

## ■ Ruínas modernistas

Beatriz Jaguaribe

Os cartões postais cariocas raramente focalizam edificações arquitetônicas. As fotografias turísticas do Rio de Janeiro reproduzem, sobretudo, os clichês de praias repletas de corpos tostado-se ao sol, a baía da Guanabara ao amanhecer ou ao pôr do sol, os morros verdejantes e, finalmente, as mulatas exuberantes em fantasia de carnaval. Mesmo os postais com a escultura do Cristo fincado no topo do Corcovado amenizam sua simbologia sagrada e cultural através do espetáculo da vista panorâmica.

Consagrado por sua beleza topográfica, o Rio de Janeiro é, nas palavras da poeta americana Elizabeth Bishop, “um belo cenário para uma cidade”. Leia-se, nesta reticência, que a edificação factual da urbe não correspondeu, de modo algum, ao seu envoltório natural.

Entretanto, no início do século XX, os cartões postais do Rio de Janeiro que os turistas nacionais buscavam eram, segundo Gilberto Freyre, aqueles que versavam sobre os progressos da capital. Bondes, monumentos, instalações técnicas, eram prenes da simbologia da modernização nacional almejada pelos paroquianos retidos na imensidão de um Brasil pouco explorado.<sup>1</sup>

Como ex-capital, o Rio de Janeiro já não simboliza as urgências do progresso que o caracterizou aos olhos provincianos do início do século. Os cartões postais cariocas investem na fabricação de imagens do exótico tropical, numa abrangência que vai desde manifestações de cultura popular até demarcações topográficas usuais. Na medida em que a cidade perde importância política e econômica, um acúmulo de epítetos revira-se nos redemoinhos dessa crise onde os clichês dos cartões postais que renegam o esvaziamento turístico convivem com manchetes que declamam a violência, os seqüestros, o desmando social.

As cidades-capital projetam uma deliberação simbólica que ultrapassa o repertório usual das outras cidades. Possuem as marcas da oficialidade histórica conferida aos monumentos. Simbolizam, nos seus diversos momentos históricos, o panteão nacional. Sua vitalidade consistirá, entretanto, em pluralizar a imagem estática do panteão nacional através de práticas de vivência cultural que simbolizem as ordenações deliberativas do Estado.

Nesta confluência de representações podemos explorar as camadas de mapeamentos simbólicos do Rio de Janeiro (construção do MES/ MEC nos anos 30, a invenção de Brasília nos anos 50) que emblematizaram a diversidade e os conflitos entre representações do Estado e experiências urbanas.

Neste ensaio, busco tematizar como certas representações da cidade na literatura e na arquitetura traçaram perfis da modernidade do Rio de Janeiro enquanto capital. Uma modernidade construída na confluência entre heranças multi-culturais e a deliberação dos diversos projetos de modernização encampados pelo estado. Sobretudo, quero sublinhar o contraste entre o moderno Belle Époque e o moderno modernista entrevistados desde a perspectiva da modernidade contemporânea. Na sucessão de modernidades que se suplementam, o que antes fora a configuração do novo, torna-se datado. Os cartões postais do progresso e a construção emblemática do edifício do MEC, antigo MES, nos anos 30, são ombreados pelas manchas da temporalidade<sup>2</sup>. Se a modernidade Belle Époque desfoca-se como passado distante já plenamente antiquado, a modernidade modernista dos anos 30 (construção do MES/MEC) e 50 (invenção de Brasília), nos remete a um passado próximo. Um passado que enfatizou o novo como emblema, mas cujas marcas de novidade encontram-se fragmentárias no presente.

A imagem central que evoco para capturar a relação paradoxal do moderno com a história, está contida na montagem do conceito de ruína modernista. A visão de ruínas modernistas tais como o prédio do MEC ou o campus da UFRJ no Fundão revelam, nos seus destroços materiais, não só a perecibilidade arquitetônica como também a evanescência de um projeto nacional feito nos parâmetros totalizantes do panteão modernista.

As ruínas dos impérios clássicos expressavam a invencibilidade dos tempos e a transitoriedade das construções humanas. Revelavam a vontade épica da conquista vitoriosa, derrotada pela ação do tempo e pelas transfor-

mações da história.<sup>3</sup>

As ruínas modernistas expressam a caducidade do novo. Ao se rebelarem contra a ação do tempo, manifestam uma recusa frente à morte e uma negação da história: O mundo natural sobrepõe-se ao domínio histórico na medida em que a vegetação amordaça o concreto. Entretanto, a história é reafirmada, paradoxalmente, na inevitável efemeridade das construções que se sucedem. Ao contrário do mundo épico, com sua ação deliberativa sobre a história, a ruína modernista jaz como fragmento destruído de um novo, danificado pelo outro novo do presente, que também será descartável. Descartável enquanto novo mas não enquanto lembrança histórica.

Toda cidade se desdobra, segundo o arquiteto italiano Aldo Rossi, em várias outras cidades análogas. As cidades análogas são talhadas pelo vasto repertório de associações compostas pelas memórias coletivas da história, pelas lembranças personalizadas do passado, pelas flutuações subjetivas dos transeuntes no meandro urbano.<sup>4</sup>

Diante dos processos de construção e desconstrução que marcam a pulsão da metrópole moderna, Rossi contrapõe à experiência do estranhamento uma topografia mítica na qual os monumentos contêm a promessa de uma memória coletiva que pode ser ativada pelo arquiteto ou planejador urbano.<sup>5</sup> Entretanto, seu conceito de cidade análoga requebra a armação monumental pela fluidez indefinida dos fragmentos que compõem as diversas paisagens históricas e subjetivas do enredo urbano.

Ao rememorar a modernidade datada das arcadas de Paris no século XIX, Walter Benjamin evocou-as através da projeção da imagem dialética. A imagem dialética, assim como o olhar alegórico, provém de uma justaposição de sentidos. Uma montagem que desestabiliza interpretações míticas na medida em que impede sua naturalização por um estranhamento vanguardista que, na compilação da alegoria moderna, dialoga com uma sedimentação histórica. Desta forma, podemos sugerir que as cidades análogas, de Rossi, seriam capturáveis enquanto imagens dialéticas. Os monumentos transformam-se, nesta perspectiva, em projeções alegóricas onde se dá a interface entre a simbologia do passado e sua atualização no presente.

No seu estudo sobre as arcadas, Benjamin buscou vislumbrar a Paris do século XIX como a metáfora da modernidade. As arcadas representavam o

palco do consumo, da vendagem da mercadoria como fetiche e como sedução publicitária. Uma sedução arquitetada sobre os auspícios do novo e da novidade. As memórias da modernidade contém, portanto, um discreto paradoxo. O moderno projeta-se enquanto novo, atual, contemporâneo. Ao rememorar a modernidade evocamos já seu envelhecimento e, neste sentido, lançamos sobre o nosso instante contemporâneo um olhar perpassado pelos resíduos da história.

Para Walter Benjamin, segundo a bela interpretação de Susan Buck-Morss, as arcadas estariam carregadas das relíquias e dos escombros do que antes fora novo.<sup>6</sup> Nelas, os manequins da moda encontram-se petrificados na poeiragem do tempo pretérito. A moda descartável, museificada na vitrine do passado, representa a perpetuação da imagem do efêmero. Por outro lado, as mercadorias do contemporâneo, com seu valor de novidade, encenam o inferno capitalista da repetição que renega sua própria repetitividade.

A relação de negação e afirmação da modernidade com seu trajeto histórico acarreta, por consequência, a justaposição de objetos que articulam conceitos temporais opostos. Pela rememoração, o objeto da moda descartável adquire a aura da experiência pretérita e o monumento gasto pelo tempo ou desfigurado pelos grafites do contemporâneo, revela-se perecível.

Na mudança de *ethos* histórico e na própria erosão da temporalidade, os monumentos convertem-se em ruínas. O monumento como ruína, ora ganha uma nova aura simbólica nos próprios estilhaços de sua desconstrução ora é refuncionalizado para projetar algo distinto do seu primeiro propósito arquitetônico. O monumento como ruína transforma-se numa imagem dialética no museu imaginário da cidade análoga.

Cariátides de musas com melenas de gesso, portões de ferro retorcido em contornos orgânicos, vitrais com lírios, cisnes e doiradas donzelas, os ornamentos *Belle Époque* nas cidades latino-americanas não só repetiam o que Benjamin evocou como sendo a nostalgia do passado na modernização do presente, como acrescentavam à recapturação do passado o fenômeno da reduplicação imitativa. Entretanto, espelhando os modelos metropolitanos, as cidades latino-americanas do século XIX e início do século XX - a Buenos Aires com suas construções parisienses, a cidade do México no período de Porfírio Dias ou o Rio de Janeiro da República Velha - não puderam obliterar a distinção do espaço geográfico, a sedimentação de culturas diversas e a projeção incongru-

ente de elementos europeus convivendo com tradições africanas e indígenas. A construção simbólica das cidades-capital refletia as discrepâncias da modernidade latino-americana posicionada entre o afã imitativo do modelo europeu e norte-americano e a diferenciação nacional constituída pela pujança de elementos ibéricos, africanos e indígenas.

Na tarefa de construção da identidade nacional, durante o século XIX, as flutuações valorativas da cidade, ora emblematicizada como centro civilizatório ora estigmatizada como fruto do colonialismo parasitário, davam pouca expressão às peculiaridades intrínsecas das metrópoles latino-americanas. Especificidade de cidades periféricas que se articulavam culturalmente no embate e na contaminação de tradições transculturais com inovações modernizadoras.

Enredados na armadilha de refletir o imitativo urbano ou apegados à tipologia folclorista do legado rural, o pensamento crítico sobre a cidade destacou-se na área literária. Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, entre outros, são alguns dos nomes centrais que, em momentos distintos e com recursos diversos, vão traçar o perfil da capital tropical, do Rio de Janeiro. Mas a singularidade arquitetônica, a necessidade de forjar uma arquitetura moderna e ao mesmo tempo nacional, só será viabilizada com o Modernismo de 30. O Modernismo, enquanto movimento estético-cultural possibilitou, na sua diversidade de representações, uma reinvenção transcultural da identidade nacional por meio da absorção interna das técnicas de estranhamento e deslocamento cultural das vanguardas internacionais.<sup>7</sup> É exemplar, neste sentido, a trajetória de escritores como Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias e Oswald de Andrade, entre outros que, tendo participado e convivido com as vanguardas e a boêmia parisiense dos anos 20, voltaram para a América Latina para apreciar, com novos olhos, a cultura local. Se, no parecer de Gilberto Freyre, a elite brasileira do século XIX encontrava-se petrificada em encenações de fachadas oficiais “para inglês ver”, o dilema da apreciação européia face ao primitivismo latino-americano será outro mediante a própria absorção que as vanguardas européias irão fazer das culturas não-ocidentais.<sup>8</sup> O “real-maravilhoso” de Carpentier, assim como a antropofagia de Oswald de Andrade, são o resultado dessas trajetórias de interseções que se iniciam na invenção vanguardista do primitivismo e repercutem na reinvenção latino-americana de modelos de

absorção cultural.

Frente ao estranhamento surrealista em Paris, Alejo Carpentier contrapõe as imagens da incongruência “real maravilhosa” latino-americana. O “real maravilhoso”, diversamente do maravilhoso surrealista, não fabrica a montagem do encontro fortuito do “ guarda-chuva e da máquina de costura na mesa de dissecar cadáveres”, não nos assinala a disparidade arbitrária requebrando ordenações lógicas, mas nos revela o objeto europeu, sendo apropriado à luz das tradições africanas, ou nos aponta as amalgamas mestiças do pensamento europeu sendo americanizado. O busto de Sócrates no jardim tropical como um orixá dos bosques, a invenção de uma fortaleza-Versailles francesa pelos ex-escravos no Haiti, são fragmentos destas confluências alegóricas que inscrevem eventos e artefatos na superposição de camadas históricas e de parâmetros culturais. Face ao absurdo dadaísta, à tecnificação futurista e ao onírico surrealista, Oswald de Andrade introduz a paródia carnavalesca da antropofagia. A deglutição do Bispo Sardinha como alegoria da apropriação nacional do estrangeiro.

Na edificação das cidades, entretanto, a moderna arquitetura não tinha a obrigação de expressar, diretamente, o caráter nacional no seu sentido transcultural. Mas, conforme aponta Otilia Arantes, a ausência de regionalismos era compensada por uma atitude utopista que ordenava um novo projeto nacional.<sup>9</sup>

Com construção de Brasília, a modernização urbanística brasileira suscitou um interesse que ultrapassou as fronteiras nacionais. A atenção internacional delegada à construção de Brasília colocou este imenso país periférico na vanguarda da edificação modernista.

Internamente, a construção da cidade-capital no coração desértico do Brasil, emblematizou a utopia de uma modernidade irradiadora da nova fundação nacional.

A cidade modernista, capital do país periférico, assinalava as possibilidades da invenção do moderno fora dos eixos centrais. Sobretudo, a edificação veloz da cidade no meio da *tábula rasa* do Planalto Central, simbolizava a assinatura inaugural de uma história nacional que se projetava no novo arquitetônico. Face às discrepantes realidades brasileiras, às terríveis desigualdades sociais e diparidades regionais, a nova cidade de vidro, concreto armado e aço, emergia como a utopia da modernização estandardizada e igualitária. Seu cen-

Seu centro monumental, branco e curvilíneo, relumbrando, segundo as palavras do próprio Oscar Niemeyer, com “os palácios suspensos, brancos e aéreos, nas noites infinitas do planalto central”<sup>10</sup>. Uma cidade que parece ter descido dos céus para pousar no planalto central. Uma cidade deliberativa, como o fruto dos partos de inteligência que Angel Rama sustentou ter sido a intenção das cidades fundadoras nas Américas<sup>11</sup>. Neste sentido, Brasília é, verdadeiramente, uma cidade fundadora da modernidade brasileira.

Antes da invenção de Brasília, o Brasil era governado nos limites do Palácio do Catete, casarão construído entre 1858 e 1866 pelo Barão de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro. O casarão do Palácio do Catete foi arquitetado como um *tour-de-force* que visava colocar em plena modorra tropical os refinamentos da cultura européia. O salão dourado com sua reduplicação diminutiva do salão de espelhos de Versailles, o quarto mourisco com os motivos do Alhambra, os espelhos dourados de Veneza, as escadarias de ferro inglês e os lustres de cristal franceses, negociados pela troca de toneladas de café tropical obtidos com a exploração do trabalho escravo. A conversão do trabalho escravo em refinamento europeu consagrou o prestígio da família patriarcal-urbana do Barão de Nova Friburgo e emblematizou os sonhos de riqueza de uma sociedade fortemente hierarquizada. O sonho da modernidade límpida e igualitária de Brasília implementado por Juscelino foi arquitetado entre as paredes da arquitetura eclética e ornamental deste casarão, construído com a riqueza provinda do trabalho escravo. O novo despontando como o sonho da modernidade entre os vestígios do passado.

Na década de 30, em pleno Estado Novo, Getúlio Vargas, governando o Brasil a partir do Palácio do Catete, inaugura a construção de vários edifícios monumentais entre os quais se destacam o Ministério da Educação e da Saúde, MES (atual MEC) e o Ministério da Fazenda.

Nessas tentativas arquitetônicas, vê-se a marca da implementação do novo não só como possibilidade de edificação, mas como renegociação da história brasileira. Um ímpeto oficial modernista que, aliado à *intelligentsia*, tratou de reordenar a história nacional para renegociar os vestígios do passado que a arquitetura eclética e imitativa do Palácio do Catete protagonizava. Uma renegociação incompleta, na medida em que tanto o MES/MEC modernista quanto o Ministério da Fazenda e o Ministério do Trabalho foram planejados

durante o Estado Novo. É significativo que a reinauguração nacional tenha sido deliberada no cenário da cultura e a representação da economia e do trabalho tenha sido preservada na construção dos edifícios monumentais de arquitetura eclética.

Em contraste com a arquitetura imponente, eclética, monumental e marmórea do Ministério da Fazenda - uma arquitetura reminescente das construções grandiosas da arquitetura fascista italiana - a simbologia do MEC é discreta, oblíqua e abstrata.

Na interação entre as agências do governo e a *intelligentsia* modernista, a construção do MES, em pleno Estado Novo, antecipou a invenção de Brasília no final da década de 50. Sinalizou a apropriação da arquitetura modernista como a fundação simbólica de uma nova projeção do Brasil. O custo destes empreendimentos arquitetônicos mostrava que a invenção de uma nova visão da arquitetura teria que ser apoiada por um *ethos* ideológico cooperável pelos projetos governamentais. A flexibilidade deste *ethos* genérico ocorreu de acordo com o ambiente político e pôde incluir conceitos como modernização, igualitarismo, desenvolvimentismo e a promoção de valores cívicos. Em todos esses empreendimentos, tanto na construção do MES durante o Estado Novo quanto no desenvolvimentismo democrático de Juscelino Kubitschek, estava em pauta a renegociação da história brasileira, encapsulada pela ressonância mítica do conceito de modernização.

A disputa pelo domínio do conceito de modernização foi travada em vários setores da intelectualidade modernista em contraponto à formação moderna, no sentido progressista, cientificista e beletrista de outros setores tradicionais. A luta pela aceitação dos ideais modernistas não implicou somente na sua progressiva institucionalização mas também em uma contenda com as instituições anteriores. Nessa saga, o arbítrio do modernismo estrangeiro adicionava um elemento de validez e autoridade, fundamental às tentativas de implantação do modernismo local. Na disputa pela construção do MES, a interação entre Le Corbusier, Gustavo Capanema e Getúlio Vargas revelava as ambigüidades entre poder institucional, modernismo internacional e nações periféricas.

Uma primeira leitura localizaria resíduos de reduplicação colonial na importância ímpar consagrada ao arquiteto estrangeiro, como avaliador dos



projetos nacionais-arquitetônicos. Somente em países periféricos um arquiteto estrangeiro poderia penetrar no labirinto interno do planejamento governamental. E somente em países periféricos relativamente jovens seria possível criar um novo horizonte histórico, baseado numa mitologia arquitetônica. Entretanto, a noção do moderno centrado na fabricação do novo, uma novidade fabricada na Europa, não era necessariamente sinônimo de erradicação do passado, como a encampada pelos partidários da *tábula rasa* na versão progressista da arquitetura européia. A modernidade “nova” do MES estava inserida numa ordenação de prefigurações alegóricas. O “novo” moderno deveria reportar-se ao passado para projetar o futuro.

O moderno arquitetônico brasileiro deveria abranger uma herança multi-cultural, não por apropriações folclóricas mas pela “universalidade” de formas atemporais que evocariam o processo histórico.

A internacionalidade neutra de fachadas de vidro, *brise-soleil* e *pilotis*, seria atenuada pela colocação de azulejos tingidos com a mesma nuance de azul das igrejas barrocas, assim como os murais de Portinari, no interior do prédio, ao descreverem os ciclos da cana do açúcar, do café e outros episódios econômicos da história brasileira, narrariam uma épica histórica.

Lisovsky e Moraes sugerem que uma qualidade indispensável do novo estaria alocada nos critérios de durabilidade, monumentalidade e funcionalidade<sup>12</sup>. O critério de funcionalidade seria a base inquestionável da arquitetura modernista. Os princípios de circulação, higienização e compartimentalização flexível, que os urbanistas do início do século buscaram, pareciam ter encontrado sua cristalização ideal na espaçosa funcionalidade da arquitetura modernista. As noções de Le Corbusier da casa enquanto “máquina de morar”, o axioma da “forma seguir a função” e a economia minimalista de Mies Van der Rohe, expressa no lema “menos é mais”, também constituíram o vocabulário da projeção arquitetônica do MES.

A questão da durabilidade e da monumentalidade era, porém, mais problemática. Ao contrário do Ministério da Fazenda, com seu apelo ao ecletismo recheado de referências históricas, materiais nobres e murais folclóricos retratando costumes indígenas, no MES, as alusões ao passado, nos azulejos e nas pinturas de Portinari, não possuíam a simbologia da autoridade explícita. Na ausência da estátua colossal do “homem brasileiro”, encomenda-

da por Capanema, as discretas simbologias do MES apontavam seletivamente contra o eclético ao explicitar, pela valorização da memória barroca, referências oblíquas ao passado. Como vários pesquisadores já elucidaram, os modernistas posicionaram-se como os árbitros do passado e do futuro. O passado representado no estilo eclético da *Belle Époque*, considerado o máximo da modernidade no início do século, configurou-se como o ápice do *kitsch* em contraposição ao “autêntico” barroco e ao novo moderno.

Em uma visita ao Rio de Janeiro em 1926, Gilberto Freyre comenta a discrepância entre a beleza do cenário tropical e os horrendos borrões arquitetônicos que enfeivavam a moldura natural. Ao visitar a Câmara dos Deputados, no centro do Rio de Janeiro, Freyre comentou: “Orlam a frontaria do edifício grupos de escultura. Figuras nacionais. Figuras da história brasileira. E estas figuras brasileiras, por um critério engraçadíssimo de harmonia ou de classicismo vestidas à romana. É de um relevo de figura de *vaudeville* - e o assunto já foi aproveitado em revista teatral - a figura do Coronel Benjamin Constant, com barbicha e *pince-nez*, de saio romano, braços e pernas nuas, a segurar as rédeas do fogoso cavalo do General Deodoro. Este também, à romana, ergue uma espada do tamanho de uma faca de cozinha. Tudo, enfim, de um ridículo incrível.”<sup>13</sup>

Entretanto, esse modelo *Belle Époque* foi considerado a última voga da modernidade nas reformas urbanísticas, empreendidas pelo prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906. Ao forçarem a expulsão dos pobres do centro do Rio de Janeiro, as reformas de Pereira Passos fomentaram as diferenças entre a zona sul, a zona norte e as favelas circundantes. Também estruturaram um centro cosmopolita, desenhado para o tráfego elegante das elites europeizadas. No entanto, esse mesmo espaço do privilégio, enquanto espaço público, não aboliu as possibilidades de permeabilidade social. Grandes avenidas, bares, cafés, lojinhas, esquinas com seus vendedores ambulantes, fomentavam a vitalidade da rua urbana. Uma fermentação vital, por onde transitavam pessoas de diferentes estratos sociais: imigrantes, trajando ainda, às vezes, roupas de sua origem camponesa, a elite local, empacotada em *cashmere* inglesa e mulheres negras, bahianas, com as longas saias rendadas e turbantes na cabeça. Os escritos de Lima Barreto, João do Rio e outros, oferecem-nos imagens de um Rio de Janeiro onde memórias coloniais, etiqueta francesa e ambições

americanas, combinavam-se em um novo tempero tropical. Lima Barreto, crítico contundente das estratégias modernizantes e dos edifícios ecléticos da reforma Pereira Passos detalhou, em seus escritos, as discrepâncias entre o centro, a zona sul e os subúrbios cariocas. O decadentismo estético de João do Rio difere muito do realismo denunciador de Lima Barreto. A cidade do Rio de Janeiro, entrevista nas veladas noturnas do dândi *flâneur*, torna-se uma experiência exótica-ambígua de fascínio e estranhamento. Casas de ópio, cultos africanos, seitas místicas, pobreza e prostituição, luxo e perversidade, ricos e pobres, brancos e negros, fazem todos parte do cenário vibrante e decadente da nova babilônia tropical.

A pulsação da vida de rua, no Rio de Janeiro, estava fortemente atrelada à ocupação dos espaços públicos por meio de práticas de socialização e de costumes africanos e europeus. Apesar da fachada europeizante e das intervenções policiais, os cultos africanos e a música afro-brasileira marcaram forte presença na cidade *Belle Époque*. Nos anos 30 e 40, a variação multicultural da rua carioca foi atenuada por elementos mais europeus. Porém, foi na interseção deste cenário, composto por edifícios afrancesados de estilo eclético, igrejas barrocas, edifícios de escritório modernistas e, sobretudo, nas ruas arruinadas dos sobrados com seus balcões de ferro retorcido, que as primeiras melodias do samba ressoaram.<sup>14</sup> Será a favor da preservação da ambientação de rua que Gilberto Freyre argumentará contra modelos de urbanização que, ao privilegiarem o automóvel, condenavam ao esmorecimento as nuances pedestres da arte de flunar.

A obliteração da rua, um elemento essencial do desenho urbano de Le Corbusier, realizar-se-ia em Brasília pelo planejamento urbano de Lúcio Costa e por meio da compartimentalização funcionalista das superquadras, interconectadas por avenidas de asfalto. Embora o MES tivesse sido construído durante o regime autoritário do Estado Novo e Brasília tivesse surgido no período democrático de Juscelino Kubitschek, a cidade modernista pôde, posteriormente, ser encarcerada por apropriações simbólicas autoritárias, uma vez que seu desenho emblematizava a capital política e a marca do Estado. Interpretado por seus idealizadores modernistas como um monumento da inteligência esclarecida contra o obscurantismo e batizado por Roquette Pinto como o Palácio de Cristal da Guanabara, o edifício do

MES não teve, pela transparência de sua arquitetura, como não refletir e dialogar com os resíduos de outros estilos arquitetônicos e as imagens contrastantes da urbe.

Segundo Lissovsky e Moraes, o ponto de maior vulnerabilidade do prédio do MES foi sua precária durabilidade. A abundância de vidros, a fragilidade dos pilotis, os vãos abertos que poderiam ser apropriados por mendigos ou pelos excluídos da metrópole, depunham contra uma arquitetura que tinha por base os princípios da funcionalidade. Tais objeções foram descartadas pela conexão proposta entre essas inovações e os exemplos da arquitetura clássica. Dessa maneira, por meio de analogias atemporais, os pilotis modernos ganharam a eternização das colunas gregas na antiguidade clássica.

No período em que o MES estava sendo projetado, outro grandioso projeto modernista estava também sendo germinado. A Universidade do Brasil, atual UFRJ, requeria um novo campus acadêmico e novas instalações arquitetônicas. Conforme a documentação de Lissovsky e Moraes, a influência de Le Corbusier somente se fez sentir após a derrocada do renomado arquiteto italiano, Marcello Piacentini, responsável pela concepção dos novos edifícios da universidade de Roma. Era admirado pelo regime fascista, por sua habilidade em fabricar novos edifícios com os emblemas auráticos do monumental clássico. Piacentini e Le Corbusier não representavam apenas diferentes modelos arquitetônicos mas, também, projetos sociais distintos. A contenda européia entre o internacionalismo modernista arquitetônico e as memórias modernistas dos Estados autoritários repercutiria plenamente no Estado Novo autoritário e nacionalista de Getúlio Vargas. Na Alemanha, o arquiteto favorito de Hitler, Albert Speer, enfatizava a noção de que as construções deveriam antecipar seus próprios futuros perfis arruinados. As ruínas nazistas, portanto, poderiam inspirar pensamentos heróicos para os milênios futuros.<sup>15</sup>

A arquitetura modernista progressista estava bem menos voltada para o passado monumentalizado e menos orientada para a projeção de sua futura monumentalização. O monumento modernista designava, primordialmente, o futuro já antecipado na modernidade inaugural do seu desenho. O “novo” esquivava-se da temporalidade histórica, rebelava-se contra seu

inevitável envelhecimento, não suportava ver-se como ruína e não almejava inspirar “pensamentos heróicos”, como no nazismo ou no fascismo. A história era um devir progressivo que o ímpeto modernista deveria sempre antecipar. Até o MES brasileiro, apesar da sua conexão tênue com o passado, era um edifício que deveria manter a aparência de ter sido diariamente inaugurado. O tempo não deveria contar no espaço congelado do futuro. Mas a solução arquitetônica modernista, como muitas invenções modernistas, era pautada pela avaliação do “novo”. Um dos fatores irreversíveis do “novo” era que um outro novo “novo” deveria suplantar sempre o outro velho novo. Como monumento à criação do “novo”, a arquitetura modernista teria que, miticamente, imobilizar-se no novo eterno que escaparia aos estragos do tempo.

Destroços de gesso, placas quebrados de *brise-soleil*, azulejos descascados e crescimento de ervas daninhas, são parte do repertório dos sinais de decadência que agora encobrem o MEC, antes o símbolo privilegiado da arquitetura modernista no Rio de Janeiro.

Na outra extremidade da cidade, o campus modernista do Fundão - um projeto dos anos 30, mas efetivado nos anos 50 e 70 - oferece um espetáculo desolado. Os edifícios modernistas emergem como massas standardizadas de concreto entre a vegetação amortecida e as pistas de asfalto escaldante. Nas temperaturas de 40 graus, pedestres solitários lutam contra o mato e a travessia das pistas. A descentralização das construções torna a conglomeração e o encontro comunitário problemático; cada departamento vê-se entrincheirado nas suas áreas específicas de especialização. O transporte público precário induz às aglutações frenéticas de estudantes buscando meios de escapar do labirinto funcionalista. Nos setores administrativos, funcionários movem pilhas de papéis de mesa em mesa. Uma tela de computador digita os dias, meses e anos que os papéis gastam em seu deslocamento entre corredores e gavetas do sistema burocrático. A tecnologia registra, com precisão, os descompassos da inépcia administrativa.

Ao lado dos obstáculos de natureza burocrática, colocam-se as barreiras concretas da deterioração material. Pátios e alas, sufocados no acúmulo de destroços, padecem no abraço asfixiante da vegetação descontrolada. Se, na evocação poética de Walter Benjamin, “as ruínas são no domínio

das coisas o que a alegoria é no domínio do pensamento”, o campus desfuncionalizado do Fundão e a decadência do antigo MES são ruínas alegóricas do colapso modernista.<sup>16</sup> A recuperação material destes edifícios demonstra o quão urgente é a tarefa da promoção de suas funções. Uma função moderna, incompatível com o próprio processo de envelhecimento.

Entretanto, a visão de ruínas modernistas ou de marcos arquitetônicos modernistas, significativos no seu momento de construção e, atualmente, em estado de dilapidação, são fragmentos de um mapeamento simbólico que inclui as construções contemporâneas dos arranha-céus modernistas e pós-modernos dos edifícios de alto luxo e dos condomínios fechados, que emblemizam a recente urbanização da Barra da Tijuca. Portanto, a ruína modernista não é aqui interpretada, exclusivamente, enquanto decadência física dos edifícios, mas também como alegoria fraturada de um *ethos* prévio que não se realizou ou que se tornou datado. Em contraste irônico, os arranha-céus modernistas e condomínios exclusivos, construídos de acordo com padrões modernistas derivativos ou citações pós-modernas, encontram-se em isolamento rígido defrontando-se e, ao mesmo tempo, armando-se contra a intrusão da cidade empobrecida. Os condomínios, em particular, buscam proteger as zonas do consumo privilegiado contra a crescente ameaça das favelas agigantadas. Centrados nos padrões homogêneos do gosto e estilo de vida da “alta” classe média, o contato entre os moradores de classe média dos condomínios e os setores carentes da cidade é recheado de ambigüidades. Entre a promessa contida no monumento-ruína modernista e o arranha-céu contemporâneo modernista jaz a trajetória das projeções arquitetônicas e projetos estatais fracassados que visavam a transformação totalizante e exemplar da sociedade brasileira.

Carlo Carena nos esclarece que a apreciação do século XVIII pela ruína fora primariamente vinculada ao significado dado a uma história recapturada que tingia em tons melancólicos o cenário da natureza.<sup>17</sup> As ruínas eram especialmente valorizadas quando seus perfis destroçados eram realçados pelo contorno da natureza, quando o crescimento vegetal de mato e folhagens atapetavam e abraçavam a pedra que fora monumental. A derrocada de épocas passadas era tanto um testemunho do esforço civilizatório de tecer significações e da tentativa de depositar a assinatura da cultura na paisagem

natural quanto um signo da impossibilidade de superar as devastações do tempo. As ruínas eram tão impregnadas de importância histórica que a moda de criar ruínas artificiais no meio do jardim inglês “naturalizado” tornou-se altamente valorizada. Carena revela que Delille, um especialista francês, tecera advertências contra a tola propensão de aderir modisticamente às ruínas artificiais e alertava seus leitores que somente possuíam verdadeiro valor histórico aquelas ruínas que tinham sido destroçadas pelo tempo. Na terminologia de Walter Benjamin, poderíamos dizer que Delille protestava contra a “desaturização” da ruína por meio da reprodução artificial que abolia a unicidade de tempo e espaço. Em outras palavras, enquanto a ruína histórica projetava um sentido do sublime, a ruína artificial era mera paródia.

Entretanto, de forma paradoxal, o atual MEC, em particular, reflete, na sua destruição, uma “aura” peculiar expressa na memória de uma modernidade progressista, uma evocação de uma modernização nacional, um testemunho de fracassos utopistas que nos falam de uma era de intelectuais públicos, projetos educacionais e imagens totalizantes de um Brasil que não pudera ser inteiramente encompassado pelo *ethos* da modernização. O edifício modernista em ruínas passa a simbolizar a transitoriedade histórica de sua própria funcionalidade. A plena recuperação do antigo MES é uma derradeira passagem da sua transição de monumento modernista à ruína modernista e, finalmente, a emudecido pastiche pós-moderno.

Nos meandros subjetivos dos mapeamentos simbólicos, a ruína modernista pode banhar-se na meia luz nostálgica das ilusões pretéritas. Pode ser renovada como *souvenir* do passado modernista no museu pós-moderno. Pode ser vivenciada na naturalizada neutralidade do edifício de governo que ora é funcional ou disfuncional de acordo com as circunstâncias econômicas ou políticas. Pessoalmente, prefiro vê-la à luz dos contrastes. O edifício funcionalizado projetando sua silhueta contra a cidade descontrolada. Azulejos modernistas ao lado das mercadorias *kitsch* vendidas pelos camelôs. A utopia modernista e a ruína modernista como o sonho da razão na cidade do caos.

## Notas

<sup>1</sup> Ver os comentários de Gilberto Freyre, “...espalharam-se pelo Brasil milhares de cartões - postais: vistas menos do Corcovado ou das matas da Tijuca ou das palmeiras do Jardim Botânico - maravilhas da natureza antes para inglês ver que para brasileiro admirar... Nesses postais... os provincianos em visita ao novo Rio mais insistentemente falavam à gente de casa ou aos velhos da família, era dos progressos urbanos-urbanos e industriais - da agora chamada Capital da República....” in *Ordem e Progresso*, Rio de Janeiro, Editora Record, p. 476.

<sup>2</sup> Neste artigo utilizarei alternativamente a denominação atual do MEC, edifício do Ministério da Cultura ou MES. O atual MEC era conhecido, no tempo de sua construção, como o MES, edifício do Ministério da Educação e Saúde. Quando me refiro ao tempo histórico de sua construção, emprego o nome MES. O excelente artigo de Mauricio Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá “O novo em construção: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquitetável nos anos 30”, Rio de Janeiro, Niterói, vol. 1, número 3, maio/agosto, 1986, pp. 17-31, serviu para a pesquisa de época, como minha fonte principal para a elaboração deste ensaio. Esse mesmo artigo detalha, também, os novos planos de construção para o campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ver ainda o artigo de Donato Mello Jr. “Um Campus Universitário para a cidade do Rio de Janeiro”, in *Arquitetura Revista*, FAU/UFRJ, vol. 2, primeiro semestre, 1985. Para uma discussão sobre as disputas simbólicas e ideológicas entre o modernismo do MES e a simbologia do Ministério da Fazenda, assim como outras construções do mesmo período, ver o livro de Lauro Cavalcanti, *As preocupações do belo*, Rio de Janeiro, Editora Taurus.

<sup>3</sup> Para uma discussão sobre o significado das ruínas clássicas ver o livro de Laurence Goldstein, *Ruins and Empires: The Evolution of a Theme in Augustan and Romantic Literature*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1977.

<sup>4</sup> Para o conceito de cidade análoga ver o livro de Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, Cambridge, Mass, MIT University Press, 1981. Ver também artigo de Beatriz Jaguaribe “Os Passos Perdidos: Cidade e Mito” in *Revista do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional*, número 23, 1994. Ver também o belo artigo de Patrizia Lombardo, “Plaza de Italia”, mimeo.

<sup>5</sup> Para uma discussão sobre o conceito do monumento em Alod Rossi, ver David Harvey, *A condição pós-moderna*, São Paulo, Edições Loyola, 1993, pp. 83 e 84.

<sup>6</sup> O livro de Susan Buck Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1993, oferece uma extra-



ordinária interpretação do projeto incompleto que Walter Benjamin pretendia realizar sobre as arcadas de Paris.

<sup>7</sup> Para uma discussão sobre o “real maravilhoso” ver *Os Passos Perdidos: Cidade e Mito*, *ibid.*, p.4.

<sup>8</sup> Ver Gilberto Freyre, *Sobrados e Mocambos*, Rio de Janeiro, José Olímpio Editora, tomo 2, 1985, p. 392.

<sup>9</sup> Ver Otilia Arantes, *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*, São Paulo, Editora Scritta, 1991.

<sup>10</sup> Esta citação foi extraída do artigo de Helena Bomeny, “Utopias da cidade: as capitais do modernismo”, em *O Brasil de JK*, CPDOCC, 1991, p. 146.

<sup>11</sup> Ver o livro de Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1985.

<sup>12</sup> *Ibid* p.2.

<sup>13</sup> Ver Gilberto Freyre em *Tempo de Aprendiz*, São Paulo, vol II, 1978, p. 275.

<sup>14</sup> Ver o livro de Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar e Editora da UFRJ, 1995.

<sup>15</sup> Ver Albert Speer, *Inside the Third Reich*, New York, Macmillan Company, 1970.

<sup>16</sup> Para uma análise do conceito de ruína e alegoria ver o livro de Walter Benjamin, *The Origins of the German Tragic Drama*, Londres, Verso, 1977.

<sup>17</sup> Ver Carlo Carena em *Ruína/Restauro*, Enciclopédia Einaudi, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.