriz geral dos modernistas brasileiros, assumindo cada vez mais o posto de intérprete e porta-voz da nação, delegando para si uma espécie de missão nacional através da vocação artística, que os habilitava para a descoberta dos elementos essenciais da tradição e do espírito nacional e que permitia, assim, que contribuíssem para a constituição de uma unidade cultural autenticamente brasileira. E, ao mesmo tempo, assumindo a tarefa de renovação cultural e social do país, lançando mão das linguagens inovadoras das vanguardas europeias com o objetivo de sintonizar a cultura e os modos de vida do país com os tempos modernos.

Como vimos, essa vocação nacional e moderna esteve o tempo todo ligada a uma relação ambígua, mas profundamente intensa com o Estado, muitas vezes culminando na inserção desses intelectuais dentro dos próprios órgãos de governo. De acordo com Adrián Gorelik, o modernismo foi tomado como instrumento de representação da modernidade nacional, servindo como símbolo político de modernidade e nacionalismo capaz de difundir a imagem de que havia uma ordem moderna e nacional sendo constituída no país.

O traço monumental da nova arquitetura era o símbolo de um grande país, expressão permanente de valores culturais renovados, mas em conexão com a tradição nacional, uma forma de dar vazão às aspirações políticas e a todo o gênio artístico de um país em desenvolvimento. Trata-se de uma utopia modernista, forjada em meio às relações entre cultura e política, que tomava a arquitetura como motor e símbolo do progresso nacional.

Ao se consagrar como uma arquitetura capaz de comunicar valores e princípios vinculados à construção de uma nova ordem que se pretendia moderna e nacional, afirmando a originalidade da cultura nacional e servindo como ícone da independência e progresso do país, a concepção de Niemeyer e Costa conquista a posição de “linguagem oficial” dos principais projetos de intervenção promovidos pelo arranjo que combina Estado, arquitetura-urbanismo e cidade. Entre as décadas de 30 e 50, a sua concepção acaba se impondo como parâmetro de modernidade e nacionalidade vinculado à avaliação e reconhecimento de propostas urbanísticas e arquitetônicas, estando presente ou pelo menos influenciando a maioria dos projetos de construção e renovação dos espaços urbanos que pretendem atuar como símbolos de modernidade e polos de renovação.

As elites políticas brasileiras viam a arquitetura e o urbanismo como um instrumento estratégico para a modernização do Brasil. O que estava em jogo era a criação de uma arquitetura capaz de difundir determinados valores e ideais, repercutindo no próprio modo como os homens viam o mundo e, assim, influenciando o seu comportamento. A construção de uma determinada imagem do Brasil, da nação, não deixava de ser a imposição de um dever-ser. A despeito do tom nacionalista e emancipatório presente no modernismo arquitetônico brasileiro, que rompia com as tendências europeias e procura suas próprias soluções, os ideais civilizatórios dos “apóstolos do progresso” continuavam lá. A nosso ver, o projeto de Brasília é a tradução mais explícita desse quadro.