

Epílogo

Ao visitar o canteiro de obras de Brasília durante o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, em 1959, Tomás Maldonado declarou:

“Brasília é uma tremenda oportunidade para o moderno planejamento de cidades. É uma grande possibilidade e ao mesmo tempo uma grande responsabilidade. O fracasso de Brasília seria um dos maiores traumas da cultura de nossos tempos. Devemos fazer tudo para evitar que venha a falhar.”¹

Com essas palavras, o então reitor da HfG-Ulm² mostrava que, além de se preocupar com os rumos tomados por um viés de modernização que de certo modo se cumpria em Brasília, talvez encontrando ali sua expressão-limite, ele incluía a si próprio dentre os agentes então responsáveis pela condução de tal processo. Segundo Maldonado, havia um motivo especial para isso:

“Devo dizer que estou empenhado na idéia de Brasília (...) também por minha condição de sul-americano. Brasília é para nós, sul-americanos, uma possibilidade de importância e significação extraordinária. Às vezes, em momentos de desânimo, nós, os intelectuais sul-americanos, tendemos a acreditar que o destino de nosso continente é de frustração. (...) Com a criação de Brasília, temos pela primeira vez a possibilidade de ir para a frente, de abrir novas perspectivas. Não quero dizer que a tentativa seja inteiramente convincente sob todos os pontos de vista. Mas Brasília não é somente a realização de um estadista; é quase que um gesto de desespero da inteligência sul-americana para abrir novas perspectivas à nossa realidade terrível e dolorosamente fechada.”³

Essa consciência do grau de dificuldade do processamento da modernidade na América Latina sem dúvida dava a Maldonado uma perspectiva muito particular de Brasília em relação aos demais congressistas. E a proposta de projetar a sinalização da cidade, em vias de ser negociada com a Novacap, seria a maior prova do seu interesse em vincular também a escola ulmiana a esse empreendimento, quase como seu complemento lógico⁴. Pois por mais que a

¹ “Opiniões dos críticos de arte” in: *Brasília*, ano 3, setembro de 1959, p.7.

² Em 1959, Maldonado constituía, com Otl Aicher e Hanno Kesting, o reitorado da HfG.

³ Comunicação de Maldonado na 6ª sessão do Congresso, com o tema “As artes industriais” (São Paulo, 22 de setembro). Anais do Congresso Internacional de Críticos de Arte, pp.102-3

⁴ ver nota 213.

realização máxima de Niemeyer-Costa diferisse substancialmente da concepção de projeto praticada na HfG, a construção de Brasília não deixava de ser vista como uma oportunidade extraordinária para a concretização e alargamento da difusão das propostas ulmianas, ao mostrar-se como um campo aberto para o desenvolvimento de trabalhos que, por definição, incluíam uma dimensão pública e, mais que isso, demandavam uma inscrição efetiva no espaço urbano. Os problemas ligados ao circuito da informação e da comunicação de massa tinham, afinal, lugar certo na agenda ulmiana, conforme tanto Maldonado quanto Otl Aicher procuravam destacar em sua passagem pelo Brasil naquele momento (a começar pelo Curso de Comunicação Visual que ministraram em conjunto no MAM-RJ, ao qual já nos referimos). Ambos insistiam, todavia, que só numa cidade nova e inteiramente projetada como Brasília o tema da comunicação urbana poderia ser tratado em toda sua profundidade e amplitude, para além das operações mais pontuais realizadas até então em cidades da Alemanha e da Suíça.

Na verdade, o grau de expectativa que cercava o empreendimento da nova capital já podia ser medido pela concentração de influentes críticos, arquitetos e urbanistas de várias partes do mundo no Congresso de Críticos de Arte realizado entre Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro em setembro de 1959: dentre os 47 participantes estavam Giulio Carlo Argan, Meyer Schapiro, Carola Giedion-Welker, Bruno Zevi, Gillo Dorfles, André Chastel, Richard Neutra, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, Eero Saarinen e Frederick Kiesler, além de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Flávio de Aquino, Mário Barata e Carlos Flexa Ribeiro. Os inscritos incluíam ainda dois reitores da HfG-Ulm (Tomás Maldonado e Otl Aicher) e um professor do seu Departamento de Construção (Giulio Pizzetti). Maldonado e Pizzetti fizeram da sua intervenção uma defesa do modo sistemático pelo qual se concebia a prática projetual na escola, como se só assim fosse possível dar conta da extensão dos problemas que se apresentavam em Brasília. Já Otl Aicher, que acabou sendo substituído por Maldonado na sessão de “Artes industriais”, fez chegar a Lucio Costa texto que teria constituído sua comunicação no Congresso, no qual sustentava a urgência de se “fazer um estudo sistemático das novas linguagens visuais, especialmente nas cidades”, onde já se respirava uma “massa asfíxiante de informação”. Aicher defendia a regulamentação da publicidade e sua distinção dos sinais de trânsito. Sugeria, porém, que isso fosse feito “sem privar as cidades modernas de seus já indispensáveis sinais luminosos,

cartazes etc.”, posto que aquilo que cumpria combater, segundo ele, não era a publicidade em si, mas o “desperdício de que padece a comunicação”.⁵

Compreende-se assim o tom apreensivo explicitado por Maldonado: a despeito de todas as contradições e distorções envolvidas na sua construção, Brasília era vista como uma tentativa *in extremis* de salvaguardar uma noção de racionalismo na qual a HfG seguia apostando alto, e que vinha sofrendo ataques cada vez mais intensos em várias frentes. E nesse sentido, talvez o sentimento de Maldonado fosse algo comparável ao de Gropius com relação à Bauhaus: o de dispor de uma “última carta, que se joga sabendo que se vai perder.”⁶

Em termos locais, Brasília significava todavia a suspensão de um certo abalo sentido no meio arquitetônico brasileiro em meados da década de 1950, não muito depois da mal-digerida crítica de Max Bill e dos comentários e polarizações que se seguiram, envolvendo também outros eminentes arquitetos estrangeiros (dentre eles, os italianos Bruno Zevi e Ernesto Rogers, que tomaram posições claramente divergentes com relação ao teor da crítica de Bill⁷). Se em sua réplica ao arquiteto suíço o próprio Lucio Costa chegou a admitir que a arquitetura brasileira andava “muito necessitada de ducha fria de quando em quando”⁸, em texto de 1956 – escrito, portanto, três anos depois da contenda com Bill e às vésperas do lançamento do concurso para o Plano Piloto da nova capital – ele reconheceu, talvez pela primeira vez, a possibilidade de um certo esgotamento da arquitetura moderna brasileira. Lucio Costa fez da sua resenha do compêndio editado por Henrique Mindlin (*Modern Architecture in Brazil*) um balanço geral da produção arquitetônica brasileira, dizendo-se duvidoso e apreensivo em relação

⁵ Aicher, Otl. *As linguagens visuais de uma cidade*.

⁶ Argan, G.C. *Projeto e Destino*, p.248

⁷ ver, em especial, *Report on Brazil. The Architectural Review*. out.1954. O painel incluiu obras recentes de arquitetos brasileiros e comentários críticos de cinco arquitetos estrangeiros: Max Bill, Walter Gropius, Ernesto Rogers (Itália), Hiroshi Ohye (Japão) e Peter Craymer (Inglaterra). Com exceção dos textos de Max Bill (apresentado sob o título “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade” em palestra realizada em 9.jun.1953 na FAU-USP, em São Paulo), e de Craymer (que consistiu num depoimento elucidativo sobre a prática projetual no Brasil, redigido a partir de sua experiência profissional de um ano no Rio de Janeiro), os demais resultaram de visitas ao Brasil por ocasião de II Bienal de São Paulo. O texto de Rogers – um excerto de artigo publicado antes na revista *Casabella* (v.200, fev-mar 1954, pp.1-3) – acusava a crítica de Bill de preconceituosa, e gerou uma resposta deste, publicada no número seguinte de *Casabella*, da qual Rogers era diretor (Bill, Max. “Lettere al direttore”). Por sua vez, Bruno Zevi saiu em defesa de Max Bill, criticando a “veleidade pelo inédito” de Oscar Niemeyer, e afirmando ser a arquitetura brasileira o reflexo do “estado de incerteza” do país. (ver Zevi, Bruno. “A moda lecorbusieriana no Brasil” in: Xavier, A. *Depoimento de uma geração*. pp.163-166 e “Incontro con O.Niemeyer. Nausea dell’abbondanza brasiliana” [1955] in: Zevi, B. *Cronache di architettura*, 1971, vol.1, n.50).

⁸ Costa, Lucio. *Oportunidade perdida*.

aos caminhos tomados após o “arranco inicial” da arquitetura moderna no Brasil com as obras da ABI, Ministério da Educação, Estação de Hidroaviões, Pavilhão do Brasil em Nova York e Pampulha. O texto assume um caráter curiosamente oscilante: ora o autor se diz “feliz” e tomado por uma “promissora euforia” diante da “alta qualidade, o teor da invenção e o vulto da obra (...) realizada por tantos arquitetos”, ora confessa uma “sensação de dúvida e apreensão porque, apesar das soluções engenhosas e das inovações formais, tudo gira afinal em torno dos mesmos pontos conhecidos e se conclui, então, melancolicamente, que a arquitetura brasileira já se desincumbiu de seu recado”. Graças, no entanto, aos primeiros projetos de Niemeyer para a nova capital – não desenvolvidos a tempo de terem sido incluídos no livro de Mindlin, conforme assinala Lucio Costa -, a visão pessimista logo se dissipa, e a conclusão do texto é a de que “o ciclo iniciado em 36 ainda não se fechou”. Pois “mesmo que [os edifícios de Niemeyer em Brasília] se destinem, num futuro próximo, ao abandono na selva (...) a simples feição das ruínas revelará que houve ali uma nobre intenção.”⁹

Ora, o tom será bem outro três anos depois, quando o já autor do Plano Piloto de Brasília fala aos arquitetos e críticos de arte reunidos no canteiro de obras da nova capital. Nesta ocasião, não há lugar para dúvida: Brasília era a prova cumprida de que “já não exportamos apenas café, açúcar, cacau – damos também um pouco de comer à cultura universal”¹⁰. De toda evidência, Brasília mostrava ao mundo que o Brasil aceitava “o desafio das circunstâncias, conferindo sentido atual ao brado histórico de 1822 – ‘industrialização ou morte!’” Pelo que se vê, se é possível que Lucio Costa pressentisse em Brasília o limite de uma produção tendente ao esgotamento, é evidente que na ocasião do Congresso de Críticos de Arte não podia lhe interessar a discussão acerca da “crise da arquitetura moderna” levantada por Bruno Zevi – o *enfant terrible* do Congresso, no dizer de Mário Pedrosa¹¹. Afinal, por mais que sinais dessa crise já pudessem ser sentidos por toda a parte, ela haveria de ser, conforme o próprio Zevi, “muito menos evidente em Brasília”. E para Lucio Costa, talvez até já tivesse sido deixada para trás.

⁹ Costa, Lucio. *Modern Architecture in Brazil*. Note-se que o texto foi publicado em agosto de 1956, um mês antes do lançamento do concurso para o Plano Piloto de Brasília.

¹⁰ Ibid., “Saudação aos críticos de arte” in: *Registro de uma vivência*. p.299

¹¹ Pedrosa, M. “Lições do Congresso Internacional de Críticos”. in: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. p. 370.

A avaliação de Zevi tomava como ponto de partida uma declaração pouco anterior do arquiteto norte-americano Philip Johnson, justamente um dos responsáveis pelo lançamento, na América, da pauta internacionalista da arquitetura moderna (com a exposição *International Style*, realizada no MoMA em 1932¹²). Para Johnson, a arquitetura moderna teria chegado a seu termo com o *Seagram Building* (projeto do qual ele próprio era colaborador). Embora nem sempre concordantes quanto a esse limite, diversos outros autores, escrevendo posteriormente (sobretudo a partir de meados da década de 1980), reconheceram um ponto de viragem na arquitetura na virada dos anos 1950 para 1960. Leonardo Benevolo, por exemplo, localizou aí o início do “último capítulo da arquitetura moderna”, caracterizado, segundo ele, por uma contradição de fundo: “por um lado, a arquitetura moderna difunde-se por todo o mundo e acumula resultados cada vez mais numerosos e diversificados; por outro lado, perde as características de um movimento unitário, com as particularidades dos precedentes cinqüenta anos.”¹³ Na análise de Benevolo, a emergência do *Team 10*, no final da década de 1950, abre uma “nova fase do movimento moderno”, que passa a se desenvolver “sem as barreiras colocadas por fórmulas ou modelos pré-estabelecidos”, e permite a cada um dos seus membros orientar-se por “um itinerário diferente que, com o correr do tempo, se revela irreduzível a um ‘movimento’ comum”.¹⁴

De fato, comparativamente à produção já consagrada da primeira geração do CIAM, a produção que nasce em torno da década de 1960 assume desde logo um caráter bem mais plural, continuamente explicitado mesmo dentro do *Team 10* (embora os laços entre seus membros tenham permanecido fortes o bastante para que eles próprios se definissem como uma “família”¹⁵). E deve-se a esse grupo de arquitetos, justamente, a ação decisiva para que o CIAM deixasse de ser visto como um todo indiviso, supostamente isento das fissuras e disputas internas ao Movimento Moderno em arquitetura, para se tornar, a partir da sua décima edição (Dubrovnik, 1956), o centro de irradiação de um debate teórico que colocava em questão sua própria vigência. Uma das críticas mais fortes surgidas nesse momento – e que bem ou mal permite que se estabeleçam pontos de contato entre

¹² Primeira exposição de arquitetura no MoMA, organizada em conjunto com Henry-Russell Hitchcock, da qual resultou publicação homônima (*The International Style: Architecture since 1922, 1932*).

¹³ Benevolo, Leonardo. *O último capítulo da arquitetura moderna*, p.13

¹⁴ *Ibid.*, p.17

¹⁵ Smithson, Alison. *Team 10 Primer*.

grupos por outro lado tão distintos quanto o *Team 10*, os assim chamados “urbanistas espaciais” sediados na França (Friedman, Emmerich), os metabolistas japoneses (Kikutake, Kurokawa, Isozaki) e Louis Kahn - se dá no âmbito de um debate cada vez mais intenso sobre a cidade e diz respeito justamente a uma insatisfação essencial com relação ao programa funcionalista da Carta de Atenas, espécie de cartilha urbanística formulada no IV CIAM (1933) e colocada mais uma vez à prova, ainda que na versão muito peculiar de Lucio Costa, em Brasília.

Claro está, portanto, que na origem de Brasília há divergências fundamentais tanto com relação à concepção de projeto ulmiana quanto às formulações urbanísticas do *Team 10*. E não obstante, é o evento Brasília que traz ao Brasil, quase ao mesmo tempo, nada menos que três professores de Ulm (Maldonado, Pizzetti e Aicher) e dois dos mais ativos membros do *Team 10* (o casal Alison e Peter Smithson, incumbidos de projetar a embaixada britânica). Ora, considerando-se o trânsito desses e de outros eminentes arquitetos, designers e críticos estrangeiros pelo Brasil entre o final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, a centralidade então assegurada à arquitetura brasileira no debate internacional e o caráter de promessa identificado com a construção de Brasília, é bastante significativo que não tenha chegado a se constituir aqui uma correspondência mínima com a reflexão produzida então noutros países, de par com o desenvolvimento de empreendimentos tecnológicos de larga escala, a intensificação do ritmo da urbanização verificada em todo o mundo e o conseqüente alargamento da escala das experiências arquitetônicas (entre 1960 e 1970, a população mundial aumenta de 3 para cerca de 3,6 bilhões, enquanto a população urbana passa de 30 para 40%¹⁶). Tudo indica que se a construção de Brasília foi prontamente reconhecida como ocasião extraordinária para que se reunissem no Brasil alguns dos maiores críticos de arte e arquitetura do mundo todo, pouco foi feito no sentido de dar desdobramentos efetivos às discussões suscitadas por esse encontro, para além do registro de algumas impressões (mais favoráveis que contrárias) sobre a cidade, publicadas aqui e ali¹⁷. Sequer sabemos bem qual foi, por exemplo, a leitura do presidente do Congresso, o crítico italiano

¹⁶ Segundo Benevolo, L. *O último capítulo da arq moderna*, p. 51

¹⁷ ver, em especial, Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*; Costa, Lucio. “Saudação aos críticos de arte” in: *Registro de uma vivência*, pp.298-99; Kiesler, Frederick. *Inside the endless house* (Nova York, Simon and Schuster, 1964) e edição 33 da revista *Brasília* (set 1959). O mais completo registro, no entanto, está nos Anais do Congresso Internacional de Críticos de Arte. Brasília-São Paulo-Rio de Janeiro, 17 a 25 de setembro de 1959.

Giulio Carlo Argan, que dedicou palavras amáveis a Brasília, ao MAM-RJ e sobretudo à Bienal de São Paulo na ocasião, mas evitou ingressar no calor da discussão sobre a nova capital e ateve-se ao tema mais teórico que lhe foi confiado (“A tradição e os materiais antigos na arquitetura moderna”). E na verdade, se quisermos ter acesso a sua leitura de Brasília, teremos que buscá-la em suas entrevistas posteriores¹⁸, ou então no silêncio guardado em relação à arquitetura brasileira num de seus livros mais influentes (*Arte Moderna*, 1970), que no fundo apenas confirma o juízo pouco animador antecipado pelo autor em artigo de 1954¹⁹.

É de se supor, assim, que ao voltar sua atenção para Brasília (ou melhor seria dizer, para o Plano Piloto de Lucio Costa e as obras monumentais de Oscar Niemeyer), a crítica estrangeira simplesmente tenha deixado de enxergar obras contemporâneas que participavam, de algum modo, de uma tentativa de renovação da esfera projetual no Brasil, em seu sentido mais amplo, propondo-se inclusive a uma relação mais estreita com o processo de modernidade plástica no Brasil – especialmente se comparada à espantosa ausência de diálogo entre a arquitetura de Niemeyer e a escultura moderna brasileira. Sim, porque conforme tem sido enfatizado por Ronaldo Brito²⁰, não deixa de ser surpreendente que uma obra como a de Sergio Camargo, tão envolvida com alguns dos problemas fundamentais da escultura do século XX (a emancipação das conotações antropomórficas, a emergência no espaço, a supressão da base), não tenha encontrado lugar no espaço urbano de Brasília, numa escala e situação para além daquela que lhe foi destinada no interior de um dos palácios de Niemeyer (*Muro estrutural*, auditório do Palácio Itamaraty, 1965-7).

Não que se possa esperar por um rebatimento direto entre a produção dos artistas concretos e a dos arquitetos que emergem no Brasil nos anos 50-60, ou

¹⁸ Em entrevista à revista *Isto É*, em 1992, Argan resumiu Brasília como uma “mediocre cidade moderna com alguns belos monumentos”. Sobre sua primeira impressão da cidade, disse: “na época considerei Brasília como um instrumento ideológico do governo brasileiro; sem dúvida moderno e bem aparelhado. Mas é estranho o fato de que ela não seja uma cidade historicamente amadurecida”. ver Argan, G.C. “Entrevista a Elisa Byington”.

¹⁹ Argan, G.Carlo. “Arquitetura moderna no Brasil” (1954) in: Xavier, A. *Depoimento de uma geração*, pp. 170-175. O texto resulta de uma visita de Argan à exposição “Arquitetura brasileira” realizada na *Galleria Nazionale d’Arte Moderna*, em Roma, entre 4 e 18 de março de 1954 (cinco anos antes, portanto, da primeira visita do crítico italiano ao Brasil). Na ocasião, Argan criticou a arquitetura brasileira por ser apenas fruto de um bem-estar econômico, sem caráter transformador, e localizou na “superção do formalismo técnico” seu problema central.

²⁰ O tema foi discutido por Ronaldo Brito no seminário “Oscar Niemeyer Agora!”, realizado na PUC-Rio em 29.out.2007.

pelo menos por uma articulação mínima capaz de produzir uma intervenção comum naquele momento. No máximo, pode-se considerar como indício da vontade de aproximação entre poesia e arquitetura no Brasil nos anos 50, conforme sugere Gonzalo Aguilar, o fato de que vários textos que marcaram o início da poesia concreta no Brasil tenham surgido não no meio literário, mas numa revista de arquitetura (*ad-arquitetura e decoração*)²¹. Considerava-se importante, no caso, não apenas retirar a poesia de seu lugar convencional, mas também estabelecer um vínculo direto com a disciplina que havia se convertido em emblema da modernidade brasileira, dela extraindo as categorias de *planejamento, construção e projeto* que passavam a constituir o próprio cerne da poesia concreta – donde a referência explícita ao plano de Brasília no título do primeiro manifesto coletivo de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (*Plano-Piloto para poesia concreta, 1958*)²². Por outro lado, aí também se divisa um paradoxo fundamental: como não ver o quanto o plano de Lucio Costa, francamente regulado por termos compositivos e embasado numa concepção de forma fechada (com crescimento limitado de antemão, tanto em altura quanto em extensão), contrastava com trabalhos que buscavam a lógica da produção industrial, descrita por sua natureza cambiante e associada ao caráter proliferante e potencialmente ilimitado dos sistemas modulares? Como percebe Adrián Gorelik, “é óbvio que a aposta na ‘Grande Forma’ do plano de Costa está muito mais distante dos postulados do concretismo que uma proposta como a de Rino Levi (...) que parece acompanhar o desenvolvimento contemporâneo do metabolismo japonês. Contudo, os artistas concretos preferiram ver, no plano vencedor de Brasília, um ‘manifesto concreto’ e um guia de ação para sua própria arte.”²³

Se é assim, não foi apenas aos olhos da crítica estrangeira que obras contemporâneas à Brasília de Costa e Niemeyer passaram despercebidas, e provavelmente porque escapassem, afinal, de um ciclo canônico que encontrava

²¹ Aguilar, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira*. p.74-5. A revista, editada em São Paulo, era dirigida por Expedito Godoy Castro, e sua equipe de colaboradores incluía inicialmente os arquitetos Ícaro de Castro Mello, Oswaldo Correa Gonçalves e Eduardo Corona. O número 20 (nov-dez 1956) serviu como catálogo da Exposição Nacional de Arte Concreta, e daí até o número 25 (set-out 1957) a revista publicou vários textos, poemas e editoriais de artistas e poetas ligados ao movimento concreto (como Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo).

²² Publicado originalmente em *Noigandres* 4, 1958.

²³ Gorelik, A. *Das vanguardas a Brasília*. p.177.

ali seu limite, mas também sua expressão máxima. Isso explicaria, inclusive, porquê a obra de Sergio Bernardes – tão destacada em publicações estrangeiras nos anos 1940 e 1950 – teve reconhecimento reduzido na década seguinte, justo no período em que proliferou, em várias partes do mundo, um interesse renovado pela assim chamada “arquitetura visionária”, corrente dentro da qual vários de seus projetos decerto poderiam ser incluídos. Muito embora o percurso de Sergio Bernardes, longe de se fixar a esta ou aquela corrente, tenha sido pautado, como vimos, pela elaboração contínua, por sua própria conta e risco, de vários problemas determinantes da reflexão sobre arquitetura e cidade nos anos 60: a busca de correspondência com a lógica industrial (por meio da adoção de sistemas modulares, materiais industriais e procedimentos de montagem), a redefinição do conceito de estrutura e a exploração das geometrias não-euclidianas, a defesa do caráter mais provisório e menos perene das obras, a possibilidade de maior controle ambiental, a ênfase na mobilidade e na mutabilidade (entendida tanto no sentido da ausência de limite, ou das possibilidades de expansão, redução, mudança de uso e transporte da edificação, quanto da maior intervenção do usuário na configuração dos espaços, sobretudo na sua própria casa).

Visto que uma das principais características dessa obra está na sua abertura para uma concepção renovada de projeto e de forma, pode também causar estranheza que ela não tenha encontrado lugar até hoje na genealogia da arquitetura contemporânea no Brasil. No entanto convém não esquecer o inegável domínio do concreto armado na arquitetura brasileira a partir dos anos 20-30, no qual encontra sustentação uma leitura como a de Sophia Telles, capaz de abarcar de Niemeyer a Paulo Mendes da Rocha, passando por Reidy e Artigas²⁴. É certo que a perspectiva de uma interrelação entre as propriedades do concreto e o desenvolvimento da arquitetura brasileira como uma progressão histórica que começa na Pampulha e vai até o Museu Brasileiro da Escultura (São Paulo, 1986-95) permite traçar uma linhagem que dá conta de uma parte expressiva, e provavelmente mais decisiva da arquitetura no Brasil – recentemente reafirmada no panorama internacional, aliás, com a atribuição do prestigioso Prêmio Pritzker

²⁴ Essa genealogia foi apresentada por Sophia Telles em seminário interno no Departamento de História da PUC-Rio, em setembro de 2005.

a Paulo Mendes da Rocha²⁵. Porém esse ponto de vista deixa de fora uma outra parte importante dessa produção, a qual, como vimos, investe justamente num tipo de raciocínio estrutural que não aquele prontamente identificado com a descarga das forças atuantes no concreto armado.

Além disso, é preciso considerar as motivações ideológicas que dominaram por tanto tempo o campo em formação da historiografia e da crítica da arquitetura no Brasil, traduzindo-se quase sempre numa resistência cega, e nem sempre claramente assumida, a pensar a arquitetura sob o ponto de vista da lógica industrial – associada no mais das vezes à especulação capitalista, i.e., à busca de lucro a qualquer preço e ao exaurimento do potencial reformista da arquitetura. E já é hora de reconhecer que em meio ao debate altamente politizado que se firmou no Brasil nas décadas de 1960-70 perdeu-se uma dimensão importante da arquitetura contemporânea: justamente aquela ligada a uma inquietude fundamental sobre os nexos da arquitetura com o horizonte da produção industrial (aí incluídos tanto a sua dimensão essencialmente construtiva quanto a sua entropia). Deixou-se de questionar, de resto, o abismo crescente entre as esferas da arquitetura, do design e da arte no Rio de Janeiro, e acabou-se por estreitar contribuições relevantes como a do arquiteto como Henrique Mindlin, até hoje bem mais reconhecido por sua atividade editorial que por seu investimento na validação de critérios empresariais na prática da arquitetura, por exemplo.

Pode-se objetar, é claro, que há diferenças demasiadas entre os arquitetos dos quais tratamos para que eles sejam vistos sob uma perspectiva até certo ponto comum. Seria em todo caso bem menos arriscado fixar-se nos seus pontos divergentes, facilmente verificados quando se considera, por exemplo, a busca de minimização dos imprevistos inerentes ao projeto, por Henrique Mindlin, e o grau de imprevisibilidade sustentado por Sergio Bernardes (o qual chega ao extremo nos anos 80, na Res. William Koury, em que a prática projetual vinculada ao desenho cede lugar à experimentação contínua no próprio canteiro²⁶). A menos

²⁵ O Prêmio Pritzker de Arquitetura foi concedido a Mendes da Rocha em 2006, por um júri composto por Lord Palumbo, Balkrishna Doshi, Rolf Fehlbaum, Frank Gehry, Carlos Jimenez, Victoria Newhouse e Karen Stein. Desde 1979, o prêmio é oferecido anualmente pela Fundação Hyatt a um arquiteto vivo, e é considerado o prêmio mais prestigioso do mundo. Antes de Paulo Mendes da Rocha, apenas um brasileiro havia recebido tal distinção: Oscar Niemeyer (laureado em 1988 junto com Gordon Bunshaft, arquiteto responsável pelo projeto da *Lever House*).

²⁶ segundo depoimento do engenheiro Fernando Aguirre, que acompanhou a obra durante cerca de 10 anos, o arquiteto nunca apresentou uma planta da casa. Ao cliente, apresentou apenas uma maquete, e foi desenvolvendo o projeto em partes, simultaneamente à obra, num escritório

que se veja sob essas divergências, conforme procuramos mostrar, uma sensibilidade comum em relação a um feixe de problemas direta ou indiretamente ligado ao quadro das linguagens construtivas, particularmente em sua vertente germânica, de par com uma disposição essencial para pensar o próprio “modo de fazer” da sociedade industrial, e assim renovar uma concepção de projeto privilegiada até então na produção brasileira de arquitetura. O que implicaria reconhecer que, cada um a seu modo, esses arquitetos foram tomando distância da vertente francesa há muito dominante na produção carioca para acrescentar matizes importantes à reflexão sobre os procedimentos projetuais no Brasil. Embora permaneçam longe de esgotar o problema, como vimos, e na verdade, apenas mostrem a complexidade do mesmo.

O embate com a produção projetual dos anos 1950-60 no Brasil já não pode se furtar, de todo modo, do enfrentamento de questões imbricadas numa reflexão sobre o conceito de projeto que aflora nesse momento e extravasa em muito o âmbito mais específico da arquitetura, conforme definido e entendido até então no Brasil, e mais particularmente no Rio de Janeiro – onde sem dúvida encontram-se mais arraigados os vínculos entre projeto e desenho, graças a uma tradição de ensino acadêmico que se insiste em preservar e ao fascínio pelo desenho que lhe acompanha. E tudo leva a crer que o grau de resistência com relação à noção de repetição, sentida ainda hoje no meio de arquitetura no país, tenha raízes justamente nesse momento em que, se por um lado se configura uma possibilidade sem precedentes de interação entre arquitetura e indústria, por outro torna-se patente o desencontro, cada vez mais pronunciado, entre as dinâmicas da industrialização e da urbanização no Brasil.

O que não há como negar é o quanto o meio de arquitetura no Brasil se ressentia até hoje da ausência de um acordo mínimo, tanto em termos de vocabulário quanto de dimensões, entre a prancheta, a indústria e o canteiro, capaz de permitir o estabelecimento de um ambiente comum, fundamental para o diálogo entre os múltiplos agentes e operações envolvidos numa linha de produção. E isso, a despeito do Brasil ter sido, como vimos, um dos primeiros países do mundo (o sétimo, para dizer com exatidão²⁷) a instituir uma norma

montado no próprio canteiro, onde, sempre que necessário, eram realizados protótipos das peças. Conforme depoimento de F. Aguirre à autora, em 12.jun.2006.

²⁷ Cf Greven, Hélio Adão. *Introdução à coordenação modular no Brasil*.

técnica visando a definição de critérios de compatibilização das dimensões dos produtos industriais (a NBR 25, de 1950). Por sua vez, se o ensino de arquitetura no Rio de Janeiro acabou se mantendo, como vimos, à margem do ambiente de reflexão sobre a produção em massa que teve na Esdi, a partir de 1963, um de seus focos, foi também no Rio de Janeiro que se abriu caminho, em vários momentos, para o processo de industrialização da construção no país: basta considerar, por exemplo, a utilização pioneira de pré-moldados de concreto no Brasil no Hipódromo da Gávea (1926) e o enorme esforço de racionalização da construção implicado no conjunto habitacional do IAPI/Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários em Realengo, de Carlos Frederico Ferreira (1939-43), onde chegou a ser instalada uma usina para a produção em larga escala de blocos de concreto. Ou, já nos anos 1950, o surgimento de uma empresa como a Engefusa, reconhecida como precursora na pré-fabricação pesada de concreto (e responsável, dentre outras obras, pelo conjunto residencial Parque de Irajá, projetado por Ary Garcia Roza para o Inocoop/Instituto de Orientação às Cooperativas Habitacionais, onde foram usadas fachadas em painéis pré-fabricados de fibra de vidro e poliéster concebidas por João Honório de Mello Filho).

Do mesmo modo, deve ser notado que a partir de meados dos anos 60, quando a expectativa de construção massiva de habitações vinculada ao Plano Nacional de Habitação levou à intensificação das discussões em torno do tema da racionalização da construção, o Rio de Janeiro esteve na linha de frente da estratégia de promoção da coordenação modular do Brasil, como sede tanto da ABNT/Associação Brasileira de Normas Técnicas quanto do BNH/Banco Nacional de Habitação e de organismos a ele ligados – a começar pelo Cenpha/Centro Nacional de Pesquisas Habitacionais, que atuou em paralelo a seu congênere paulistano, o CBC/Centro Brasileiro da Construção Bouwcentrum²⁸.

²⁸ Tanto o CBC quanto o Cenpha foram caracterizados como entidade civil sem fins lucrativos. O primeiro foi criado em 1969 por quatro instituições: BNH, CIESP/Centro das Industrias do Estado de São Paulo, o IAB/Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento de São Paulo e o Instituto de Engenharia, e encarregou-se de várias iniciativas destinadas à promoção da coordenação modular, dentre elas o desenvolvimento de um "Plano de Implantação da Coordenação Modular da Construção" (cuja coordenação geral ficou a cargo do engenheiro Teodoro Rosso) e a edição do "Noticiário da Coordenação Modular" (publicado entre 1969 e 1972). Já o Cenpha resultou de convênio entre a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, o BNH e o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo. Foi criado em 1965 e extinto em 1976, período no qual realizou várias pesquisas e atividades ligadas ao tema da habitação - dentre elas o curso de "Racionalização,

É claro que o fato de tais iniciativas acontecerem à margem das escolas de arquitetura, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, pode ser tomado como indício do grau de resistência que um tema como o da coordenação modular, um dos pontos-chave da produção projetual no pós-guerra, tendeu a encontrar entre os arquitetos brasileiros - com exceções que ficaram mais restritas a obras isoladas e foram deixadas de fora inclusive do inventário de Henrique Mindlin, como a experiência embrionária de coordenação de todos os elementos de uma obra em função de um módulo-base, levada a cabo no edifício E1 da Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, em São Carlos (projeto de Ernest de Carvalho Mange e Hélio de Queiroz Duarte, 1953-4)²⁹. Na verdade, se a preocupação com a modulação já estava presente nos debates do I Congresso de Habitação, realizado em São Paulo em 1931, e na década seguinte mereceu atenção da recém-criada ABNT, a referência mais importante nos estudos sobre a coordenação modular no Brasil acabou sendo o BNH – o mesmo BNH, por sinal, que se por um lado deu incentivo a experiências inovadoras na produção de moradia no Brasil (como o canteiro experimental de Nalandiba, erguido na Bahia em 1978³⁰), por outro lado tornou-se em grande medida responsável pela desqualificação da própria idéia de produção em série no Brasil, ao fazer uso indiscriminado de padrões uniformes na construção de extensos e deprimentes conjuntos habitacionais por todo o país³¹.

A primeira coisa a se reconhecer, então, é a existência de uma tensão profundamente radicada, e ao mesmo tempo recalcada no meio da arquitetura no Brasil, a qual, tudo indica, está relacionada tanto a uma espécie de imunidade à crise do moderno, adquirida com Brasília, quanto a uma lacuna no entendimento de uma das hipóteses fundantes da modernidade: o nexos entre industrialização e urbanização. Longe de se dissolver na produção contemporânea, essa tensão – redefinida com a crise da modernidade e as transformações concomitantes na

coordenação modular e pré-fabricação", ministrado pelo arquiteto alemão Helmut Weber em 1968. (Arquivos do Cenpha, PUC-Rio)

²⁹ ver Nobre, Ana Luiza. "Módulo só".

³⁰ O canteiro colocou em prática diferentes propostas apresentadas por 31 empresas do setor da construção civil de todo o país. Uma das propostas (da construtora Alfredo Mathias) consistiu em produzir unidades habitacionais em "cápsulas" (com 2,5m de altura, 7m de comprimento e 2,5 m de largura, e 7 toneladas de peso) transportadas para o canteiro prontas, incluindo divisões internas, instalações, aparelhos sanitários, pisos etc. Cf Koury, Ana Paula. *Arquitetura construtiva*.

³¹ Deve-se ao BNH a edição, em 1967, de uma apostila sobre coordenação modular que se tornou referência no Brasil, e também a organização, no começo dos anos 1970 (por meio de convênio com a ABNT), de um conjunto de normas complementares a NB-25, de que resultou a coletânea de normas técnicas publicada em 1974. ver Greven, Hélio Adão. *Introdução à coordenação modular no Brasil*.

estrutura de produção do capital - tem feito menos no sentido de provocar um questionamento da prática projetual no Brasil do que para impedir o acionamento de uma reflexão mais profunda e atualizada acerca do horizonte da produção industrial e de noções como serialidade e progressão, as quais se tornaram tão produtivas no meio da arte em torno dos anos 60 com a produção minimalista, a partir da crise aberta com a *Pop Art* e sua confrontação com a cultura de massa. A menos que se aceite a concepção muito grosseira de minimalismo pela qual já se associou, por exemplo, a obra de Paulo Mendes da Rocha – da qual o raciocínio serial no mais das vezes mostra-se ausente, mesmo em projetos a princípio destinados à duplicação (vejam-se as Casas do Butantã, 1964-66)³² - a uma corrente que leva às últimas conseqüências a noção de serialidade, a partir da operação com elementos cujo valor de forma só pode estar na repetição³³.

Caso típico dos limites da reflexão sobre a serialidade no meio da arquitetura contemporânea no Brasil é o produto de um dos programas públicos de construção em larga escala mais destacado recentemente no país: os prédios escolares erguidos na última década em São Paulo pela FDE/Fundação para o Desenvolvimento da Educação³⁴. Quando se examina de perto essas obras, as quais envolveram dezenas de escritórios paulistanos nos últimos anos (de João Walter Toscano e Marcos Acayaba aos mais jovens MMBB, SPBR e Andrade Morettin), o que fala mais alto, na maior parte das vezes, é o esforço descomunal (não só do comitente mas também dos arquitetos, construtores, operários e usuários) para vencer as adversidades que seguem pressionando qualquer proposta de racionalização da construção no Brasil: despreparo de mão-de-obra, indústria pulverizada, demanda descontínua, insuficiência de normas técnicas, incompatibilidade dimensional etc - enfim, toda uma ordem de problemas que envolvem a prancheta, passam pelo canteiro e muitas vezes são simplesmente

³² Bem sabemos que vários projetos de Paulo Mendes da Rocha denotam interesse pela racionalização da construção e pela pré-fabricação. Dentro do período aqui analisado pode-se citar, por exemplo, o conjunto Zezinho Magalhães Prado, em S.Paulo – em co-autoria com Vilanova Artigas e Fábio Penteadó - ou sua Unidade de Habitação pré-fabricada, ambos de 1967. (ver *Acrópole* 343, set.1967, pp.43-45). No entanto, cabe discutir em que medida esse interesse manifesta uma concepção de forma aberta. ver Nobre, Ana Luiza. “Um em dois”.

³³ A associação entre Paulo Mendes da Rocha e o minimalismo tem sido defendida pelo crítico espanhol J. Montaner com base em argumento resumido em seu texto “Minimalismo: o essencial como norma”. ver *Projeto* 175, jun. 1994, pp.36-44.

³⁴ Orgão da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo. ver Ferreira, Avany de Francisco e Mello, Mirela Geiger (org). *Arquitetura escolar paulista: estruturas pré-fabricadas*. São Paulo, 2006.

transferidos aos usuários. E no entanto, logo se vê que toda esta pressão exercida sobre cada obra permanece longe de se traduzir em pensamento projetual (e nada acusa melhor esse nó irresolvido que as juntas entre componentes construtivos, tratadas antes como resíduo indesejável que como questão projetual). Seria de se esperar uma redefinição da própria concepção de projeto aí envolvida, em função, por exemplo, da simplificação de operações (ou seja, também de deslocamentos) que se entende como uma das chaves-mestras da produção em larga escala. Mas o que se vê é que uma boa cota de desperdício incide também sobre a prancheta, onde não raro chega-se a verificar o redesenho, em computador, de componentes construtivos extraídos de um repertório de produtos industrializados homologados pela FDE e disponibilizados por meio de catálogos técnicos aos escritórios de arquitetura (na esteira do procedimento adotado pela Conesp, na década de 1970³⁵).

Enquanto isso, a produção de João Figueiras Lima, que é descendente direta do canteiro de obras de Brasília, segue condenada a uma situação insular - reconhecida, aliás, pelo próprio arquiteto³⁶ -, na medida em que se vê imersa num ambiente profissional claramente desarticulado e forçada a operar em equilíbrio por vezes dramático sobre um vínculo com o poder público que está longe de ser estranho ao processo de renovação arquitetônica na América Latina. Digamos que há uma espécie de inconformismo latente na sua obra, que tanto pode levar à exploração mais recente da estrutura metálica quanto à longa investigação da argamassa armada (composto de cimento e ferro aparentado com o concreto armado, e como tal, de execução relativamente simples e custo limitado, embora capaz de produzir peças bem mais leves). Posto de maneira sumária, o que está em jogo é uma tarefa nada fácil: viabilizar a produção seriada num ambiente cultural ainda profundamente resistente à industrialização e à racionalização da construção. E, mais uma vez, chega a ser quase escandalosa a limitada fortuna crítica que tem cabido a essa obra, malgrado seu reconhecimento por parte de arquitetos dentre os quais estão Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Sergio Ferro e Lina

³⁵ ver nota 194.

³⁶ Sobre sua prática profissional, Lelé afirmou recentemente: “Acho que vivo numa ilha. (...) não sei bem como a prática profissional está sendo exercida por outros colegas. (...) Os escritórios do Norman Foster, do Renzo Piano são exemplos (...) de grande integração profissional. Quanto a nós, aqui no Brasil, estamos completamente desintegrados. Isso é talvez o que há de pior”. Depoimento a Otavio Leonidio, em 18.out.2007.

Bo Bardi. É provável que tenha contribuído para isso a própria postura profissional de Filgueiras Lima, mais aparentada com o perfil de um “técnico” que de um “artista”, pelo menos na acepção restrita que ainda reservamos a este (pela qual se entende algo avesso à origem mesma da palavra técnica, no sentido de um “saber fazer” indistinto da arte). Em todo caso convém, mais uma vez, desconfiar das categorias analíticas às quais temos no mais das vezes recorrido para lidar com esse enorme “quebra-cabeça chamado Lelé”³⁷; uma obra que vive no limite da ênfase modernista na forma e na figura emblemática do autor. Porque se por um lado há aí toda uma operação coletiva a problematizar os limites da autoria da obra, mantém-se, por outro lado, um forte apego a uma tradição de projeto que não permite ao autor sair de cena (e, no caso, conta mesmo com seu protagonismo na organização e agenciamento de todos os fatores e etapas da cadeia de produção).

É de se perguntar também em que medida o grau de timidez, se não de negligência, de boa parte dos arquitetos brasileiros com relação ao sistema industrial tem relação com o “clima antiurbano” identificado por A.Gorelik³⁸ em vários países da América Latina nos anos 70-80, auge do período de revisão e crítica do modernismo designado genericamente de pós-modernismo. Enquanto na Europa e nos Estados Unidos esse reexame se deu à luz de paradigmas de pensamento buscados noutras disciplinas (como a lingüística e a fenomenologia), e se constituiu como um intenso debate teórico em torno da crise de sentido da arquitetura, na América Latina a crítica ao modernismo impôs-se, em grande medida, como uma reação extrema à dinâmica modernidade/modernização encarnada na cidade. Em vez da pré-fabricação, então, a auto-construção, a arquitetura vernacular e logo, a favela, último refúgio de valores considerados (por conveniência ou ignorância) alternativos à modernidade e sua manifestação por excelência – a cidade.

Ora, que sentido pode ter hoje uma perspectiva como essa, tão anti-urbana quanto anti-moderna? Na ausência de uma confrontação mais profunda com os termos da crítica pós-modernista, não teria resultado daí justamente uma prática nociva, porque desdenhosa, no fundo, tanto do valor estético da arquitetura quanto

³⁷ A expressão é de Sergio K. Ekerman. ver “Um Quebra-cabeça chamado Lelé” in: *Arquitextos* 064.03. <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq064/arq064_03.asp>

³⁸ Gorelik, A. “O moderno em debate”.

do potencial integrador da indústria (atestado, na prática, pelo entusiasmo de vários países socialistas pelos sistemas pré-fabricados, que teve em Cuba o exemplo mais próximo, onde o pensamento ulmiano não por acaso ganhou desdobramentos significativos³⁹)? O fato é que por mais que outros fatores possam ser considerados - dentre eles o vácuo das políticas públicas para habitação no Brasil – seguem sendo poucas e praticamente restritas a um âmbito local propostas que, no intuito de apoiar movimentos sociais organizados, se destacam justamente por buscar uma conjugação renovada de processos racionais de construção com procedimentos participativos (como o projeto da Usina-Centro de Trabalhos para o Ambiente Habitado para a Vila União da Juta, em São Paulo, de 1993)⁴⁰.

Decerto projetos como este nascem de uma tomada de posição frente ao núcleo paradoxal da situação brasileira, conforme descrito por Ermínia Maricato⁴¹, na medida em que se definem por um procedimento construtivo de origem arcaica (no caso, o mutirão) sobrevivente à custa de técnicas avançadas (a estrutura metálica), ou seja, na contra-mão dos processos rudimentares e pré-industriais largamente empregados pelo setor da construção civil no Brasil. Mas o eventual acordo entre procedimentos tradicionais e projeto de racionalização construtiva não deve impedir que se reconheça, no meio da arquitetura brasileira hoje, uma certa tendência à condenação precipitada da produção seriada ao âmbito do mercado imobiliário (o qual sem dúvida tem sabido extrair rendimentos dos pré-fabricados, haja vista seu uso extensivo em edifícios residenciais de luxo e freqüentemente em estilo pseudo-neoclássico que se multiplicaram por São Paulo e começam a despontar no Rio de Janeiro e noutras cidades). E isso, ainda que o confinamento da produção em série a uma tal posição signifique, a essa altura,

³⁹ Não deve nos escapar a recepção que o pensamento ulmiano encontrou, nos anos 1960-70, em países socialistas da América Latina como Cuba e Chile, nos quais suas premissas reformistas encontraram uma possibilidade de renovação após o fechamento da escola. Gui Bonsiepe, por exemplo, enviado a Santiago do Chile em 1968, a serviço da OIT (Organização Internacional do Trabalho), foi logo incorporado pelo governo de Salvador Allende e esteve à frente da seção de desenho industrial do INTEC/Instituto de Investigações Tecnológicas até o golpe militar, em 1973. Já em Cuba, o Ministério da Construção levou a cabo um ciclo de conferências com Tomás Maldonado, Claude Schnaidt e Gui Bonsiepe (realizado em 1972 por iniciativa dos arquitetos Roberto Segre e Fernando Salinas, ambos defensores da integração do pensamento ulmiano ao projeto de formação de uma “cultura revolucionária” em Cuba). ver Salinas, F. e Segre, R. “El diseño ambiental en la era de la industrialización”.

⁴⁰ Trata-se de conjunto residencial formado por 20 edifícios de quatro pavimentos, cuja concepção arquitetônica se vale de um sistema construtivo misto (alvenaria estrutural de blocos cerâmicos, lajes pré-fabricadas e torres de escada metálicas), com base na construção por mutirão.

⁴¹ Maricato, Ermínia. *Indústria da Construção e política habitacional*.

subsistir em total alheamento a problemas que perpassam boa parcela da produção arquitetônica contemporânea, os quais têm claramente mobilizado arquitetos como Norman Foster, Renzo Piano e grandes escritórios como o SOM, mas também se entrecruzam, em vários momentos, com as pesquisas de Shigeru Ban e com a agenda de Rem Koolhaas, por exemplo (cuja estratégia crítica encontra-se diretamente relacionada a seu interesse declarado pela “arquitetura banal dos anos 1950-60 e seus derivados”⁴²).

O que sugerimos aqui é que, se quisermos vencer esse alheamento, há pelo menos dois passos a serem dados: um implica reconhecer que a arquitetura brasileira não vivenciou o estado crítico inerente à crise do moderno, e isso porque ficou entre uma prática capitalista predatória, quase suicida, e uma reflexão teórica pobre e coercitiva na qual se expressa, desta vez na chave da esquerda, uma tônica populista e autoritária continuamente reeditada no Brasil. O outro passo envolve uma reflexão profunda e necessariamente coletiva, a ser incorporada com urgência à prática profissional e ao ensino da arquitetura no Brasil, sobre o raciocínio sistemático implicado na lógica industrial - considerando-se, de um lado, a forma muito peculiar pela qual a industrialização se processou no país, sobretudo a partir da política desenvolvimentista implantada na segunda metade da década de 1950, e de outro lado, sua relação nada irrelevante com a complexa dinâmica urbana contemporânea. Dentro deste quadro, impõe-se também a superação de uma propensão a operar segundo chaves político-partidárias que, na ausência de formulações teóricas mais consistentes, têm com frequência modelado o próprio curso da história da arquitetura no Brasil com base em critérios nitidamente vedados ao fenômeno estético. Só assim será possível encontrar uma saída, ao mesmo tempo, para o encerramento em si própria da arquitetura brasileira e para um paradoxo continuamente recalçado pelo meio de arquitetura no Brasil: o espantoso descompasso entre a violenta dinâmica de urbanização do país, que pressiona cada vez mais a arquitetura no sentido da racionalização dos seus processos, e o grau de irracionalidade que ainda campeia nos processos de produção da arquitetura no Brasil – seja no canteiro de obras, na usina, ou na prancheta.

⁴² Koolhaas, R. “Por uma cidade contemporânea” (1989) in: Nesbitt, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura*. p. 361.