UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

MATTEO SANTI CREMASCO

FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA PÓS-MODERNA
ANOTAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO EM MINAS GERAIS

SÃO PAULO

2011

MATTEO SANTI CREMASCO

FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA PÓS-MODERNA
ANOTAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO EM MINAS GERAIS

*Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade de São Paulo como
requisito para a obtenção do grau de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo.*

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

Orientador: Carlos Augusto Mattei Faggin.

SÃO PAULO

2011

Para Auxiliadora e Jonas.

Aos meus pais,
pelo apoio.

Ao professor Carlos Augusto Mattei Faggin,
pela orientação.

À Fernanda, ao Flávio e à Miriam,
pela hospitalidade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo,
pela bolsa de estudos.

Todo poema é um rascunho da Poesia, e em cada coisa há uma prefiguração de Deus.

Adolfo Bioy Casares, *Em memória de Paulina*.

RESUMO

Este trabalho compreende duas partes distintas. Na primeira, dispõe-se, contrariamente aos teóricos pós-modernos e contemporâneos, uma definição geral de pós-modernismo: é pós-moderna a obra de arte ou de arquitetura que reproduz imagens com significados conhecidos e lhes dá um outro, imprevisto. Com tal enunciado, obtido dos dois livros de Robert Venturi, mostra-se que é possível conceituar o pós-modernismo, não obstante as suas múltiplas expressões. Como não existem normas para a escolha do tipo de imagem a ser duplicada pelos artistas ou pelos arquitetos, nem para o significado que elas devem apresentar, as peças pós-modernas podem assumir quaisquer configurações. Logo, a fim de indicar o que é (ou não) pós-moderno, é preciso considerar os atributos subjacentes à forma e aos materiais de cada obra. Na medida em que identificar o pós-modernismo a partir da observação direta é impraticável, os conceitos de arte e de arquitetura (que, de fato, condizem com todos os estilos artísticos e arquitetônicos existentes, inclusive com o pós-moderno) também contam quesitos que não são prontamente acessíveis ao olhar. O advento do pós-modernismo invalidou as teorias que justificavam o estatuto de arte e de arquitetura das obras com base na sua aparência; com efeito, há pares de objetos iguais, coincidentes ponto por ponto, mas que diferem entre si porque este tem valor artístico e arquitetônico, enquanto aquele não tem. Para falar sobre a natureza das obras de arte e de arquitetura, toma-se a filosofia estética de Georg Wilhelm Friedrich Hegel; conforme a doutrina hegeliana, o pós-modernismo corresponde a um novo estágio do processo de desenvolvimento do espírito, em que a humanidade vai aprofundando a sua consciência de si e do mundo e em que a arte e a arquitetura vão passando da percepção sensorial à reflexão. Finalmente, recusa-se a tese pós-moderna sobre o término das narrativas, com uma defesa da história da arte e da arquitetura. Na segunda parte, apontam-se algumas causas do movimento pós-moderno em Minas Gerais, destacando o ambiente político e cultural no estado e a atuação de Éolo Maia.

Palavras-chave: teoria da arquitetura; história da arquitetura; arquitetura pós-moderna; pós-modernismo – Minas Gerais.

ABSTRACT

Foundations of the postmodern architecture. Notes on the postmodernism in Minas Gerais.

This essay comprises two distinct parts. In the first one, contrary to the postmodern and the contemporary theoreticians, it is set a general definition of postmodernism: we must name as postmodernist the work of art or architecture that reproduces very well-known images and gives them unexpected meanings. With this statement, which is presented in two books of Robert Venturi, it is proved the possibility of defining the postmodernism, despite its multiple expressions. Since there are no rules for choosing the type of images that artists and architects will duplicate nor for changing their original meanings to new ones, the postmodern pieces can assume any configurations. Therefore, to indicate what is (or is not) postmodern, we shall consider the features behind the form or the materials of each work. As it is impracticable to identify the postmodernism looking at the pieces, the concepts of art and architecture (which have to match all the existing styles of art or architecture, including the postmodernism) count some points that are not immediately accessible to the eyes. The arrival of the postmodernism invalidated all the theories that used to justify the status of art or architecture of a work on its appearance; in fact, there are exactly alike objects that differ from each other because only one of them has a real artistic or architectonic value. To talk about the nature of works of art and architecture, it is taken the Georg Wilhelm Friedrich Hegel's aesthetics into account; according to the Hegelian doctrine, postmodernism corresponds to a new step on the process of spiritual development, through which humanity has increased its consciousness of itself and the world, and art and architecture have left perception for reflection. Finally, it is contested the postmodern thesis concerning the end of narratives, with a defense of art history. In the second part, it is pointed the causes for the postmodern movement in Minas Gerais, Brazil, remarking its political and cultural environment in the 80's and the leadership of the Brazilian architect Éolo Maia.

Key-words: theory of architecture; history of architecture; postmodern architecture; postmodernism – Minas Gerais.

LISTA DE FIGURAS

fig. 1 a 10	Anexo Sainsbury.....	42
fig. 11 e 12	Walt Disney Headquarters.....	43
fig. 13 a 15	Il Palazzo.....	44
fig. 16	<i>O beijo</i>	45
fig. 17	<i>Retrato de Madame Cézanne</i>	45
fig. 18	<i>Brillo box</i>	45
fig. 19	<i>not Andy Warhol (Brillo box)</i>	45
fig. 20 a 26	Guild House.....	46
fig. 27 a 30	Frauenkirche Dresden.....	60
fig. 31 a 35	Frauenkirche Dresden.....	61
fig. 36	Pátio de Benjamin Franklin.....	73
fig. 37 a 40	Réplica da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane.....	73
fig. 41	<i>O rapto da arte moderna pelos nova-iorquinos</i>	84
fig. 42 a 46	Museu Judaico de Nova Iorque.....	84
fig. 47 a 53	Casa Arquiepiscopal de Mariana.....	115
fig. 54 a 62	Casa Arquiepiscopal de Mariana.....	116
fig. 63 a 72	Rainha da Sucata.....	117
fig. 73 a 79	Rainha da Sucata.....	118

LISTA DE SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
APA	Área de Proteção Ambiental
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
BNDES	Banco Nacional do Desenvolvimento
CEBRAP	Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
CIE	Centro de Informação do Exército
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CODI	Centro de Operação de Defesa Interna
CREA	Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia
CVRD	Companhia Vale do Rio Doce
DOI	Destacamento de Operações e Informações
ELETROBRAS	Centrais Elétricas Brasileiras Sociedade Anônima
EMBRAER	Empresa Brasileira de Aeronáutica Sociedade Anônima
FMI	Fundo Monetário Internacional
IAB	Instituto dos Arquitetos do Brasil
IPC	Índice de Preços ao Consumidor
IPSEMG	Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MERCOSUL	Mercado Comum do Sul
MPB	Música Popular Brasileira
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil

OPEP	Organização dos Países Exportadores de Petróleo
PAEG	Programa de Ação Econômica do Governo
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
PDS	Partido Democrático Social
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PETROBRAS	Petróleo Brasileiro Sociedade Anônima
PFL	Partido da Frente Liberal
PIB	Produto Interno Bruto
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PND	Plano Nacional de Desenvolvimento
PRORURAL	Programa de Assistência ao Trabalhador Rural
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
SERFHAU	Serviço Federal de Habitação e Urbanismo
SFH	Sistema Financeiro de Habitação
SIDERBRAS	Siderurgia Brasileira Sociedade Anônima
SNI	Sistema Nacional de Informação
TELEBRAS	Telecomunicações Brasileiras Sociedade Anônima
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UNE	União Nacional dos Estudantes
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

Apresentação.....	12
PARTE A . FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA PÓS-MODERNA	15
1. O movimento pós-moderno.....	16
2. A arquitetura pós-moderna.....	29
3. Arquitetura e realidade.....	47
4. Arquitetura e pensamento.....	62
5. Arquitetura e história.....	74
PARTE B . ANOTAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO EM MINAS GERAIS	85
6. O pós-modernismo em Minas Gerais.....	86
Conclusão.....	119
Bibliografia.....	123

APRESENTAÇÃO

Este trabalho de dissertação consta de duas partes, assim denominadas:

- (a) *Fundamentos da arquitetura pós-moderna;*
- (b) *Anotações sobre o pós-modernismo em Minas Gerais.*

A parte (a) contém cinco tópicos ou capítulos. O primeiro deles, *O movimento pós-moderno*, é introdutório: as suas páginas enumeram, de modo breve, os principais acontecimentos políticos, econômicos, sociais e culturais dos anos de 1970 e de 1980, em todo o mundo, registram e discutem as teorias pós-modernas, considerando textos de Gianni Vattimo e de Jean-François Lyotard, entre outros autores, atestam que as posturas intelectuais pós-modernas apóiam-se, em boa medida, nas idéias de Ludwig Wittgenstein, e apresentam uma objeção a tais idéias, com base em dois teoremas de Kurt Gödel.

O segundo capítulo, chamado *A arquitetura pós-moderna*, dispõe uma definição para o pós-modernismo. Para isso, ele reúne a crítica contra as posições modernistas, na década de 1960, explica e recusa os enunciados de Heinrich Klotz, Robert Stern, Paolo Portoghesi e Charles Jencks, e, por fim, assente com este, de Robert Venturi:

“(...) diz-se pós-moderna aquela obra de arte ou de arquitetura que reproduz imagens familiares de modo imprevisto e não-convencional”.

Daí, mostra-se que o conceito de Venturi é condizente com os princípios pós-modernos, assim como com a arte *pop*, e se aponta um problema difícil, dele resultante:

“(...) como é possível identificar uma obra de arte ou de arquitetura, se ela pode parecer com qualquer coisa que conhecemos?”.

Os dois capítulos seguintes, *Arquitetura e realidade* e *Arquitetura e pensamento*, constroem uma solução para o problema indicado acima: em um, observa-se a importância do contexto para o estudo dos casos específicos; no outro, destaca-se a necessidade da reflexão, além

dos sentidos, para o reconhecimento geral das obras de arte e de arquitetura, consoante a filosofia estética de Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

O quinto capítulo, *Arquitetura e história*, confirma a validade da doutrina hegeliana para a pesquisa teórica sobre o pós-modernismo, com um questionamento à tese pós-moderna sobre o término das narrativas e com uma defesa da história da arte e da arquitetura.

A parte (b) é formada por um único tópico ou capítulo, *O pós-modernismo em Minas Gerais*. Ele compreende uma descrição do ambiente político, econômico, cultural e artístico, no Brasil e, particularmente, em Minas Gerais, desde 1964, visando a determinar as causas que levaram ao desenvolvimento da escola pós-moderna no estado.

No final de cada capítulo, encontram-se as ilustrações de todos os exemplos de arte e de arquitetura pós-modernas que foram citados no curso do trabalho.

Às partes (a) e (b) sucede a conclusão.

PARTE A

FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA PÓS-MODERNA

1. O MOVIMENTO PÓS-MODERNO

Enquanto as décadas de 1950 e de 1960 tinham sido, no mundo todo, os anos dourados de prosperidade econômica sob a paz vacilante da Guerra Fria, as décadas seguintes, de 1970 e de 1980, foram anos de incertezas e de crises universais.

De fato, à medida que o segundo mundo ruía, os países capitalistas desenvolvidos viam-se às voltas com problemas que pareciam solucionados, por exemplo, depressões cíclicas severas, desemprego em massa, endividamento do Estado, crescimento da desigualdade entre classes *et cetera*, e os países do terceiro mundo, mesmo os que recentemente tinham sido industrializados, apresentavam débitos gigantescos e sucumbiam à inflação.¹

O colapso do socialismo soviético, no fim dos anos de 1980, demonstrou que a crise não era apenas econômica, mas também política. O desmoronamento do regime comunista na antiga URSS destruiu todo o sistema que tinha regulado as relações internacionais no pós-guerra e revelou a precariedade dos governos da maior parte dos países do segundo mundo. Nos países capitalistas avançados, questionou-se o modelo político que veio a se contrapor ao socialismo real durante a Guerra Fria. Esse modelo procedeu da ideologia solidária e cooperativa do *New Deal*, o programa com que o presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt conseguiu reverter a Grande Depressão nos Estados Unidos, na década de 1930. Nos anos de 1970 e de 1980, porém, depois do aumento notável da riqueza e da renda nos países do primeiro mundo e dos surtos de crescimento em vários países do terceiro, como o Brasil, a memória das circunstâncias sociológicas que tinham conduzido ao *New Deal* desapareceu. As classes médias não se preocupavam mais com o desemprego ou com a insegurança econômica, mas com o elevado valor dos impostos e com a instabilidade dos preços e das moedas. Essa nova atitude coincidia com a posição conservadora tradicional das classes altas, que esperavam do Estado a redução da carga tributária, o controle monetário rigoroso e, além disso, o respeito integral à propriedade privada, o que compreendia a liberdade de movimento do capital. Desse modo, a velha

¹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. [trad. Marcos Santarrita]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 11-26 e pp. 393-420.

postura política, que tinha apoiado o intervencionismo estatal como forma de combater a crise dos anos de 1930, deu lugar ao individualismo e à cultura do Estado mínimo dos anos de 1970 – a essa nova postura intelectual, semelhante ao liberalismo do começo do século XX, chamamos neoliberalismo. Nos países do terceiro mundo, finalmente, a crise econômica e o empobrecimento das populações, assim como o término da Guerra Fria, provocaram a queda de quase todos os governos, gerando inúmeras zonas de caos, com diversos episódios de agitação política, golpes, contragolpes e conflitos civis.²

O fortalecimento da economia globalizada, que atuava por sobre as fronteiras nacionais e independentemente delas, acirrou as dificuldades políticas ao restringir a soberania de todos os Estados. Em alguns casos, a situação piorou devido à ação de bandos armados, que lutavam pela autonomia de certas regiões.³

As décadas de 1970 e de 1980 também foram tempos de crise social, derivada tanto dos problemas políticos e econômicos citados acima, quanto das transformações materiais e culturais que influíam na vida humana de maneira excepcionalmente intensa e veloz:

- (a) a população rural, que, desde o final da Segunda Grande Guerra, vinha diminuindo em todo o planeta (exceto na África subsaariana, na China e no sul e no sudeste da Ásia continental), foi excedida pela população urbana;
- (b) a expansão do acesso à alfabetização e à educação básica tornou-se um dos objetivos fundamentais dos governos, a demanda por formação secundária e superior aumentou, e as universidades multiplicaram;
- (c) os estudantes constituíram um grupo politicamente importante e lideraram o levante de maio de 1968;
- (d) as indústrias tradicionais do século XIX desapareceram ou trocaram os seus países de origem pelos de industrialização recente, onde favoreceram a organização de sindicatos e de partidos trabalhistas;
- (e) as novas indústrias, implantadas principalmente nos países capitalistas desenvolvidos, eliminaram a mão-de-obra operária, substituindo os trabalhadores não-qualificados das

² *Idem, ibidem*; ASSIS, J. Carlos. A macroeconomia do pleno emprego. In: SICSU, João; PAULA, Luiz Fernando de; MICHEL, Renaut (org.). *Novo-desenvolvimentismo. Um projeto nacional de crescimento com equidade social*. Barueri: Manole; Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2005, pp. 77-93.

³ *Vide* nota anterior.

linhas de produção em massa pelo maquinário automatizado e desbaratando, portanto, as antigas instituições proletárias;

(f) a participação das mulheres no mercado de trabalho cresceu significativamente, o rol dos papéis que elas poderiam desempenhar na sociedade ampliou-se, elas começaram a freqüentar a faculdade, e o movimento feminista floresceu;

(g) ocorreram mudanças profundas nos padrões que regulavam as parcerias e a conduta sexual, com a liberalização do uso dos métodos contraceptivos, com a informação sobre o planejamento familiar e com a legitimação das relações homossexuais;

(h) aumentou o número de divórcios, de uniões informais e de famílias chefiadas só pela mãe ou só pelo pai;

(i) os jovens integraram uma cultura global forte, responsável pela radicalização política das décadas de 1960 e de 1970 – precedida pelo surgimento dos *hippies* e dos *punks*, entre outros – e que teve como expressões características o *blue jeans* e o *rock ‘n’ roll*;

(j) os valores típicos da classe média, que, nos anos de 1950, ainda compunham as bases da cultura popular, foram refutados, o que determinou a vulgarização dos costumes, em particular na Europa e nos Estados Unidos, onde os hábitos, a música e a linguagem da classe baixa urbana acabaram disseminando-se por entre as demais;

(k) por fim, a prevalência do individualismo debilitou os ordenamentos sociais fundados em laços de solidariedade, tal como nos países pobres tradicionais, ou em redes públicas de seguridade social, tal como nos países avançados.⁴

Obviamente, esses acontecimentos não acometeram todo o planeta do mesmo modo ou com a mesma extensão. Contudo, a partir dos anos de 1970, constatou-se que eles eram inovadores e abrangentes a ponto de inaugurar um outro ciclo histórico, que se chamou pós-moderno em contraste com o anterior. Na verdade, desde o fim da década de 1960, incontáveis disciplinas passaram a empregar o termo *pós-moderno* para definir as práticas artísticas e arquitetônicas subseqüentes ao modernismo, ou para nomear o conjunto das transformações políticas, econômicas e sociais destacadas acima. Entretanto, isso não se deu de maneira sistemática, e o vocábulo adquiriu significados múltiplos, a depender do campo específico em que ele foi utilizado: na arte, na história, na filosofia. Não obstante os seus contornos imprecisos, porém, todas as acepções do termo *pós-moderno* provieram,

⁴ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos* cit., pp. 282-336.

naturalmente, do sentido do prefixo *pós*, que marcava uma inflexão no curso dos fatos e, assim, confirmava a disposição dos críticos pós-modernos para conceituar essa nova era com base na negação da precedente.⁵

É certo que, nos anos de 1950, nomearam-se pós-modernas algumas correntes literárias norte-americanas que seguiam os preceitos modernistas, mas cujos textos eram bastante diferentes dos do início do século XX e do entre-guerras. Dos anos de 1910 aos de 1940, a expressão *pós-moderno* também foi usada com certa regularidade, sempre para designar uma variação sobre o movimento moderno. Hoje, no entanto, denominações desse tipo têm sido evitadas: o título *pós-moderno* vem sendo concedido somente ao que se distingue pela indiferença, pelo combate ou pela rejeição à modernidade.⁶

Em todo caso, além de expressar o rompimento com a Era Moderna, como ressaltamos nos últimos parágrafos, o termo *pós-moderno* descrevia uma concepção de mundo que foi caracterizada por uma forma de idealismo que limitava o nosso pensamento às diversas línguas que pudéssemos falar. Isso resultou, como já sabemos, da tendência dos filósofos contemporâneos a deixar as questões sobre a essência das coisas do universo para tratar daquelas sobre a sua representação lingüística.⁷

Com palavras muito simples, dizemos que o idealismo é a doutrina segundo a qual tudo o que existe coincide com tudo o que nós podemos pensar, conhecer e imaginar agora e no futuro.⁸ Com efeito, para os idealistas, nada é real em si mesmo, mas exclusivamente como idéia, figurada pelas nossas mentes (ou por mentes iguais às nossas, isto é, finitas e contingentes). O idealismo presume que aquilo que é inconcebível para nós é absurdo e

⁵ BERTENS, Hans. *The idea of the postmodern: a history*. Londres: Routledge, 1995, pp. 3-19; EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. [trad. Elisabeth Barbosa]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 7.

⁶ BERTENS, Hans. *The idea of* cit., pp. 3-19; HABERMAS, Jürgen. Arquitetura moderna e pós-moderna. [trad. Carlos Eduardo Jordão Machado]. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, pp. 126-127; JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. 6 ed. Londres: Academy Editions, 1991, p. 20. Vide MELVIN, Jeremy. *Isms. Para entender la arquitectura*. [trad. Laura Vidal]. Madrid: Turner, 2006, pp. 121-141.

⁷ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. [trad. Saulo Krieger]. São Paulo: Odisseus Editora; idem: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 8; HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos* cit., pp. 499-500; NAGEL, Thomas. *Visão a partir de lugar nenhum*. [trad. Silvana Vieira]. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 11-12, pp. 149-174; VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. [trad. Eduardo Brandão]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 57-65 e pp. 129-133.

⁸ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. [trad. Alfredo Bossi, Ivone Castilho Benedetti]. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 607-608, verbete *idealismo*.

sem sentido. Por esse motivo, ele parece constituir um ponto de vista bastante autêntico, quase natural. Não se pode alegar, todavia, que ele seja mais verdadeiro do que o outro, realista, de acordo com o qual a realidade não depende, em absoluto, dos pensamentos, dos conhecimentos ou da imaginação dos homens. O realismo considera que cada coisa existe em si mesma e que nem todas elas estão ao alcance da nossa compreensão.⁹

No período pós-moderno, a postura idealista fez com que inúmeros teóricos negassem a universalidade dos grandes sistemas conceituais humanos, como a ciência, a filosofia e a religião, porque ela se apoiava sobre princípios muito além do que nós podemos pensar, conhecer e imaginar, ou, ponderando que, nesse momento, conjecturava-se que a nossa experiência do mundo fosse completamente mediada pela linguagem, além de qualquer possibilidade de representação lingüística.¹⁰

Na ciência, por exemplo, notamos que as proposições fundamentam-se na tese de que o universo é perfeito e conforme a leis, como mostra este discurso de Leonhard Euler:

*“Uma vez que a construção do universo inteiro é absolutamente perfeita e se deve a um Criador com conhecimento infinito, não há, no mundo, nada que não apresente alguma propriedade de máximo ou de mínimo. Assim, não pode haver nenhuma dúvida sobre a possibilidade de que todos os eventos sejam determinados pelos seus estados finais, com o auxílio do método dos máximos, do mesmo modo que eles são determinados pelos seus estados iniciais”.*¹¹

Entretanto, consoante os críticos pós-modernos, a perfeição e a conformidade a leis não são atributos próprios do universo, tal como o trecho acima sugere, e sim partes centrais dos dogmas que dirigem a prática e o desenvolvimento da ciência.¹²

⁹ NAGEL, Thomas. *Visão a partir de* cit., pp. 149-164; SCHOPENHAUER, Arthur. *Fragments sobre a história da filosofia e Esboço de uma história da doutrina do ideal e do real*. [trad. Karina Jannini]. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 1-42.

¹⁰ VATTIMO, Gianni. *O fim da* cit., pp. 85-91.

¹¹ Tradução livre de GALLAVOTTI, Giovanni. *The elements of mechanics*. Nova Iorque: Springer-Verlag, 1983, p. 127: “Since the construction of the entire universe is absolutely perfect and is due to a Creator with infinite knowledge, nothing exists in the world which does not exhibit some property of maximum or minimum. Therefore, there cannot be any doubt whatsoever about the possibility that all the effects are determined by their final aims with the help of the maxima method, in the same way in which they are also determined by the initial causes”.

¹² LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. [trad. Ricardo Corrêa Barbosa]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986, pp. 35-46, pp. 53-54 e pp. 69-74; VATTIMO, Gianni. *O fim da* cit., pp. 3-16, pp. 68-70 e pp. 134-139.

Isso não significa que, segundo os críticos pós-modernos, a ciência e os grandes sistemas conceituais humanos sejam falhos ou inadequados para descrever o mundo – a validade da ciência, da filosofia e da religião nunca foi contestada diretamente por partidários do movimento pós-moderno; ao contrário, os seus questionamentos só tinham como alvo a generalidade desses sistemas, ou, antes, das crenças que eles professavam. A atitude pós-moderna consistia, pois, em refutar o caráter absoluto das nossas convicções, assumindo o pluralismo como norma. Os teóricos pós-modernos afirmavam que todos os discursos eram legítimos, desde que fossem pesados os contextos históricos que os circunscreviam, e que o sentido de cada enunciado estava condicionado ao consenso sobre as regras que deveriam ser aplicadas a cada caso específico. Logo, assim como a ciência, a filosofia e a religião baseavam-se em regras ou em convicções bem conhecidas e largamente aceitas, outras estruturas de conhecimento poderiam ser obtidas a partir de preceitos diferentes, produzindo esquemas novos, tão bons quanto os antigos.¹³

Os argumentos pós-modernos descenderam substancialmente dos ensaios sobre lógica e sobre filosofia da última fase do trabalho de Ludwig Josef Johann Wittgenstein. De fato, a perspectiva pluralista pós-moderna remontava a esse pensador austríaco, que, entre as décadas de 1930 e de 1940, fabricou uma teoria da linguagem para a qual as palavras e as frases de uma língua não expressariam nada por si mesmas, mas apenas em relação a uma circunstância dada. Wittgenstein supunha que qualquer tentativa de generalização dos nossos vocábulos ou dos nossos conceitos seria absurda ou equivocada.¹⁴

Há muitas maneiras de abordar a teoria da linguagem de Wittgenstein. Abaixo, citamos uma única, que contempla a supressão do princípio do terceiro excluído, chave de todas as lógicas convencionais. Tal princípio pode ser exposto como se segue:

Não existe meio entre o verdadeiro e o falso.

Ou, igualmente:

É impossível que uma proposição não seja nem verdadeira, nem falsa.

¹³ *Vide* nota anterior.

¹⁴ NAGEL, Thomas. *Visão a partir* cit., pp. 174-182; WITTGENSTEIN, Ludwig (Josef Johann). *Investigações filosóficas*. [trad. José Carlos Bruni]. São Paulo: Nova Cultural, 1999, §§ 23-68.

Para Wittgenstein, contudo, às proposições das línguas que falamos também poderia ser atribuído um terceiro valor, qual seja, “sem sentido”. Conseqüentemente, na lógica pós-moderna de Wittgenstein, as frases seriam ou verdadeiras, ou falsas, ou sem sentido. No livro *Investigações filosóficas*, publicado em 1953, o teórico destacou a sentença:

Na expansão decimal de π , existe a série 7777.

Ela é equivalente a outra:

$$\pi = 3,1415926535897 \dots 7777 \dots$$

Advertimos que π nomeia a razão entre o comprimento e o diâmetro da circunferência. Na medida em que π é um número irracional aperiódico e, portanto, tem infinitas casas decimais preenchidas de modo imprevisível, não há como atestar se essas duas asserções são verdadeiras ou falsas, não prontamente. Consoante Wittgenstein, nós as deveríamos considerar, por conseguinte, sem sentido.¹⁵

Com efeito, segundo o lingüista austríaco, para que uma assertiva tivesse algum sentido, seria preciso que houvesse, na comunidade dos usuários reais e potenciais da língua, um acordo quanto ao significado dos termos que a compunham, isto é, seria necessário que se pudesse distinguir entre os usos corretos e os usos incorretos de cada palavra expressa na frase dada. No exemplo acima, as proposições resultariam sem sentido porque, pelos argumentos de Wittgenstein, não saberíamos dizer se o verbo *existir* ou se o sinal *é igual a* foram empregados corretamente ou não.¹⁶

A obrigação de que os significados dos vocábulos correntes de uma língua adviessem do consenso entre pelo menos dois dos seus falantes, que decidiriam o que é certo e o que é errado relativamente ao contexto particular de alguma sentença, tinha como corolários: (a) a impossibilidade de estender os conceitos utilizados em qualquer situação a todas as situações semelhantes e (b) a nulidade dos conceitos conhecidos por uma só pessoa.¹⁷

¹⁵ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia* cit., pp. 1136-1137, verbete *terceiro excluído*; WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas* cit., §§ 516-517.

¹⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas* cit., §§ 345-363.

¹⁷ NAGEL, Thomas. *Visão a partir* cit., pp. 146-147, pp. 153-164 e pp. 174-182.

As inferências (a) e (b) implicavam o pluralismo. Elas dispunham, de fato, que, de vários enunciados específicos em que constasse um termo determinado, não poderíamos obter um conceito geral ou absoluto, que transcendesse todas as asserções das línguas que nós falamos, sem que, com isso, recaíssemos em frases sem sentido.¹⁸

As inferências (a) e (b) também implicavam o idealismo. Qual a existência dos repetidos setes entre os intermináveis decimais de π , a existência de coisas inconcebíveis para nós, ou seja, que nós não pudéssemos pensar, conhecer ou imaginar, não teria sentido. Neste último caso, realmente, ninguém jamais poderia conferir a correção do uso das palavras derivadas do verbo *existir*.¹⁹

Normalmente, para detrair a lógica pós-moderna de Wittgenstein, apontam-se as falhas mais evidentes dos seus exemplos. Uma delas concerne ao fluxo do tempo: com os anos, temos descoberto que muitas das proposições que Wittgenstein julgaria sem sentido são, não obstante, verdadeiras ou falsas. Hoje, com efeito, já sabemos que existe a série 7777 na expansão decimal de π .²⁰

Entretanto, isso não é suficiente para anular a teoria da linguagem de Wittgenstein, pois sempre é possível recorrer a novos exemplos de frases sem sentido, cujos termos nós não seríamos capazes de verificar. Veja-se a sentença a seguir:

Na expansão decimal de π , existe a série 7777777777.

Ela é parecida com a anterior de Wittgenstein, mas a sua série possui dez algarismos, ao invés de quatro. Uma vez que não podemos comprovar, de imediato, se ela é verdadeira ou falsa, consideramos, conforme Wittgenstein, que ela é sem sentido.²¹

No futuro, todavia, é muito provável que alguém mostre que tal sentença é verdadeira – logicamente, não há como mostrar que ela é falsa, posto que, para tanto, as inesgotáveis

¹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁹ *Idem, ibidem.*

²⁰ *Idem, ibidem*; π (3,1415926535...). Disponível em <<http://newton.ex.ac.uk/research/qsystems/collabs/pi/pi6.txt>>. Acesso em 18 de mar de 2009. Há setenta e nove ocorrências da série 7777 na aproximação de π com um milhão de casas decimais.

²¹ *Vide* nota anterior.

casas decimais de π deveriam ser perpassadas uma a uma, sem fim. Então, ao ampliar a série numérica, colocando dez algarismos no lugar dos quatro originais, a falta indicada acima não foi resolvida definitivamente.

Como nem mesmo cem, mil ou dez mil setes em seqüência bastam para garantir que as nossas afirmativas sobre a expansão decimal de π sejam, de fato, sem sentido, adotamos uma frase distinta, cuja veracidade nós nunca poderemos confirmar. Diz-se assim:

Nenhum conjunto contém simultaneamente mais elementos do que o dos números naturais e menos elementos do que o dos números reais.

Chamada hipótese do contínuo, essa proposição foi enunciada pelo matemático alemão Georg Cantor no final do século XIX.²²

Cantor tinha percebido, pouco antes de lançar tal conjectura, que os conjuntos infinitos (como o dos números naturais e o dos números reais) não têm todos o mesmo tamanho, isto é, alguns deles contam mais elementos do que os outros. Cantor notou que contar é estabelecer correspondências um a um entre os elementos de dois conjuntos não-vazios, por exemplo, entre os dedos das nossas mãos e as coisas que queremos enumerar, e que, procedendo desse modo, nem sempre conseguimos associar dois conjuntos infinitos sem que nenhum elemento no primeiro fique sem par no segundo ou vice-versa.²³

Não podemos testar todos os termos desses conjuntos para ver se, na contagem, sobram elementos de um deles. Em vez disso, consideramos uma função f qualquer, definida em um (C_1) e com valores no outro (C_2) , tal que:

$$\forall a \in C_1 \text{ e } \forall b \in C_1, a \neq b \rightarrow f(a) \neq f(b).^{24}$$

Como exemplo, tomam-se estes dois conjuntos infinitos, o dos números naturais e o dos números naturais pares, indicados abaixo:

²² SIMONSEN, Mário Henrique. *Ensaaios analíticos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994, pp. 55-59.

²³ *Idem, ibidem.*

²⁴ *Idem, ibidem.*

$$\mathbb{N} = \{1, 2, 3, 4, 5, 6, \dots\} \text{ e } \mathbb{P} = \{2, 4, 6, 8, 10, 12, \dots\}.$$

Se nos deixássemos guiar só pela nossa intuição, poderíamos pensar que $\mathbb{N}$ contém duas vezes mais elementos do que $\mathbb{P}$, mas isso não é verdade. Dada a função:

$$f: \mathbb{N} \rightarrow \mathbb{P}, \text{ com } f(x) = 2x,$$

verificamos que a cada número natural associa-se um único número natural par:

ao 1 corresponde o 2,
 ao 2 corresponde o 4,
 ao 3 corresponde o 6,
 ao 4 corresponde o 8,
 ao 5 corresponde o 10,
 ao 6 corresponde o 12 ...

Ou seja, para todo $x \in \mathbb{N}, f(x) \in \mathbb{P}$, se $x \neq x'$, então $f(x) \neq f(x')$, e não existe nenhum $y \in \mathbb{P}$ tal que $y \neq f(x)$. Logo, os números pares são tantos quantos os números naturais.²⁵

Cantor observou que, para toda função g , definida em $\mathbb{N}$ e com valores no conjunto dos números reais, cuja notação usual é $g: \mathbb{N} \rightarrow \mathbb{R}$, existe $z \in \mathbb{R}$ tal que $z \neq g(x)$, qualquer que seja $x \in \mathbb{N}$. Isso significa que há mais números reais do que naturais ou, igualmente, que o conjunto dos números reais é maior do que o dos números naturais.²⁶

A medida do tamanho de um conjunto denomina-se, entre os matemáticos, potência ou cardinalidade. A potência de um conjunto infinito é representada pela primeira letra do alfabeto hebraico, $\aleph$, seguida por um índice que denota o seu grau de infinitude: $\aleph_0$ é o grau mais baixo e compreende os conjuntos dos números naturais, inteiros ou racionais; $\aleph_1$, $\aleph_2$ et cetera são os graus superiores e compreendem os conjuntos incontáveis ou não-enumeráveis, como o dos números reais.²⁷

²⁵ *Idem, ibidem.*

²⁶ *Idem, ibidem.*

²⁷ *Idem, ibidem*; McGOUGH, Nancy. *The continuum hypothesis*. Disponível em <<http://www.ii.com/math/ch>>. Acesso em 31 de agosto de 2009.

Podemos calcular a potência do conjunto dos números reais a partir da série:

$$a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_n, \text{ em que } a_i = 0 \text{ ou } a_i = 1, \text{ com } 1 \leq i \leq n.$$

Se essa série for infinita, isto é, se ela tiver $\aleph_0$ termos, vamos obter $2^{\aleph_0}$ arranjos possíveis com os algarismos 0 e 1. No sistema decimal, em que o signo 10 assinala o número dez, tais arranjos compõem um subconjunto dos reais. Já no sistema binário, em que o signo 10 assinala o número dois, eles figuram, com muitas repetições, todos os reais entre zero e um, ou seja, todos os reais do intervalo aberto $(0; 1)$. Logo, se c e c' são as potências de $\mathbb{R}$ e de $(0; 1)$, respectivamente:

$$c' \leq 2^{\aleph_0} \leq c.^{28}$$

Entretanto, é possível fixar correspondências um a um entre o intervalo aberto $(0; 1)$ e o conjunto dos reais através da função h a seguir:

$$h: (0; 1) \rightarrow \mathbb{R}, \text{ com } h(x) = \operatorname{tg} \left[\pi \left(x - \frac{1}{2} \right) \right].$$

Assim,

$$c = c' = 2^{\aleph_0}.$$

Com isso, resumimos a conjectura de Cantor desta maneira:

$$\aleph_1 = 2^{\aleph_0}.$$

Advertimos que $\aleph_1$ é, *ex hypothesi*, o segundo grau de infinitude; não existe nenhum grau intermediário a $\aleph_0$ e a $\aleph_1$.²⁹

²⁸ Esta prova admite o axioma da escolha, que foi proposto por Ernest Zermelo, em 1904, e cujo enunciado é o seguinte: *dada uma família de conjuntos não-vazios, é possível escolher um e apenas um elemento de cada membro da família*. Zermelo mostrou que isso equivale à proposição: *todo conjunto pode ser bem ordenado*. Dizemos que um conjunto é bem ordenado quando, em qualquer um dos seus subconjuntos não-vazios, houver um elemento que é menor do que os demais. Considerar o axioma da escolha simplifica substancialmente as provas na matemática, mas elas são sempre não-constitutivas, pois não exibem o que atestam. Uma demonstração diversa, que chamamos construtiva, é semelhante à que usamos para confirmar que a série 7777 aparece na expansão decimal de π .

²⁹ McGOUGH, Nancy. *The continuum hypothesis* cit.; SIMONSEN, Mário Henrique. *Ensaio analítico* cit., pp. 55-59.

Nos anos de 1950, Kurt Gödel e Paul Cohen demonstraram que a hipótese do contínuo é indecidível, mas consistente com os axiomas da teoria dos conjuntos. Isso significa que ela faz sentido dentro do contexto específico em que Cantor a enunciou, embora não se possa dizer se ela é verdadeira ou falsa.³⁰

A prova de Gödel e de Cohen invalidou o argumento de Wittgenstein. Com efeito, visto que a impossibilidade de confirmar e de desmentir a proposição de Cantor não implica, de nenhum modo, que ela seja sem sentido, não podemos anuir com Wittgenstein sobre as condições em que os termos usados em uma sentença seriam significativos.

O exemplo da hipótese do contínuo não é único ou incomum; ao contrário, conforme o primeiro teorema da incompletude de Gödel, em todo sistema lógico formal consistente que contém a aritmética, existe pelo menos uma sentença verdadeira que, contudo, não pode ser verificada dentro do próprio sistema, ou seja, em certos contextos, há asserções verdadeiras e, portanto, com sentido, que, qual a conjectura de Cantor e a sua negação, nós nunca vamos comprovar.³¹

O primeiro teorema da incompletude mostra que o total de proposições com sentido de um sistema da aritmética é maior do que o total de deduções que podemos empreender dentro desse sistema. Eis aí o equívoco central da lógica pós-moderna de Wittgenstein.

Para esboçar a prova do primeiro teorema da incompletude de Gödel, tomamos a frase:

Esta proposição não pode ser demonstrada no sistema.

À parte a indefinição sobre os axiomas do sistema lógico empregado e o estranhamento que as sentenças auto-referenciais costumam causar, rapidamente constatamos que, se a frase fosse falsa, ela poderia ser deduzida no sistema, o que é uma contradição. Como o sistema é consistente e, por conseguinte, está livre de contra-sensos, concluímos que essa asserção é verdadeira, mas inverificável.³²

³⁰ GOLDSTEIN, Rebecca. *Incompletude. A prova e o paradoxo de Kurt Gödel*. [trad. Ivo Korytowski]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 117-118; SIMONSEN, Mário Henrique. *Ensaaios analíticos* cit., pp. 55-59.

³¹ GOLDSTEIN, Rebecca. *Incompletude* cit., pp. 131-155.

³² *Idem*, pp. 142-155.

É claro que a prova de Gödel é muito mais complexa do que a que foi delineada acima. De fato, ela demanda a construção de uma sistema lógico formal, o desenvolvimento de uma linguagem que o expresse, a fixação de um método para transcrever os enunciados lógicos em enunciados aritméticos e, por fim, a indicação de uma sentença que, como a que foi referida, é verdadeira porque não pode ser demonstrada no sistema.³³

O primeiro teorema de Gödel tem como corolário o segundo, que atesta a inviabilidade de avaliar a consistência de um sistema lógico formal que contém a aritmética com base nos conceitos e nos axiomas do próprio sistema. Efetivamente, o primeiro teorema diz:

Se o sistema formal da aritmética é consistente, existe uma sentença *s* que é verdadeira e que não pode ser deduzida no sistema.

Sabemos que *s* tem a forma da frase:

Esta proposição não pode ser demonstrada no sistema.

Logo, ao comprovar a consistência do sistema, também seria comprovada a assertiva *s*, o que é impossível.³⁴

Os teoremas da incompletude contradizem as idéias de Wittgenstein. Em consequência, o lingüista austríaco nunca os admitiu, alegando que eles não faziam sentido.³⁵ Entre os críticos pós-modernos, por sua vez, é raro encontrar quem evoque o trabalho de Gödel, ou porque o ignoram, ou porque evitam cuidar de assuntos de lógica e de matemática.

³³ *Idem, ibidem.*

³⁴ *Idem*, pp. 155-159.

³⁵ *Idem*, pp. 159-161.

2. A ARQUITETURA PÓS-MODERNA

No tópico anterior, apresentamos uma visão geral sobre o movimento pós-moderno, em que apontamos o contexto histórico que o envolveu, as suas características essenciais, os seus fundamentos lógicos, teóricos e filosóficos e, finalmente, as principais críticas que se impõem aos seus argumentos. Neste tópico, devemos passar à arquitetura pós-moderna, que é o tema central deste ensaio.

Em muitas disciplinas e em muitos campos do conhecimento, especialmente na filosofia e nas ciências humanas, é comum que se empregue o termo pós-moderno para nomear todo o pensamento contemporâneo. Na arquitetura, porém, ele costuma ser usado para designar um estilo bem determinado, cujos exemplos podemos aprender a classificar e a reconhecer, ainda que com certa dificuldade em casos específicos.³⁶ No breve manifesto de Robert Venturi, no livro *Complexidade e contradição em arquitetura*, de 1966, encontramos uma fórmula simples: são pós-modernos os objetos híbridos e contaminados, ambíguos, complexos e distorcidos, em vez de diretos, triviais ou articulados, igualmente tediosos e interessantes, tradicionais e inovadores, corretos e equivocados.³⁷ Com ela seria possível avaliar as obras de arquitetura produzidas desde o segundo pós-guerra, e muitas seriam identificadas como representativas do pós-modernismo, que é como chamamos a escola pós-moderna nas artes e na arquitetura. Entre elas, certamente estariam os trabalhos de Michael Graves, de Charles Moore, de James Stirling e, é claro, de Robert Venturi.

Entretanto, proceder dessa maneira parece contrariar os princípios que, como sabemos, compõem a base do movimento pós-moderno. Realmente, definir com precisão o que é a arquitetura pós-moderna, destacando um conjunto de atributos que a distinguem, isto é, que servem como critério para a sua classificação e para o seu reconhecimento, não é consistente com o ideário pluralista pós-moderno, que recusava os valores universais em favor da multiplicidade de discursos. Por isso, tem-se evitado retratar o pós-modernismo como um estilo uniforme, e tem-se sugerido que é mais apropriado renunciar a todos os

³⁶ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 12-15.

³⁷ VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. [trad. Álvaro Cabral]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 1-2.

esforços de fixar os traços que o identificam. Essa postura nos conduz invariavelmente à indefinição sobre os limites do conceito de pós-modernismo, o que, por um lado, atende àquilo que se ponderou logo acima, mas, por outro, deixa-nos a sensação de que não há nada que não se encaixe.³⁸ Assim, poderíamos pensar que todas as obras de arquitetura dos anos de 1970 e de 1980 fossem pós-modernas, mas isso não é verdade, em absoluto. De fato, há muitas construções contemporâneas que não são pós-modernas, tais como o Centro Georges Pompidou, de 1977, em Paris, ou o Lloyd's, de 1984, em Londres.³⁹

Para conciliar o pluralismo característico do movimento pós-moderno com o hábito ou, igualmente, com a disposição de considerar o pós-modernismo como um estilo mais ou menos bem determinado, devemos lembrar que, na arquitetura, a rejeição aos valores e aos sistemas universais correspondeu à crítica, à negação e à inversão dos dogmas e dos axiomas do modernismo. Especificamente, questionavam-se as formas e as soluções que os arquitetos modernos tinham empregado até os anos de 1950, uma vez que elas eram demasiado rígidas e homogêneas, ignoravam os lugares, as culturas e os significados e se destinavam a satisfazer as necessidades materiais e espirituais de um homem-tipo que só existia como modelo e como abstração dos homens comuns. Em outros termos, dizia-se que, na tentativa de resolver, com poucas ferramentas, praticamente todos os problemas ligados às nossas cidades e às nossas edificações, a arquitetura moderna impôs respostas simples e globais, que não observavam o contexto particular a que eram aplicadas.⁴⁰

Essa reação contra os princípios modernistas começou ainda na década de 1960, com a publicação dos livros *Morte e vida das grandes cidades americanas*,⁴¹ de Jane Jacobs, *Arquitetura da cidade*,⁴² de Aldo Rossi, e *Complexidade e contradição em arquitetura*,⁴³ de Robert Venturi, e se estendeu pelas décadas de 1970 e de 1980, com vários outros textos e ensaios, com as falsas fachadas que, na primeira mostra de arquitetura da Bienal de Veneza, recobriram o interior da Cordoaria do Arsenal para formar a *Strada Nuovissima*, um percurso cênico, cheio de referências e de símbolos históricos, que mobilizou diversos arquitetos de fama

³⁸ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 12-15.

³⁹ JENCKS, Charles. *The language of cit.*, p. 11.

⁴⁰ *Idem*, pp. 27-28 e pp. 33-34.

⁴¹ *Vide* JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. [trad. Carlos S. Mendes Rosa]. São Paulo: Martins Fontes, 2001. No texto, apresentamos uma tradução literal do título em inglês.

⁴² *Vide* ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. [trad. Eduardo Brandão]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁴³ *Vide* VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição* cit..

mundial,⁴⁴ e com a *Internationale Bauausstellung*, um programa de intervenções localizadas que, entre 1978 e 1987, atuou sobre as áreas degradadas do centro de Berlim Ocidental construindo edifícios novos e recuperando os antigos.⁴⁵

Em geral, esses textos e essas exposições, bem como todas as outras obras pós-modernas correspondentes, opunham-se, de modo direto e indireto, ao *international style*, que, desde os primeiros anos do segundo pós-guerra, inspirado na arquitetura de Ludwig Mies van der Rohe, tinha enchido as grandes cidades do mundo, principalmente da Europa e dos Estados Unidos, com alongadas caixas verticais de concreto, de aço e de vidro, algumas muito elegantes, como o Seagram Building, de 1958, e outras simplesmente muito altas, como o World Trade Center, de 1971.⁴⁶ Segundo os críticos pós-modernos, a unidade e a regularidade das soluções do *international style* coíbiavam considerações importantes sobre a economia e sobre a funcionalidade das construções e, além disso, ignoravam os signos e os símbolos que, nos edifícios, comunicavam valores e impressões. Logo, repreendia-se o *international style* porque ele desconhecia as diferenças entre as cidades, as paisagens, os ambientes e as comunidades, o que implicava, de fato, o afastamento da arquitetura das nossas experiências de vida e dos problemas reais das nossas sociedades.⁴⁷ Essas críticas ao *international style* eram extensivas ao modernismo, como mostra a semelhança entre as palavras deste parágrafo e as dos anteriores.

Quando aqueles três livros seminais foram publicados, nos anos de 1960, não era muito freqüente a crítica ao modernismo, que, nesse momento, já se tinha convertido em uma linguagem estilística obrigatória. Em todo o mundo, os Estados, as escolas, os grupos de investidores e de empreendedores e a indústria da construção renderam-se às formas do modernismo e passaram a repetir o vocabulário dos grandes arquitetos de vanguarda, o que levou à vulgarização dos princípios e ao empobrecimento dos significados, como no *international style*, de que falamos acima. Nesse cenário, apareceram algumas alternativas interessantes, que procuraram romper, de diversas maneiras, esse estado da arte em que

⁴⁴ PORTOGHESI, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. [trad. Ana Luiza Nobre]. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. IX.

⁴⁵ CASTELLANO, Pedro Sória. *Movimento moderno e pós-modernismo: as naturezas sobrepostas de Berlim*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo), Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2008, pp. 164-176; GHIRARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea: uma história concisa*. [trad. Maria Beatriz de Medina]. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, pp. 124-151.

⁴⁶ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos* cit., pp. 497-498.

⁴⁷ JENCKS, Charles. *The language of* cit., pp. 27-28; VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição* cit., pp. 4-5.

a produção de arquitetura se encontrava. Dentre elas, poderíamos destacar as propostas do casal Smithson, em torno do qual se tinham reunido os arquitetos do *team ten*, e as de Bruno Zevi, historiador e crítico italiano dos anos de 1940 e de 1950. No primeiro caso, observava-se a necessidade de encontrar novas direções para a arquitetura, substituindo o projeto da forma a partir das suas funções pelo do espaço a partir dos seus habitantes, e buscavam-se referências nas velhas estruturas urbanas medievais, nos edifícios ingleses do século XVIII, nos galpões industriais do século seguinte e no construtivismo russo. No segundo caso, defendia-se o entendimento da arquitetura como uma arte do espaço, em um processo de evolução que a aproximaria da sua essência e do seu destino histórico, e tomava-se como paradigmática a obra de Frank Lloyd Wright. No entanto, nem o casal Smithson nem Bruno Zevi pretenderam abandonar ou suplantar a ortodoxia moderna, e nenhum deles ousou confessar o seu esgotamento com tanta energia quanto Jacobs ou Venturi. Por isso, na década de 1960, a mensagem pós-moderna foi recebida como uma alternativa esperançosa, que propunha uma arquitetura bem mais complexa e atraente, um grito de liberdade ante o rigor da norma.⁴⁸

Contudo, para definir o pós-modernismo, não é suficiente afirmar a sua crítica ou a sua objeção ao modernismo e às suas degenerações, como o *international style*, conquanto isso seja indispensável para conciliar os preceitos fundamentais do movimento pós-moderno com a própria idéia de uma definição, como apontamos. Com efeito, na arquitetura, há uma correspondência entre o pluralismo que caracteriza o pensamento contemporâneo e o pós-modernismo, de modo que, se o podemos identificar como um estilo muito bem determinado, porque assim se tem feito, não o devemos reduzir a uma coleção de dados precisos sobre as formas e sobre os valores comuns às obras pós-modernas, porque, com isso, provavelmente incluiríamos ou excluiríamos mais do que é devido.

Consideremos, por exemplo, aqueles teóricos que, como Heinrich Klotz, salientaram os aspectos simbólicos e comunicativos da arquitetura pós-moderna, ou aqueles que, como Robert Stern e Paolo Portoghesi, destacaram a reabilitação das referências à história e à tradição como o seu predicado central. Ainda que fosse possível, com as suas anotações, avaliar as obras de arquitetura de forma análoga à que sugerimos no início deste tópico,

⁴⁸ MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. [trad. Flávio Coddou]. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2008, p. 16, pp. 51-52 e pp. 97-98.

quando escrevemos a fórmula de Venturi, é certo que, assim, obteríamos dois conjuntos diferentes, cujos elementos não seriam representativos, *in toto*, do que usualmente se tem chamado pós-modernismo. De fato, os conceitos que podemos deduzir a apontamentos semelhantes aos de Klotz, de Stern e de Portoghesi, isto é, que contam poucos atributos para retratar a arquitetura pós-moderna, resultam ou muito amplos, ou muito estreitos, seja porque compreendem, como no primeiro caso, os projetos de numerosos arquitetos que não integraram o movimento pós-moderno, seja porque omitem, como no segundo caso, traços e intenções que, nas obras pós-modernas, transcendem a simples citação de imagens históricas e tradicionais.⁴⁹

Em virtude dessa dificuldade para caracterizar adequadamente o pós-modernismo com poucos dados estilísticos, quatro ou cinco, conforme o hábito dos historiadores, o crítico Charles Jencks, que difundiu o uso do vocábulo *pós-moderno* entre os arquitetos, reuniu, a princípio, “mais de trinta normas e formas que definem o movimento”.⁵⁰ Dentre elas, é possível ressaltar o pluralismo, a complexidade, a contradição, a representação irônica e metafórica, a ornamentação simbólica, os sistemas de duplas e de múltiplas codificações e referências, o ecletismo, o pastiche histórico *et cetera*. Não obstante, Jencks jamais toma todos esses trinta e tantos pontos de uma só vez, mas os associa em seis grupos menores, que compõem seis grandes correntes pós-modernas; são elas: *historicism*, *straight revivalism*, *neo-vernacular*, *ad-hoc urbanism*, *metaphor metaphysical* e *post-modern space*.⁵¹

Qualquer que seja o conteúdo de tais correntes, a abordagem de Jencks parece ser mais apropriada do que as anteriores, visto que apresenta múltiplas definições para um estilo que, como dissemos, é marcado pela pluralidade de tipos e de soluções. No entanto, seis correntes, embora muito largas, não são suficientes para abrigar toda a arquitetura pós-moderna, e Jencks logo as confunde e as subdivide em uma profusão de ramos, cerca de noventa, no total.⁵² Essas especializações, que levam a um número desmedido de classes e de categorias pós-modernas, acomodam um espectro muito vasto e variado de obras e de projetos, incluindo, além dos trabalhos daqueles arquitetos que tradicionalmente são

⁴⁹ JENCKS, Charles. *The language of cit.*, pp. 12-15.

⁵⁰ Tradução livre de *idem*, p. 13: “*There are indeed more than thirty norms and forms, which define the movement [...]*”.

⁵¹ *Idem*, pp. 65-103, especialmente pp. 67-68. Seus nomes foram mantidos em inglês para evitar distorções no processo de tradução.

⁵² *Idem, ibidem*.

denominados pós-modernos, tais como Graves, Moore, Stirling, Venturi, Ricardo Boffil, Hans Hollein e os irmãos Krier, os trabalhos daqueles que, em geral, não o são, a saber, Peter Eisenman e Rem Koolhaas, entre outros.⁵³

Portanto, a exposição de Jencks sobre o pós-modernismo, que se nos tinha mostrado, no começo, bastante adequada, era tão problemática quanto as demais. Com efeito, apesar de cumprir, com uma lista copiosa e intrincada dos traços distintivos da arquitetura pós-moderna, a exigência fundamental do movimento, na medida em que propunha, como vimos, diversas definições para o pós-modernismo, negando, por conseguinte, os valores absolutos e universais, o exame de Jencks nos conduzia a uma relação de conceitos que, como no caso de Klotz, eram muito amplos, a tal ponto que, sob eles, podíamos abrigar praticamente todas as coisas. Em outras palavras, as múltiplas definições que procediam dos argumentos de Jencks, à maneira de definição nenhuma, impediam que tratássemos o pós-modernismo como um estilo bem determinado.

Aqui, poderíamos argüir se é razoável continuar insistindo na possibilidade de sintetizar um conceito de pós-modernismo, ou se é mais sensato admitir que não há critérios para a sua classificação e para o seu reconhecimento, que não podemos entrever nenhum elo entre as suas obras, exceto este mesmo, e que qualquer tentativa de definição, ainda que aparentemente correta, constitui um mero contra-senso. Essa dúvida advém de um fato conhecido: não existem limitações de ordem formal para que um projeto de arquitetura seja considerado pós-moderno, de modo que não é possível definir o pós-modernismo a partir de um conjunto dado de propriedades visuais. Todavia, isso não significa que não o possamos definir de jeito nenhum, mas que a sua essência, em um sentido forte, não é facilmente acessível ao olhar.⁵⁴

Destacamos um exemplo interessante: o anexo Sainsbury, extensão da National Gallery, em Londres. Construído entre 1986 e 1991, segundo o projeto da dupla Robert Venturi e Denise Scott Brown, ele ocupa um terreno a noroeste da Trafalgar Square, ao lado do edifício oitocentista original, de William Wilkins, no quarteirão entre o Pall Mall East, a Whitcomb Street e a pequena praça em frente à Saint Martin's Street. Em geral, a idéia

⁵³ *Idem*, pp. 67-68 e pp. 96-98.

⁵⁴ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., p. 15.

de Venturi e de Scott Brown consistia em justapor um volume novo ao antigo; contudo, ao contrário das duas ampliações anteriores, que eram simples apêndices e saliências na fachada posterior da galeria, na Orange Street, esta terceira propunha um outro objeto, a um só tempo independente do de Wilkins e comprometido com ele. De fato, o projeto do anexo Sainsbury apresentava uma edificação com perímetro irregular, quase sempre alinhado com as vias circundantes, e a articulava com a galeria principal apenas em um ponto de transição, onde foi instalada uma rotunda. Esse espaço circular liga uma única sala do prédio antigo ao patamar mais alto da escadaria monumental do prédio novo e, daí, às salas de exposição. Porém, a separação dos edifícios em dois volumes diferentes e descontínuos não impediu que Venturi e Scott Brown tentassem uma aproximação com o trabalho de Wilkins. Primeiro, aceitou-se a medida das salas originais, e adotou-se um modelo tipológico muito comum entre os museus de arte do século XIX, com os espaços de exposição dispostos em seqüência, ao longo de eixos paralelos. Depois, respeitou-se o gabarito de alturas da National Gallery, e fez-se alusão, na fachada do Pall Mall East, às suas colunas, às suas pilastras, às suas janelas e à sua cornija, que foram repetidas, todas elas, sobre a parede curva que faz a concordância entre o edifício de Wilkins e a direção da rua. Por fim, no interior, reproduziram-se os artifícios tradicionais da arquitetura dos últimos séculos, com a incorporação de efeitos de perspectiva, de nichos, de molduras e de arcos. Entretanto, devemos observar que o projeto de Venturi e de Scott Brown para o anexo Sainsbury não é uma cópia reduzida ou imperfeita da National Gallery. Não se sabe qual era a intenção dos dois arquitetos quando se apropriaram de parte da obra de Wilkins, mas o resultado que obtiveram certamente está muito além da transcrição e da adaptação dos elementos do edifício histórico. Realmente, o novo prédio é semelhante a um espelho baço, que reflete com alguma nitidez apenas o que está bem próximo, e isso se revela nas suas plantas e nas suas fachadas. Assim, nos trechos em que o anexo quase toca a galeria, as referências ao edifício oitocentista ficam mais intensas; nos outros, elas desaparecem por completo. Por esse motivo, quem caminha no Pall Mall East, partindo da Trafalgar Square, vê que as pilastras não guardam a simetria do trabalho de Wilkins. Pelo contrário, elas se amontoam junto à galeria velha, mas vão rareando à medida que seguimos em direção à Whitcomb Street. Do mesmo modo, as salas de exposição retêm o ordenamento do edifício de Wilkins somente em torno da rotunda e na ala central. As alas laterais, por sua vez, reconhecem a irregularidade da edificação, abrigando salas de

diversas formas, que não se conectam segundo um eixo determinado. Nos demais pisos, o de acesso e o mezanino, as imagens históricas são escassas e difusas.⁵⁵

Isso quer dizer que, conquanto o anexo Sainsbury seja, à primeira vista, muito parecido com a National Gallery, em relação ao estilo, ele tem menos pontos em comum com ela do que com obras bastante distintas, por exemplo, o centro administrativo das empresas Walt Disney, de Graves, ou o hotel Il Palazzo, de Rossi. Entre os três edifícios, há um fio que os une, estes dois últimos e o de Venturi e de Scott Brown, sob uma única escola, de nome pós-modernismo. Essa ligação poderia ser aquela dada pela fórmula que citamos: são pós-modernos os objetos híbridos, ambíguos, complexos, distorcidos, contaminados. Com efeito, ela não estabelece critérios para a classificação e para o reconhecimento da arquitetura pós-moderna tais que a sua aparência geral seja fixada *a priori*. Contudo, em face do que se ilustrou no parágrafo anterior, preferimos formular um outro conceito de pós-modernismo, segundo o qual devemos chamar pós-moderna toda a arquitetura que se apropria de imagens com significados sabidos e consolidados e lhes dá um significado novo, diverso e inesperado. Não existem normas para a escolha dessas imagens, ou para o que elas devem representar. Logo, as obras de arquitetura pós-moderna podem exibir, de fato, variadas configurações: um museu oitocentista, uma cena com sete personagens de um filme de animação e um templo japonês, nos três casos mencionados, ou todas as coisas do mundo, nos restantes.⁵⁶

Neste momento, em que finalmente alcançamos uma definição firme e definitiva para o pós-modernismo, convém ressaltar, mesmo que entre parênteses, como ela e o conjunto das suas implicações acolhem-se à sombra do idealismo e, portanto, do movimento pós-moderno. Para isso, procederemos de modo breve, destacando dois pontos importantes. Primeiro, a idéia de que o significado de uma imagem pode ser revisto e alterado supõe, é claro, um contexto específico contra o qual os elementos presentes nos nossos edifícios podem ser compreendidos e interpretados, o que necessariamente nos leva a pensar em cada obra de arquitetura dentro de um sistema de códigos particulares. Assim, seguindo a inclinação da filosofia contemporânea para responder às questões sobre a natureza do universo com um discurso sobre a linguagem, a arquitetura pós-moderna considerava o

⁵⁵ MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e cit.*, pp. 84-90.

⁵⁶ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 18-19.

edifício como um texto construído sem palavras, sujeito, como todos os outros, às trocas de língua que enfrentamos nas terras distantes. Em consequência, consoante a definição acima, o pós-modernismo sempre deve ser avaliado por meio dos seus exemplares, para que sejam observados os aspectos históricos e culturais dos lugares onde eles se inserem, bem como os significados das imagens que eles empregam. Ou seja, os juízos absolutos, que expõem opiniões demasiado abrangentes sobre o pós-modernismo, dificilmente são compatíveis com os preceitos fundamentais dessa escola. Segundo, além de contemplar, como dissemos, a relatividade dos juízos, que é característica básica do movimento pós-moderno, o pós-modernismo articulava-se à filosofia idealista por um outro viés. Temos falado bastante sobre o nexo entre tudo o que existe e tudo o que podemos conhecer ou conceber, tanto quanto sobre a convicção dos partidários do idealismo de que esses dois grupos de coisas coincidem. Que isso seja verdade e, dado que não há razão que motive um ensaio filosófico dedicado ao inexistente, então concluiremos que a filosofia idealista preocupava-se apenas com o que está disponível à nossa experiência comum. De forma análoga, a arquitetura pós-moderna só utilizava as imagens comuns da nossa cultura, os objetos históricos, quotidianos, ordinários, prosaicos e banais, que, desmontados pedaço por pedaço, eram depois refeitos de outras maneiras, acrescentando ingredientes novos, ou invertendo os antigos.⁵⁷

Com isso, a definição que sintetizamos acima pode ser rescrita em outros termos, iguais aos de Venturi nos livros *Complexidade e contradição em arquitetura*, de 1966, e *Aprendendo com Las Vegas*, de 1972; esse último trabalho foi redigido em colaboração com Scott Brown e com Steven Izenour. É possível resumir o conceito de pós-modernismo assente nas duas publicações deste modo: diz-se pós-moderna toda a arquitetura que organiza elementos familiares de um jeito imprevisto e não-convencional.⁵⁸ Daqui, deduzimos grande parte dos traços que distinguem o pós-modernismo, como a ambigüidade e a contradição. De fato, se os edifícios pós-modernos assimilavam imagens bem conhecidas, atribuindo-lhes significados diferentes dos tradicionais através de distorções calculadas que incidiam nas formas ou nos usos a que elas normalmente eram associadas, conforme indicamos, eles resultavam simultaneamente “novos e velhos, banais e brilhantes”,⁵⁹ tal como o referido

⁵⁷ *Idem*, pp. 143-145; VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição* cit., pp. 43-51.

⁵⁸ VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição* cit., pp. 43-51.

⁵⁹ *Idem*, p. 49.

anexo Sainsbury, ou, para ampliar os nossos exemplos, como a Guild House, um abrigo para idosos construído em Filadélfia no começo dos anos de 1960, segundo o projeto de Venturi and Rauch, em parceria com Cope and Lippincott.⁶⁰

Ao longo deste tópico e do anterior, temos consentido que, entre as várias expressões da nossa cultura, há uma certa coesão e que, nos fatos e nos pensamentos coetâneos de um período determinado, podemos vislumbrar os mesmos tons e os mesmos princípios. Isso nos levou a considerar o pós-modernismo como a manifestação, na arquitetura, de uma concepção de mundo específica, que, desde meados do último século, prevaleceu contra as outras em muitas disciplinas. Juntas, as práticas e as posturas provenientes dessa visão sobre o homem e sobre o universo compunham um todo bastante uniforme, que se tem denominado, genericamente, movimento pós-moderno. Por esse motivo, apontamos, há pouco, que a filosofia idealista contemporânea compartilhava tais e tais qualidades com a arquitetura pós-moderna. Agora, ressaltamos que elas não guardavam semelhanças só entre si, mas também com a arte que, neste caso, preferiu-se chamar *pop* em vez de pós-moderna. Assim como a filosofia e a arquitetura pós-modernas, a arte *pop* lidava com as coisas mais comuns que permeavam as nossas vidas mais comuns: caixas de sabão, latas de sopa, estrelas de cinema, ditadores, eletrodomésticos, histórias em quadrinhos.⁶¹

Na década de 1960, a arte *pop* mostrou que não existiam normas que estabelecessem, *ex ante*, qual deveria ser a aparência geral de um objeto para que o pudéssemos reconhecer como arte. Não era preciso que ele revelasse externamente nenhum sinal que o tornasse distinto daquilo que não fosse uma obra de arte. A gravura *O beijo*, de Roy Lichtenstein, era apenas um fragmento de uma história em quadrinhos; a *Brillo box*, de Andy Warhol, somente um conjunto de caixas de barras de sabão. Também não se exigia que as obras de arte apresentassem diferenças umas em relação às outras. Por exemplo, este trabalho de Mike Bidlo, *not Andy Warhol (Brillo box)*, é visualmente idêntico à citada *Brillo box*, que, em contrapartida, era uma cópia fiel das embalagens de *Brillo soap pads*. Desse modo, no que se refere exclusivamente ao aspecto exterior, tudo poderia ser uma obra de arte. No entanto, uma inspeção descuidada do mundo à nossa volta é suficiente para admitirmos

⁶⁰ VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. [trad. Pedro Maia Soares]. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2003, pp. 117-157.

⁶¹ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 16-17, pp. 39-40 e pp. 128-147.

que quase nada é uma obra de arte. Portanto, duas coisas superficialmente idênticas, ou seja, entre as quais não notássemos nenhuma diferença relevante, poderiam pertencer a categorias díspares. Há um caso curioso. Em 1943, o crítico Erle Loran agrupou os seus estudos sobre a estrutura formal da pintura de Paul Cézanne e os publicou em um livro com diagramas. Um deles, o que tratava do célebre retrato da mulher do pintor, acabou ficando famoso depois que, em 1962, Lichtenstein o repetiu, em maior escala, sobre um quadro intitulado *Retrato de Madame Cézanne*, que lhe custou um processo por plágio. Nos dois desenhos, de fato, à parte o tamanho e a substância, tudo era exatamente igual, e o problema, deixando de lado a questão judicial, consistia em discernir o objeto de arte, o *Retrato de Madame Cézanne*, do diagrama de Loran. Em outras palavras, era preciso expor as razões que pudessem explicar porque o trabalho de Lichtenstein constituía uma obra de arte, enquanto o de Loran, embora original, era apenas uma imagem comum, ainda que os dois fossem tão parecidos. Adiantamos que a solução desse contra-senso não está nos conteúdos das figuras. Certamente poderíamos advertir que o diagrama analisava o quadro de Cézanne, decompondo-o em uma coleção de linhas, de setas, de pontilhados e de áreas sombreadas, para esclarecer a proporção das formas e a direção dos traços, e que a tela, por sua vez, reproduzia esses mesmos elementos em uma composição acerca da mulher do pintor, ou, antes, do modo como ele a via, e era significativo que Cézanne tivesse inspirado o cubismo, que as suas derradeiras pinturas fossem geométricas, que os objetos dos seus últimos trabalhos fossem reduzidos a planos, cubos ou esferas, tal como o retrato de Madame Cézanne, no diagrama de Loran, tinha sido convertido em linhas, setas, pontilhados. Porém, essa idéia de que a diferença entre a obra de arte e a imagem corriqueira deve residir nos seus conteúdos é equivalente à idéia de que as obras de arte têm ou devem ter conteúdos específicos, o que não faz sentido. Com efeito, se as formas não são determinantes para distinguir o que é arte do que não é, como comprovamos, a hipótese de que o *Retrato de Madame Cézanne* é um objeto de arte porque recria a visão de mundo do mestre francês resulta absurda, pois afirma que qualquer coisa que tenha um tema semelhante ao da pintura de Lichtenstein é, por esse motivo, uma obra de arte.⁶²

Essas observações colocam um problema difícil: como é possível identificar o que é arte, se não existem critérios para avaliar a sua aparência e o seu conteúdo? Tal questão, que

⁶² DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. [trad. Vera Pereira]. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2005, pp. 213-215.

trata da natureza da arte e, por conseguinte, da arquitetura, provém da apropriação das coisas comuns da realidade. De fato, esse procedimento permite que o objeto de arte ou de arquitetura tenha um duplo, coincidente com ele ponto por ponto, exceto no que faz do primeiro arte ou arquitetura, que não entrevemos no segundo. Ainda que tivéssemos considerado, durante praticamente toda a história, que as obras de arte e de arquitetura sempre poderiam ser reconhecidas com base em certos padrões que estabeleceriam, em um dado contexto, as suas características fundamentais, ao longo do século XX, os *ready-mades* de Marcel Duchamp e, mais tarde, os artefatos *pop* e o pós-modernismo provaram que não havia nada que nos indicasse imediatamente que algumas coisas triviais fossem arte ou arquitetura.⁶³

Para resolver esse problema sobre a possibilidade de discernir entre as obras de arte e as coisas comuns quando elas não revelam nenhuma diferença importante, desenvolveu-se uma teoria institucional, cujo argumento geral era este: diz-se obra de arte tudo o que é ou pode ser objeto de apreciação estética, de acordo com o juízo de um grupo investido de autoridade para tanto; esse grupo de pessoas compõe, de certo modo, a curadoria do museu imaginário das obras de arte do mundo inteiro.⁶⁴ Assim, um par de coisas iguais, como duas caixas de sabão, podia ser desdobrado em partes diversas, uma que era obra de arte e outra que não era, porque somente uma se submetia ao nosso exame e à nossa avaliação e, por isso, figurava entre as peças daquele fabuloso museu. Podemos estender essa teoria institucional à arquitetura. Para isso, retomamos o exemplo da Guild House, que já foi citado acima. Não é o caso de pensar que existe um edifício idêntico à casa de idosos em Filadélfia e que ele é apenas uma simples construção, ao passo que ela é uma obra de arquitetura. Entretanto, devemos ponderar que a Guild House, embora única e original, constitui-se de inúmeros elementos convencionais, que se poderiam manifestar em toda edificação, incluindo as que normalmente não identificamos como arquitetura, e destacamos, dentre eles, a antena de televisão que arremata o topo do prédio. Aqui, se entendemos que a Guild House é, com todos os seus detalhes decorativos, um objeto de arquitetura, o nosso problema assume a forma da questão a seguir: o que há de especial na antena de televisão desta casa de repouso e que a torna diferente de todas as antenas

⁶³ DANTO, Arthur C. Arte e significado. [trad. Fany Kon]. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 579-589.

⁶⁴ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do cit.*, p. 147.

de televisão que despontam sobre os nossos telhados? Poderíamos responder que ela, ao contrário das outras, não transmite os sinais eletromagnéticos aos televisores, isto é, que ela não consiste em um aparato funcional, mas em um ornamento. Contudo, também é verdade que a antena de televisão da Guild House poderia funcionar como tal, e, ainda assim, teríamos que justificar porque ela é um componente arquitetônico, uma parte da fachada principal. A teoria institucional propõe que essa antena de televisão, conquanto falsa, tem algum valor estético que falta às antenas comuns e que é reconhecido por um determinado conjunto de arquitetos, de críticos e de teóricos. Evidentemente, esse valor não advém dos traços que a antena de televisão da Guild House compartilha com todas as demais, como o brilho metálico e a estrutura delgada. Com efeito, ela apresenta uma porção de qualidades que as antenas usuais não têm: ela é divertida, inusitada, absurda, irônica, irreverente. É exatamente isso que a transforma em arquitetura.⁶⁵

Em resumo, a teoria institucional atesta que a condição para que algo seja uma obra de arte ou de arquitetura é dada pela possibilidade de apreciação estética. Todavia, não há razão que nos impeça de supor que essa relação de causalidade é inversa, ou seja, que o objeto de arte ou de arquitetura pode ser apreciado em consequência do seu estatuto de arte ou de arquitetura. Desse modo, se observamos que a antena de televisão fincada na platibanda da fachada frontal da Guild House constitui um contraponto à sobriedade, à rigidez e à monumentalidade da edificação e, simultaneamente, que ela é o acabamento da parte superior da composição, semelhante aos cavalos que os arquitetos costumavam colocar sobre os arcos de triunfo em outros tempos, é porque sabemos estar tratando de um elemento arquitetônico, pois, do contrário, teríamos questionado a sua presença em um local tão visível, ressaltando o descuido ou a inabilidade dos seus projetistas. Logo, é bastante razoável admitir que existem dois tipos de reações estéticas, que cada um deles é condizente com o fato de lidarmos com obras de arte ou de arquitetura ou com coisas comuns e, portanto, que não podemos recorrer à apreciação para estabelecer os marcos que separam o que é arte ou arquitetura do que não é. Esse é o argumento geral contra a teoria que enunciamos acima.⁶⁶ Ele nos obriga, porém, a procurar outra solução para o problema que o estudo do pós-modernismo nos impôs.

⁶⁵ *Idem*, pp. 145-152.

⁶⁶ *Idem*, *ibidem*.

1.10. ANEXO SAINSBURY.

Venturi e Scott Brown.
Londres, 1991.

1. Implantação.

2. National Gallery.

3. Exterior.

4.6. Plantas.

7. Corte.

8.9. Interior.

10. Exterior.

Fontes: Ghirardo, 2009, p. 47;
Jencks, 1991, p. 1; Moneo, 2008,
p. 86; National Gallery, *sine anno*.

11.

11.12. WALT DISNEY HEADQUARTERS.

Graves.
Burbank, 1990.
11.12. Exterior.
Fonte: Jencks, 1991, p.
173.

12.

13.

13.15. IL PALAZZO.

Rossi.
Fukuoka, 1990.
13. Exterior.
14. Croquis.
15. Planta do
pavimento térreo.
Fontes: Jencks,
1991, p. 2; Monco,
2008, p. 132.

14.

15.

16. O BEIJO.

17. RETRATO DE MADAME CÉZANNE.

18. BRILLO BOX.

19. NOT ANDY WARHOL (BRILLO BOX).

16.

17.

18.

19.

Lichtenstein.
Leo Castelli Gallery, Nova Iorque, 1962.
16. Óleo sobre tela.
172,7 cm x 203,2 cm.
Fonte: The Roy Lichtenstein Foundation, *sine anno*.

Lichtenstein.
Ferus Gallery, Los Angeles, 1962.
17. Magna sobre tela.
Fonte: The Roy Lichtenstein Foundation, *sine anno*.

Warhol.
Stable Gallery, Nova Iorque, 1964.
18. Polímero sintético e serigrafia sobre madeira.
43,2 cm x 43,2 cm x 35,6 cm.
Fonte: McCarthy, 2002, p. 25.

Bidlo.
Bruno Bishofberger Gallery, Zurique, 1995.
19. Polímero sintético e serigrafia sobre madeira.
43,2 cm x 43,2 cm x 35,6 cm.
Fonte: Danto, 2006, p. 2.

20.

20.26. GUILD HOUSE.

22.

21.

23.

24.

25.

26.

Venturi and Rauch e Cope and Lippincott.

Filadélfia, 1961.

20.21. Exterior.

22. Planta do pavimento tipo.

23. Refeitório.

24. Exterior.

25. Estudos para a fachada principal.

26. Janela.

Fontes: Moneo, 2008, p. 64; Venturi, 2003, p. 129 e p. 131.

3. ARQUITETURA E REALIDADE

Quase todos os parágrafos do último tópico dedicaram-se a demonstrar como é possível caracterizar corretamente o pós-modernismo. Em síntese, apontamos que o movimento pós-moderno apareceu, na arquitetura, como uma reação contrária ao modernismo e à sua determinação de transformar as nossas sociedades com base em valores do universo científico, tecnológico e industrial. Especificamente, observamos que o pós-modernismo negava os projetos visionários das vanguardas em nome das soluções eficazes da prática construtiva comum, que ele contestava o rigor e a generalidade da linguagem formal do modernismo, e que atribuía à racionalidade e à objetividade do pensamento moderno a culpa pelo empobrecimento da diversidade simbólica dos edifícios e dos meios urbanos. Como não bastasse indicar, para definir a arquitetura pós-moderna, esse contraste entre ela e o modernismo, referimos que as suas obras distinguiam-se pela apropriação direta, variada e consciente de imagens tradicionais e corriqueiras, em que dificilmente víamos algum valor estético, e pela aderência ao contexto que rodeava cada construção.

Um crítico moderado do pós-modernismo certamente reconheceria que as declarações, as reivindicações e os argumentos dos partidários desse movimento eram bastante justos e razoáveis. Com efeito, ele não poderia questionar, porquanto isto concernisse a tese já conhecida e confirmada, o fato de que o modernismo tinha presumido que as cidades e as edificações existentes não eram satisfatórias e que elas deveriam ser refeitas conforme as necessidades materiais e funcionais da vida moderna. Ele tampouco poderia duvidar, ainda que não tivesse compreendido os mecanismos que tinham guiado tal processo, do fato de que essa atitude renovadora dos arquitetos e dos planejadores modernistas tinha simplificado as paisagens urbanas, tornando-as duras e indistintas.⁶⁷

Entretanto, isso não significa que o juízo pós-moderno sobre o modernismo, sobre o seu obstinado propósito de corrigir toda a realidade e sobre a sua confiança absoluta na sua aptidão para nos conduzir a um mundo de felicidade e de bem-estar estivesse a salvo de

⁶⁷ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. [trad. Jefferson Luiz Camargo]. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 353-373.

desaprovação; pois, se, por um lado, as afirmações dos teóricos pós-modernos não eram de todo falazes, como anotamos, por outro, elas incorriam em erros graves, que a crítica rapidamente denunciou. Antes de relacionar as incorreções do raciocínio pós-moderno, como seria devido, é preciso reiterar, para o bom entendimento deste ensaio, que o pós-modernismo tinha renunciado às pretensões utópicas modernistas em favor do que há à nossa volta e destacar que isso equivaleu à adoção de uma postura muito conservadora, que considerava impraticável reformar todas as coisas e que, por esse motivo, aceitava a realidade exatamente como ela é.⁶⁸ Aqui, descobrimos uma primeira falha: mesmo que, assumindo o ponto de vista pós-moderno, concordássemos que o projeto modernista de reconstruir tudo o que existe tivesse fracassado completa e irremediavelmente, nada nos levaria a admitir, como o pós-modernismo, que não podemos modificar nenhuma parte desta realidade, ou que ela é tão boa quanto imutável. Esclarecemos que não se trata de condenar tal ou tal estilo por seu conservadorismo, mas de revelar este engano, bastante comum entre os movimentos que são reações aos seus antecedentes, de acreditarem uns no perfeito oposto do que acreditaram os outros, o que resultou, no nosso caso, na idéia disparatada de que, se eles queriam consertar tudo, então não consertamos nada. E não faltou, entre os pós-modernistas, quem amparasse essa frágil conclusão de que o mundo não pode e não deve ser alterado, constatando, com resignação, que ele nos atende bem do modo como está.⁶⁹

A segunda falha é semelhante à anterior, visto que também procede de uma análise que não contém muitos equívocos quanto ao conteúdo e à opinião, mas que acaba pecando, previsivelmente, pela falta de comedimento. Embora os teóricos pós-modernos tivessem acertado quando, na sua invectiva contra as vanguardas, responsabilizaram-nas por uns tantos problemas deste nosso tempo (*verbi gratia*, a deterioração dos ambientes urbanos e naturais, o rompimento dos laços entre as comunidades e a sua história, ou a destruição do sistema simbólico que, em cada lugar, distinguia os espaços e as edificações), eles não ponderaram que a modernização cultural não foi a única causa de tais malefícios. Posto que os variados aspectos da modernização estivessem igualmente implicados nisso tudo, o conservadorismo pós-moderno combateu apenas a cultura subversiva modernista e os

⁶⁸ Vide VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição* cit., pp. 43-51.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, especialmente pp. 47-48; HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. [trad. Márcio Susuki]. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, pp. 99-123.

seus defensores, relevando importantes transformações verificadas em outras áreas. Não se pode negar que o modernismo teve, entre as suas conseqüências, algumas que foram, em geral, ruins, mas isso não quer dizer que todas elas fossem danosas ou que pudessem ser dissociadas, as boas e as más, das circunstâncias sócio-econômicas que as envolviam, ou seja, do desenvolvimento tecnológico, das facilidades para a comunicação, dos novos interesses individuais e coletivos, das mudanças nos hábitos de consumo *et cetera*.⁷⁰

Essas duas falhas provêm do atrito entre o modernismo e o pós-modernismo, entre uma avaliação calculada do primeiro e o juízo imprudente do segundo. Talvez elas viessem a ser emendadas no futuro, depois que o movimento pós-moderno arrefecesse, atenuando a sua urgência de afirmar-se a si mesmo contra o movimento precedente. Ou talvez elas permanecessem tal como as descrevemos, porque ninguém se animaria a corrigi-las. No entanto, nenhuma das conjecturas sobre o que poderia ter acontecido com os erros que, como indicamos, comprometiam o pensamento pós-moderno vai ser comprovada, pois, na arquitetura, o pós-modernismo desfez-se muito rapidamente, sem que os seus pontos de vista se tivessem tornado mais amenos, como costuma ocorrer com todo movimento, à medida que ele envelhece.

Em todo caso, é raro encontrar, entre os críticos do pós-modernismo, quem cite uma ou outra falha das duas que apresentamos. Para contestar a escola pós-moderna, a maioria deles prefere um argumento estético, que não descende diretamente do desacordo entre o modernismo e o pós-modernismo, e sim da apropriação das coisas comuns do mundo real. Diz-se que a arquitetura pós-moderna simplesmente multiplica o seu repertório de imagens e que, por isso, não tem espessura: ela consiste somente de um lado direito e de um avesso, como uma folha de papel. Em outras palavras, diz-se que os arquitetos desse movimento, submissos à indústria da construção civil, reduzem o projeto de arquitetura a seus espaços internos, organizados de acordo com critérios econômicos, construtivos e funcionais, e a uma superfície externa, que os contém; nesse invólucro, são impressos os ornamentos, as figuras e as citações que, para os pós-modernistas, restabelecem os fios e os nós que ligam os edifícios ao seu entorno e os indivíduos à sua cultura, mas que, para os críticos do pós-modernismo, visam apenas a eludir aquela submissão dos arquitetos à vontade dos empreendedores com referências à história, ao cotidiano ou à tradição de

⁷⁰ HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto cit., pp. 99-123.

alguma comunidade ou de algum lugar. Logo, as edificações pós-modernas não são, sob a perspectiva dos seus censores, obras de arquitetura, porque elas não têm, alega-se, um fundamento artístico ou arquitetônico que as eleve acima das meras construções.⁷¹

Essa crítica é bastante adequada para aqueles exemplares pós-modernos com aparência vagamente clássica, que têm predominado no desenvolvimento das grandes cidades, em particular dos edifícios residenciais, como temos visto em São Paulo ou em Los Angeles. Neles, de fato, o pós-modernismo constitui um tipo de tratamento de fachadas, nem um pouco compromissado com as soluções construtivas ou com as formas interiores, exceto com o que concerne aos limites que elas lhe impõem, isto é, aos contornos do edifício, à projeção das varandas, aos buracos das portas e das janelas.⁷² Não obstante, há algumas edificações pós-modernas a que essa crítica não se ajusta plenamente. No último tópico, mencionamos o anexo Sainsbury e a Guild House e apontamos que as imagens que eles usam não são gratuitas, pois expressam uma concepção de mundo específica e, por isso, transcendem o objeto construído. Então, mesmo que seja possível conceber, sem grande dificuldade, outros dois projetos para a ampliação da National Gallery e para o asilo em Filadélfia suprimindo as pilastras oitocentistas e a antena de televisão, bem como tudo o que pudesse ser censurado, conforme o parágrafo anterior, é certo que isso resultaria no empobrecimento desses edifícios, na destruição dos significados que eles encerram e das interpretações que admitem, e no rebaixamento dessas obras de arquitetura à classe das construções exclusivamente funcionais ou pragmáticas.

Premidos por tais considerações, que restringiam a eficácia dos seus argumentos apenas a uma parte das edificações pós-modernas, neste caso, às que cumpriam estritamente os desígnios da indústria da construção civil e que não eram, conquanto muito numerosas, representativas do movimento pós-moderno, os críticos poderiam rebater que o uso das imagens comuns da realidade tinha igualado duas sortes de construções, uma com valor artístico ou arquitetônico e outra sujeita aos imperativos do mercado de imóveis; veja-se o anexo Sainsbury, por exemplo, que exhibe tantos elementos clássicos quanto os infames edifícios de São Paulo e de Los Angeles: os críticos provavelmente diriam que não existe

⁷¹ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da cit.*, pp. 353-373; MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. [trad. Maria Beatriz da Costa Mattos]. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 165.

⁷² FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da cit.*, pp. 372-373.

nenhuma diferença importante entre as pilastras destes e as daquele, nem entre todas as outras referências históricas que pudéssemos ver, de modo que, sendo tão parecidos uns e outro, não haveria meio de saber qual deles é arquitetura e porquê.

No tópico precedente, entretanto, destacamos que a essência do pós-modernismo não é facilmente acessível ao olhar. Isso permitiu, naquele instante, conciliar a pluralidade das suas formas sob um mesmo estilo e permitirá, agora, distinguir uma edificação de outra muito semelhante. Para isso, porém, devemos retomar o problema que já apresentamos, respondendo à questão a seguir: o que há de especial no anexo Sainsbury e que o torna diferente dos seus pares neoclássicos? Ou, mais genericamente: dadas duas construções, se uma é a cópia exata da outra, como é possível separar cada uma delas, atestando que esta é arquitetura, enquanto aquela não é?

Antes disso, contudo, é necessário remover um obstáculo inegável, que poderia arruinar todo o nosso raciocínio, fazendo-nos tropeçar justamente nas suas premissas. De fato, os edifícios que temos indicado como exemplo e como motivo para estas explicações, que, reiteramos, tratam da possibilidade de identificar, entre duas construções gêmeas, qual é arquitetura, não têm duplos, não da mesma forma como a *Brillo box*, de Warhol, e como o *Retrato de Madame Cézanne*, de Lichtenstein, têm-nos, porquanto estas obras de arte são, ao contrário daquelas de arquitetura, réplicas bastante precisas de objetos reais, a saber, de uma caixa de sabão e de um diagrama, respectivamente. Para resolver tal embaraço, bastaria advertir que, no curso do texto, sempre falamos sobre conjuntos compostos por edifícios em que não entrevemos diferenças relevantes, salvo uma, o valor arquitetônico, que está presente em certas obras, mas não em todas. O qualificativo que impusemos às referidas diferenças determina a exclusão, no cálculo do parentesco entre as edificações, daquilo que é irrelevante. Logo, os exemplos com que ilustramos este ensaio não têm de ser rigorosamente iguais uns aos outros para que o nosso argumento seja legítimo.

Mas, nessa conclusão, ainda persiste uma dificuldade. O caso é que, se duas construções não são idênticas, se elas não coincidem ponto por ponto, sempre se pode dizer, embora este juízo seja falso, que apenas uma delas é arquitetura precisamente porque possui tais e tais características que faltam à outra. Na *Opera philosophica*, Gottfried Wilhelm Leibniz afirma que idênticos são os objetos que podemos substituir um pelo outro *salva veritate*, o

que expressamos, na lógica formal, nos seguintes termos: $\forall x \forall y (\forall P (Px \leftrightarrow Py) \leftrightarrow (x \equiv y))$. Isso significa que duas coisas são idênticas se e somente se têm as mesmas propriedades. Da formulação de Leibniz, resulta, primeiro, que, se dois edifícios não são idênticos, um deles pode ser uma obra de arquitetura sem que o outro também seja, e, depois, que, se dois edifícios são idênticos, ou ambos são obras de arquitetura, ou não são. Na primeira dedução, parece estar o fundamento do raciocínio exposto no início deste parágrafo; na segunda, o de toda crítica aos nossos argumentos. Com efeito, se consideramos que “ser arquitetura” é uma propriedade atribuível aos edifícios, o fato de que dois deles não são idênticos implica que cada um tem propriedades diferentes, de modo que unicamente o primeiro ou o segundo pode ser arquitetura, e o fato de que dois deles são idênticos não permite alegar, como temos feito, que um é arquitetura, e o outro não é, visto que todas as suas propriedades devem ser iguais.⁷³ Sob a perspectiva lógica, tais apontamentos são irrepreensíveis. No entanto, a idéia de que, entre duas construções distintas, pode existir apenas uma com valor artístico ou arquitetônico porque só nela vemos certos elementos articulados de certa forma pressupõe que o conjunto de todas as propriedades das obras de arte e de arquitetura são de natureza visual ou geométrica, hipótese que sabemos ser falsa, pois, do contrário, toda caixa de sabão e todo diagrama, não apenas as de Warhol e o de Lichtenstein, respectivamente, teriam valor artístico, o que não é verdade. Assim, entre as propriedades de uma obra de arquitetura, contam-se tanto as visuais, quanto as não-visuais, e, em dois edifícios, pode acontecer que estas sejam diferentes, ao passo que aquelas sejam iguais, daí resultando que eles não seriam idênticos, conforme a definição de Leibniz, mesmo que fossem, visualmente, um o duplo do outro.⁷⁴

Ficou demonstrada, portanto, a possibilidade de que existam objetos diferentes que não são discerníveis entre si com base exclusivamente nas suas características que podem ser apreendidas pelo olhar. No último tópico, apresentamos exemplos de pares visualmente idênticos, formados por duas obras de arte e por uma obra de arte e uma coisa comum, que têm propriedades não-visuais distintas. Falta apresentar um exemplo de arquitetura que contemple dois edifícios visualmente idênticos tais que os significados que podemos atribuir a um deles não coincidam com os que podemos atribuir ao outro.

⁷³ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia* cit., p. 614, verbete *identidade dos indiscerníveis*; DANTO, Arthur C. *A transfiguração do cit.*, p. 75.

⁷⁴ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do cit.*, pp. 73-77.

Como exemplo de arquitetura, tomamos a Frauenkirche, igreja evangélica luterana que foi construída, destruída e reconstruída em Dresden, capital da Saxônia. Consagrada às mercês de Nossa Senhora, essa igreja teve uma história bastante atribulada, desde a sua fundação, no século XI, até a conclusão das derradeiras obras, na primeira década deste novo milênio. No século XII, foi erigida a estrutura em pedra da basílica de três naves, e a Frauenkirche ascendeu à condição de igreja paroquial de Dresden. Depois, ela passou por repetidas transformações e ampliações, que a converteram ao estilo gótico. De 1470 a 1483, ela foi reconstruída, segundo o estilo gótico tardio. Com a Reforma Protestante, no século XVI, a Frauenkirche ficou fechada por vinte anos, a partir de 1539, e reiniciou os serviços religiosos em 1559, sob o luteranismo. No fim do século XVI, ela foi incluída, junto com o distrito à sua volta, dentro das fortificações de Dresden, o que lhe custou os terrenos que a rodeavam, que foram progressivamente ocupados durante o século XVII. No começo do *settecento*, a igreja foi temporariamente fechada, porque se encontrava em um grave estado de deterioração. Por isso, em 1722, o Conselho da Cidade de Dresden, considerando impossível ou inadequado reparar o velho templo, decidiu construir outro e designou, para tanto, o mestre carpinteiro George Bähr. Em 26 de agosto de 1726, foi lançada a pedra fundamental da nova Frauenkirche, após quatro anos de planejamento. Bähr submeteu vários esboços ao Conselho da Cidade de Dresden, que escolheu aquele de um edifício barroco com planta central quadrada e com um grande domo por cima. As obras terminaram em 27 de maio de 1743.⁷⁵

Em 15 de fevereiro de 1945, dois dias depois do bombardeio devastador sobre Dresden, a Frauenkirche ruiu. Embora ela tivesse sobrevivido, diferentemente da maior parte das edificações do centro da cidade, ao ataque direto, o incêndio que sobreveio às bombas a atingiu, ainda na madrugada do dia 14 de fevereiro, queimando-lhe as galerias e o altar, que eram feitos de madeira. Em seguida, o calor excessivo fez rebentarem as pedras dos pilares de sustentação, que foram esmagados sob o peso desmedido da cúpula principal. De 1945 a 1989, as ruínas permaneceram como lembrança dos horrores da guerra e da destruição de Dresden. Houve, porém, quem quisesse remover as pilhas de destroços do centro da cidade. Contudo, o Instituto para a Preservação de Monumentos de Dresden, com a anuência da Curadoria do Estado da Saxônia, manteve as ruínas no seu lugar. O

⁷⁵ FRAUENKIRCHE DRESDEN. Disponível em <<http://www.frauenkirche-dresden.de>>. Acesso em 27 de maio de 2010.

conjunto foi oficialmente declarado, pelo Conselho da Cidade, um memorial de guerra. Na década de 1980, ele passou a reunir jovens em diversas manifestações não-violentas, tornando-se um símbolo da paz na República Democrática da Alemanha. Os primeiros esforços para reconstruir a Frauenkirche começaram já nos últimos meses antes do final da Segunda Guerra Mundial. Todavia, durante os governos comunistas, a reconstrução de um templo não era prioritária. Em 1946, o Departamento Estatal de Preservação de Monumentos procedeu às investigações arqueológicas e à documentação de fragmentos remanescentes, e a Igreja Evangélica Luterana lançou uma campanha de doações, mas, por causa das circunstâncias políticas na Alemanha Oriental, não se pôde insistir nessas iniciativas. As condições para a reconstrução da Frauenkirche só se tornaram favoráveis na segunda metade da década de 1980, depois das mudanças políticas que levaram, em 1990, à reunificação da Alemanha. Em novembro de 1989, em Dresden, foi constituído um comitê visando a reedificar a Igreja de Nossa Senhora. A campanha pela coleta dos fundos foi retomada, e publicou-se, em 13 de fevereiro de 1990, o *Apelo de Dresden*. Nesta carta aberta, os participantes do comitê manifestavam o desejo dos seus concidadãos de reerguer a Frauenkirche e, dirigindo-se às populações dos países diretamente envolvidos na Segunda Grande Guerra, pediam o seu auxílio. Daí, o movimento pela reconstrução da Igreja de Nossa Senhora atravessou as fronteiras da Saxônia e da Alemanha, chegou a várias partes do mundo e sensibilizou pessoas de muitas nacionalidades, que enviaram ajuda. Em março de 1991, o sínodo da Igreja Evangélica Luterana da Saxônia resolveu juntar-se à Fundação pela Reconstrução da Frauenkirche de Dresden, a ser formada. O governo da cidade de Dresden decidiu unir-se a eles em fevereiro do ano seguinte; a sua contribuição consistiu principalmente em recursos e em idéias. Em 27 de maio de 1993, no aniversário de duzentos e cinquenta anos da conclusão do edifício de Bähr, a licença para a reconstrução foi concedida. As obras começaram exatamente um ano depois. Ao longo de onze anos e cinco meses, a igreja foi refeita peça por peça, consoante o projeto original de Bähr, observando as suas especificações e procurando empregar os materiais das ruínas tão extensamente quanto fosse possível. Para tanto, foram usadas tecnologias modernas e teorias e métodos da engenharia estrutural e da física contemporâneas. Uns tantos dispositivos de iluminação, de som e de segurança foram incorporados ao projeto para adaptá-lo às necessidades funcionais do século XXI. No novo prédio, a composição dos elementos atuais com os antigos e originais materializou os processos históricos que, como vimos, conduziram à destruição e à reconstrução da Frauenkirche. Com efeito, as

pedras retiradas dos destroços e encaixadas entre as novas são muito mais escuras e, por isso, sobressaem, como cicatrizes, nas paredes cor de areia da igreja. (Cinquenta e cinco anos após o bombardeio que arrasou a cidade de Dresden, o Duque de Kent doou uma cruz, que foi instalada sobre o grande domo). As obras terminaram em 2005.⁷⁶

Depois de restaurada, a Frauenkirche foi consagrada no dia 30 de outubro de 2005, em uma cerimônia que reuniu mais de sessenta mil pessoas no centro de Dresden e milhões de espectadores em frente à televisão. O mote das celebrações foi a conhecida saudação cristã: “Que a paz esteja convosco”,⁷⁷ que certamente nos indica o caminho apropriado para uma boa interpretação dos dois edifícios dessa mesma igreja.

Já sabemos, da complicada história da Frauenkirche, que houve um templo setecentista, que ele desabou sob o fogo subsequente ao terrível bombardeio dos países aliados sobre Dresden, e que ele foi cuidadosamente recuperado, conservando as mesmas formas e as mesmas dimensões, utilizando materiais semelhantes, ocupando aquele exato lugar com idêntica orientação. Disso se poderia inferir, com alguma razão, que temos falado sobre um único edifício, que sofreu um enorme dano em 1945, continuou em ruínas por mais de quatro décadas, passou a ser consertado a partir de 1994 e, por fim, voltou ao antigo estado em 2005.

No entanto, vamos demonstrar que esses dois edifícios, a velha igreja barroca de Bähr e a nova igreja pós-moderna, réplica da de Bähr, não têm propriedades iguais e, assim, de acordo com a definição de Leibniz, não coincidem. Para isso, é suficiente mostrar que o novo templo contém significados que não encontramos no antigo. Tais significados vêm dos múltiplos acontecimentos históricos que a construção setecentista não testemunhou: a rendição da Alemanha, o término da Segunda Grande Guerra, a divisão da Europa e do território alemão na Conferência de Yalta, a ditadura comunista, a Cortina de Ferro e a Guerra Fria, a queda do socialismo soviético, a reunificação. E tudo isso só quanto à política, porque também há, nesse meio, inumeráveis fatos econômicos e sociais. Então, são realmente dois os edifícios. Um existiu de meados do século XVIII a 1945, e o outro, a partir do início do século XXI. Separados por duzentos e cinquenta anos de progresso,

⁷⁶ *Idem, ibidem.*

⁷⁷ *Idem, ibidem.*

de mudanças e de feitos expressivos, os seus projetos apresentam soluções construtivas e tecnológicas bastante distintas e respondem a demandas diferentes, cada um à altura do seu tempo.

Consideremos o novo edifício: ele é, claramente, um monumento à paz, produto de um dedicado trabalho de reconstrução que, afinal, não abrangeu somente a Frauenkirche, a igreja destruída no centro de Dresden, mas incluiu, outrossim, a própria cidade, em que não restou pedra sobre pedra depois do bombardeio, a Alemanha, que foi repartida em dois países sob regimes inimigos, os laços entre as nações européias, que foram desfeitos durante a Segunda Guerra Mundial, e os povos dos cinco estados germânicos da antiga República Democrática da Alemanha, cujos governos comunistas repudiavam a prática da religião. Nesse sentido, o novo edifício constitui um símbolo de paz, de esperança, de fé e de reconciliação, bem como uma lembrança, para as gerações futuras, dos horrores da guerra. Assim, é significativo que a nova igreja conserve a forma da anterior, que ela incorpore os fragmentos dos escombros, que uma parte das obras tenha sido financiada por populações de nacionalidades variadas, que a cruz sobre a cúpula tenha sido doada pela Coroa Britânica, que a reconstrução tenha começado depois da reunificação. Esses apontamentos são válidos apenas para a nova Frauenkirche e não se aplicam ao projeto de Bähr. Os dois edifícios, embora visualmente indiscerníveis, não são idênticos, porque os significados que podemos atribuir a um e ao outro não coincidem.

Essa possibilidade de que dois objetos aparentemente iguais tivessem propriedades não-visuais distintas já tinha sido prefigurada por Jorge Luis Borges em um conto escrito em Nîmes, em 1939. Denominada *Pierre Menard, autor do Quixote*, essa narrativa fantástica foi publicada em 1941, no livro *O jardim de veredas que se bifurcam*.⁷⁸

No texto, Borges nos apresenta um romancista francês, já morto, e o breve catálogo das suas obras visíveis. Em seguida, passa à análise da sua obra invisível, tão heróica quanto absurda: os capítulos IX e XXXVIII e parte do capítulo XXII do *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Daqui não se deve concluir, contudo, que tais trechos do célebre romance de cavalaria fossem criação de Menard: vivendo entre os séculos XIX e XX, ele não poderia ter contribuído com a redação de um livro de 1615. Também não se tratava de escrever

⁷⁸ BORGES, José Luis. *Ficções*. [trad. Davi Arrigucci Jr.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 34-45.

outra história para outro Quixote, nem de reproduzir mecanicamente a mesma história do mesmo Quixote. A obra de Menard consistia em conceber páginas que coincidissem palavra por palavra e linha por linha com as de Cervantes, mas que adviessem, a fim de evitar a cópia, da experiência e do trabalho de Menard. Por isso, suprimiu-se o prólogo, de natureza autobiográfica, que introduzia o segundo tomo da novela de Cervantes. Os obstáculos à tarefa do romancista francês eram quase insuperáveis. Compor *Dom Quixote* em princípios do século XVII, sem muitas restrições além do próprio tema, era razoável. No começo do século XX, com a obrigação de replicar um texto preexistente, constituía um empreendimento quase impossível. Entretanto, apesar da dificuldade, o romance de Menard era, para Borges, muito mais sutil do que o de Cervantes. Enquanto o primeiro se passava na terra de Carmen no tempo de Lope e de Lepanto, o segundo opunha, um tanto grosseiramente, as tradicionais novelas de cavalaria à pobre realidade provinciana da Espanha seiscentista. Mesmo considerando trechos isolados, as diferenças entre esses dois escritos verbalmente idênticos persistiam. No capítulo XXXVIII, por exemplo, Dom Quixote falou contra as letras, em favor das armas. Segundo Borges, seria muito sensato explicar essa preferência observando que Cervantes era um velho militar do século XVI. Mais complicado seria justificar tal julgamento no livro de Menard. Borges notou que a questão ultrapassava a mera cópia do Quixote original. Com efeito, o escritor francês se deixava subordinar à figura do herói e, simultaneamente, expressava idéias niilistas com aguda ironia. Do capítulo IX, Borges destacou as seguintes palavras:

“(...) a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro”.⁷⁹

No século XVII, essa extensa enumeração era um simples elogio retórico da história. No século XX, porém, ela apresentava este pensamento assombroso: a história não seria, de acordo com Menard, uma indagação sobre a realidade, mas a sua fonte, como se toda a verdade não residisse, de fato, no que ocorreu, e sim no que afirmamos que ocorreu. Os estilos também eram, conforme Borges, contrastantes. Em Menard, estrangeiro, o texto tinha um tom arcaico e padecia de certa afetação. Em Cervantes, ao contrário, usava-se com desenvoltura o espanhol corrente da época.⁸⁰

⁷⁹ *Idem*, pp. 42-43.

⁸⁰ *Idem*, pp. 34-45.

Por meio de tais exemplos, a nova Frauenkirche de Dresden e o *Dom Quixote* de Menard, demonstramos a existência de obras de arte ou de arquitetura, que têm precisamente as mesmas propriedades visuais, mas que não são, contudo, idênticas. Essa possibilidade já tinha sido prevista acima, quando tratamos do conceito de identidade segundo Leibniz. Naquele momento, com efeito, ressaltamos que as propriedades de um dado objeto não se restringem a uma determinada classe, isto é, não são sempre de tipo visual ou de tipo não-visual, de modo que, para caracterizar de forma apropriada os trabalhos de arte ou de arquitetura que, tal como nos dois casos citados, são cópias de algum outro, devemos procurar, entre os seus atributos não-visuais, aquilo que lhes é próprio e os torna, assim, realmente únicos.

Não obstante, isso nos leva a questionar como poderiam ser as propriedades não-visuais de que temos falado. Os dois exemplos, o nosso e o de Borges, mostram claramente que as propriedades não-visuais de uma obra de arte ou de arquitetura vêm, pelo menos em parte, das circunstâncias que envolvem a sua criação e a sua interpretação. Quando, no texto, comparamos a nova Frauenkirche e a antiga, indicamos o contexto sobre o qual a primeira foi construída, revelando múltiplos acontecimentos que não estavam presentes na construção da outra, mais velha. Borges já tinha feito o mesmo quando fantasiou um novo *Dom Quixote*, coincidente letra por letra com o de Cervantes, mas diferente dele em todo o resto. Contemplar o contexto em que as obras foram produzidas é, posto de lado o anacronismo referente ao conto de Borges, escrito em 1939, um gesto típico da crítica pós-moderna, como sabemos. O que falta saber, porém, é que, para adotar essa postura frente as obras de arte e de arquitetura, o público deve conhecer previamente a história, as teorias, os movimentos e os pensamentos ligados a cada um desses trabalhos. E a essa exigência soma-se outra, ainda mais difícil, que é a perspicácia para compreender que a cópia não se confunde com o original: a nova Frauenkirche não é a antiga, como o *Dom Quixote* de Menard não é o de Cervantes. A estrutura das relações que a nova edificação e o novo romance mantêm com o mundo é muito diferente da dos anteriores. Entre uns e outros, vão-se fatos incontáveis; um desses fatos é a própria obra original.

Portanto, para distinguir dois trabalhos de arte ou de arquitetura que têm exatamente o mesmo conjunto de propriedades visuais, basta examinar as circunstâncias em que cada um deles foi criado, observando as diferenças entre elas e entre os significados que delas

derivam. Estendendo esse raciocínio para os pares formados por objetos aparentemente idênticos tais que um é uma obra de arte ou de arquitetura, ao passo que o outro não é, poderíamos conjecturar que os seus estatutos são diferentes porque os contextos em que eles foram produzidos são diferentes. Todavia, uma vez que o número e a variedade das circunstâncias são, por princípio, infinitos, é impossível enumerar todos os contextos em que as coisas podem investir-se de valor artístico ou arquitetônico. Assim, para formular um critério geral de classificação que permita separar as obras de arte ou de arquitetura dos objetos comuns quando eles têm os mesmos atributos visuais, é irrealizável partir de uma abordagem contextual.⁸¹

Desse modo, a nova Frauenkirche de Dresden e o *Dom Quixote* de Menard só ajudam até certo ponto na busca de uma solução para o problema que já foi enunciado: o que pode definir a diferença entre uma obra de arte ou de arquitetura e um objeto que, apesar de aparentemente idêntico a ela, não tem nenhum valor artístico ou arquitetônico? É claro que a análise do novo templo e do novo romance iluminou algumas ligações que a obra de arte ou de arquitetura mantém com a sua história, mas isso não bastou, como vimos, para traçar os limites entre o que é arte ou arquitetura e o que não é.

⁸¹ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do cit.*, pp. 73-81.

27.30. FRAUENKIRCHE DRESDEN.

28.

29.

30.

Fundação pela
Reconstrução da
Frauenkirche.
Dresden, 2005.
27. Ruínas (1991),
com a cúpula da
Escola de Belas
Artes, no fundo.
28.29. Cúpula.
30. Exterior.
Fontes: acervo do
autor; Dresden,
200-.

31.35. FRAUENKIRCHE DRESDEN.

Fundação pela Reconstrução da Frauenkirche.
Dresden, 2005.
31.32. Exterior.
33. Altar.
34. Coro e órgão.
35. Púlpito.
Fonte: acervo do autor.

4. ARQUITETURA E PENSAMENTO

Encerrou-se o último tópico com o problema que tem ocupado este ensaio desde que se caracterizou a arquitetura pós-moderna como aquela que se apropria de partes comuns da realidade quotidiana. O problema é o seguinte: como é possível identificar uma obra de arte ou de arquitetura, se ela pode parecer com qualquer coisa que conhecemos?

Uma resposta adequada para esse problema encontra-se nos *Cursos de estética*, que foram reunidos por Heinrich Gustav Hotho a partir dos cinco cursos sobre estética que Georg Wilhelm Friedrich Hegel ministrou em Heidelberg e em Berlim entre 1818 e 1829. Essa compilação foi publicada pela primeira vez em 1835.⁸²

No início das suas lições, Hegel destacou que o objeto de estudo da estética é o reino do belo e, mais precisamente, da bela arte. No curso, Hegel ensinou que o termo *estética*, de uso corrente, designava a ciência do sentido ou da sensação. Ele tinha sido proposto em uma época em que as obras de arte eram avaliadas segundo a impressão e o sentimento que provocavam em nós, mas assumiu, depois de um certo tempo, um novo significado, que se poderia traduzir por *filosofia da arte* ou *filosofia da bela arte*. Tais expressões excluía imediatamente a beleza natural, que Hegel considerava inferior à beleza artística: a arte estava, segundo Hegel, acima da natureza. Realmente, como produto do espírito, a arte é livre e consciente de si mesma, enquanto os elementos naturais, apesar de necessários, são casuais e indiferentes, e não têm nenhuma consciência de si mesmos. Contudo, essa superioridade do espírito e da sua beleza artística perante a natureza não era, conforme Hegel, algo relativo, resultado de uma diferença meramente quantitativa e exterior, mas vinha do fato de que só o espírito tinha uma existência verdadeira,⁸³ que abrangia todas as coisas. Desse modo, tudo o que pode ser belo é verdadeiramente belo apenas quando participa da excelência do espírito e é gerado por ela.⁸⁴

⁸² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. [trad. Marco Aurélio Werle]. 2 ed. v. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, pp. 17-23.

⁸³ Neste trecho, observamos a filiação de Hegel ao idealismo. Vide ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia* cit., pp. 607-608, verbete *idealismo*.

⁸⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética* cit., pp. 27-28.

Hegel também tratou da finalidade da arte, combatendo o discurso de algumas pessoas, que costumam se dizer práticas, de que a arte é supérflua. Para isso, cogitou atribuir-lhe fins sérios, por exemplo, a mediação entre a sensibilidade e a razão ou entre a vontade e o dever. No entanto, nem a razão e o dever se dispõem a tais transações, visto que a sua natureza impede que eles sejam misturados com as outras faculdades, nem a arte deixa, por isso, de promover o ócio e a frivolidade. Hegel ressaltou, outrossim, que sempre que se concede à arte um fim qualquer, sério ou não, ela se transforma em um meio e perde a capacidade de constituir-se como um fim último e verdadeiro. Além disso, dado que a arte se manifesta, em princípio, como aparência, pode parecer que ela não é digna para servir a uma finalidade do espírito, pois, da aparência, não é possível criar o verdadeiro. Hegel ressaltou, porém, que, embora a arte possa atender a vários fins, caso em que ela não adquire a sua determinação em si mesma, e sim em outros objetos, ela pode elevar-se à esfera da religião e da filosofia, tornando-se livre ou independente. Por conseguinte, a arte pode realizar-se a partir de si mesma, como um modo de expor o que é divino, as verdades universais do espírito e os interesses profundos da humanidade. Logo, a arte é, de acordo com Hegel, um dos três momentos do Espírito Absoluto, o primeiro, que está mais próximo da maneira da natureza, dos sentidos e da sensação. Para Hegel, as obras de arte expressavam sensivelmente as intuições substanciais dos povos, materializando o mundo além da percepção direta, além do que é simplesmente superficial ou exterior. A obra de arte é, assim, o intermediário primordial entre a efetividade finita da natureza e a liberdade infinita do pensamento.⁸⁵

Nas suas aulas, Hegel sustentou que a arte merece ser estudada cientificamente e negou o raciocínio que a desqualifica, tomando as suas obras somente como um jogo aprazível que, conquanto possa perseguir fins sérios, contradiz a natureza desses mesmos fins. Tal raciocínio apóia-se no argumento de que a bela arte está a serviço daquele jogo e destes fins sérios, mas, para tanto, faz uso da aparência e da ilusão como elementos centrais da sua existência. Hegel argumentou que não se pode censurar a aparência de modo geral, porque ela é indispensável para exprimir a verdade, que, enfim, deve ser aparente. Só se pode criticar, então, a aparência singular com que uma obra de arte torna efetivo o que é verdadeiro em si mesmo. Segundo Hegel, entretanto, essa crítica supõe que a maneira

⁸⁵ *Idem*, pp. 29-38.

de aparecer das obras de arte é ilusória em comparação com o mundo dos fenômenos e com o mundo dos sentidos, juízo que, como dissemos, é falso. Com efeito, ainda que, na vida empírica, seja comum referir a esses dois mundos sensíveis como reais, autênticos e verdadeiros, em contraposição à arte, que é irreal e enganosa, Hegel atestou justamente o contrário: o que existe verdadeiramente em si mesmo está além da sensação interior e dos objetos exteriores, que, por isso, devem ser denominados como mera ilusão. Apenas o que é substancial ao espírito e à natureza é real, e a arte, na medida em que manifesta tal substância, desfaz, segundo Hegel, o caráter aparente e ilusório dos fenômenos e das sensações, revelando o seu conteúdo e imprimindo-lhes a excelência do espírito. Logo, a arte está longe de ser simples aparência ou ilusão; ao invés disso, ela tem uma existência superior, que não se pode vislumbrar na efetividade quotidiana.⁸⁶

Não obstante, depois de reconhecer na arte uma realidade elevada, Hegel observou que ela não é o modo mais alto de trazer à consciência os valores ou as intuições do espírito. Nem todos os estágios da verdade podem ser expostos em uma obra de arte, já que nem tudo pode transitar para o sensível. Os deuses gregos, por exemplo, são formas bastante palpáveis de expressão do divino e, por isso, constituem um conteúdo adequado para as obras de arte. Na crença judaico-cristã, por sua vez, a idéia do divino é mais profunda e abstrata, tão desligada do que é sensível, que não se deixa representar apropriadamente em nenhum suporte material. Hegel salientou que o espírito já tinha ultrapassado, visto o desenvolvimento da religião e da filosofia no começo do século XIX, as esferas em que a arte constituía a máxima consciência da verdade e do absoluto. Incapaz de atender às necessidades espirituais do mundo atual, a arte provoca, segundo Hegel, uma impressão de tipo reflexivo, que precisa do pensamento para realizar-se plenamente.⁸⁷

Nas suas lições, Hegel ponderou se a arte pode ser objeto de consideração científica. No século XIX, dizia-se que o belo artístico, embora ensejasse reflexões filosóficas, não tinha o mesmo âmbito que o pensamento, uma vez que se dispunha ao sentido, à intuição e à imaginação. Conseqüentemente, exigia-se que a arte e as obras de arte fossem avaliadas por um instrumento específico, não pela ciência. Todavia, conforme Hegel, é impossível separar a filosofia da ciência, porque as duas têm um caráter objetivo. Portanto, como a

⁸⁶ *Idem, ibidem.*

⁸⁷ *Idem, ibidem.*

arte admite a meditação filosófica, também deve admitir a científica. Na verdade, Hegel julgava a arte como um fato necessário, que não pode, dada a sua natureza interior, não existir. Disso resulta, segundo Hegel, a possibilidade de que a arte seja tratada tanto sob o ponto de vista filosófico, quanto sob o ponto de vista científico. No entanto, de acordo com Hegel, quando se toma uma obra de arte de forma isolada, pode parecer que ela é contingente, pois os seus pressupostos, que concernem ao seu conteúdo e ao seu suporte material, não são, pelo menos a princípio, necessários. Para Hegel, a necessidade de um trabalho artístico deriva da posição que ele ocupa, quanto ao conteúdo e ao suporte, no desenvolvimento histórico da arte.⁸⁸

Nas suas preleções, tendo confirmado que a arte é um objeto de consideração científica, como escrevemos acima, Hegel refutou esta antiga objeção de que o belo artístico não é e não pode ser matéria para nenhuma apreciação sistemática. Realmente, a produção e a fruição das obras de arte não seguem regras bem determinadas. Ao contrário, vêm da imaginação, que é casual ou arbitrária. Assim, parece que a bela arte, cuja configuração é infinitamente múltipla e variada, não é, diferentemente da natureza, conforme a leis e não se submete à atividade reguladora do pensamento, do que se conclui que a arte não pode ser analisada metodicamente. Contudo, de acordo com Hegel, esse raciocínio tem em si um grave erro, que consiste em contrapor a arte ao pensamento. Na sua doutrina, Hegel postulou que o pensar é essencial ao espírito, à sua habilidade de contemplar-se a si mesmo, e à sua consciência sobre si mesmo e sobre todas as coisas. Logo, como a arte e as obras de arte decorrem do espírito, elas estão muito próximas do pensar.⁸⁹

Mas arte não é pensamento. Segundo Hegel, com efeito, a arte é um estranhamento do pensamento em direção ao sensível, que faz o espírito apreender-se no outro, no que ele não é. Nesse processo, o espírito reconhece a si e ao seu oposto, distingue o universal do particular e satisfaz a sua própria natureza pensante. A arte e os seus produtos são, pois, impregnados de pensamento.⁹⁰

No curso, Hegel assinalou ainda que, se a verdadeira tarefa da bela arte é trazer os mais altos interesses do espírito à consciência, ela não pode vagar sob impulsos desenfreados.

⁸⁸ *Idem, ibidem.*

⁸⁹ *Idem, ibidem.*

⁹⁰ *Idem, ibidem.*

De fato, os referidos interesses espirituais determinam os pontos em que o conteúdo das obras de arte deve sustentar-se, mesmo que as suas formas possíveis sejam diversificadas e inesgotáveis. Para Hegel, as formas também não estão totalmente entregues à fantasia e ao acaso, uma vez que nem toda configuração pode expressar, receber e reproduzir os verdadeiros interesses do espírito. A forma, consoante Hegel, é definida pelo conteúdo e deve, por conseguinte, adaptar-se a ele.⁹¹

Nas suas exposições, como destacado acima, Hegel ensinou que a arte não proporciona mais o contentamento espiritual que os povos do passado nela procuravam e, em alguns casos, só nela encontravam. Por isso, de acordo com Hegel, o estado das coisas no início do século XIX e depois não era favorável à arte. As obras do nosso tempo devem conter, segundo Hegel, muitos pensamentos, que são introduzidos tanto mediante as reflexões e as opiniões que se manifestam em torno dos trabalhos de arte, quanto em razão de toda a cultura contemporânea do espírito, que coloca a arte no centro desse mundo reflexivo e das suas relações. Nesse sentido, Hegel afirmou:

*“(...). Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e a inadequação de ambos. A ciência da arte é, pois, em nossa época, muito mais necessária do que em épocas nas quais a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar o seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte”.*⁹²

Os *Cursos de estética* de Hegel dividem-se nestas três partes: *A idéia do belo artístico ou o ideal*, *Desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico* e *O sistema das artes particulares*. O primeiro tomo tem como objeto o conceito universal do belo artístico como ideal, assim como as relações que ele mantém com a natureza e com os artistas. O segundo trata do desdobramento do conceito em uma progressão gradual de formas ou de configurações particulares. O terceiro volume, enfim, apresenta as realizações efetivas da arte segundo um sistema de gêneros ou de espécies particulares. Esse sistema engloba a arquitetura, a

⁹¹ *Idem, ibidem.*

⁹² *Idem*, p. 35.

escultura, a pintura, a música e a poesia. De acordo com Hegel, portanto, a arquitetura ou, mais precisamente, a bela arquitetura é uma das belas artes.⁹³

Há dois aspectos nos *Cursos de estética* de Hegel que confirmam o que se disse nos tópicos anteriores sobre o pós-modernismo, sobre a arte e sobre a arquitetura pós-modernas. O primeiro deles concerne à premissa fundamental deste ensaio, qual seja, de que todas as obras de arte e de arquitetura, incluindo as pós-modernas, como presumimos, são tema de uma investigação filosófica e científica autêntica. O segundo aspecto refere-se à visão idealista de mundo, que perpassa tanto o pensamento de Hegel, quanto o dos teóricos e o dos participantes do movimento pós-moderno. Em Hegel, o idealismo é o nome dado ao princípio ou à concepção de que o mundo da efetividade finita e quotidiana é ideal e não tem nenhuma realidade em si mesmo. Apenas o espírito e as faculdades do espírito, isto é, o pensar, o conceber, o imaginar, são, conforme Hegel, verdadeiramente reais. As obras de arte, como criações do espírito, existem em si mesmas. Elas têm uma realidade superior, que está além da mera aparência sensível, que é superficial e imediata. Logo, a aparência material não é determinante, na doutrina de Hegel, para definir o que é arte. Isso coincide com a idéia, compartilhada pelos pós-modernistas, de que as obras de arte e de arquitetura não precisam ter tal ou tal configuração para que lhes seja concedido o estatuto de arte ou de arquitetura.

A filosofia estética de Hegel estabelece que as obras de arte e de arquitetura são mais do que aquilo que podemos ver. Ela nos convida, com isso, a procurar uma resposta para o problema do começo deste tópico: como é possível distinguir entre uma obra de arte ou de arquitetura e uma coisa qualquer, se não há nenhuma diferença visível entre elas?

Quando, no século XIX, Hegel ministrou as suas conferências sobre estética, as obras de arte e de arquitetura certamente não podiam parecer com qualquer coisa. Nenhum dos exemplos com que ilustramos os dois tópicos antecedentes viria a ser reconhecido como uma obra de arte ou de arquitetura na época de Hegel. Na verdade, nenhum deles viria a ser pensado ou produzido na época de Hegel, porque há alguns pensamentos e alguns objetos que só podem ser formulados e criados depois que o espírito conseguiu alcançar um estágio específico do seu desenvolvimento. Isso quer dizer que o conceito de obra de

⁹³ *Idem*, pp. 86-103.

arte é historicamente indexado, ou seja, que ele se vai revelando a si mesmo mediante a história da arte ou das obras de arte. Em outros termos, as obras variam de acordo com as condições históricas de cada lugar em cada momento, e o conceito deve acompanhar essa variação, para que ele compreenda tudo o que, em um dado instante, é arte. Mas o novo conceito não pode excluir as obras do passado, uma vez que elas continuam sendo obras de arte, apesar de todas as revoluções artísticas que lhes poderão sobrevir. O caso, então, é que, em um determinado período, o conjunto de todas as obras de arte já feitas não é igual ao conjunto de todas as obras de arte possíveis, e o conceito, adequado para a descrição do primeiro, não servirá para a do segundo. Assim, sempre que se introduz, no mundo da arte, uma obra realmente nova, modifica-se toda a ordem preexistente: as relações, as proporções e o valor de cada obra são alterados, bem como o conceito, que, como salientamos, precisa adaptar-se ao todo reajustado. Nesse processo, o conceito vai ficando mais próximo do absoluto e do universal, posto que o número e a variedade das obras de arte vão aumentando, tanto quanto a nossa própria capacidade de pensar sobre elas.⁹⁴

O conteúdo e a forma de uma obra de arte são, consoante Hegel, expressões do espírito e dos seus interesses profundos. Quando, no seu desenvolvimento histórico, o espírito se eleva a um novo nível de consciência de si e do mundo, ele ultrapassa o limiar em que o conteúdo e a forma dessa obra ainda satisfaziam as suas necessidades fundamentais. No seu novo estágio, o espírito requer a produção de outras obras de arte, com conteúdos e formas distintos das anteriores, e, simultaneamente, detém as habilidades indispensáveis para isso. Tais transformações do espírito não são, entretanto, contínuas e lineares, nem se manifestam, na arte, como uma simples sucessão de estilos. É claro que, na passagem de um período estilístico para o outro, notam-se mudanças significativas no modo como a arte e as obras de arte se apresentam. Muitas vezes, porém, elas derivam de diferenças no que diz respeito ao gosto, às técnicas e aos materiais disponíveis e aos fatos históricos e rotineiros, entre outros, não da ascensão do espírito a um novo grau de consciência.⁹⁵

Não obstante, a passagem do modernismo para o pós-modernismo não é semelhante às meras transições entre estilos. Com efeito, as obras pós-modernas, ao contrário de todas

⁹⁴ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 213-243.

⁹⁵ *Idem*, pp. 6-12.

as obras dos estilos precedentes, não podem ser identificadas apenas com o olhar, isto é, apenas a partir das suas características visuais. Por esse motivo, o pós-modernismo é um movimento realmente novo, cujas obras demandam um novo conceito de arte, como foi destacado acima. Esse novo conceito corresponde a uma nova consciência do espírito.

Portanto, consoante a filosofia da bela arte de Hegel, o pós-modernismo é, como tudo o que é feito pelo espírito e para o espírito, um estágio necessário do seu desenvolvimento histórico. Para Hegel, essa necessidade singular vem da necessidade universal e absoluta que o homem tem de levar à consciência espiritual os mundos exterior e interior, com o fim de entender-se e educar-se a si mesmo. Em cada período histórico, os povos têm um ou outro modo de expressão artística, que é determinado pela sua formação espiritual e que expõe o seu próprio ser. Conforme Hegel, à medida que o espírito muda, as formas e os conteúdos das suas manifestações artísticas variam, os seus pontos de concordância se deslocam, exibindo idéias e pensamentos mais avançados, mas a arte continua sendo, invariavelmente, um fato externo ao espírito, porque a exterioridade é necessária para a sua expressão.⁹⁶

Contudo, isso parece revelar uma contradição entre a filosofia estética de Hegel e o pós-modernismo, ou entre a percepção de que a arte é gerada pelo espírito e para o espírito e o surgimento, na linha da história, das obras pós-modernas. Com efeito, se a evolução do espírito deve corresponder a uma evolução da arte e da arquitetura, não é admissível que as obras pós-modernas sejam tão parecidas com as coisas comuns desse mundo que Hegel não considerava verdadeiramente real. Em vez disso, elas deveriam representar o espírito de maneira mais abstrata, afastando-se da existência sensível imediata.

Há muitos séculos, porém, a arte ultrapassou, segundo Hegel, o estágio em que todos os conteúdos do espírito podiam ser expostos em formas concretas e sensíveis. A arte desse estágio foi caracterizada pela unidade entre o espírito e a sensação, o que constituía, em si mesmo, uma restrição, pois o espírito é, consoante Hegel, a universalidade verdadeira e infinita que não se pode reduzir à efetividade finita do mundo sensível. Por isso, a arte dos estágios seguintes superou aquela unidade: os seus conteúdos transcendiam a forma e as suas possibilidades de expressão. No pós-modernismo, especificamente, o conteúdo

⁹⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética* cit., pp. 52-53 e pp. 86-103.

das obras de arte e de arquitetura não está condicionado à sua exposição sensível, ou ao seu suporte material, mas está completamente livre dessa existência limitada e imediata, em que o espírito apreende-se negativamente, mediante a contemplação do que ele não é. Nesse sentido, o espírito reconhece a elevação da arte a um novo grau de consciência através das formas mais triviais, porque, nelas, a sensação quase não tem nenhum valor. Por outro lado, as obras pós-modernas, como toda arte, precisam da exterioridade para a sua manifestação. No entanto, na medida em que o seu conteúdo desligou-se de todas as formas, a sua configuração tornou-se não-essencial e passageira. Entregue ao acaso e à fantasia, ao devir e à imaginação, ela tanto pode espelhar o que está à sua volta, como embaralhar e distorcer grotescamente os elementos do mundo exterior. A exterioridade, no pós-modernismo, não detém o seu conceito e o seu significado em si mesma, mas no ânimo e na mentalidade que envolvem a sua aparição.⁹⁷

No curso deste trabalho, temos mostrado cuidadosamente que, desde o advento do pós-modernismo, não existe mais uma forma especial para a aparência das obras de arte ou de arquitetura, que contraste com a dos objetos comuns do cotidiano. Por esse motivo, não é possível apreender o que é arte ou o que é arquitetura somente a partir da análise das formas geométricas utilizadas ou do suporte material empregado. Assim, no que diz respeito exclusivamente à aparência, tudo pode, pelo menos em princípio, ser uma obra de arte ou de arquitetura. Entretanto, nem tudo é, de fato, arte ou arquitetura. Então, o problema, neste nosso tempo, consiste em estabelecer os critérios mínimos para separar, de modo geral, as criações artísticas e arquitetônicas dos produtos não-artísticos ou não-arquitetônicos da atividade humana.

Nos tópicos anteriores, demonstramos que, dados dois objetos visualmente idênticos, ou seja, que compartilham rigorosamente os mesmos atributos formais e materiais, pode-se distinguir um do outro comparando as suas propriedades que não pertencem ao mundo físico: o contexto em que cada um deles foi gerado, o conteúdo ou o significado que eles encerram, a crítica de arte adequada ao primeiro ou ao segundo *et cetera*. Contudo, essas propriedades não bastam, ainda que sejam consideradas em conjunto, para compor um critério universal para diferenciar entre o que é arte ou arquitetura e o que não é, pois o

⁹⁷ *Idem, ibidem.*

número de críticas, de significados, de conteúdos ou de contextos associados às obras de arte e de arquitetura é muito grande ou ilimitado.

Portanto, para obter esse critério universal, não é razoável considerar uma lista de todas as propriedades que as obras de arte ou de arquitetura podem apresentar. Com isso, em face do que se disse acima, devemos concentrar-nos no que é essencial em si mesmo. Os *Cursos de estética* de Hegel apontam três características essenciais das obras de arte:

- (a) elas não são produtos naturais, mas humanos;
- (b) elas são feitas para o homem e se destinam aos sentidos do homem;
- (c) elas possuem uma finalidade em si mesmas.⁹⁸

Na filosofia estética de Hegel, o fim que as obras de arte e de arquitetura realizam em si mesmas é a expressão sensível do espírito. No pós-modernismo, porém, a finalidade das obras de arte e de arquitetura não se pode concretizar plenamente apenas na sua forma ou no seu suporte material. Para expor os conteúdos do espírito, as obras pós-modernas devem conter algo além do mundo exterior, que não pode ser apreendido, senão através do pensamento. No entanto, no começo do século XIX, Hegel já tinha observado que os conteúdos das obras posteriores ao período clássico dirigiam-se não só aos sentidos, mas também ao pensamento. Logo, não é atributo exclusivo do pós-modernismo que as suas obras suscitem em nós o juízo, ou que a sua forma e o seu conteúdo estejam submetidos ao exame e à reflexão. O que é típico do pós-modernismo é o aprofundamento daquele processo em que espírito ascende a novos graus de consciência sobre si mesmo e sobre o mundo à sua volta, e em que a percepção das obras de arte e de arquitetura transpõe-se da esfera da sensibilidade imediata para a do pensamento.⁹⁹

Essa passagem do sentir para o pensar, que o pós-modernismo tornou tão evidente, não foi nem contínua, nem pacífica. Ela desgastou o universo da arte, impondo aos filósofos, aos críticos e aos historiadores a dúvida sobre a própria natureza da arte. E, todavia, foi a confirmação, quase dois séculos depois, dos ensinamentos de Hegel, que, agora, soam como um sinal dos tempos. Em todo caso, uma vez que se apropriam das coisas comuns

⁹⁸ *Idem*, pp. 47-48.

⁹⁹ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 213-243; VATTIMO, Gianni. *O fim da* cit., pp. 39-55.

do mundo cotidiano até o ponto em que se confundem com elas, as obras de arte e de arquitetura pós-modernas têm o mérito de colocar em discussão o seu estatuto de arte e de arquitetura, indicando o caminho para uma compreensão mais sólida e fundamental do que é a arte e do que é a arquitetura.

Para Hegel, ter um fim em si mesma é uma das três características essenciais da obra de arte, como destacamos. Na arquitetura, contudo, essa finalidade absoluta é subordinada a uma finalidade diversa, superficial ou exterior, que é o abrigo dos deuses, dos homens, das artes, das práticas religiosas, das atividades cívicas e domésticas, dos utensílios. Mas, de acordo com Hegel, isso não exclui a bela arquitetura do âmbito da bela arte, embora nenhuma arte possa derivar de um princípio não-artístico, como a utilidade. Consoante Hegel, na arquitetura, a referência à utilidade é uma das condições para a realização da obra, e não um princípio. Como meio em que arquitetura adquire a efetividade externa e material, a construção também é adequada a fins que não concernem à expressão dos interesses do espírito. Entretanto, a essência da obra de arquitetura sobressai da simples conformidade aos fins arquitetônicos, revelando o belo artístico, como manifestação dos fatos do espírito, da sua consciência de si e do mundo. Nisso tudo, a arquitetura é muito semelhante a outras formas de arte, como a dança ou a poesia, visto que os movimentos do corpo no espaço e a comunicação pela linguagem, que são os meios de efetivação de uma e da outra, cumprem funções variadas na nossa vida quotidiana, como sabemos.¹⁰⁰

Podemos comprovar que a funcionalidade não participa da essência da bela arquitetura com exemplos de obras arquitetônicas que não são utilitárias. No pós-modernismo, dois casos são notáveis: primeiro, o pátio dedicado à memória de Benjamin Franklin, que foi construído em Filadélfia de 1972 a 1976, de acordo com o projeto do escritório Venturi and Rauch, e que tem duas armações em aço inoxidável que materializam as arestas do antigo palacete em que o estadista morava; segundo, a reprodução em tamanho natural da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, que foi desenhada por Mario Botta para a exposição do Museo Cantonale de Arte de Lugano, na comemoração do aniversário de quatrocentos anos do nascimento do arquiteto Francesco Borromini, em 1999.¹⁰¹

¹⁰⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A arquitetura*. [trad. Oliver Tolle]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, pp. 87-96.

¹⁰¹ Vide JENCKS, Charles. *The language of* cit., pp. 72-74; JODIDIO, Philip. *Architecture now!* [trad. Francisco Boléu]. Colônia: Taschen, 2005, pp. 48-53.

36. PÁTIO DE BENJAMIN FRANKLIN.
37.40. RÉPLICA DA IGREJA DE
SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE.

Venturi and Rauch.
Filadélfia, 1976.
36. Praça.
Fonte: Jencks, 1991, p. 72.

Botta.
Lugano, 1999.
37.38. Maquete em tamanho natural.
Fonte: Jodidio, 2005, pp. 50-53.

No último tópico, apresentamos uma solução para o problema que nos vinha ocupando desde que definimos a arquitetura pós-moderna como aquela que se apropria das coisas comuns do mundo real. Para tanto, recorreremos à filosofia estética de Hegel, destacando os seus princípios e os seus fundamentos, e mostramos de que modo o pós-modernismo, com o seu vasto espectro de variações formais, deixa-se compreender pela teoria e pelos argumentos do pensador alemão. Na verdade, sugerimos que a arte e a arquitetura pós-modernas cumpriram prodigiosamente a predição histórica que Hegel tinha anunciado no início do século XIX. Segundo o filósofo, de fato, cada obra de arte ou de arquitetura participa de uma narrativa ordenada que tem um desfecho prefixado: a transposição da experiência estética do domínio da sensibilidade imediata para o do pensamento. Nesse sentido, como um acontecimento necessário para a realização daquele desenlace, o pós-modernismo compõe a história da arte e da arquitetura, tal como o modernismo, que o antecedeu.

Além disso, supusemos a existência de um conceito absoluto e universal de obra de arte, ou seja, de um conjunto bem determinado de condições que sempre permitem definir o que é arte, apesar de todas as dificuldades que essa tarefa nos possa impor. Consoante o sistema filosófico de Hegel, contudo, esse conceito não pode ser conhecido e formulado, senão a partir de um ponto de vista superior, divino e objetivo, que se nos vai revelando mediante a história da arte ou das obras de arte. Assim, o conceito específico disponível em cada momento não coincide com o conceito geral, e, na medida em que o primeiro, ao contrário do segundo, ajusta-se tão somente às obras do passado e do presente, e não às do futuro, ele constitui uma versão imprecisa do absoluto e do universal. Portanto, há um conceito casual e inconstante de obra de arte, que oscila conforme as circunstâncias históricas, mas que, nesse processo, vai ficando mais próximo do outro, invariável.

Então, além de uma história da arte e da arquitetura, poderíamos escrever uma história do conceito, que também teria um fim preestabelecido, no caso, o conhecimento total e absoluto do que é arte e do que é arquitetura. Aqui, o pós-modernismo seria algo como

um episódio revelador, pois as suas obras não se ajustam a nenhum conceito corrente e, por isso, requerem um outro, mais novo, adequado tanto à arte e à arquitetura do nosso tempo, quanto às dos tempos precedentes, sem exceções. Nos tópicos acima, com efeito, observamos que as obras pós-modernas, diversamente das de todos os estilos anteriores, não podem ser identificadas apenas com base nas suas características visuais. Como elas detêm o estatuto de arte e de arquitetura, e como não é possível apoiar a distinção entre elas e as coisas comuns em uma coleção de padrões formais acessíveis ao olhar de modo imediato, admitimos que a verdadeira natureza do conceito absoluto de obra de arte ou de arquitetura não é geométrica, embora, por séculos, tivéssemos acreditado que sim.

Em geral, o desenvolvimento histórico do conceito de obra segue um caminho parecido com o que foi indicado no último parágrafo: no momento em que um trabalho artístico ou arquitetônico realmente novo é criado, as definições preexistentes deixam de servir a qualquer propósito, salvo à construção da sua própria história, porque descobrimos que um certo atributo, antes considerado necessário às obras de arte e de arquitetura, era só contingente. No final do século XIX, por exemplo, ainda se afirmava que os ornamentos eram essenciais a toda arquitetura. Nessa época, de fato, não se podia imaginar que um edifício com valor estético renunciasse à decoração. Entretanto, o modernismo mostrou que as obras de arquitetura não precisam ser obrigatoriamente ornamentadas, tal como comprovam incontáveis edificações do começo do século XX.¹⁰²

Em todo caso, em torno de 1985, alguns críticos pós-modernos passaram a registrar um grave desprezo pelo tipo de história da arte e da arquitetura que apontamos aqui, isto é, por uma narrativa universal, ordenada objetivamente segundo um fim predeterminado. Esse desdém é justificado com um raciocínio simples, que conclui, a partir da suposição de que o pós-modernismo é um movimento informe e de que a história deve ser, dada a sua natureza, muito rigorosa, que não é possível inserir as obras de arte e de arquitetura pós-modernas dentro de uma narrativa específica. Em outras palavras, depois que ficou demonstrado, nos anos de 1970, que nada é proibido e, por conseguinte, que não existe uma configuração básica indispensável para as obras de arte e de arquitetura, a história se desfez em meio à desordem que essa liberdade produziu.

¹⁰² Vide DANTO, Arthur C. Anything goes. The work of art and the historical future. *Doreen B. Townsend Center for Humanities Occasional Papers, University of California at Berkeley*. Berkeley: n° 14, pp. 1-16, 1998.

Não obstante, a dissolução da história da arte e da arquitetura não correspondeu ao fim da prática artística ou arquitetônica, mas, antes, a um descompasso entre os métodos da disciplina e o conjunto das obras pós-modernas e contemporâneas. Os referidos críticos alegavam que o modelo tradicional de história, com a sua lógica linear e progressista, já não funcionava mais, visto que os estilos tinham deixado de suceder-se uns aos outros, e as novas escolas tinham sido dispostas lado a lado, sem grandes conflitos, pois nenhuma delas procurava representar a essência histórica da arte ou da arquitetura.¹⁰³

Conseqüentemente, os pós-modernistas questionavam a própria idéia de *avant-garde*, isto é, a visão de que, em cada época, certos movimentos artísticos e arquitetônicos põem-se à frente da história, como os seus condutores. Logo, conforme os críticos pós-modernos, nenhum movimento poderia afirmar-se como agente do destino histórico, com o que se rejeitava tanto a suposição de que há um desfecho prefixado para a história da arte e da arquitetura, como a presunção de que a tal ou tal estilo coubesse a inaceitável missão de o concretizar.¹⁰⁴

Porém, no sistema filosófico de Hegel, que adotamos no último tópico, essas conjecturas constituem axiomas centrais. Com isso, para que algumas importantes páginas do nosso ensaio possam resistir ao discurso pós-moderno, devemos propor um contra-argumento ou uma defesa da história da arte e da arquitetura.

No curso sobre a filosofia da história, que foi ministrado em Berlim, no inverno de 1830 e 1831, Hegel observou que, em um dado momento, somente alguns lugares do mundo participam da narrativa histórica, de modo que todos os outros, ou os mesmos em outro momento, não são sujeitos históricos, em absoluto.¹⁰⁵ Analogamente, seguindo o mestre alemão, podemos inferir que, para cada época, há uma coleção de obras historicamente relevantes, que compõem a narrativa da arte ou da arquitetura, e uma coleção de obras que, embora coetâneas às demais, não estão à altura do seu próprio tempo e, assim, não contribuem para o relato das transformações artísticas e arquitetônicas.¹⁰⁶

¹⁰³ BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. [trad. Rodnei Nascimento]. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 7-9, pp. 23-25 e pp. 171-173; DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., p. 15 e pp. 49-51.

¹⁰⁴ BELTING, Hans. *O fim da* cit., pp. 175-177 e pp. 195-199; DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 28-32.

¹⁰⁵ Vide HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The philosophy of history*. [trad. J. Sibree]. Nova Iorque: Wiley Book, 1944, p. 99.

¹⁰⁶ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 28-32.

Portanto, de acordo com Hegel, a história da arte e da arquitetura é o registro universal e objetivo dos fatos artísticos e arquitetônicos mais significativos, enumerados segundo o fim e o sentido histórico que eles mesmos deixam entrever. Às vezes, contudo, devido às restrições que as culturas impõem ao pensamento em certos períodos, à dificuldade que podemos encontrar para assumir um ponto de vista superior, não-subjetivo, ou, ainda, à inabilidade dos historiadores, a narrativa resulta falsa ou enganosa. Nesse caso, tão logo os erros sejam comprovados, o relato deve ser corrigido retrospectivamente, para que os acontecimentos sejam ordenados conforme a verdadeira história. No entanto, apesar de todos os reparos que a redação dessa narrativa autêntica requeira, ela sempre pressupõe uma distinção entre o que é importante e o que é secundário. Então, a história da arte e da arquitetura institui um limite para além do qual as obras não têm representatividade histórica. Ou seja, ela divide os trabalhos artísticos e arquitetônicos em dois grupos: um privilegiado, que integra a trama da história, e outro marginal, que não o faz.¹⁰⁷

Para impedir os mal-entendidos, devemos ressaltar que a classificação das obras de arte e de arquitetura com base na sua relevância histórica não advém de um juízo crítico; ao contrário, ela procede de uma regra razoavelmente bem definida, que organiza o relato dos processos artísticos e arquitetônicos em uma narrativa verossímil. Quando dissemos que a história constitui um limite fora do qual nenhuma obra pode ter sentido histórico, não propusemos um critério de qualidade, mas tão somente um método científico. Com efeito, a história não é uma reprodução exata da realidade, com todos os seus detalhes e todas as suas ramificações, e sim uma generalização sobre os fatos, que procura explicá-los de modo mais ou menos coerente, sem incorrer na mera variedade sucessiva de uma lista ou de um catálogo de tudo o que já se fez. Por conseguinte, uma obra de arte ou de arquitetura pode ser muito bem avaliada consoante o julgamento de certos estudiosos e, simultaneamente, pela sua obsolescência, figurar entre os entulhos da história.¹⁰⁸

Entretanto, de acordo com os críticos pós-modernos, os limites da história não são fixos, mas móveis, e dependem da posição relativa dos seus narradores no tempo e no espaço, isto é, dos vínculos que eles mantêm com as diferentes culturas que circunscrevem todos os acontecimentos artísticos e arquitetônicos. Evidentemente, isso implica, por um lado,

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*; BELTING, Hans. *O fim da cit.*, pp. 189-194 e pp. 245-247.

¹⁰⁸ *Vide* DANTO, Arthur C. *Após o fim cit.*, pp. 26-27.

a existência de múltiplos relatos, um para cada historiador, e, por outro, a veracidade de quaisquer argumentos desenvolvidos, segundo o consabido desprezo pós-moderno pelas coisas objetivas e universais. Logo, desde que os narradores venham agindo com boa-fé, nenhuma correção semelhante à que apontamos acima é necessária, pois, em princípio, todas as histórias são igualmente genuínas, apesar dos numerosos atritos que elas devem travar entre si.¹⁰⁹

Dentro do sistema pluralista pós-moderno, a história absoluta de Hegel é uma invenção narrativa a que a cultura européia ou ocidental tem-se ajustado muito bem, e a unidade e a universalidade que pretensiosamente a caracterizam são só exageros do exercício do poder político e econômico de algumas nações hegemônicas. Com isso, mesmo que esse grande relato pareça bastante lógico e familiar, os teóricos pós-modernos questionam os seus limites, exigindo a inclusão de todas as culturas do mundo na narrativa histórica. A expansão do relato a uma escala planetária é parte da *political correctness* pós-modernista, postura dominante nos meios intelectuais contemporâneos, principalmente nos Estados Unidos. Conforme os pensadores pós-modernos, de fato, é preciso imaginar histórias da arte e da arquitetura que sejam mais justas, tolerantes e abrangentes do que a de Hegel, a fim de que todos os grupos culturais, até os minoritários, possam ser representados em alguma narrativa. Juntos, esses incontáveis relatos compõem um outro, tão vasto quanto indistinto, em que tudo tem significado histórico.¹¹⁰

Porém, isso conduz à remoção dos limites da história e, conseqüentemente, à dissolução da própria disciplina. Com efeito, na medida em que os ínfimos acontecimentos da arte e da arquitetura também devem constar no relato geral sobre o tema, de acordo com os métodos pós-modernos, não é admissível separar os fatos segundo a sua relevância para a construção da história, nem conceber um encadeamento único, a partir de uma regra absoluta, para definir o nexo da narrativa. Então, da perspectiva da *political correctness*, os universos histórico e ordinário, isolados no esquema hegeliano, superpõem-se em um só plano de eventos, recusando o princípio de que a história da arte e da arquitetura é algo como uma memória cultural, que seleciona, classifica e organiza os sucedidos e que lhes

¹⁰⁹ *Idem*, pp. 104-106; ALTIERI, Charles. Response. *Doreen B. Townsend Center for Humanities Occasional Papers, University of California at Berkeley*. Berkeley: n° 14, pp. 17-23, 1998; BELTING, Hans. *O fim da cit.*, pp. 95-99.

¹¹⁰ *Vide* nota anterior e LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno cit.*

atribui um sentido histórico muito preciso. Os críticos pós-modernos consideram que as inovações artísticas e arquitetônicas investem continuamente contra os limites marcados pela história, demolindo-os e colocando, no seu lugar, uma nova ordem de valores, mais receptiva, em que todas as culturas podem ser representadas.¹¹¹

Não obstante, os argumentos pós-modernos apóiam-se em um grave equívoco. Entre os historiadores, é comum fixar o surgimento da história da arte e da arquitetura em 1550, quando Giorgio Vasari publicou *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, um longo livro de biografias, antecedidas por um curto tratado da arte. No texto, Vasari tomou os melhores artistas conhecidos desde o século XIII e os articulou em uma história coerente e verossímil, que tinha como norma o renascimento cíclico do clássico, depois de alguns períodos de decadência. Consoante Vasari e os seus sucessores, o belo artístico ideal não estava disponível a todos os povos em todos os momentos: ele foi revelado pelos antigos, ignorado pelos bárbaros e, por fim, reencontrado pelos artistas do *quattrocento*. E, mesmo que essa correspondência entre a Antigüidade e a Renascença fosse ilusória ou absurda, os historiadores da arte e da arquitetura confiaram nela até o século XVIII, o que tornou muito difícil a continuação da narrativa, tendo em vista os desenvolvimentos artísticos e arquitetônicos subsequentes a 1550, assim como a frouxidão dos conceitos empregados, por exemplo, o de obra de arte e de arquitetura e o de história. No século XIX, contudo, houve uma mudança expressiva nos métodos e no conteúdo da disciplina. No seu curso sobre a filosofia estética, Hegel mostrou que a história universal da arte e da arquitetura deve amparar-se em fundamentos teóricos sólidos, correlativos à história do espírito ou, igualmente, das concepções de mundo que ele manifesta. Questionando o relato de tipo vasariano, Hegel afirmou que o ideal de beleza nunca foi descoberto por nenhum povo, senão de modo incompleto e aproximado. O tempo circular ou helicoidal de Vasari, em que o clássico repetia-se regularmente, nos instantes de apogeu da arte e da arquitetura, foi substituído por outro, linear, em que o passado jamais poderia ser revivido, salvo sob a perspectiva histórica, mediante uma narrativa firmada por palavras. A novidade desse pensamento consistiu em associar cada estilo a um estágio irrecuperável da evolução do espírito, o que justificou tanto a impossibilidade de restaurar os velhos padrões artísticos e arquitetônicos, quanto o otimismo frente ao futuro histórico.¹¹² O erro pós-moderno a

¹¹¹ BELTING, Hans. *O fim da cit.*, pp. 95-99.

¹¹² *Idem*, pp. 181-196.

que nos referimos no início deste parágrafo provém de uma dedução falaciosa: uma vez que Vasari e Hegel eram europeus e ocidentais, a história que eles prescreveram para os narradores da arte e da arquitetura não seria objetiva ou universal, mas, de acordo com os pós-modernistas, européia e ocidental. Esse raciocínio contém uma falha atroz. Nele, de fato, propõe-se uma causa que não condiz com o efeito estabelecido. Insinuar que as nacionalidades de Vasari e de Hegel são determinantes dos problemas ou das limitações da história implica em negar a generalidade de todas as ciências, pois, tal como o artista italiano e o filósofo alemão, os seus criadores também descenderam de alguma tribo, do que concluiríamos, observando as razões pós-modernas, que eles seriam leais somente à sua cultura e à sua tradição, e não ao universo.

Além disso, ainda que a ciência histórica de Vasari e de Hegel fosse injusta, favorecendo os italianos, os alemães, os europeus ou os ocidentais, bastaria retificar a narrativa ou os princípios que a organizaram, como indicado acima. No entanto, posto que cuidasse da arte e da arquitetura de todos os povos, a história certamente continuaria abreviando os acontecimentos para tomar deles apenas o que é significativo. Os limites instituídos pela história são essenciais à disciplina e não podem ser revogados sem que a própria ciência seja destruída.¹¹³

Segundo os críticos pós-modernos, porém, na medida em que as obras contemporâneas vêm assumindo configurações diversas, freqüentemente retiradas dos estilos do passado, os limites da história vão desmoronando, pois não há mais nenhum critério tangível que oriente a distinção entre a arte e a arquitetura deste tempo e as de qualquer outro. Com efeito, muitas obras pós-modernas são semelhantes às de séculos quase remotos, como a Frauenkirche e o anexo Sainsbury, citados nos tópicos anteriores.¹¹⁴

Entretanto, embora a história tenha sido indulgente com a forma das obras de arte e de arquitetura desde o advento do pós-modernismo, o seu conteúdo ainda está circunscrito a uma narrativa específica, que admite o que é historicamente relevante e elimina o que não é. Então, mesmo que as obras pós-modernas pareçam com outras, de mundos mais

¹¹³ A possibilidade de desmentir a história é o que a transforma em ciência, no sentido moderno desenvolvido por Karl Popper. *Vide* ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia* cit., pp. 495-496, verbete *falsificabilidade*.

¹¹⁴ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 49-50.

ou menos longínquos, sempre é possível decidir se elas são importantes para a narrativa com base no seu significado, que deve ser diferente para cada lugar ou período.¹¹⁵

Contemplamos um exemplo interessante. Nos anos de 1980, um inconformado ensaísta francês publicou um texto em que denunciava a alarmante maquinação do governo dos Estados Unidos para transferir o centro histórico da arte de Paris para Nova Iorque. Os incríveis projetos norte-americanos para superar os europeus no pós-guerra, deslocando o pólo da cultura internacional para Manhattan, foram astuciosamente ilustrados sobre uma tela pelo pintor Russell Connor. O quadro é uma réplica exata de outro, *O rapto das filhas de Leucipo*, em que Peter Paul Rubens representou a tumultuada abdução de Febe e Hilária por Castor e Pólux, mas as mulheres foram substituídas pelas *demoiselles d'Avignon* da célebre obra de Pablo Picasso. Nesse enlaçamento anacrônico das pinturas barroca e modernista, chamado *O rapto da arte moderna pelos nova-iorquinos*, Connor zomba do ensaio aludido, arremedando a sua acusação com evidente ironia.¹¹⁶ Não obstante a igualdade quase perfeita entre os trabalhos de Rubens e de Connor, as interpretações adequadas a cada um deles são muito diferentes entre si: no primeiro rapto, mais velho, há uma cena fantasiosa, com o mítico arrebatamento de duas jovens irmãs, ao passo que, no segundo rapto, mais novo, há uma alegoria histórica, com a sátira ao sobressalto com que se tem tratado sobre como os Estados Unidos suplantaram a Europa, conquistando a dianteira do ordenamento atual do planeta. Quando o quadro original foi composto, no início do século XVII, a revisão pós-moderna do seu conteúdo era inimaginável. Com efeito, para que Connor pudesse empreender uma variação sobre Rubens nos termos mencionados, foi preciso que o pós-modernismo tivesse transigido, por volta de 1965, com a cópia das obras de outros autores e, ademais, que as grandes cidades norte-americanas, como Los Angeles e Nova Iorque, tivessem liderado, desde 1945, o desenvolvimento das artes e da cultura no hemisfério ocidental.¹¹⁷

Conquanto o catálogo das formas pós-modernas seja interminável, a narrativa da arte e da arquitetura continua a excluir tudo o que não é próprio do seu tempo. Logo, no caso

¹¹⁵ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 213-243.

¹¹⁶ CONNOR, Russell. *Notes on "The kidnaping"*. Disponível em <http://russellconnor.com/writing_11.html>. Acesso em 25 de outubro de 2010; CONNOR, Russell. *The kidnaping of modern art by the New Yorkers*. Disponível em <http://russellconnor.com/gallery_17.html>. Acesso em 25 de outubro de 2010.

¹¹⁷ Vide DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 213-243.

acima, se Connor simplesmente tivesse reproduzido as figuras de Rubens ou de Picasso, imitando as maneiras barroca e modernista, a sua pintura não poderia integrar o relato universal dos acontecimentos artísticos e arquitetônicos, exceto como exercício ou como falsificação. Contudo, na medida em que o quadro, ao invés de repetir os conteúdos das imagens do passado, atribuiu-lhes um sentido hodierno, ele deve participar da trama da história, como um episódio do pós-modernismo.

Contemplamos outro exemplo interessante. Em 1993, o Museu Judaico de Nova Iorque reabriu, depois de uma reforma extensiva, que duplicou as suas áreas de exposição. Um novo edifício foi construído ao lado do original, na esquina nordeste da Quinta Avenida com a 92nd Street, no espaço anteriormente ocupado pelo pátio de esculturas, de 1959, e pelo primeiro anexo, de 1963. Projeto de Kevin Roche, John Dinkeloo and Associates, essa expansão apropriou-se do estilo tardo-gótico do solar dos Warburg, desenhado pelo arquiteto norte-americano Charles Pierrepont Henry Gilbert, em 1908, e convertido no museu da cultura judaica, em 1947.¹¹⁸ Externamente, os prédios contíguos parecem um só, e é preciso estar atento para perceber que o mais recente é uma cópia exata de parte do mais antigo. Roche e Dinkeloo refizeram, na Quinta Avenida, um trecho da fachada da mansão, na 92nd Street, separando as porções nova e velha com um pequeno recuo, quase insignificante, no seu alinhamento frontal. A intervenção pós-moderna no Museu Judaico de Nova Iorque foi muito elogiada pelos críticos de arte e de arquitetura e pelos moradores e trabalhadores de Manhattan: para estes, ela conservou a paisagem urbana, recriando um edifício conhecido; para aqueles, ela propôs uma solução atualíssima, que não poderia ter sido concebida em nenhum momento antes da década de 1960. Eis aí o limite da história.¹¹⁹

Uma vez que a história universal da arte e da arquitetura continuou em vigor durante o pós-modernismo, como verificamos, não é possível atestar o seu fim, alegando, ao modo de alguns teóricos contemporâneos, um desajuste irreparável nos métodos da disciplina.

¹¹⁸ KRJDA. *The Jewish Museum*. Disponível em <<http://www.krjda.com/project/The-Jewish-Museum/?cat=2>>. Acesso em 27 de dezembro de 2010; THE CITY REVIEW. *The Jewish Museum. 1109 Fifth Avenue*. Disponível em <<http://www.thecityreview.com/ues/fifave/jewishm.html>>. Acesso em 27 de dezembro de 2010; THE JEWISH MUSEUM. Disponível em <<http://www.thejewishmuseum.org>>. Acesso em 27 de dezembro de 2010.

¹¹⁹ DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., p. 19; MUSCHAMP, Hebert. Jewish Museum Renovation Gothic Style. *The New York Times*, Nova Iorque, 11 de junho de 1993. Caderno de artes.

Não obstante, poderíamos supor um outro tipo de término para essa narrativa geral dos fatos artísticos e arquitetônicos, qual seja, a consecução do desfecho preestabelecido por Hegel nos *Cursos de Estética*, ministrados entre 1818 e 1829. Nesse caso, não insistiríamos em negar a habilidade da história para ordenar o mundo da arte e da arquitetura desde os anos de 1960, mas diríamos que, com o pós-modernismo, a passagem da experiência estética do domínio dos sentidos para o do pensamento completou-se. Observamos que, apesar da diferença no argumento, o relato hegeliano é muito semelhante aos romances policiais, pois, tanto em um, quanto nos outros, o enredo é organizado de acordo com o desenlace predefinido pelo narrador, e o fim, vagamente indicado ao longo da trama, só é revelado no último capítulo. Quando todos os mistérios são desfeitos, compreendemos o encadeamento das coisas e conhecemos as respostas para as perguntas essenciais: *quem matou fulano*, na história policial, e *o que é arte ou arquitetura*, na história hegeliana.¹²⁰

Contudo, presumir que o relato dos acontecimentos artísticos e arquitetônicos terminou é o mesmo que imaginar, absurdamente, que temos vivido um presente contínuo, sem a expectativa de qualquer futuro histórico.¹²¹ Com efeito, ao concluir a narrativa, admite-se que não há mais nada a contar ou a registrar, definitivamente. Para isso, porém, seria necessário que os motores da arte e da arquitetura tivessem estancado, não devido a um embaraço inventivo transitório, e sim à realização de todas as obras e de todas as teorias exeqüíveis. Nenhuma novidade pode ocorrer depois do fim da história: nesse momento, os nossos atos vão apenas multiplicar e perpetuar o passado, sem imprevistos. Com isso, advertimos alguma imprudência no anúncio do encerramento da narrativa. Posto que a sucessão dos fatos artísticos e arquitetônicos é infinita, o caminho que temos a desandar, desde hoje até o fim da história, é interminável, e nunca chegaremos realmente.

¹²⁰ Vide DANTO, Arthur C. *Após o fim* cit., pp. 23-43.

¹²¹ Vide HABERMAS, Jürgen. *Modernidade: um projeto* cit., pp. 99-123.

41. O RAPTO DA ARTE MODERNA
PELOS NOVA-IOQUINOS.
42.46. MUSEU JUDAICO DE NOVA IORQUE.

Connor.
Coleção particular, 1984.
41. Óleo sobre tela.
162,7 cm x 172,7 cm.
Fonte: Connor, *sine anno*.

Roche, Dinkeloo and Associates.
Nova Iorque, 1993.
42. Fachada, na Quinta Avenida.
43. Mansão Warburg (1908).
44. Interior.
45.46. Exterior.
Fonte: Krjda, *sine anno*.

PARTE B

ANOTAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO EM MINAS GERAIS

6. O PÓS-MODERNISMO EM MINAS GERAIS

O conjunto de todos os fatos que desencadeiam um movimento artístico e arquitetônico é muito extenso ou infinito. Em boa lógica, para que Minas Gerais acolhesse, de 1979 a 1988, expressões pós-modernistas variadas, foi preciso que todos os acontecimentos que as antecederam se tivessem entrelaçado de modo bastante específico. Entre as causas do pós-modernismo mineiro, consideramos umas poucas, as mais visíveis.

No plano da política nacional, dois eventos fundamentais pontuaram o início e o fim do pós-modernismo em Minas Gerais: a revogação do Ato Institucional nº 5, em janeiro de 1979, e a promulgação da nova Constituição Federal, em outubro de 1988. Portanto, as manifestações mineiras do pós-modernismo coincidiram com o período de distensão da ditadura militar e de transição para a plena normalidade democrática, isto é, o governo Figueiredo e os três primeiros anos do governo Sarney. Esse período sucedeu o golpe de 1964, o recrudescimento da ditadura nos anos de chumbo, nos governos Costa e Silva e Medici, intercalados pelo triunvirato, e, por fim, a desmontagem do aparato repressor, a partir do governo Geisel.¹²²

A contra-revolução do dia 31 de março de 1964 teve como objetivos principais conter o avanço do comunismo, manter a ordem social, livrar o país da corrupção e, no começo, salvaguardar a democracia. Instalado em abril de 1964, sob a direção dos comandantes das três Forças Armadas, o novo regime logo desmentiu esse último propósito. Por meio dos Atos Institucionais, medidas autoritárias foram legalizadas. O Ato Institucional nº 1,

¹²² Abaixo, enumeram-se os presidentes do Brasil, desde 1964 até 2010, e os seus mandatos:

- Humberto Alencar Castello Branco, 15 de abril de 1964 a 15 de março de 1967;
- Arthur da Costa e Silva, 15 de março de 1967 a 31 de agosto de 1969;
- Aurélio de Lyra Tavares, Augusto Hamann Rademaker Grünewald, Márcio de Souza e Melo, 31 de agosto de 1969 a 30 de outubro de 1969;
- Emilio Garrastazú Medici, 30 de outubro de 1969 a 15 de março de 1974;
- Ernesto Geisel, 15 de março de 1974 a 15 de março de 1979;
- João Baptista de Oliveira Figueiredo, 15 de março de 1979 a 15 de março de 1985;
- José (Sarney) Ribamar de Ferreira Araújo Costa, 15 de março de 1985 a 15 de março de 1990;
- Fernando Affonso Collor de Mello, 15 de março de 1990 a 2 de outubro de 1992;
- Itamar Augusto Cautiero Franco, de 2 de outubro de 1992 a 1º de janeiro de 1995;
- Fernando Henrique Cardoso, de 1º de janeiro de 1995 a 1º de janeiro de 2003;
- Luís Inácio Lula da Silva, de 1º de janeiro de 2003 a 1º de janeiro de 2011.

de 9 de abril de 1964, conservou a Constituição Federal de 1946, mas estendeu o poder do Executivo, reduzindo o do Legislativo e o do Judiciário. Os projetos de lei enviados à Câmara e ao Senado pelo presidente eram automaticamente aprovados se os deputados e os senadores não os submetessem à votação em até um mês, todas as decisões sobre as despesas federais passaram a ser da competência exclusiva do presidente, o comando da revolução foi autorizado a cassar os mandatos de juízes e de parlamentares, a suspender os direitos políticos dos cidadãos pelo prazo de dez anos e a demitir servidores públicos, e foram lançadas as bases dos inquéritos policiais-militares, a fim de investigar os crimes cometidos contra o Estado, contra o seu patrimônio ou contra a ordem política e social. O Ato Institucional nº 1 ensejou as perseguições aos adversários do regime, envolvendo, às vezes, prisões e torturas. No entanto, o regime não era completamente fechado, dado que a imprensa continuava mais ou menos livre, o recurso do *habeas corpus* ainda vigia, e a tortura não era praticada sistematicamente. Nas cidades, foram especialmente visados pela repressão líderes sindicais, professores e estudantes universitários; no campo, o alvo era o conjunto dos trabalhadores rurais associados às Ligas Camponesas. Ao todo, mais de dois mil e seiscentos servidores públicos, civis ou militares, foram afastados, quarenta e nove juízes e cinquenta parlamentares foram cassados, alguns governadores perderam os seus mandatos. Em pouco tempo, formou-se um clima de medo e de delações que foi agravado pela criação, em junho de 1964, do Sistema Nacional de Informação, SNI. No correr dos anos, o SNI converteu-se em um segundo centro de poder, que passou a atuar paralelamente ao Executivo no combate contra os subversivos.¹²³

O Ato Institucional nº 1 fixava eleições indiretas para presidente. Quinze dias depois do golpe, o Congresso elegeu, para o cargo, o general Castello Branco. Os objetivos do seu governo foram, nos planos político e econômico, fundar uma democracia institucional e avançar no desenvolvimento do capitalismo, respectivamente. Para tanto, determinou a reforma do Estado, procurando parar o processo de mudança que tinha começado com a Revolução de 1930 e que culminou no governo João Goulart, e formulou o Programa de Ação Econômica do Governo, PAEG, a fim de enfrentar a crise instalada desde 1963. Com o PAEG, as tarifas dos serviços públicos foram aumentadas, os subsídios estatais aos produtos básicos foram cortados, a arrecadação de impostos cresceu e o endividamento

¹²³ LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: uma interpretação*. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, pp. 797-803 e pp. 806-816.

dos estados passou a ser controlado pelo governo federal. Os salários foram corrigidos a taxas sempre abaixo da inflação, o que levou à redução do seu valor real. Adotou-se um conjunto de medidas para coibir as greves e facilitar a rotatividade da mão-de-obra. Foi instituída a correção monetária, visando a favorecer a poupança interna e o pagamento das contas sem atraso. Empreendeu-se uma campanha com estímulos às exportações de produtos primários e manufaturados, e incentivou-se a entrada de capital estrangeiro. A disponibilidade de crédito para o setor privado foi restringida. O PAEG obteve sucesso: a inflação cedeu, e a economia voltou a crescer em 1966. Entretanto, ele impôs sacrifícios duríssimos aos trabalhadores, que, sob o regime autoritário, não puderam reagir.¹²⁴

Em 1965, houve eleições diretas em doze estados da federação. Os partidos de oposição venceram nos mais importantes deles. O resultado alarmou os militares, principalmente os da linha dura, que pressionaram o presidente. Em outubro de 1965, ele baixou o Ato Institucional nº 2, que estabeleceu eleições indiretas para a escolha do seu sucessor e dos governadores, substituiu os partidos políticos existentes por outros dois, um que apoiava o governo, a Aliança Renovadora Nacional, ARENA, e outro que se contrapunha a ele, o Movimento Democrático Brasileiro, MDB, e autorizou o presidente a legislar sobre tudo o que estivesse relacionado à segurança nacional. Na prática, contudo, ele podia legislar sobre quaisquer temas, através dos decretos-lei. Os processos por crimes políticos foram transferidos da Justiça Civil para a Justiça Militar.¹²⁵

Em outubro de 1966, Castello Branco fechou o Congresso e cassou os mandatos de uns tantos parlamentares. A seguir, convocou-o de volta e o fez aprovar a nova Constituição Federal, que entrou em vigor em janeiro de 1967. O texto constitucional manteve parte das determinações dos Atos Institucionais, como as que indicamos no último parágrafo, mas excluiu os procedimentos excepcionais, como o cancelamento dos direitos políticos, por decisão do comando da revolução. Por esse motivo, ele pareceu bastante autoritário para os que não participavam do regime, e bastante frouxo para os militares.¹²⁶

O grupo de Castello Branco não fez o seu sucessor. Em março de 1967, o general Costa e Silva assumiu a presidência, depois que o Congresso tinha anuído à indicação do Alto

¹²⁴ *Idem*, p. 812; SOUZA, Nilson Araújo. *Economia brasileira contemporânea*. São Paulo: Atlas, 2007, pp. 61-86.

¹²⁵ GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 254-255.

¹²⁶ *Idem*, p. 278; LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil* cit., pp. 818-820.

Comando das Forças Armadas. Desde 1966, a oposição ao regime se vinha articulando, a Igreja Católica defrontava o governo abertamente, dom Helder Câmara, arcebispo de Olinda e de Recife, denunciava a todo o mundo a perseguição e a tortura, os estudantes mobilizavam-se em torno da UNE, líderes que tiveram os seus direitos políticos anulados uniram-se e constituíram uma frente para lutar pela democracia no Brasil. No princípio do seu governo, Costa e Silva procurou criar pontos de contato com a oposição, sempre tentando minimizar as suas reivindicações, e buscou, além disso, atrair os trabalhadores com incentivos à organização de sindicatos com dirigentes confiáveis. Em 1968, porém, um estudante foi morto pela polícia militar do Rio de Janeiro em uma manifestação. Os protestos multiplicaram, bem como os confrontos entre manifestantes e policiais. Enfim, uma multidão juntou-se na Passeata dos Cem Mil, em junho de 1968. Greves agressivas irromperam em Contagem, em São Bernardo do Campo e em Osasco. Tomando como exemplo outros países da América Latina, certos setores da esquerda optaram pela ação armada. Bombas explodiram em algumas cidades; bancos foram assaltados. No final do ano, a linha dura pressionou o presidente a elaborar um novo instrumento de controle e de combate à subversão. Costa e Silva cedeu. Em 13 de dezembro de 1968, ele expediu o Ato Institucional nº 5 e fechou o Congresso.¹²⁷

Esse ato, ao contrário dos quatro anteriores, não teve a sua duração prefixada. Por meio dele, o presidente foi outra vez autorizado a cassar mandatos parlamentares, a exonerar servidores públicos e a anular os direitos políticos dos cidadãos, extinguiu-se a liberdade de expressão e de reunião, prevista na Constituição de 1967, e ficou suspensa a garantia de *habeas corpus* nos casos de crimes cometidos contra a segurança nacional. Também foi permitido que o Estado confiscasse bens de alguns indivíduos e os proibisse de exercer a sua profissão. Em poucos meses, censores ocuparam as emissoras de rádio e de televisão e as redações dos jornais. Ficou estabelecido que os encarregados de inquéritos políticos poderiam prender quaisquer cidadãos por até sessenta dias, o que, na prática, tinha por objetivo facilitar os interrogatórios e a tortura. Começavam os anos de chumbo.¹²⁸

Foi um golpe contra-revolucionário dentro do golpe contra-revolucionário; depois desse quinto ato, que corrigiu a novíssima Constituição de 1967, o centro do poder militar foi

¹²⁷ LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil* cit., pp. 829-833.

¹²⁸ GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada* cit., pp. 35-36 e pp. 340-341.

transposto do Executivo para o órgão de vigilância e de repressão. Em meados de 1969, Costa e Silva sofreu um derrame, que acabou deixando-o paralisado. Outros seis atos já tinham sido baixados desde o de dezembro de 1968. Em agosto de 1969, editou-se mais um, que impediu a posse do vice-presidente e colocou, no seu lugar, os três ministros do Exército, da Marinha e da Aeronáutica. Sob o triunvirato, a hierarquia militar rompeu-se. Grupos da esquerda radical seqüestraram diplomatas estrangeiros para os trocar por uns tantos presos políticos. Criou-se a pena de banimento para quem pusesse em perigo a segurança nacional, e fixou-se a pena de morte para quem estivesse ligado à guerrilha urbana ou rural. Essa última punição nunca foi aplicada formalmente: o regime sempre preferiu esconder as execuções, alegando suicídios ou forjando desaparecimentos.¹²⁹

Costa e Silva não se recuperou do derrame. Por isso, em outubro de 1969, o triunvirato, que tinha ocupado a presidência como um governo provisório, declarou vagos os cargos de presidente e de vice. No mesmo mês, o Congresso anuiu à escolha do Alto Comando das Forças Armadas e elegeu o general Medici e o almirante Rademaker para esses dois postos, respectivamente. No início de 1970, foram fundados os DOI-CODI, siglas para os Destacamentos de Operações e Informações e para os Centros de Operações de Defesa Interna; os DOI-CODI foram os principais órgãos de tortura durante o regime militar. As guerrilhas urbanas foram rapidamente desbaratadas no governo Medici. Restou apenas um foco rural em Marabá, na bacia do Araguaia, que foi derrotado em 1975.¹³⁰

Os anos de chumbo coincidiram com os anos do milagre econômico brasileiro. Foi uma época marcada por um desenvolvimento ímpar na história nacional: entre 1968 e 1973, a taxa média anual de crescimento do PIB foi maior do que 10%, e a de inflação, menor do que 20%. A indústria avançou mais rápido do que os outros setores da economia. O capital estrangeiro voltou ao país, e o investimento público, principalmente de empresas estatais, ampliou-se. As exportações aumentaram e se diversificaram. As importações de máquinas, de equipamentos e de matérias-primas foram favorecidas pelos preços baixos praticados no mercado internacional, no final da década de 1960. A disponibilidade e a facilidade de crédito beneficiaram a indústria automobilística, a de eletrodomésticos e a

¹²⁹ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 69-124; *vide* LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil* cit., p. 833.

¹³⁰ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada* cit., pp. 175-190.

de construção civil, que cresceram em ritmo forte. Promoveu-se a integração nacional a partir do desenvolvimento das telecomunicações e da abertura de rodovias. Apressou-se a instalação das linhas de metrô em São Paulo e no Rio de Janeiro, e se estendeu, por sobre a baía de Guanabara, a ponte que liga a praia do Caju a Niterói. Grandes jazidas de urânio foram descobertas em Minas Gerais, e o governo mandou trazer, dos Estados Unidos e da Alemanha, usinas termo-nucleares. Com novos recursos, a EMBRAER criou o primeiro jato brasileiro. Alargaram-se as águas territoriais para duzentas milhas desde a costa. Com múltiplos estímulos fiscais e tributários, as nossas bolsas de valores tiveram um desempenho excepcional. Em cerca de seis anos, o Brasil transformou-se na décima economia do mundo, na oitava do ocidente e na primeira de todo o hemisfério sul.¹³¹

Durante o milagre, a situação era de pleno emprego. A cada dois brasileiros, um achava que a sua vida estava melhorando. No campo, foi criado o PRORURAL, um programa de aposentadoria que dava meio salário mínimo por mês a todo lavrador e a todo pequeno proprietário com mais de sessenta e cinco anos. Na cidade, os salários reais, que tinham diminuído vertiginosamente de 1964 a 1967, passaram a cair mais lentamente, salvo no caso dos empregados da indústria, cujos rendimentos aumentaram nos anos do milagre. Cresceu o número de trabalhadores por família urbana, assim como a produtividade do trabalho. Houve grande concentração de renda. Os economistas a justificaram dizendo, com base em estudos econométricos, que ela resultava do processo de desenvolvimento. Além disso, mesmo que os ricos ficassem mais ricos, os pobres não ficavam mais pobres, porque a renda nacional estava aumentando.¹³²

Em novembro de 1970, houve eleições legislativas, e a ARENA venceu largamente. Antes disso, porém, o governo tinha empreendido um arrastão contra os oposicionistas. Cerca de mil pessoas foram presas, segundo uma lista que misturava líderes sindicais, artistas e advogados. Alguns foram mantidos em cárceres clandestinos. Além da repressão, que se destinava a conter os adversários do regime, o governo também investiu em publicidade e cultivou o sonho ufanista do Brasil Grande. A propaganda oficial dirigia-se aos setores da população que não estavam envolvidos com as questões políticas, nem contra, nem a

¹³¹ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada* cit., pp. 207-210; LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil* cit., pp. 834-836; SOUZA, Nilson Araújo. *Economia brasileira contemporânea* cit., pp. 61-86.

¹³² *Vide* nota anterior.

favor da ditadura. Um dos seus mais importantes meios de comunicação com o povo foi a Rede Globo de Televisão, que só veio ter cobertura nacional com o apoio do governo. Quando as urnas foram abertas, verificou-se que oposição tinha sido aniquilada: o MDB obteve só um quinto dos votos para a Câmara dos Deputados, o que era bem menos do que a soma dos brancos e dos nulos.¹³³

A articulação para a escolha do sucessor de Medici começou ainda em janeiro de 1971, três anos antes do fim do seu mandato. Para ser o seu substituto, o presidente apontou o general Geisel. Até o final de 1973, foram feitas todas as manobras necessárias para que o processo de transição ficasse sob o controle da presidência, excluindo, com isso, o Alto Comando das Forças Armadas das decisões. Os principais articuladores da candidatura de Geisel foram o ministro do Exército, irmão do futuro presidente do país, e o chefe do Gabinete Militar, o general Figueiredo. Outras duas novidades marcaram as eleições de janeiro de 1974. Em primeiro lugar, uma emenda à Constituição de 1967 determinou a formação de um Colégio Eleitoral composto pelo Congresso e por delegados vindos das Assembléias Legislativas. Em segundo lugar, a oposição apresentou o seu candidato: era Ulysses Guimarães, presidente do MDB. Ele não tinha nenhuma chance, considerando a derrota que o seu partido tinha sofrido para a ARENA há poucos anos, mas aproveitou a oportunidade para denunciar a ditadura e o seu aparato repressor. Geisel venceu, como era esperado, e tomou posse em 15 de março de 1974.¹³⁴

Em novembro de 1974, ocorreram novas eleições legislativas, e o MDB saiu vitorioso em quase todos os estados. Em quatro anos, ele certamente viria a ter a maioria no Senado. Além disso, o embate entre o regime e a Igreja Católica, que tinha sido bastante brando no início da contra-revolução, acirrou-se. Em 1964, de fato, a direção da CNBB passou à ala conservadora, que, embora questionasse os métodos da repressão e, principalmente, a tortura, não o fazia em público, e sim nos gabinetes dos altos escalões do governo. Em 1970, entretanto, a situação mudou. Alguns membros do clero denunciaram a tortura a numerosos meios de comunicação europeus; a Santa Sé advertiu a CNBB, dizendo que o terrorismo da subversão não poderia ter como resposta o terrorismo da repressão. Tudo isso repercutiu em várias partes do mundo, e houve manifestações contrárias à ditadura

¹³³ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada* cit., p. 310.

¹³⁴ GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 185-256 e pp. 453-467.

brasileira na França, na Bélgica e na Alemanha. A Comissão Internacional de Juristas e a Anistia Internacional cobraram explicações do governo sobre a prática de tortura. Os Estados Unidos começaram a pressionar o Brasil sobre a violação dos direitos humanos a partir de 1975, depois da eleição de Jimmy Carter. Por fim, os órgãos de informação e de repressão acumularam muitos poderes durante os anos de chumbo e passaram a agir de modo autônomo, recusando a coordenação do SNI, o que implicou o rompimento de toda a hierarquia militar. Portanto, apesar do seu triunfo político e econômico em 1973, o regime dava os primeiros sinais de que não tinha estrutura e força para continuar.¹³⁵

Logo que assumiu o governo, em 1974, Geisel anunciou o processo de abertura, que ele mesmo caracterizou como uma distensão lenta, gradual e segura. Junto com o ministro-chefe do Gabinete Civil, o general Golbery, que foi o seu principal assessor, o presidente comprometeu-se a desmontar a ditadura radicalizada em 1968 e a restabelecer a ordem e a racionalidade no país. Para isso, ele precisava restaurar o primado da Presidência da República em relação aos comandos militares, que a tomavam como um tipo de síndico da anarquia que foi instalada nas Forças Armadas desde a contra-revolução de 1964. O retorno dos oficiais aos quartéis foi cuidadosamente conduzido por Geisel. Para evitar a reação da linha dura e para manter as coisas sob o seu controle, ele propôs medidas que combatiam todos os opositores do seu projeto, tanto os que insistiam em prosseguir com o regime, quanto os que queriam apressar a sua queda. Entre 1974 e 1977, o presidente procurou transformar a ordem política brasileira. Ele diminuiu a independência do CIE, Centro de Informação do Exército, e impediu que os pesquisadores do CEBRAP, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, fossem torturados no DOI-CODI de São Paulo. Ele encontrou-se com o cardeal Eugênio Sales, do Rio de Janeiro, para tratar sobre os casos de desaparecimentos de presos políticos e condenou as prisões arbitrárias. Os familiares dos desaparecidos foram recebidos por Golbery em uma reunião realizada pelo cardeal Paulo Evaristo Arns, de São Paulo. Não obstante, a repressão persistiu. Em 1975, foram feitas quase seiscentas denúncias de tortura; em 1976, mais de cento e cinquenta. Uma ação duríssima contra o PCB foi empreendida pelo CIE e pelo DOI-CODI. Muitas pessoas foram mortas nessa operação, entre elas, o jornalista Vladimir Herzog. Disseram que ele se tinha enforcado, mas, na verdade, ele morreu em consequência de tortura. A Igreja e

¹³⁵ *Idem, ibidem*; GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada* cit., pp. 293-310; GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 105-126 e pp. 369-398.

a OAB falaram publicamente sobre os assassinatos cometidos pelo regime. Os estudantes universitários de São Paulo entraram em greve. Em resposta a tudo isso, Geisel mandou exonerar, no princípio de 1976, os comandantes do CIE e do II Exército. Em outubro de 1977, demitiu o próprio ministro do Exército, o general Frota. Com isso, Geisel conteve a anarquia militar e assegurou o poder do presidente. Desde então, nenhuma desordem digna de registro acometeu as Forças Armadas no Brasil.¹³⁶

A partir de 1977, a tortura deixou de ser praticada sistematicamente. Ao mesmo tempo, suspendeu-se a censura prévia aos principais periódicos do país. Alguns grupos militares ou paramilitares reagiram à abertura com panfletos e bombas. Houve explosões na ABI, na OAB, na CNBB, no jornal *Opinião* e na editora *Civilização Brasileira*. Oficiais do CIE e do SNI discutiram um atentado contra o presidente.¹³⁷

Em todo caso, o regime continuou autoritário. No começo do governo, Geisel cassou os mandatos de alguns parlamentares do MDB e, em 1977, fechou o Congresso e expediu o Pacote de Abril. Essa emenda constitucional, que foi escrita pelo Executivo com a ajuda dos presidentes da Câmara e do Senado, visou a garantir que a ARENA tivesse a maioria nas duas Casas Legislativas. O pacote fixou eleições indiretas para governador, alterou a composição dos colégios eleitorais nos estados, instituiu eleições indiretas para um terço das cadeiras do Senado, criando os “senadores biônicos”, deixou que muitos candidatos concorressem para um outro terço em sublegendas dos partidos legais, mudou o cálculo das representações estaduais na Câmara, dividiu o Mato Grosso em dois, estendeu para seis anos o mandato dos próximos presidentes, e modificou o colegiado que escolheria o sucessor de Geisel, em 1979.¹³⁸

No campo econômico, dois grandes choques antecederam o governo Geisel: o dos juros e o do petróleo. Em 1971, devido ao desequilíbrio dos balanços de pagamentos entre os países industrializados, os Estados Unidos romperam o acordo de Bretton Woods, que o mundo tinha firmado, em 1944, a fim de regular o sistema econômico global. Em 1973, as taxas de câmbio tornaram-se flutuantes, o que gerou muita insegurança e levou, com isso, à perda do dinamismo do comércio internacional. Os países centrais tentaram, por

¹³⁶ GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada* cit., p. 14, pp. 159-187, pp. 219-235 e pp. 461-481.

¹³⁷ *Idem*, pp. 488-495.

¹³⁸ *Idem*, pp. 353-367.

meio do gasto público, manter o crescimento econômico. Contudo, essa política acabou falhando, e a taxa de inflação subiu. Para reter o processo inflacionário, os governos dos países industrializados aumentaram os juros. No final do ano, a Guerra do Yom Kippur fez com que os membros da OPEP quadruplicassem o preço do barril de petróleo.¹³⁹

Assim, o legado do período entre 1964 e 1973 ao governo Geisel compunha-se tanto de vantagens, quanto de problemas. Eram vantajosos o ritmo forte do crescimento do PIB e o equilíbrio do balanço de pagamentos, bem como a inflação baixa e a estrutura fiscal e financeira organizada. Eram problemáticas a correção monetária, que agia na elevação dos preços, e a dependência externa, causada pelo endividamento e pela necessidade de importar bens de capital, insumos intermediários, matérias-primas e petróleo com o fim de atender às indústrias de bens de consumo, que, nos anos do milagre, desenvolveram-se muito mais rapidamente do que as demais. Os choques descritos acima agravaram as dificuldades da economia brasileira. Porém, por razões políticas e estratégicas, evitou-se o seu ajuste à nova situação mundial. O governo insistiu em continuar o crescimento do país. Em setembro de 1974, ele lançou o II Plano Nacional de Desenvolvimento, II PND, um programa de investimentos públicos e privados, que visava a superar as restrições de ordem sistêmica e externa ao crescimento da economia, com inversões em energia e em infra-estrutura, em bens de capital, em insumos industriais e em exportação. No II PND, os investimentos privados sustentaram-se com linhas especiais de crédito do BNDES, e os investimentos públicos foram financiados por impostos e por empréstimos das empresas estatais no exterior. Nessa época, os grandes bancos dispunham de muitos recursos, pois os membros da OPEP tinham aplicado as suas receitas em busca de retornos financeiros. Por esse motivo, as companhias estatais brasileiras, como a PETROBRAS, a ELETROBRAS, a TELEBRAS, a SIDERBRAS e a CVRD, foram os principais motores do plano.¹⁴⁰

Em julho de 1977, publicou-se um relatório sigiloso do Banco Mundial, mostrando que o índice de inflação de 1973 tinha sido manipulado. Isso prejudicou os trabalhadores, já que os seus salários eram corrigidos segundo esse índice. Então, aconteceram greves em

¹³⁹ HERMANN, Jennifer. Auge e declínio do modelo de crescimento com endividamento: o II PND e a crise da dívida externa (1974-1984). In: GIAMBIAGI, Fabio et al (org.). *Economia brasileira contemporânea (1945-2004)*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, pp. 93-115; SOUZA, Nilson Araújo. *Economia brasileira contemporânea* cit., pp. 122-142.

¹⁴⁰ *Vide* nota anterior.

todo o país. A primeira, realizada no ABC paulista, marcou a formação de um novo tipo de sindicalismo, distante da esquerda tradicional.¹⁴¹

Finalmente, no dia 1 de janeiro de 1979, revogou-se o Ato Institucional nº 5. Mas, antes disso, houve eleições para presidente, sob o Pacote de Abril, de 1977. O governo propôs a candidatura do general Figueiredo, chefe do SNI desde 1974. A articulação para tanto começou ainda nos primeiros anos do mandato de Geisel. No entanto, a candidatura só se firmou em meados de 1977, depois da exoneração do ministro do Exército, o general Frota, que, na época, era o principal concorrente de Figueiredo. A oposição apresentou, como o seu candidato, o general Bentes Monteiro. O Colegiado assentiu com a vontade de Geisel e elegeu Figueiredo, que assumiu a presidência em 15 de março de 1979.¹⁴²

O governo de Figueiredo, o último do ciclo militar, foi caracterizado por dois aspectos a princípio irreconciliáveis: a continuação da abertura política e a crise econômica. Já em agosto de 1979, de fato, foi aprovada a Lei da Anistia, resultado de uma campanha que, iniciada na década de 1960, logo após o golpe, consolidou-se em 1976. A anistia eximiu os agentes da repressão de toda a culpa, libertou os presos políticos e permitiu o retorno dos exilados ao Brasil. Em dezembro de 1979, restaurou-se o pluripartidarismo. Os dois partidos legais foram formalmente extintos, e outros cinco apareceram, sob as seguintes legendas: PDS, PMDB, PTB, PDT e PT. Em 1980, as eleições para prefeito e para vereador foram adiadas, e os mandatos foram estendidos por mais dois anos. No mesmo ano, fez-se uma emenda constitucional, que restituiu o voto direto para governador e para todas as cadeiras do Senado. Em 1982, entretanto, proibiu-se a coligação dos partidos, e ficou estabelecido que cada eleitor deveria escolher os candidatos de uma única legenda para que o seu voto fosse válido. Essas manobras visaram a assegurar que o governo tivesse a maioria no Congresso. Em novembro, foram realizadas eleições gerais para o Executivo e para o Legislativo, exceto para presidente. Os partidos de oposição obtiveram avanços bastante significativos, mas o PDS, novo partido governista, compunha a maior parte do Colégio Eleitoral; o PDS também conseguiu doze governos estaduais, contra um do PDT e nove do PMDB.¹⁴³

¹⁴¹ GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada* cit., pp. 458-459.

¹⁴² *Idem*, pp. 433-445; LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil* cit., p. 803.

¹⁴³ GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada* cit., pp. 317-319; LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil* cit., pp. 858-863.

Houve reações conservadoras, com uns tantos atentados. No mais expressivo deles, uma bomba explodiu dentro de um carro no estacionamento do RIOCENTRO, na noite de 30 de abril de 1981, durante um espetáculo de música. Um sargento morreu, e um capitão ficou gravemente ferido. O oficial responsável pelo inquérito confirmou que os militares cumpriam uma missão de rotina, quando foram vítimas de uma armadilha. A imprensa e a opinião pública concluíram que eles eram terroristas.¹⁴⁴

Em decorrência do II PND, a economia brasileira continuou crescendo a taxas acima de 6% durante os dois primeiros anos do governo Figueiredo. Contudo, no fim de 1979, já existiam muitos sinais de que outra recessão global estava por vir. Com a desvalorização do dólar, a receita real dos países exportadores de petróleo diminuiu, o que fez com que o crédito abundante e barato de meados da década de 1970 acabasse desaparecendo no mercado financeiro internacional. Com o objetivo de sustentar a sua moeda, os Estados Unidos dobraram as taxas de juros entre 1978 e 1982. Em consequência da guerra com o Iraque, a produção de petróleo do Irã, segundo maior exportador mundial, caiu a um sétimo dos seus níveis normais. Então, em 1979, sobreveio um novo choque, e os preços dos barris de petróleo triplicaram. Afinal, os bens produzidos nos países industrializados avançados ficaram relativamente mais caros do que os produzidos nos demais. Por tudo isso, entre 1978 e 1982, a dívida externa brasileira multiplicou por três, e o valor do seu serviço, por quatro. A taxa de inflação passou de 33,8% em 1974 para 99,7% em 1982. Assim, havia pelo menos dois empecilhos ao crescimento econômico durante o governo Figueiredo: a difícil situação externa e a inflação elevada. Na verdade, era praticamente impossível conciliar o pagamento das obrigações das dívidas com o crescimento. Depois de alguma hesitação, a equipe econômica, pressionada pelo FMI, decidiu pelo ajuste das contas externas, respeitando os compromissos financeiros com o exterior. Ela promoveu a desvalorização cambial, cortou os investimentos estatais, restringiu o crédito, mudou o sistema de correção monetária. E isso conduziu a uma grande recessão na economia no período entre 1980 e 1983: o PIB brasileiro baixou 6,2%, e a produção industrial recuou 14,2%. Entretanto, as exportações cresceram, as importações diminuíram, e o comércio exterior registrou superávites a partir de 1982. No penúltimo ano do governo, retomou-se o desenvolvimento econômico, e o PIB cresceu 5,4% em 1984 e 7,8% em 1985. Pode-

¹⁴⁴ LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil* cit., pp. 860-863.

se explicar esse restabelecimento com base no II PND, que atingiu a maturidade no meio do mandato de Figueiredo. O plano favoreceu a substituição das importações, a criação de excedentes exportáveis e o equilíbrio da balança comercial. Porém, nada disso serviu para controlar a inflação, que, em 1984, chegou a 224%.¹⁴⁵

No início de 1983, Dante de Oliveira, deputado do PMDB por Mato Grosso, apresentou uma proposta de emenda constitucional que instituía eleições diretas para presidente no fim de 1984. Esse projeto mobilizou o povo e as lideranças da oposição em torno de um grande movimento que, de janeiro a abril de 1984, reuniu extensas multidões nas ruas e nas praças das maiores cidades do país, e a campanha ficou conhecida por *diretas já*. Em 25 de abril de 1984, a Câmara impediu a emenda. Faltaram vinte e dois votos para que se alcançasse a aprovação da maioria qualificada de dois terços dos deputados. Por isso, o projeto não passou para o Senado.¹⁴⁶

Frustrado o movimento pelas eleições diretas, os partidos começaram a articulação para a escolha dos candidatos à sucessão presidencial. No PDS, quatro políticos apresentaram as suas pretensões, e dois disputaram a convenção da legenda, que indicou Paulo Maluf para o pleito. Todo esse processo resultou na formação do PFL, uma dissidência do PDS. Na oposição, o PMDB selecionou Tancredo Neves para concorrer à presidência. Depois, PMDB e PFL coligaram-se, constituindo a Aliança Democrática. José Sarney, do PFL, veio a ser o vice de Tancredo Neves. As eleições realizaram-se em 15 de janeiro de 1985, e o Colégio Eleitoral preferiu o candidato da Aliança Democrática ao do PDS. No dia 15 de março, entretanto, Sarney assumiu como presidente interino, visto que Tancredo Neves tinha sido submetido a uma cirurgia na véspera. Outras seis intervenções foram feitas, e ele não resistiu: em 21 de abril, dia de Tiradentes, Tancredo Neves foi declarado morto. No dia seguinte, Sarney tomou posse como o novo presidente do Brasil.¹⁴⁷

Durante o governo Sarney, concluiu-se o desmonte de toda a estrutura institucional que tinha apoiado o regime militar, e completou-se a reconstrução da democracia. No início do mandato, ainda em março de 1985, foi fundado o Ministério da Cultura, e acabou a

¹⁴⁵ SOUZA, Nilson Araújo. *Economia brasileira contemporânea* cit., pp. 143-164.

¹⁴⁶ LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil* cit., pp. 885-889.

¹⁴⁷ *Idem*, pp. 892-894.

censura prévia aos meios de comunicação. Em seguida, o Congresso aprovou, em maio, uma emenda constitucional que restituiu o voto direto para as prefeituras municipais de todas as cidades, inclusive das que a ditadura chamava de segurança nacional, permitiu que os jovens maiores de dezesseis anos e os analfabetos votassem, facilitou o registro de novos partidos e possibilitou a legalização do PCB e do PCdoB e a formação de inúmeras legendas. Finalmente, a emenda deu poderes constituintes ao Congresso que seria eleito em 1986. No plano continental, firmou-se o protocolo para a criação do MERCOSUL.¹⁴⁸

Em novembro de 1986, realizaram-se eleições gerais e diretas para o Executivo e para o Legislativo, exceto para presidente. A campanha do PMDB foi vitoriosa, e o partido fez a maioria no Congresso. Ele também conseguiu quase todos os governos estaduais. Já em fevereiro de 1987, começou a redação da nova Carta. A Assembléia Constituinte estava sob a presidência de Ulysses Guimarães. Pela primeira vez na nossa história, projetos de iniciativa popular foram considerados. No dia 15 de outubro de 1988, foi promulgada a nova Constituição da República Federativa do Brasil.¹⁴⁹

O texto constitucional de 1988 eliminou os últimos vestígios formais do regime militar e consolidou as bases da democracia no país. Estabeleceu-se que o povo brasileiro deveria ser consultado, em plebiscito, sobre a forma e sobre o sistema de governo, e isso foi feito em abril de 1993. O decreto-lei foi substituído pela medida provisória, que caducava no prazo de trinta dias, caso não fosse aprovada pelo Congresso. Ficou determinado que as eleições seriam sempre diretas, que elas teriam dois turnos para os cargos de presidente, de governador e de prefeito das cidades com mais de duzentos mil eleitores e que o voto era obrigatório para todos os cidadãos com mais de dezoito anos de idade, salvo para os idosos com mais de setenta. Manteve-se o voto facultativo para os jovens entre dezesseis e dezessete anos. O poder das Forças Armadas foi restringido. Dispuseram-se os direitos individuais e coletivos, que foram igualmente estendidos a todos os brasileiros. Também foram observadas as questões trabalhistas: ficou proibida a ingerência estatal nos órgãos sindicais, os servidores públicos civis foram autorizados a usar a greve para fazer as suas reivindicações, exceto nos serviços essenciais, foi limitado a quarenta e quatro horas por semana o ciclo de trabalho, estipulou-se uma multa para as dispensas sem justa causa, a

¹⁴⁸ *Idem*, pp. 906-915.

¹⁴⁹ *Idem*, *ibidem*.

licença maternidade foi ampliada para quatro meses, e criou-se o seguro desemprego. A Constituição determinou, outrossim, o monopólio do Estado nos setores de petróleo, de energia elétrica, de comunicações, de transportes rodoviários e de portos. Por isso, ela se contrapunha ao neoliberalismo, que irradiou dos países centrais para todo o mundo nos anos de 1970. Foi inventado o *habeas data*, assegurando aos cidadãos o acesso a qualquer informação do seu interesse nos arquivos do governo. Previu-se a elaboração do Código de Defesa do Consumidor. Por fim, impediu-se que os brasileiros fossem exilados do seu país.¹⁵⁰

Em termos de economia, o governo Sarney começou em condições um pouco melhores do que o seu antecessor. Com efeito, depois da grande recessão no período entre 1980 e 1983, o PIB voltou a crescer a taxas muito altas a partir de 1984, e o governo recobrou o controle sobre as contas públicas e externas. Mas a inflação persistia. Por isso, tornou-se prioridade da política econômica brasileira a estabilização da moeda. Visto que o modo tradicional de combate à inflação, isto é, a recessão, não tivesse funcionado no princípio da década de 1980, os economistas consideraram que o processo inflacionário no Brasil tinha características muito próprias: ele não vinha do excesso da demanda em relação à oferta, e sim da indexação geral da economia, que repassava os aumentos dos preços do passado para os do futuro. Baseando-se nesse diagnóstico, a equipe econômica lançou o Plano Cruzado, em março de 1986. As suas medidas essenciais foram a troca da moeda e o congelamento dos preços e dos salários durante um ano. Para esses últimos, fixou-se o valor correspondente à média dos seis meses anteriores, mais um abono, e foi criado o gatilho salarial, com aumentos automáticos quando a inflação atingia 20%. Além disso, o plano determinou que a correção monetária fosse substituída pelo índice de preços ao consumidor, IPC, que passou a reajustar as cadernetas de poupança e as aplicações com prazo maior do que um ano. Os efeitos imediatos do Plano Cruzado foram a contenção do processo inflacionário e o crescimento da demanda. Em alguns meses, porém, houve escassez de produtos no comércio, e os fornecedores começaram a cobrar ágios nas suas vendas. Os erros que levaram ao fracasso do plano são bem conhecidos. Quando ele foi lançado, a economia brasileira estava aquecida, as contas públicas apresentavam déficit, e os trabalhadores tinham muito poder de compra, favorecido pelo abono salarial. Com

¹⁵⁰ *Idem, ibidem.*

isso, os preços subiram uma outra vez. No curso do plano, a economia desorganizou-se, as importações aumentaram, e as exportações diminuíram; em consequência, a balança comercial desequilibrou-se, e, em janeiro de 1987, o Brasil decretou a moratória. Ainda no governo Sarney, foram realizados os planos Bresser e Verão, em junho de 1987 e em janeiro de 1989, respectivamente. Nenhum dos dois obteve sucesso. Apesar das grandes dificuldades, a renda *per capita* cresceu, em média, 2,35% ao ano de 1985 a 1989.¹⁵¹

Esse breve resumo dos fatos políticos e econômicos que marcaram a ditadura militar no Brasil demonstrou que estivemos tratando de um período bastante tumultuado da nossa história. As suas relações com a cultura brasileira foram complexas e difíceis. No fim do século XIX, apoiando-se nos excedentes gerados pela exportação dos produtos agrícolas, a elite brasileira teve acesso aos mais novos e sofisticados bens de consumo existentes no mercado internacional e, junto com eles, às modas dos grandes centros europeus. Nessa época, chamava-se progresso a cópia ou a imitação dos padrões de comportamento que eram comuns em cidades como Paris, Londres e Viena. O quadro cultural resultante foi caracterizado pelo distanciamento entre a elite e o povo: esse último transformou-se em uma referência negativa e em um símbolo do nosso atraso, e as suas expressões, embora criativas e autênticas, foram desprezadas. No século XX, no entanto, tal separação entre a elite e o povo se desfez. Vários fatores contribuíram para isso. Entre eles, o isolamento relativo do país devido às duas guerras mundiais e à depressão de 1930, que levaram ao processo de industrialização voltado somente para o mercado interno, a difusão de uma cultura de massas, que foi impulsionada pelo deslocamento do centro do capitalismo da Europa para os Estados Unidos, a urbanização, o surgimento da classe média no Brasil. Com isso, novos elementos foram introduzidos no panorama cultural brasileiro. O povo deixou de ser o signo da nossa incivilidade e acabou integrando o projeto de construção da nação. Esse movimento começou em 1930, com a Revolução e a ascensão de Vargas à presidência, e persistiu até 1964, quando houve o golpe militar. Ele não foi comunista, mas populista. Mesmo assim, durante as décadas de 1950 e de 1960, os intelectuais e os artistas de esquerda consideraram a possibilidade de formular uma identidade política e cultural brasileira a partir do homem simples, desviando os planos populistas com o fim

¹⁵¹ CASTRO, Lavínia Barros de. Esperança, frustração e aprendizado: a história da Nova República (1985-1989). In: GIAMBIAGI, Fábio et al (org.). *Economia brasileira contemporânea (1945-2004)*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, pp. 116-140; SOUZA, Nilson Araújo. *Economia brasileira contemporânea* cit., pp. 165-196.

de constituir um país socialista desenvolvido. Portanto, desde os anos de 1950, a arte e a cultura no Brasil tornaram-se politicamente engajadas, como meios transformadores da nossa sociedade. Em 1964, porém, tal engajamento converteu-se em protesto: os jornais e as revistas, a música, o teatro, o cinema, a literatura, a pintura e a escultura investiram contra o regime militar, criticando a censura, incentivando a rebeldia ou denunciando o terrorismo cultural. Em todo caso, entre 1964 e 1968, a ditadura ainda tolerou, embora com reservas, as manifestações de esquerda nas artes e na cultura. Geralmente, as ações do novo governo contra-revolucionário concentravam-se no controle do espaço público, na desmobilização política da sociedade e no respeito à moralidade cristã conservadora. Nesse momento, as canções da MPB foram particularmente visadas pela repressão, dado que eram excelentes veículos da “propaganda subversiva”, difundiam-se com facilidade, rapidez e eficiência através do rádio e reuniam multidões de jovens nos famosos festivais organizados pelas emissoras de televisão. Grupos paramilitares, compostos ou instruídos por militares, atacaram o teatro. Em meados de 1968, em São Paulo e em Porto Alegre, houve episódios de violência e de intimidação contra os atores da peça *Roda-Viva*. Casas de espetáculo foram destruídas no Rio de Janeiro. De 1964 a 1968, todos os semanários de esquerda foram fechados, e alguns jornalistas, perseguidos. Não obstante, continuava a existir uma certa liberdade de imprensa, o que permitiu a circulação de textos, artigos e matérias sobre a tortura e sobre as guerrilhas.¹⁵²

Entre todos os meios de controle das expressões culturais brasileiras no regime militar, a censura certamente foi o mais eficaz. Legalizada em 1934, com a primeira Constituição do período posterior à República Velha, ela persistiu até o final da década de 1980 e, na ditadura, auxiliou no suporte político e ideológico dos governos golpistas. Contudo, essa atuação burocrática não se firmou logo em 1964, mas em 1969, depois da expedição do Ato Institucional nº 5. Quase todas as publicações ficaram submetidas à censura prévia, e proibiu-se qualquer referência à tortura, às ações terroristas de direita e de esquerda e aos desaparecimentos de presos políticos. Com a censura, o regime reprimiu tudo o que

¹⁵² FURTADO, Celso. *O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999, pp. 57-67; GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada* cit., pp. 298-307; GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada* cit., pp. 207-222; NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 24, nº 47, pp. 103-126, 2004; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 11-17; VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 245-254.

pudesse expor o seu autoritarismo e a sua truculência. Por isso, impediu-se a divulgação de notícias, de livros, de filmes, de peças teatrais, de gravuras, de panfletos e de músicas, bem como de todas as manifestações culturais que contradissem o projeto político da ditadura, que questionassem a sua legitimidade e os seus desmandos, ou que atentassem contra os bons costumes. Nesse contexto, a cultura de protesto tornou-se marginal, com acesso apenas à classe média urbana intelectualizada, principalmente dentro do circuito universitário. Paralelamente, o regime impulsionou o desenvolvimento de uma indústria cultural no Brasil, mediante programas estatais de crédito e de subsídios. Desse modo, o controle oficial sobre a produção da cultura fundava-se tanto na censura prévia, quanto no poder econômico do Estado. Com isso, foi sendo formada uma cultura de massas no país. As suas manifestações mais destacadas foram a jovem guarda e a música sertaneja, os programas humorísticos e de auditório, as novelas e a pornochanchada. Amoldando-se à ordem estabelecida, essas expressões culturais não tiveram muitos problemas com a ditadura ou com os seus censores.¹⁵³

Com o início do processo de abertura, em 1974, houve uma nova mudança no universo cultural brasileiro. Em consequência do abrandamento da censura e da recuperação do ciclo normal de produção e de consumo da cultura no país, em particular depois que os artistas e os intelectuais exilados voltaram ao Brasil, o engajamento político e o protesto contra o regime ressurgiram na cena popular. Tudo isso foi favorecido pela urbanização e pela industrialização, que promoveram uma certa integração do povo com as parcelas intelectualizadas da classe média. Então, a cultura marginal dos anos de chumbo pôs-se novamente no centro da criatividade nacional, como signo de bom gosto, e passou a ser consumida com muita voracidade, estimulada pela indústria cultural, que foi construída com incentivos governamentais durante o milagre. Entretanto, a filiação política da arte e da cultura dos anos de 1970 afastou-se da esquerda tradicional, substituindo o ideário marxista pelas propostas associadas à revolta estudantil de 1968 e ao novo sindicalismo. Esse movimento de retorno aos temas políticos aprofundou-se na década de 1980. Com a anulação do Ato Institucional nº 5 e com a promulgação da Lei da Anistia, em janeiro

¹⁵³ CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões e Debates*. Curitiba: nº 44, pp. 189-201, 2006; GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada* cit., pp. 207-222; PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil - 1964/1968*. Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em 11 de junho de 2010; REIS FILHO, Daniel Aarão; ROLLEMBERG, Denise. *A ditadura, as artes e a cultura*. Disponível em <<http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/campanha/censura-nas-manifestacoes-artisticas>>. Acesso em 11 de junho de 2010.

e em agosto de 1979, respectivamente, o clima de medo e de delação da fase mais grave da ditadura começou a se desfazer. Nesse ambiente de relativa liberdade, a cultura pôde aderir à mobilização política da sociedade. No entanto, à medida que a abertura seguia em frente, o engajamento, que se dedicava especialmente à luta contra o regime militar, foi perdendo o sentido. Ao mesmo tempo, exigiu-se das artes uma outra linguagem, que não usasse a metáfora ou a alegoria com tanta frequência, pois o rigor da censura vinha diminuindo. É certo que os censores continuaram a agir até 1988, quando foi publicada a nova Constituição. Contudo, a imprensa já não era censurada previamente, e as artes, posto que permanecessem sob vigilância estrita, recorriam à complacência do Conselho Superior de Censura, operante desde 1979, para autorizar a exposição das obras que os outros órgãos do aparelho censório tinham proibido.¹⁵⁴

Como todos os campos da nossa cultura, a arquitetura nacional também oscilou entre o engajamento político em favor da construção de uma identidade efetivamente brasileira entre as décadas de 1950 e de 1960, a indigência mental e criativa nos anos de chumbo, de 1968 a 1973, e a reorganização a partir de 1974 e, principalmente, de 1979. Desde a época do Estado Novo, a área de atuação profissional dos arquitetos vinha alargando-se devido às demandas oficiais e ao crescimento econômico, industrial e urbano. Com isso, foi sendo formada uma escola de arquitetura no Brasil. Ela foi patrocinada pela ação de associações de classe, como o CREA e o IAB, pela reformulação do ensino, com a criação de faculdades de arquitetura e urbanismo, pelo surgimento de periódicos especializados de circulação nacional e pelos grandes projetos públicos, tais como Pampulha e Brasília. Mundialmente reconhecida, a arquitetura moderna brasileira foi aclamada um símbolo do desenvolvimento do país. Os seus traços mais visíveis espalharam-se pelas edificações do mercado imobiliário, recobrando as paisagens das nossas cidades em expansão. Logo depois do golpe contra-revolucionário de 1964, porém, alguns personagens importantes do circuito arquitetônico brasileiro, por exemplo, Oscar Niemeyer, Edgar Graeff, Sylvio de Vasconcellos e João Batista Vilanova Artigas, foram perseguidos. O regime militar os

¹⁵⁴ MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. In: CONFERÊNCIA DO MÊS DO INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, abril de 1996, São Paulo. [Atas...]. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1996; NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, IV, abril de 2002, Cidade do México. *Actas...* [s.i.]: Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002; PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro* cit.

afastou temporariamente das escolas. Uma vez que os arquitetos modernos procuravam modificar a realidade social mediante o seu trabalho, a ditadura supôs que todos fossem comunistas ou filo-comunistas. Além disso, alguns deles eram filiados ao PCB. As revistas de arquitetura foram sendo gradativamente fechadas, e coibiu-se a importação de livros e de outros bens culturais. Até 1968, no entanto, ainda havia espaço para manifestações sobre o papel social do arquiteto e sobre os meios e os modos de produção dos edifícios. Nesse contexto, destacou-se o grupo liderado por Sérgio Ferro, em São Paulo. O ensino de arquitetura deteriorou, mas as oportunidades profissionais ampliaram. Com efeito, o regime instituiu o Sistema Financeiro de Habitação, SFH, com grandes investimentos na construção civil, visando a gerar empregos e a resolver o déficit habitacional no país; foi criado o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo, SERFHAU, para elaborar a política nacional de planejamento urbano.¹⁵⁵

Os anos de chumbo coincidiram com os anos do milagre econômico. Em consequência do vigoroso crescimento do PIB, das indústrias, das cidades e da população, construiu-se muito a partir de 1968. Os recursos do SFH multiplicaram, houve extensas inversões em infra-estrutura, e empreendeu-se a implantação e a ampliação de complexos industriais. Ao longo de doze anos, os arquitetos participaram das equipes de projeto de portos e de aeroportos, de terminais rodoviários, de linhas e de estações de metrô, dos escritórios de companhias públicas e privadas, de prédios do governo, de escolas, de universidades, de centrais de abastecimento, de hidroelétricas. Devido à sua habilitação em planejamento urbano e de edificações, os arquitetos foram integrados à burocracia técnica estatal pela primeira vez na história do país. Em meados da década de 1970, foram fundados vários órgãos, que assistiam os municípios no desenvolvimento e na implementação dos planos diretores. Simultaneamente, sobreveio um período de intenso fechamento cultural, com a edição do Ato Institucional nº 5. As garantias individuais foram suspensas, e a censura tornou-se sistemática. Nas escolas de arquitetura e urbanismo, muitos professores foram cassados e exilados. Alguns deles meteram-se com a luta armada. Foi-se instalando uma atmosfera de temor e de denúncia que reprimiu todo o debate e toda a crítica. Porém, a

¹⁵⁵ COLIN, Sílvia. *Pós-modernismo: repensando a arquitetura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2004. pp. 133-136; FISHER, Sylvia. *Reflexões sobre o pós-modernismo*. Disponível em <http://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04_txt_01.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2010; SALVATORI, Elena. Arquitetura no Brasil: ensino e profissão. *Arquiteturarevista*. São Leopoldo: v. 4, nº 2, pp. 52-57, julho-dezembro de 2008; SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, pp. 129-157 e pp. 184-185.

maioria dos arquitetos não se envolveu com a resistência à ditadura. Pelo contrário, eles se deixaram cooptar, tal como quase todos os demais profissionais, pelas extraordinárias possibilidades de realização pessoal e financeira durante o milagre. Nos anos de 1970, a arquitetura brasileira manteve os elementos familiares do modernismo, adaptando-os às novas tipologias e aos novos programas funcionais. Depois de um longo período em que o Brasil esteve na dianteira da produção arquitetônica mundial, houve um descompasso entre a situação nacional e a internacional. Com efeito, enquanto, no exterior, criticava-se o modernismo, com incontáveis ataques aos seus pressupostos, internamente, insistia-se em continuar no mesmo caminho traçado desde a década de 1940. Em parte, isso foi resultado do isolamento cultural brasileiro nos anos de chumbo. Também contribuíram para tanto a idéia de que a arquitetura moderna era fundamental à identidade nacional e o fato de que as suas obras eram, em geral, muito bem sucedidas. Assim, desviar-se do projeto modernista certamente representaria, para os arquitetos brasileiros, a destruição do sentido essencial do nosso brasileirismo.¹⁵⁶

Contudo, a partir de 1974, com as novas perspectivas geradas pelo anúncio do processo de distensão, e, particularmente, de 1979, com a revogação do Ato Institucional nº 5 e a publicação da Lei da Anistia, os contatos com o exterior foram sendo retomados, vários arquitetos desterrados retornaram ao Brasil, e os periódicos nacionais sobre arquitetura voltaram a circular. Então, ensaiaram-se os primeiros questionamentos ao modernismo, notadamente no centro e no sul do país, onde não existiam lideranças tão proeminentes quanto no Rio de Janeiro e em São Paulo. No final de 1976, no IX Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado pelo IAB, seis mil participantes protestaram contra a ditadura, e a direção da entidade, que não se tinha comprometido com a resistência à repressão, foi adotando uma postura mais crítica ao longo dos anos de 1980. Entretanto, só em 1987, o Brasil reassumiu a sua cadeira no Conselho da União Internacional dos Arquitetos. O mercado imobiliário passou a regular largamente a construção de edifícios, diminuindo, portanto, a autonomia do trabalho do arquiteto. Além disso, durante a década de 1980, as oportunidades profissionais restringiram-se, pois, embora a urbanização prosseguisse,

¹⁵⁶ COLIN, Sílvio. *Pós-modernismo: repensando* cit., pp. 133-136; SALVATORI, Elena. *Arquitetura no Brasil* cit., pp. 52-57; SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil* cit., pp. 159-188; SPADONI, Francisco. Dependência e resistência: transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 e 1980. *Arquitextos*, São Paulo: 09.102, Vitruvius, novembro de 2008. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/91>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

o país enfrentava um período de muitas dificuldades econômicas. Os arquitetos exilados que regressaram ao Brasil encontraram uma realidade bastante distinta da da época em que partiram: a política, a economia e a cultura brasileiras tinham mudado tanto que já não seria possível simplesmente recomeçar as coisas do ponto exato em que elas tinham sido deixadas no fim dos anos de 1960. Paralelamente, à medida que os nossos contatos com o mundo iam sendo restabelecidos, os arquitetos foram descobrindo as novidades e os desenvolvimentos arquitetônicos no cenário internacional. E, nesse momento, dentre todos os debates, o que mais se destacava era o pós-modernista.¹⁵⁷

Nesse contexto, que foi característico da passagem da década de 1970 para a de 1980, a arquitetura pós-moderna floresceu na região central de Minas Gerais. Ela foi favorecida pelo conjunto de condições históricas que indicamos acima, mas, também, por algumas particularidades comuns às cidades mineiras e a nenhuma outra. Em primeiro lugar, há o fato de que, em Minas Gerais, o povoamento urbano sempre foi o núcleo da atividade e da cultura locais, mesmo quando havia muito interesse na mineração e na agricultura que eram praticadas nas circunvizinhanças das principais cidades. E, em segundo lugar, há o fato, decorrente do anterior, de que a sociedade constituída nas ocupações urbanas mineiras diferiu qualitativamente das demais, com uma elite instruída que cultivou uma tradição de atualidade sobre os temas mais freqüentes na Europa e nos Estados Unidos, com os círculos em que os mineiros reuniam-se regular e informalmente para conversar sobre política, artes e todos os acontecimentos do mundo, e com a liberdade em relação à cultura e ao pensamento das outras localidades do Brasil.¹⁵⁸

No entanto, para justificar a ocorrência do pós-modernismo em Minas Gerais, devemos falar também sobre a liderança ativa e despreocupada de Éolo Maia. Nascido em 27 de janeiro de 1942, em Belo Horizonte, e morto em 16 de setembro de 2002, nessa mesma cidade, ele morou em Ouro Preto até o começo dos anos de 1960, graduou-se em 1967, pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e articulou, desde

¹⁵⁷ ARTIGAS, João Batista Vilanova. As idéias do velho mestre. In: ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas. Caminhos da Arquitetura*. [org. Rosa Artigas e José Tavares Correia de Lira]. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 167-173. Entrevista concedida a Paulo Markun; SALVATORI, Elena. *Arquitetura no Brasil* cit., pp. 52-57; SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil* cit., pp. 187-198; SPADONI, Francisco. Dependência e resistência cit. *Vide* GHIRARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea: uma* cit., pp. 1-40.

¹⁵⁸ MAXWELL, Kenneth. Conjuração mineira: novos aspectos. *Estudos Avançados*. São Paulo: v. 3, n° 6, pp. 9-17, maio-agosto de 1989; VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura, arte e cidade. Textos reunidos*. [org. Celina Borges Lemos]. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004, pp. 117-138 e pp. 145-147.

o final da década de 1970, o movimento pós-moderno mineiro. As homenagens que lhe foram prestadas logo depois do seu falecimento, escritas por aqueles que o conheceram, retratam Éolo Maia como um homem libertário, inventivo e irreverente, que acreditava em uma cultura brasileira múltipla, instável e variada e que, para participar dela, estava sempre atualizado sobre a produção arquitetônica nacional e estrangeira. Éolo Maia foi construindo, com muita habilidade, numerosas parcerias profissionais. Junto com Maria Josefina de Vasconcellos e com Sylvio Emrich de Podestá, ele projetou grande parte dos edifícios pós-modernos de Minas Gerais. Além disso, ele congregou artistas, arquitetos e estudantes de arquitetura em círculos como o “clube dos gambás” ou o “painelão”. Ele teceu uma rede de relações com arquitetos importantes do Brasil e do exterior.¹⁵⁹

Éolo Maia empenhou-se, com notável sucesso, em numerosos concursos de arquitetura, tanto em Minas Gerais, quanto nas outras regiões do país. Isso facilitou a divulgação do seu trabalho e, por conseguinte, do pós-modernismo mineiro. Éolo Maia foi um agitado difusor da cultura contemporânea de Minas Gerais. Assim, ele compôs a linha de frente do grupo PANELA, que lançou a revista *Pampulha* no último bimestre de 1979, e integrou o seu corpo editorial até o encerramento da publicação, no início de 1984. Consoante o que foi dito acima, nessa época, os periódicos nacionais de arquitetura reapareceram. A imprensa especializada resumia-se, porém, à *Módulo*, uma revista de tendência ligada ao escritório de Oscar Niemeyer, e à *C7 Arquitetura* e à *Projeto*, que eram revistas de mercado editadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente. Em 1978, surgiu a carioca *Chão*, com conteúdo engajado. Em 1979, começou a circular a *Pampulha*, uma revista de arquitetura, *design*, arte e meio ambiente, que era produzida de maneira quase artesanal por um coletivo editorial bastante heterogêneo. Originalmente, a publicação deveria ser feita a cada dois meses. Contudo, devido às dificuldades da economia brasileira durante a década de 1980, só doze números foram editados ao longo de cinquenta e dois meses. Em todo caso, ao tratar de assuntos diversos com bom humor, astúcia e tranquilidade, a *Pampulha* ganhou a simpatia de arquitetos e de estudantes de arquitetura em todo o país.

¹⁵⁹ CALDEIRA, Altino Barbosa. Algumas verdades e mentiras sobre Éolo Maia. *Arquitextos*. São Paulo: 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/737>>. Acesso em 25 de junho de 2010; GARCIA, Alexandre Brasil; MACIEL, Carlos Alberto. Liberdade patropi. *Arquitextos*. São Paulo: 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/738>>. Acesso em 25 de junho de 2010; SEGRE, Roberto. Éolo Maia (1942-2002). A perda do “gambá” maior. *Arquitextos*. São Paulo: 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/736>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

A revista reproduziu incontáveis projetos dos profissionais mineiros, criticou as obras do aeroporto internacional na APA Carste Lagoa Santa e do ginásio Mineirinho, discutiu as propostas de reforma da Praça da Savassi, declamou poemas, ensinou receitas, expôs as tristes condições de moradia dos mais pobres, apresentou as idéias e os trabalhos de uns tantos artistas, denunciou a poluição da Lagoa da Pampulha e debateu os problemas do sistema de transporte público de Belo Horizonte. A revista também divulgou os projetos premiados nos principais concursos de Minas Gerais, exibiu alguns desenhos dos alunos da Escola de Arquitetura e, por fim, publicou entrevistas com diferentes personalidades: Lúcio Costa, Amílcar de Castro, Jaime Lerner, Adolfo Pérez Esquivel e Mario Botta.¹⁶⁰

Em 1982, organizou-se a mostra Arquitetura Mineira da Revista Pampulha, que correu o Brasil. Nesse mesmo ano, Éolo Maia participou de duas exposições, uma nacional, no IAB em Niterói, e outra internacional, que passou por Berlim, Roma e Sevilha. A seguir, em 1985, ele publicou, juntamente com Maria Josefina de Vasconcellos e Sylvio Emrich de Podestá, o livro *3 Arquitetos*, com obras do trio. Em novembro de 1985, o IAB realizou o XII Congresso Brasileiro de Arquitetos em Belo Horizonte. Esse encontro confirmou a aprovação da arquitetura mineira contemporânea nos meios especializados.¹⁶¹

Na virada da década de 1970 para a de 1980, a cultura e as artes mineiras atravessaram um período de intensa produtividade e de exuberante inovação. Além da arquitetura de Éolo Maia e dos seus parceiros, ocorreram movimentações em outros campos, como na dança, na música ou no teatro. Em 1976, o Grupo Corpo montou *Maria, Maria*, sucesso no Brasil e no mundo. Em 1978, o músico Marco Antônio Guimarães fundou o UAKTI, uma oficina de instrumentos acústicos e de possibilidades sonoras, retomou uma prática perdida desde o fim do século XIX e criou composições imprevistas. Em 1980, estreou o espetáculo *O último trem*, do Grupo Corpo, e trilha de Milton Nascimento e de Fernando Brant. Em 1982, a crítica elogiou a companhia de teatro Galpão pela peça *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht. Em 1984, Milton Nascimento gravou *Corazón Americano*, junto com Mercedes Sosa e com León Gieco, ao vivo em Buenos Aires. Ao longo desses anos,

¹⁶⁰ PAMPULHA. Belo Horizonte: Caminho Novo Empresa Jornalística e Panela; Instituto dos Arquitetos do Brasil, Seção Minas Gerais. 1979-1980. Bimestral; PAMPULHA. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil. 1980-1984. Bimestral; SEGAWA, Hugo. *Pós-mineiridade revisitada: Éolo Maia*. Disponível em <<http://revista.mdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04-txt-01.pdf>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

¹⁶¹ SEGAWA, Hugo. *Pós-mineiridade revisitada* cit. *Vide* MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de; PODESTÁ, Sylvio Emrich de. *3 Arquitetos*. 2 ed. Belo Horizonte: Cultura, 1985.

aconteceram os famosos Festivais de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, nas cidades históricas do interior do estado.¹⁶²

Certamente, o agitado ambiente artístico e cultural mineiro dos últimos anos da década de 1970 favoreceu o surgimento do pós-modernismo na região central de Minas Gerais. No entanto, em Belo Horizonte, ao contrário dos outros centros brasileiros, o projeto de arquitetura já observava um conjunto de diretrizes que era distinto do moderno. Assim, ao passo que, nas demais capitais do país, as novas edificações normalmente resultavam da adaptação de modelos muito bem definidos ao sítio, ao programa e ao orçamento da obra, segundo a idéia modernista de que a reprodução de determinados padrões levaria ao desenvolvimento da sociedade, em Belo Horizonte, os arquitetos consideravam todos os elementos próprios de cada contexto específico, sem generalizações. Com isso, houve a possibilidade de que os edifícios assumissem formas muito variadas. Em pouco tempo, constituiu-se uma conjuntura propícia à experimentação arquitetônica, que antecipou o pluralismo pós-moderno dos anos de 1980.¹⁶³

Acima, foram relacionadas as principais causas do pós-modernismo mineiro: o processo de abertura política e cultural após os anos de chumbo, a crise econômica, a articulação e a atualidade dos círculos intelectuais e artísticos de Minas Gerais, o clima favorável ao questionamento e à inovação na dança, na música, no teatro e na arquitetura do fim da década de 1970, em Belo Horizonte, e a atuação de Éolo Maia. Não obstante, é preciso salientar que o movimento pós-moderno mineiro não se baseou em uma postura crítica derivada de concepções arquitetônicas mais ou menos sólidas. Realmente, a arquitetura pós-moderna de Minas Gerais adveio de um trabalho bastante intuitivo, conduzido por Éolo Maia e por seus parceiros. Nem todas as suas obras são, porém, pós-modernas. Os seus edifícios muitas vezes são característicos do brutalismo, do desconstrutivismo ou do minimalismo. Abaixo, apontamos dois exemplos pós-modernos: a Casa Arquiepiscopal, em Mariana, e a Rainha da Sucata, em Belo Horizonte.

¹⁶² Vide KATZ, Helena. Os primeiros 25 anos deste Corpo. *Estudos Avançados*. São Paulo: v. 14, n° 40, pp. 311-328, setembro-dezembro de 2000; MACHADO, João Marcos. *Grupo Galpão: arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico*. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009, pp. 12-15; RIBEIRO, Artur Andrés. Grupo UAKTI. *Estudos Avançados*. São Paulo: v. 14, n° 39, pp. 249-272, maio-agosto de 2000.

¹⁶³ SEGAWA, Hugo. *Pós-mineiridade revisitada* cit.; ZEIN, Ruth Verde. Acerca da arquitetura mineira (em muitas fotos e alguns breves discursos). *Projeto*. São Paulo: n° 81, pp. 100-113, novembro de 1985.

Construída entre 1984 e 1987, segundo o projeto elaborado pelo trio Éolo Maia, Maria Josefina de Vasconcellos e Sylvio Emrich de Podestá, a Casa Arquiepiscopal ocupa uma área de 1.000 m², na Praça Gomes Freire, no centro histórico de Mariana. Contratados por dom Oscar de Oliveira, arcebispo primaz de Minas Gerais, os três arquitetos foram desenvolvendo as plantas e os volumes da nova edificação de modo a atender às normas definidas pela legislação patrimonial e, igualmente, às necessidades do arcebispado, que tinha reunido, naqueles anos, uma valiosa coleção de livros e de partituras setecentistas. A solução apresentada reproduz um casarão colonial assobradado, típico das cidades de mineração do ciclo do ouro. Na parte de trás, um muro branco parece conter o quintal. Na verdade, ele encerra o prolongamento do primeiro andar, com cobertura plana. Um grande elemento piramidal de vidro permite a iluminação e a ventilação do claustro, no piso inferior. Lanternins foram dispostos sobre alguns cômodos desse mesmo andar, que se estende por sobre quase todo o terreno. O edifício tem três pavimentos. No primeiro, além do claustro, estão dispostos o acesso principal, a recepção, o auditório, o refeitório, a cozinha, as salas de estar, alguns quartos e a biblioteca; no segundo, o apartamento do arcebispo e o quarto de hóspedes; no subsolo, a garagem e os serviços. No pátio interno junto ao claustro, uma estrutura cruciforme com vidros coloridos abriga a capela, semi-enterrada. Externamente, perfis de aço patinável reconstituem os esteios e os frechais. A moldura das portas e das janelas é marcada por frisos, e as aberturas são regulares.¹⁶⁴

O projeto da Casa Arquiepiscopal de Mariana desgostou tanto os arquitetos, os teóricos e os críticos mais conservadores, quanto os mais progressistas. Estes reclamaram do fato de que a edificação tinha uma imagem colonial, inadequada ao nosso tempo, e aqueles, do fato de que ela mostrava componentes contemporâneos, incompatíveis com a cidade velha. Para todos eles, tratava-se de um caso de falsificação histórica. Todavia, ninguém tinha razão. O edifício dos três arquitetos mineiros é uma admirável obra pós-moderna. Com efeito, apesar do programa imenso, a construção foi incluída na paisagem colonial com muita delicadeza. Maia, Vasconcellos e Podestá disfarçaram o volume excessivo da edificação com um muro branco comum e recriaram um casarão em frente à praça. No

¹⁶⁴ COMAS, Carlos Eduardo Dias. Casa do Arcebispo em Mariana, projeto de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá. *Arquitextos*. São Paulo: 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/741>>. Acesso em 25 de junho de 2010; MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de. *Éolo Maia. Jô Vasconcellos*. Site oficial. Disponível em <<http://www.eolojo.com.br>>. Acesso em 25 de junho de 2010; PODESTÁ, Sylvio Emrich de. *Sylvio E. de Podestá Arquitetura*. Disponível em <<http://www.podesta.arq.br>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

entanto, embora o prédio se nos possa afigurar mais antigo do que efetivamente é, dada a sua semelhança com todos os outros do centro de Mariana, os constituintes atuais não deixam que essa ilusão permaneça. Por detrás do muro, desponta o vértice transparente da pirâmide que recobre o pátio interno; na fachada principal, a disjunção da alvenaria e do quadro metálico reduz o plano de portas e de janelas a um painel de cenário. Já do lado de dentro, as referências coloniais desaparecem por completo.

Há alguns anos, reformou-se a Casa Arquiepiscopal de Mariana: um grande telhado foi estendido por sobre a cobertura plana do primeiro andar, e o espaço entre a alvenaria e os esteios metálicos foi parcialmente preenchido com argamassa. Essas alterações foram justificadas com argumentos funcionais, que advertiam falhas no projeto original do trio de arquitetos. Contudo, elas não ponderaram as questões relativas à estética do edifício, que acabou perdendo elementos importantes, como o muro branco e a fachada cênica.

Construída entre 1985 e 1992, conforme o projeto da dupla Éolo Maia e Sylvio Emrich de Podestá, a Rainha da Sucata ocupa um lote triangular entre a Praça da Liberdade, a Avenida Bias Fortes e a Rua Alvarenga Peixoto, em Belo Horizonte. Contratados para o projeto de sanitários públicos, os arquitetos ampliaram o programa inicial, que passou a contemplar, outrossim, um pequeno teatro de arena e um centro de apoio turístico. Tais equipamentos deveriam assistir os incontáveis freqüentadores da feira de artesanato que a praça acolhia nas manhãs de domingo, mas o evento mudou-se para outro lugar antes que o prédio fosse concluído. Hoje, a Rainha da Sucata abriga o Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães, os sanitários são mantidos fechados, e o teatro não recebe espetáculos; visando a facilitar a segurança, o lote foi cercado por uma grade baixa, que restringe o acesso dos visitantes.¹⁶⁵

Ao redor da praça, além da Rainha da Sucata, estão presentes o Palácio da Liberdade e as Secretarias de Estado, de 1897, em estilo eclético, a Cúria Metropolitana, *art déco*, dos anos de 1930, dois edifícios de Niemeyer – a Biblioteca Pública Estadual e um prédio de apartamentos – da década de 1950, modernistas, a reitoria da UEMG, a sede do IPSEMG, o Edifício Mape e o anexo às Secretarias, dos anos de 1960 e de 1970, tardo-modernos.

¹⁶⁵ SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, pp. 149-175.

Em 2005, empreendeu-se o plano para a implantação do Circuito Cultural da Praça da Liberdade nas edificações públicas do local; as obras começaram recentemente.¹⁶⁶

O terreno da Rainha da Sucata tem a forma de um triângulo retângulo isósceles, com a hipotenusa paralela à Avenida Bias Fortes, e os catetos paralelos à Praça da Liberdade e à Rua Alvarenga Peixoto. O edifício é composto por dois volumes justapostos: primeiro, um prisma de base retangular oblonga, interrompido, no meio, pela caixa de escadas, e, segundo, um sólido escalonado, com a planta em V, sobre pilotis. O prisma possui cinco pavimentos, sendo um subsolo parcial, que contém os sanitários públicos e as estruturas de apoio ao pequeno anfiteatro, com acessos independentes, um andar térreo, onde está a entrada, de esquina, coberta por uma marquise, e que compreende dois salões, a copa e os sanitários, além da circulação vertical, e mais três pisos, distintos do térreo somente no que concerne à entrada e à posição dos sanitários. As arquibancadas do anfiteatro se estendem desde o nível do subsolo, junto do palco, até o nível da praça. Na face voltada para a Rua Alvarenga Peixoto, elas definem um bloco construído. O outro sólido possui três pavimentos semelhantes, mas sucessivamente maiores à medida que se sobe. Eles se conectam aos três últimos pisos do prisma nas extremidades do V e, também, através de passarelas, que cruzam o vazio central resultante da união dos dois volumes. Esse vazio, fechado por um telhado transparente, ilumina o palco do anfiteatro, abaixo. Os andares contêm grandes salões. No vértice, um cilindro abriga dois lavabos em cada pavimento, salvo no térreo, onde ele encerra uma cabine de projeções, que serve de apoio ao teatro. Os acabamentos são variados. O prisma é revestido com placas de aço oxidado, que, na fachada da Avenida Bias Fortes, emolduram dois planos quadriculados de azulejos azuis e brancos, com seteiras, e a caixa de escadas, azul; nas fachadas de esquina, basculantes espelhados criam um desenho sutil. O outro volume é envidraçado, mas, sobre ele, duas máscaras metálicas imitam grosseiramente as Secretarias. No desvão entre os metais e o pano de vidro, correm os pilares, pintados de azul; eles se apóiam sobre paralelepípedos de concreto, com detalhes em pedra. O cilindro é amarelo. Uma laranja com um gomo partido esconde a ventilação do sanitário público masculino, no subsolo. Do outro lado, há uma estátua do profeta Oséias. A laranja e a estátua estão sobre patamares baixos de cor verde-limão. O interior não é menos absurdo: falsos pilares simulam capelas laterais

¹⁶⁶ PODESTÁ, Sylvio Emrich de. *Sylvio E. de cit.*

de igrejas, nichos acomodam bebedouros, e janelas conformam fachadas internas. Esses múltiplos elementos inspiraram o apelido da construção, tomado de uma telenovela dos anos de 1990.¹⁶⁷

Os constituintes diversos e fragmentários da Rainha da Sucata mostram de que modo o pós-modernismo alcançou a arquitetura mineira a partir de 1979. Com efeito, o projeto de Maia e de Podestá reúne tanto componentes representativos da cultura arquitetônica de Minas Gerais (como a réplica de um dos doze profetas barrocos do adro da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, e o esquema da fachada principal da Secretaria da Educação, em Belo Horizonte), quanto cópias de partes de certos edifícios pós-modernos conhecidos mundialmente (por exemplo, o vasto complexo residencial de Aldo Rossi na Südliche Friedrichstadt, em Berlim, ou a Neue Staatsgalerie, do escritório James Stirling, Michael Wilford and Associates, em Stuttgart; Maia e Podestá retiraram, do primeiro prédio, a gigantesca coluna de esquina e, do segundo prédio, a marquise da porta de entrada). Essa ambigüidade materializa o duplo anseio dos arquitetos mineiros por autonomia e por atualidade. O pós-modernismo em Minas Gerais resultou, de fato, de um olhar vesgo, que tentava abranger, de uma só vez, as tradições locais e as práticas contemporâneas internacionais, criando uma relação simultânea de independência e de compromisso para com o mundo.

¹⁶⁷ MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de. *Éolo Maia*. *Jô cit.*; PODESTÁ, Sylvio Emrich de. *Sylvio E. de cit.*; SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. *Éolo Maia: complexidade cit.*, pp. 149-175.

47.53. CASA ARQUEPISCOPAL
DE MARIANA.

Maia, Vasconcellos e Podestá.
Mariana, 1987.
47. Fachada principal, na Praça Gomes Freire.
48. Janelas.
49.51. Exterior.
52. Detalhe da junção com o casarão colonial vizinho.
53. Esteio metálico.
Fonte: acervo do autor.

54.62. CASA ARQUEIEPISCOPAL
DE MARIANA.

Maia, Vasconcellos e Podestá.
Mariana, 1987.
54. Esteio e frechais metálicos.
55. Lanternim.
56.57. Claustro.
58.59. Capela.
60. Cobertura do pátio central.
61. Acesso à biblioteca.
62. Refeitório.
Fonte: acervo do autor.

63.72. RAINHA DA SUCATA.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

Maia e Podestá.
Belo Horizonte,
1992.
63. Fachada
principal, na
Praça da
Liberdade.
64. Maquete.

69.

70.

71.

72.

65.68. Plantas.
69. Exterior, com
a Secretaria da
Educação ao
lado.
70. Cortes.
71. Laranja
(ventilação do
sanitário público
masculino, no
subsolo).
72. Profeta.
Fonte: acervo do
autor; Podestá,
sine anno.

73.79. RAINHA DA SUCATA.

Maia e Podestá.
Belo Horizonte, 1992.
73. Fachada principal, na
Praça da Liberdade.
74. Escadaria.
75. Elevações.
76. Marquise.
77. Detalhe da estrutura.
78. Fachada lateral, na
Avenida Bias Fortes.
79. Fachada lateral, na Rua
Alvarenga Peixoto.
Fonte: acervo do autor;
Podestá, *sine anno*.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

...

Hamlet:

Do you see nothing there?

Queen Gertrude:

Nothing at all, yet all there is I see.

William Shakespeare, *Hamlet*, act III, scene IV.

Contrariando a postura corrente no mundo pós-moderno e contemporâneo, este ensaio consolidou uma definição geral para o pós-modernismo, enunciada tal como se segue: é pós-moderna aquela obra de arte ou de arquitetura que reproduz imagens familiares de modo imprevisto e não-convencional. Com semelhante argumento, que não é inédito, e sim originário dos primeiros escritos de Venturi, atestou-se a possibilidade de conceituar o pós-modernismo, não obstante a variedade das suas manifestações. De fato, posto que nunca existiram regras que determinassem o tipo de imagem a ser replicada por artistas e por arquitetos, as obras pós-modernas puderam assumir diversas configurações, como demonstram as pinturas, as esculturas e os edifícios citados nos tópicos precedentes.

Em outras palavras, embora quase todos os teóricos dos anos de 1970 a 2000 dissessem, com firmeza, que não poderia haver um conjunto de condições mínimas que definissem o pós-modernismo, uma vez que, entre as suas numerosas expressões, computavam-se o anexo Sainsbury, a Guild House, a Frauenkirche de Dresden, a praça em homenagem a Benjamin Franklin, o modelo da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, a ampliação do Museu Judaico de Nova Iorque, a Rainha da Sucata e, enfim, a Casa Arquiepiscopal de Mariana, para listar somente as peças de arquitetura referidas neste trabalho, dispôs-se um princípio único, objetivo e universal para caracterizar as obras pós-modernas. No entanto, ao invés de estabelecer critérios formais ou geométricos, como normalmente se tem feito para distinguir os estilos anteriores ao pós-modernismo, apontou-se uma lei de

cunho não-visual, isto é, concernente mais a uma prática criativa específica, qual seja, a apropriação original das coisas comuns da realidade, do que a uma coleção de atributos óbvios, prontamente acessíveis ao olhar.

Na medida em que as obras pós-modernas não podem ser reconhecidas ou classificadas por meio da observação direta, mas apenas do juízo sobre o que subjaz à sua aparência, o conceito de arte ou de arquitetura – que deve combinar com todos os feitos artísticos e arquitetônicos existentes, incluindo os pós-modernos – passou a considerar alguns dados além da simples percepção sensorial. Logo, a invenção do pós-modernismo suspendeu a validade de justificar o estatuto de arte ou de arquitetura de certa obra com base no seu feitio ou em qualquer elemento exterior.

Nos tópicos acima, isso foi comprovado com exemplos de pares de objetos coincidentes, iguais ponto por ponto, mas que diferem entre si porque, enquanto o primeiro é arte ou arquitetura, o segundo não é. Visando a discernir um do outro sem aceder a uma teoria institucionalista, que reduziria todo o problema ao arbítrio ou à autoridade dos museus, dos mercados, dos críticos, dos estetas *et cetera*, propôs-se comparar as propriedades não-visuais de cada qual, principalmente os contextos em que eles surgiram e os símbolos de que eles se investem.

Contudo, conquanto esse método fosse bastante eficaz para identificar o que é arte ou o que é arquitetura em casos particulares, ele não instituiu uma norma geral, que pudesse apreender todas e exclusivamente todas as obras possíveis, de modo ubíquo e eterno. As propriedades não-visuais da arte e da arquitetura, assim como as restantes, não formam um grupo homogêneo: as circunstâncias e os conteúdos que podem ser associados a um trabalho artístico ou arquitetônico são infinitos e inumeráveis.

Não obstante, apoiado pela filosofia de Hegel, este ensaio empreendeu um breve estudo sobre a natureza das obras de arte e de arquitetura, destacando que:

- (a) elas são feitas pelo homem;
- (b) elas são feitas para os sentidos do homem;
- (c) elas possuem uma finalidade em si mesmas.

O fim que a arte e a arquitetura têm e realizam em si mesmas é a expressão sensível dos interesses do espírito. No pós-modernismo, porém, as obras já não o concretizam só nas suas feições e nos seus suportes materiais, mas, sobretudo, no que não pode ser captado, senão pelo pensamento.

Consoante a estética hegeliana, entretanto, esse não é um traço exclusivo das obras pós-modernas. Ao contrário, ele é partilhado, em maior ou menor grau, com tudo o que foi produzido no Ocidente desde o começo do período gótico. Na filosofia de Hegel, o pós-modernismo corresponde a um novo estágio do processo de desenvolvimento espiritual, em que a humanidade vai afiando a sua consciência de si e do mundo e em que a arte e a arquitetura vão deixando as sensações imediatas em favor da reflexão.

Isso significa que o pós-modernismo integra, juntamente com outros estilos, a seqüência dos acontecimentos que tramam a história da arte e da arquitetura. Com efeito, como a doutrina de Hegel fixa que a narrativa sobre o universo artístico e arquitetônico é muito bem ordenada e tem um desfecho predeterminado – a transposição total da experiência estética do campo do sentir para o do pensar – e como o pós-modernismo constitui uma etapa necessária para a consecução desse desenlace, que, todavia, é inatingível, as obras pós-modernas compõem a história geral da arte e da arquitetura.

Finalmente, o último tópico deste ensaio indicou as causas fundamentais do movimento pós-moderno no centro de Minas Gerais: o início da abertura política e cultural após os anos de chumbo da ditadura militar brasileira, a crise econômica da década de 1980, as atividades dos grupos intelectuais e artísticos mineiros, o ambiente favorável à mudança na música, no teatro, na dança e na arquitetura em Belo Horizonte, na década de 1970, e a atuação decisiva de Éolo Maia.

Outras pesquisas devem mostrar em que extensão os aspectos do pós-modernismo, bem como as questões correlativas, ajustam-se ou não a todo o cenário contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

PARTE A . FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA PÓS-MODERNA

ASSIS, J. Carlos. A macroeconomia do pleno emprego. In: SICSÚ, João; PAULA, Luiz Fernando de; MICHEL, Renaut (org.). *Novo-desenvolvimentismo. Um projeto nacional de crescimento com equidade social*. Barueri: Manole; Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2005, pp. 77-93.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. [trad. Alfredo Bossi, Ivone Castilho Benedetti]. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1210 pp.

ALTIERI, Charles. Response. *Doreen B. Townsend Center for Humanities Occasional Papers, University of California at Berkeley*. Berkeley: n° 14, pp. 17-23, 1998.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. [trad. Rodnei Nascimento]. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 320 pp.

BERTENS, Hans. *The idea of the postmodern: a history*. Londres: Routledge, 1995. 284 pp.

BORGES, José Luis. *Ficções*. [trad. Davi Arrigucci Jr.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 169 pp. (Biblioteca Borges).

CONNOR, Russell. *Notes on "The kidnapping"*. Disponível em <http://russellconnor.com/writing_11.html>. Acesso em 25 de outubro de 2010.

_____. *The kidnapping of modern art by the New Yorkers*. Disponível em <http://russellconnor.com/gallery_17.html>. Acesso em 25 de outubro de 2010.

BLAKE, Peter. *Form follows fiasco: why modern architecture hasn't worked*. Boston: Little Brown and Company, 1977. 169 pp.

CASTELLANO, Pedro Sória. *Movimento moderno e pós-modernismo: as naturezas sobrepostas de Berlim*. 257 pp. Dissertação (Mestrado em Urbanismo), Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2008. 257 pp.

DANTO, Arthur C. Anything goes. The work of art and the historical future. *Doreen B. Townsend Center for Humanities Occasional Papers, University of California at Berkeley*. Berkeley: n° 14, pp. 1-16, 1998.

_____. *A transfiguração do lugar-comum*. [trad. Vera Pereira]. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2005. 312 pp.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. [trad. Saulo Krieger]. São Paulo: Odysseus Editora; *idem*: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 292 pp.

_____. Arte e significado. [trad. Fany Kon]. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 579-589. (Stylus).

DRESDEN. Ruine der am 13. Februar 1945 zerstörten Frauenkirche, links die Kuppel der Kunsthochschule (Januar, 1991). [foto: Helmut Schulze]. Dresden: East-Verlag, 200-. 1 cartão postal: colorido.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. [trad. Elisabeth Barbosa]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 144 pp.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. [trad. Jefferson Luiz Camargo]. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 470 pp.

FRAUENKIRCHE DRESDEN. Disponível em <<http://www.frauenkirche-dresden.de>>. Acesso em 27 de maio de 2010.

GALLAVOTTI, Giovanni. *The elements of mechanics*. Nova Iorque: Springer-Verlag, 1983. 575 pp.

GHIRARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea: uma história concisa*. [trad. Maria Beatriz de Medina]. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 304 pp. (Coleção mundo da arte).

GOLDSTEIN, Rebecca. *Incompleteness. A prova e o paradoxo de Kurt Gödel*. [trad. Ivo Korytowski]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 242 pp. (Grandes descobertas).

HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. [trad. Márcio Susuki]. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, pp. 99-123.

_____. Arquitetura moderna e pós-moderna. [trad. Carlos Eduardo Jordão Machado]. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, pp. 125-149.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The philosophy of history*. [trad. J. Sibree]. Nova Iorque: Wiley Book, 1944. 480 pp.

_____. *Cursos de estética*. [trad. Marco Aurélio Werle]. 2 ed. v. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 302 pp. (Clássicos).

_____. *A arquitetura*. [trad. Oliver Tolle]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 208 pp.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. [trad. Marcos Santarrita]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 pp.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. [trad. Carlos S. Mendes Rosa]. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 510 pp. (Coleção a).

JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. 6 ed. Londres: Academy Editions, 1991. 204 pp.

_____. (ed.). *The post-modern reader*. Londres: Academy Editions, 1991. 416 pp.

JODIDIO, Philip. *Architecture now!* [trad. Francisco Boléu]. Colônia: Taschen, 2005, pp. 48-53.

KRJDA. *The Jewish Museum*. Disponível em <<http://www.krjda.com/project/The-Jewish-Museum/?cat=2>>. Acesso em 27 de dezembro de 2010.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. [trad. Ricardo Corrêa Barbosa]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986. 123 pp.

MCCARTHY, David. *Arte pop*. [trad. Otacílio Nunes]. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 80 pp. (Movimentos da Arte Moderna).

McGOUGH, Nancy. *The continuum hypothesis*. Disponível em <<http://www.ii.com/math/ch>>. Acesso em 31 de agosto de 2009.

MELVIN, Jeremy. *Ismos. Para entender la arquitectura*. [trad. Laura Vidal]. Madrid: Turner, 2006. 159 pp.

MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. [trad. Flávio Coddou]. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2008. 368 pp. (Face Norte).

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento no século XX*. [trad. Esther Pereira da Silva, Carlos Muñoz Galego]. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 220 pp.

_____. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. [trad. Maria Beatriz da Costa Mattos]. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 272 pp.

MUSCHAMP, Hebert. Jewish Museum Renovation Gothic Style. *The New York Times*, Nova Iorque, 11 de junho de 1993. Caderno de artes.

NAGEL, Thomas. *Visão a partir de lugar nenhum*. [trad. Silvana Vieira]. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 405 pp. (Mesmo que o céu não exista).

_____. *Uma breve introdução à filosofia*. [trad. Silvana Vieira]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 107 pp.

NATIONAL GALLERY. Disponível em <<http://www.nationalgallery.com.uk>>. Acesso em 8 de janeiro de 2011.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. [trad. Vera Pereira]. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2006. 659 pp. (Coleção Face Norte).

PORTOGHESI, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. [trad. Ana Luiza Nobre]. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 309 pp. (Coleção a).

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. [trad. Eduardo Brandão]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 309 pp. (Coleção a).

SCHOPENHAUER, Arthur. *Fragmentos sobre a história da filosofia e Esboço de uma história da doutrina do ideal e do real*. [trad. Karina Jannini]. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 195 pp. (Obras de Schopenhauer).

SIMONSEN, Mário Henrique. *Ensaaios analíticos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994. 460 pp.

THE CITY REVIEW. *The Jewish Museum. 1109 Fifth Avenue*. Disponível em <<http://www.thecityreview.com/ues/fifave/jewishm.html>>. Acesso em 27 de dezembro de 2010.

THE JEWISH MUSEUM. Disponível em <<http://www.thejewishmuseum.org>>. Acesso em 27 de dezembro de 2010.

THE ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION. Disponível em <<http://www.lichtensteinfoundation.org>>. Acesso em 8 de janeiro de 2011.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. [trad. Eduardo Brandão]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 208 pp. (Tópicos).

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. [trad. Álvaro Cabral]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 231 pp. (Coleção a).

_____; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. [trad. Pedro Maia Soares]. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2003. 224 pp.

WITTGENSTEIN, Ludwig (Josef Johann). *Investigações filosóficas*. [trad. José Carlos Bruni]. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 207 pp. (Os pensadores).

π (3,1415926535...). Disponível em <<http://newton.ex.ac.uk/research/qsystems/collabs/pi/pi6.txt>>. Acesso em 18 de novembro de 2009.

PARTE B . ANOTAÇÕES SOBRE O PÓS-MODERNISMO EM MINAS GERAIS

ARTIGAS, João Batista Vilanova. As idéias do velho mestre. In: ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas. Caminhos da Arquitetura*. [org. Rosa Artigas e José Tavares Correia de Lira]. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 167-173. (Face Norte). Entrevista concedida a Paulo Markun.

CALDEIRA, Altino Barbosa. Algumas verdades e mentiras sobre Éolo Maia. *Arquitextos*. São Paulo: 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/737>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões e Debates*. Curitiba: n° 44, pp. 189-201, 2006.

CASTRO, Lavínia Barros de. Esperança, frustração e aprendizado: a história da Nova República (1985-1989). In: GIAMBIAGI, Fabio et al (org.). *Economia brasileira contemporânea (1945-2004)*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, pp. 116-140.

COLIN, Sílvio. *Pós-modernismo: repensando a arquitetura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2004. 196 pp.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Casa do Arcebispo em Mariana, projeto de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá. *Arquitextos*. São Paulo: 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/741>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

FISHER, Sylvia. *Reflexões sobre o pós-modernismo*. Disponível em <<http://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04-txt-01.pdf>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

FURTADO, Celso. *O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. 116 pp.

GARCIA, Alexandre Brasil; MACIEL, Carlos Alberto. Liberdade patropi. *Arquitextos*. São Paulo: 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/738>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 417 pp.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 507 pp.

_____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 538 pp.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 525 pp.

HERMANN, Jennifer. Auge e declínio do modelo de crescimento com endividamento: o II PND e a crise da dívida externa (1974-1984). In: GIAMBIAGI, Fabio et al (org.). *Economia brasileira contemporânea (1945-2004)*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, pp. 93-115.

KATZ, Helena. Os primeiros 25 anos deste Corpo. *Estudos Avançados*. São Paulo: v. 14, nº 40, pp. 311-328, setembro-dezembro de 2000.

LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: uma interpretação*. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 1056 pp.

MACHADO, João Marcos. *Grupo Galpão: arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico*. 122 pp. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. 122 pp.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. In: CONFERÊNCIA DO MÊS DO INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, abril de 1996, São Paulo. [Atas...]. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1996.

MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de; PODESTÁ, Sylvio Emrich de. *3 Arquitetos*. 2 ed. Belo Horizonte: Cultura, 1985. 164 pp.

MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de. *Éolo Maia. João Vasconcellos*. Site oficial. Disponível em <<http://www.eolojo.com.br>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

MAXWELL, Kenneth. Conjuração mineira: novos aspectos. *Estudos Avançados*. São Paulo: v. 3, nº 6, pp. 4-24, maio-agosto de 1989.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, IV, abril de 2002, Cidade do México. *Actas...* [s.i.]: Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 24, n° 47, pp. 103-126, 2004.

PAMPULHA. Belo Horizonte: Caminho Novo Empresa Jornalística e Panela; Instituto dos Arquitetos do Brasil, Seção Minas Gerais, n° 1, novembro-dezembro de 1979.

_____. Belo Horizonte: Caminho Novo Empresa Jornalística e Panela; Instituto dos Arquitetos do Brasil, Seção Minas Gerais, n° 2, janeiro-fevereiro de 1980.

_____. Belo Horizonte: Caminho Novo Empresa Jornalística e Panela; Instituto dos Arquitetos do Brasil, Seção Minas Gerais, n° 3, março-abril de 1980.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 4, janeiro-fevereiro de 1981.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 5, maio-junho de 1981.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 6, abril-maio de 1982.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 7, agosto-setembro de 1982.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 8, novembro-dezembro de 1982.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 9, janeiro-fevereiro de 1983.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 10, julho-agosto de 1983.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 11, novembro-dezembro de 1983.

_____. Belo Horizonte: Panela Sociedade Civil, n° 12, janeiro-fevereiro de 1984.

PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil - 1964/1968*. Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em 11 de junho de 2010.

PODESTÁ, Sylvio Emrich de. *Sylvio E. de Podestá Arquitetura*. Disponível em <<http://www.podesta.arq.br>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

_____. *Pampulha 13. Memória*. Disponível em <http://www.podesta.arq.br/index.php?option=com_content&view=article&id=65&Itemid=57>. Acesso em 15 de julho de 2010.

REIS FILHO, Daniel Aarão; ROLLEMBERG, Denise. *A ditadura, as artes e a cultura*. Disponível em <<http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/campanha/censura-nas-manifestacoes-artisticas>>. Acesso em 11 de junho de 2010.

RIBEIRO, Artur Andrés. Grupo UAKTI. *Estudos Avançados*. São Paulo: v. 14, nº 39, pp. 249-272, maio-agosto de 2000.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 pp.

SALVATORI, Elena. Arquitetura no Brasil: ensino e profissão. *Arquiteturarevista*. São Leopoldo: v. 4, nº 2, pp. 52-77, julho-dezembro de 2008.

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. 207 pp.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 224 pp. (Acadêmica).

_____. *Pós-mineiridade revisitada: Éolo Maia*. Disponível em <<http://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04-txt-01.pdf>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

SEGRE, Roberto. Éolo Maia (1942-2002). A perda do “gambá” maior. *Arquitextos*. São Paulo: 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/736>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

SOUZA, Nilson Araújo. *Economia brasileira contemporânea*. São Paulo: Atlas, 2007. 342 pp.

SPADONI, Francisco. Dependência e resistência: transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 e 1980. *Arquitextos*, São Paulo: 09.102, Vitruvius, novembro de 2008. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/91>>. Acesso em 25 de junho de 2010.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura, arte e cidade. Textos reunidos*. [org. Celina Borges Lemos]. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004. 384 pp.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 332 pp.

ZEIN, Ruth Verde. Acerca da arquitetura mineira (em muitas fotos e alguns breves discursos). *Projeto*. São Paulo: n° 81, pp. 100-113, novembro de 1985.