

A presente entrevista foi realizada no dia 27 de setembro de 2001, na casa do arquiteto Carlos Eduardo Dias Comas. Pioneiro na revisão crítica da Arquitetura Moderna Brasileira, pós-graduado na Universidade da Pensylvania e doutorando na Universidade de Paris, Comas é professor da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e introduziu a disciplina de Arquitetura Moderna Brasileira no curso de pós-graduação do PROPAR, onde atua como pesquisador.

um Carlos Eduardo Dias Comas depoimento



ARQTEXTO – Quando começou teu interesse pela arquitetura moderna brasileira?

COMAS – Quando eu estava na faculdade, nos anos 60 e 70, a arquitetura moderna brasileira tinha sabor brutalista: a vanguarda estava em São Paulo. A arquitetura moderna carioca, na época, não me interessava em absoluto. Minha reação era de indiferença, embora eu lembre que, na famosa viagem do Curtis¹ pelo Brasil, em 1966, me chamou a atenção o Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, pelas proporções, pela elegância da fachada e dos brises. E Brasília eu achei detestável. Eu tinha uma grande dificuldade em entender a fascinação dos arquitetos por Brasília, como paradigma de cidade contemporânea. Uma dificuldade que vem do fato de eu ser fronteiriço, de uma zona polarizada por Montevidéu e Buenos Aires. Estava desde criança acostumado com a modernidade efetiva dessas cidades, na década de 50 ainda pujantes. Então, o urbanismo moderno nunca me convenceu completamente. Minha reação era de rejeição.

Quando me formei, me dei conta de que todo o nosso plano diretor era montado em termos de reproduzir Brasília. E isso foi uma das coisas que me levou a fazer o mestrado em desenho urbano. Fui para os EUA, em 1976, onde fiquei até 78. Em Filadélfia, eu tive a oportunidade de ler *Vida e Morte das Grandes Cidades Americanas*, de Jane Jacobs, e *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi. Rossi era quase desconhecido dos meus professores, mas a biblioteca tinha o livro. E descobri Colin Rowe, com o *Collage City*, que é absolutamente devastador em relação ao urbanismo moderno e *The Mathematics of the Ideal Villa*, que mudou minha percepção da arquitetura moderna.

Houve um grande interesse teu por Colin Rowe, não?

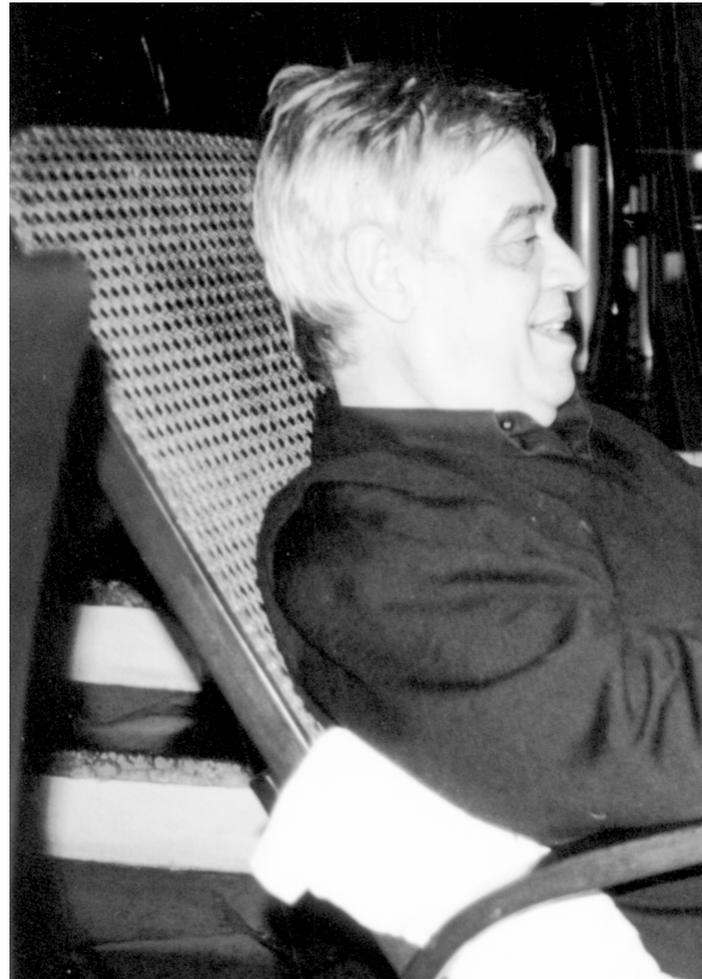
Colin Rowe é uma figura crucial. De repente, pela primeira vez, eu vi uma pessoa dizer sistematicamente o que é Arquitetura Moderna. Arquitetura Moderna tem tais e tais regras, é uma arquitetura de lajes planas, pilares e paredes soltas, formando um espaço sanduíche. Quando eu li, percebi que Rowe estava me dando uma ponte para a arquitetura moderna em geral e para Le Corbusier em particular.

Então, em 86, eu já tinha escrito alguma coisa sobre os conjuntos do BNH. Mostrando que a sua baixa qualidade não era só questão de especulação imobiliária e atraso tecnológico, mas tinha muito a ver com o paradigma problemático de Brasília e, por trás de Brasília, da cidade funcional da Carta de Atenas, a ideologia anti-rua, antiquarteirão, antipraça, antilote, pró-implantação aleatória de blocos soltos em superquadra. Foi por essa época que a Ruth Verde Zein me perguntou

se eu não gostaria de escrever algo sobre o projeto do Centro Municipal do Tietê, do Oscar Niemeyer. Eu disse que não, que não conhecia suficientemente o projeto. Mas ela, safadamente, mandou o xerox do projeto com as axonométricas. Vi aqueles “torrõezinhos de açúcar”, aquelas composições largadas no descampado verde, como em Brasília. Então pensei: sobre isso eu sei falar. Mas também pensei que, para escrever numa revista paulista, sobre Niemeyer, eu não poderia falar tão livremente assim, ou seja, tinha que ser cauteloso, “enfeitar um pouco a jogada”. Porque eu já sabia, pelas minhas andanças pelo país, que o Rio Grande do Sul tem as vantagens e as desvantagens de ser marginal. O Rio Grande do Sul nunca teve uma figura que pudesse se comparar, em termos de autoridade, às figuras do Oscar Niemeyer, do Lúcio Costa ou do Vilanova Artigas. A principal figura daqui era o Demétrio Ribeiro, mas que não tinha a mesma proeminência e nem a mesma força como arquiteto. Não me refiro a talento, mas ele dedicava-se mais às questões do planejamento. No Rio Grande do Sul, nesse momento, já estavam acontecendo os primeiros cursos de especialização do PROPAR. Nós já estávamos falando para os alunos sobre Colin Rowe, fazendo a revisão das proposições habitacionais modernas, e pondo abaixo uma série de mitos sobre os conjuntos BNH, ainda que incomodando muita gente no processo, que a tolerância gaúcha também não era ilimitada...

A propósito, nessa época, anos 80, não havia ainda na Faculdade de Arquitetura da UFRGS uma supervalorização do urbanismo?

Sem dúvida, ainda era “bacana” ser urbanista, arquiteto não era sério e a compreensão das nossas idéias era bem relativa... Mas, continuando o raciocínio, eu resolvi, então, começar a olhar com mais cuidado as obras do Oscar. Comecei a olhar os livros, observar Pampulha e outros projetos, e, para minha grande surpresa, – na verdade, eu estava agora instruído por uma olhada nova, proporcionada pelas análises sobre Le Corbusier de Colin Rowe e Alan Colquhoun, ou seja, da crítica anglo-saxã – comecei a entender melhor aquilo tudo. E comecei a achar interessante. Olhei na tentativa de “viver” as plantas, de atentar às sutilezas; comecei a me dar conta de que os quatro edifícios da Pampulha que foram construídos eram bastante diferentes, e essas diferenças formais me impressionaram. Então percebi que há um interesse enorme em diferenciar, e que essa diferenciação tem a ver com a finalidade do edifício, no sentido mais lato. O que é o cassino? É um palacete, porque quer absorver toda aquela aura meio aristocrática do jogo. Daí aquela fachada, aquelas elevações que impressionam, elegantes, em mármore travertino. Mas é um palacete moderno, como mostram os montantes calcados na Villa Savoye. E aí entra-se dentro e é aquela explosão: rampas, ônix, mármore, espelhos, cetim cor-de-



rosa, algo que realmente tem a ver com a idéia de teatro e de ritual mundano, aquela coisa da emoção do jogo, do *croupier*, do bacará... O late Clube é o contrário: é tudo ângulo, é tudo tenso, é tudo esportivo. E pode ser visto como uma casa-barca, prestes a se lançar à água. A Casa do Baile, redonda, sempre me pareceu ter qualquer coisa de primitivo, eu não sabia muito bem, mas tem alguma coisa de “terráqueo” naquele redondo. E a capela é aquela estilização de arcos, é o ideograma das montanhas atrás e o ideograma da verticalidade gótica à frente. Então, eu comecei a perceber uma racionalidade no projeto, que é exatamente o contrário dessa idéia extremamente difundida de que Niemeyer seria um intuitivo. A partir daí, comecei a reler com total atenção o Lúcio Costa, pela primeira vez compreendendo o que ele realmente queria dizer no *Razões da Nova Arquitetura*.

E afinal, escreveste o artigo?

Sim, escrevi, e a Projeto publicou com o título de *Nemours-sur-Tietê ou A Modernidade de Ontem*². A partir daí, comecei a me interessar, a estudar, e o primeiro resultado importante disso foi aquele artigo que escrevi sobre o Ministério da Educação³, que, acho, marcou uma certa época. Na verdade, foram dois trabalhos que saíram mais ou menos ao mesmo tempo, por 1986: este sobre o Ministério, na Projeto 102, editada pela Ruth Zein; e *Le Corbusier e o Brasil*, a documentação completa da correspondência entre ele e o Brasil, feito pela Margareth, pelo Romão, pelo Vasco, pela Cecília. Documentação que se acompanhava de uma análise muito sucinta, mas muito pertinente, sobre as relações de Corbusier com os arquitetos brasileiros, sugerindo uma complexidade ausente no Yves Bruand, para quem o Corbusier veio em 36 e ensinou os brasileiros a “colocar selo nas pranchas”. A partir de 1986 eu comecei a trabalhar sistematicamente, e isso resultou numa série de ensaios e nos seminários do PROPAR. Mas, essencialmente, houve duas hipóteses muito importantes, cuja validade só tem se consolidado.

Uma tem a ver com a formação acadêmica, não é?

Certo. Parte da qualidade da escola carioca relaciona-se com a excelente formação e cultura disciplinar do grupo de arquitetos que a compunha, liderado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Um dos grandes méritos de Lúcio foi ler a obra do Corbusier como renovação compositiva, motivada por um desejo de expressão do espírito da nova época maquinista, expressão facilmente assimilável à idéia de uma caracterização do “espírito da época”. Ou seja, Lúcio rompe com a maquiagem eclética sancionada pela prática da Escola de Belas Artes francesa e sua homônima brasileira, mas, na verdade, não rompe com as categorias teóricas desenvolvidas pela academia, de “composição correta” e “caráter apropriado”. Essa é a idéia crucial, a chave. Ele diz explicitamente isso: a arquitetura moderna



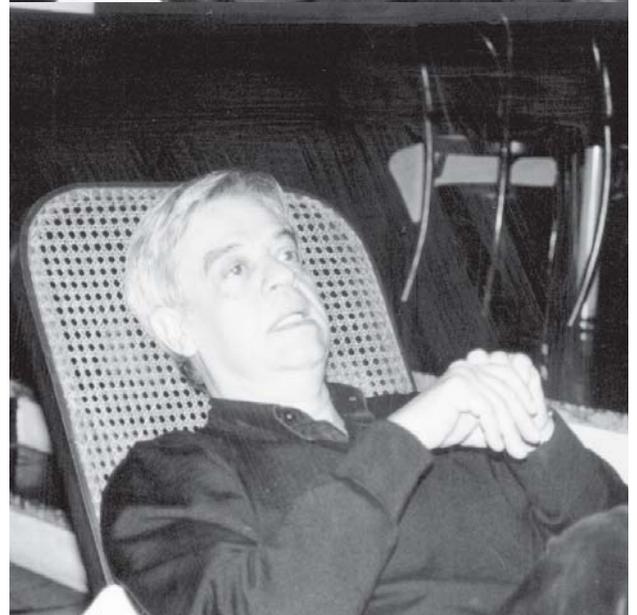
é a legítima composição clássica que os acadêmicos querem preservar. Lúcio adota uma posição dialética: parte se rejeita, parte se aceita. Diz que é absurdo falar de antagonismo entre modernidade e tradição, entre nacional e internacional. Lúcio é homem dos cinzas, não homem do preto ou do branco. Há uma grande dose de sensatez nas suas idéias, e parte dessa sensatez deriva do fato de não ser um antiacadêmico. Ele se rebela quanto a certos aspectos do acadêmico, mas, por outro lado, tenta preservar outros aspectos. Ele sabe que a arquitetura tem regras, que envolve uma sistematização, não é um vale-tudo, não é intuição. O Lúcio insiste em que o arquiteto sempre faz escolhas deliberadas no projeto. Se ele fosse estrangeiro, talvez tivesse tido uma projeção muito maior, pois já dizia isso em 1934. O seu pensamento prepara o caminho para uma “arquitetura moderna brasileira”, ao invés de uma “arquitetura moderna no Brasil”. E os cariocas sabem como manipular isso, sabem que caminhos trilhar para chegar a isso.

E qual a outra hipótese?

A segunda hipótese relaciona-se com o urbanismo. Um dos aspectos cruciais do texto sobre o Ministério foi observar que, longe de ser uma apologia ao “edifício na bandeja”, como em Brasília, a potência expressiva do Ministério é totalmente dependente do quadro onde se inscreve, constituído de quarteirões perimetrais. No momento em que se desconsidera esse aspecto, o Ministério se banaliza; se o Ministério se multiplicasse, ele se banalizaria. Parte da monumentalidade do edifício advém do fato de ser excepcional, inserido dentro de um contexto de quarteirões periféricos. Mas essa situação, é claro, é validada pela excepcionalidade do programa, por toda a carga retórica, simbólica e monumental do programa. Então, o que é novo é ver a escola carioca pré-Brasília como uma demonstração de que seria possível trabalhar no sentido da construção de uma cidade figurativa contemporânea, uma cidade de bairros polifuncionais, ruas-corredor, praças-salão, de tecido contínuo e alinhado, em contraste com o monumento isolado, etc., mas contemporânea. Talvez, como disse Bohigas, de ruas quase-corredor e quarteirões quase-fechados. A verdade é que, o que é novo no Ministério, é exatamente aquela idéia do pórtico, um espaço em que se entra por baixo, como o espaço em frente aos edifícios representativos do passado – Casa de Câmara e Cadeia, Igreja de São Francisco, etc. Ou seja, é a proposta de um novo tipo de edifício-praça, mas que só ganha potência à medida em que é exceção dentro do contexto.

E quanto ao Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova Iorque?

Com o Pavilhão acontece o mesmo. Nas suas memórias, Lúcio Costa diz que a primeira coisa que tem de ser considerada com relação ao Pavilhão é que ele vem do contexto. O partido do Pavilhão é



condicionado pela rua curva, pela existência de um edifício maciço francês já construído. Levei tempo para descobrir as plantas gerais da Feira. Elas confirmam que o projeto está amparado numa compreensão muito fina do que é continuidade e descontinuidade em termos de impacto urbanístico; e de como trabalhar o interstício, o quase fechado, o quase aberto. Todos os edifícios brasileiros dessa fase pré-Brasília, que depois eu comecei a chamar de “projetos exemplares”, têm um compromisso com o espaço aberto. Mesmo no caso da Pampulha, onde os edifícios são muito pequenos, e, portanto, “pipocados” no espaço, não representam aquilo que os críticos estúpidos chamam de “uma série de edifícios isolados”. Ao contrário, são edifícios ao longo de um circuito, implantados de maneira a se triangularem, a criarem relações uns com os outros. É uma relação altamente sagaz e inteligente, nada gratuita.

E Brasília?

Essa história de dizer que Brasília é a apoteose, não resiste aos fatos. Brasília é uma mutação. Mutações em várias coisas: primeiro, porque se rompe essa idéia de conexão interior-exterior, ou seja, cria-se, por assim dizer, o “espaço de maquete”. É curioso, porque a cidade tem muito mais metros quadrados de espaço aberto por habitante do que Rio, São Paulo, Belo Horizonte e tantas outras, e, no entanto, toda a vida reflui para dentro do edifício. Acho que o mais significativo são aqueles túneis entre os ministérios e seus anexos: são trezentos metros iluminados por fluorescentes, uma situação desagradavelmente surreal. E outro aspecto também, com respeito a Brasília, é o aparecimento da “caixa de vidro”, diferentemente das situações anteriores, em que as “caixas” eram sempre decompostas em planos adjacentes diferenciados. Não havia a idéia de “massa” que aparece na caixa de vidro.

Em teus textos, fazes uma distinção entre os diferentes períodos da Arquitetura Moderna Brasileira. Poderias explicá-los?

Pode-se tomar como momento inicial, ou como “incubação”, o começo da década de 30. É um momento de rejeição ao neocolonial, de experimentação com o International Style, de associação com Warchavchik. Já em 34, começa a haver uma mudança, com a Vila de Monlevade, em Minas Gerais, e a Chácara César Coelho Duarte, dois projetos importantíssimos. Com relação a Monlevade, são relevantes dois aspectos: primeiro, dar a cada edifício o caráter apropriado, o que é dito literalmente por Lúcio Costa e corrobora o conteúdo acadêmico do seu pensamento; segundo, há um processo de transformação das Casas Loucheur de Le Corbusier, tomadas como modelo. No original, eram duas casas geminadas sobre pilotis e parede de pedra. O que faz Lúcio? Parede de pedra, base em pilotis de concreto e telhado de uma água. Ou seja, é assimilação. Coisas técnicas que não estão em Le Corbusier, a gradação concreto armado e taipa

de pilão. E o aperfeiçoamento da taipa, porque eliminado o contato com a umidade do solo e previsto o uso de madeira serrada e aplainada. Mas 34 é também a consolidação do governo Vargas. A incubação poderia ser delimitada de 30 a 36, pois em 36 surgem, mais ou menos juntos, três projetos, que definitivamente lançam as bases da Arquitetura Moderna Brasileira. São eles: a ABL, dos irmãos Roberto, o projeto do Ministério da Educação e o projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, ambos de Lúcio e equipe. Todos são influenciados por Le Corbusier, mas todos representam, por outro lado, uma crítica. O projeto da ABL é anterior à visita de Le Corbusier ao Brasil e é o primeiro a fazer essa coisa fantástica que é o pilotis fechado nas pontas e vazado no meio. Depois, há os dois projetos do Lúcio e equipe, que, em relação aos projetos do Le Corbusier, são uma réplica e uma contestação. A partir daí, passa a aparecer uma série de coisas que, pela repetição, vão se tornar características, que representam desenvolvimentos, renovação do estilo corbusiano. E é aí que entra a questão da originalidade, porque se descobrem efeitos que não estão presentes na obra de Corbusier: porosidade, exuberância, radicalização. No Pavilhão de Nova Iorque, por exemplo, o jogo laje - suporte - recorte - curva é muito mais exacerbado que em qualquer coisa que ele tenha feito. E, por outro lado, isso tudo é exteriorizado. As audácias corbusianas tendem a ficar contidas no envelope; as brasileiras vão para fora, é uma outra maneira de ser exuberante.

Como avalia a relação de Le Corbusier com a escola carioca?

Há, na verdade, uma espécie de jogo sujo de Corbusier com relação aos brasileiros e vice-versa. Atribui-se mais a Corbusier do que ele, de fato, fez, porque se quer o seu aval para pôr na mídia internacional. Quando Le Corbusier publica o desenho que sugere ser ele o autor do Ministério, da primeira vez ninguém reclama. O *croquis* leva a crer que o partido da versão final fora criado por ele, mas, na verdade, é feito em cima de desenhos que os brasileiros lhe haviam enviado. Em 46, entretanto, quando os brasileiros já estão consagrados, pelo Pavilhão de Nova Iorque e outros projetos, eles reclamam. Outra coisa: uma leitura bem feita dos documentos de Cecília Rodrigues dos Santos mostra que Le Corbusier foi convidado por Lúcio não para o Ministério e sim para a Cidade Universitária. Mas quando Monteiro de Carvalho, que é o intermediário, conta que está sendo feito o projeto do Ministério da Educação, Le Corbusier impõe como condição a consultoria do projeto. Os brasileiros demoram, mas acabam cedendo a essa exigência. Os documentos estão aí, basta olhar e tirar a conclusão. E acabamos pagando um alto preço por isso, pois, afinal, atribui-se tudo a Le Corbusier, quando, na verdade, não é bem assim. O *brise soleil*, por exemplo, Corbusier havia dado dois ou três riscos em projetos para Barcelona e Argel, e, de repente, atribui-se sua patente a

ele: ele fica como proprietário e nós como imitadores.

Mas, voltando à periodização...

1945 é o momento de “consagração”, começa a haver uma aceitação maior da nossa arquitetura moderna: o que era exceção começa a ser referência para os próprios brasileiros. É importante observar que o governo Dutra é, na verdade, a transição. Os grandes projetos e as grandes propostas de habitação vão acontecer nesse governo. Depois, em 50, tem-se Getúlio, que é uma referência. Há, de fato, consolidação e hegemonia. Em 54, começa a haver a “mutação”: os concorrentes, as críticas, começam a aparecer. Há, portanto, uma série de fases que acompanham, quase *pari passu*, a evolução dos regimes presidenciais brasileiros. E isso é uma peculiaridade na arquitetura brasileira, onde se tem o estado como um patrono da arquitetura. Primeiro o estado, depois a burguesia. A primeira família burguesa a patrocinar grandes projetos, os Guinle, além de muito poderosa, tem uma feição de “patrono das artes”: patrocina Villa Lobos em Paris, por exemplo. E isso tudo está incompleto ou é muito mal contado pela escassa literatura. E as minúcias são muito interessantes, pois se vai descobrindo que cada um desses projetos que eu chamei de “exemplares” tem algo por trás, e se começa a perceber que as nuances são muito mais interessantes do que a versão ufanista que nos colocam.

A propósito, como foi a receptividade do teu trabalho, considerando que foste o primeiro autor a fazer essa análise mais crítica e menos ufanista da Arquitetura Moderna Brasileira?

Eu acho que foi muito boa. Muitas pessoas se interessaram. Não foi, talvez, capaz de mudar totalmente o curso dos acontecimentos, mas, essa redescoberta de um episódio da nossa arquitetura, teve um enorme interesse, até no exterior, sem dúvida nenhuma. Pelo número de convites que eu recebi, deu para perceber. Também nos seminários do PROPAR o interesse passou a ser bastante grande. O tema incitou uma série de outros trabalhos, coisas correlatas. Eu sinto hoje – é um trabalho de quinze anos – que está adquirindo massa crítica em termos de influência. Naquela ocasião, já havia trabalhos interessantes de crítica de arquitetura, da Ruth Zein, do Carlos Martins, do Hugo Segawa, gente que também tinha, nos anos 80, interesse numa releitura da Arquitetura Moderna Brasileira. Afinal, se nós não nos interessamos pela nossa situação, quem vai se interessar? Nós não temos tantas coisas atraentes assim em termos mundiais. Esse período da Arquitetura Moderna, definitivamente, é uma delas.

Mais alguma reflexão sobre o período pré-Brasília?

Acho que uma consequência importante do trabalho foi a

desmitificação, porque aqueles arquitetos eram apresentados para nós – e eu acho que continuam sendo, de certa maneira, – como “intuitivos”. Havia um grande complexo de inferioridade, como se nós, brasileiros, não fôssemos capazes de fazer o mesmo que os estrangeiros. Parte da minha pesquisa consistiu em colocar-me na pele do arquiteto, ver como o cliente veio até ele, como era o encargo, como era o terreno, como era a legislação, como era o orçamento. Ou seja, não pensar na situação ideal, mas tentar coligar todos os dados. E no momento em que se tem documentação suficiente, se começa a perceber que, para cada um desses projetos, há, pelo menos, cinco variantes. Sabe-se, por exemplo, que o Ministério tem quatro alternativas, que o Pavilhão Brasileiro tem pelo menos três. Então, começamos a descobrir que tudo isso é apresentado em desenhos, em maquetes, em foto-montagem. O grande luxo desses projetos é, na verdade, um cliente ou um patrono que entende que tempo é fundamental para um bom projeto. Tudo é trabalhado intensivamente, com anteprojetos completos para cada uma das versões, com foto-montagens comparativas. Há, portanto, muita transpiração. E temos que nos dar conta de que estamos falando de gente jovem, de trinta anos, sem experiência suficiente para fazer a solução brotar espontaneamente. Isso se chama, na verdade, profissionalismo. E, nesse início de carreira, eles tinham de agradar, trabalhavam duro. Apesar de ter apoio de grupos poderosos dentro do governo, essa equipe de arquitetos tem de fazer muito bem feito. Começa-se, então, a respeitar mais os profissionais, mas se percebe, por outro lado, que não estão num plano supraterrâneo, de gênio. Outra coisa que se percebe é a importância do contexto que gera o encargo arquitetônico. O Gustavo Capanema, por exemplo, Ministro da Educação, ele entende do assunto, é realmente “patrono” e não “cliente”. Os Guinle também. Há, naquele momento, uma elite minoritária, aristocrática, paternalista, mas que tem interesse e respeito pela arquitetura; e há um projeto de Brasil em andamento. Há a fome e a vontade de comer, juntas. É totalmente diferente da situação presente. Começa-se a descobrir, também, que a não conversão de projetos em obras, nos anos 80, tem a ver com a nossa deficiência em termos de promoção, de *marketing*, de união, de solidariedade... Mas parte tem a ver com uma situação histórica que é superior. Aí também nos damos conta do que foi a perda de *status* do arquiteto desde aquele momento. Eu acho que isso faz bem do ponto de vista profissional, perceber a arquitetura não só como uma atividade intelectual, mas como uma atividade que está inserida num contexto histórico totalmente condicionado. E é assim, não adianta querer que seja de outro jeito.

No Brasil dos anos 50 existia interesse do Estado. É o que acontece na Espanha hoje: a maioria das obras são do Estado. Existia investimento público oficial em arquitetura?

Sim, existia um interesse real. O nível do pessoal que gravitava em torno da educação e do patrimônio histórico, na época do governo Vargas, era de primeira. Lendo as revistas do patrimônio, percebe-se que houve uma tentativa clara de se conhecer o país. Naquele momento o Brasil era uma sociedade muito como a Espanha, o melhor de dois mundos. O que Lúcio tem de revolucionário é saber muito bem contra o que está se rebelando. Ele tem conhecimento de causa, do que está mal, e, ao mesmo tempo, tem essa excitação do novo. É muito diferente daqueles que vêm depois, que já recebem o novo confeccionado como receita. Naquele momento é uma conquista.

E os anos 70?

Eu acho que os anos 70 são o divisor de águas. Primeiro há a revolução, o Golpe de 64. Mas é efetivamente o momento de massificação, o momento de modernização do Brasil no sentido histórico. Os projetos BNH, por exemplo, devem-se muito à pauta da sociedade de massas, ao capitalismo de massas.

Existe uma retomada da arquitetura?

Não, em 70 não. Na verdade, 70 é um *boom* brasileiro: nunca se constrói tanto quanto nessa época. Mas é “derivativo” e “à deriva”, por várias razões. Derivativo no sentido de que, por exemplo, os cearenses estão fazendo brutalismo por lá. E à deriva porque sem rumo. A arquitetura perde bastante da precisão que tinha antes. O brutalismo paulista vira modismo. As duas coisas interessantes na década de 70, para mim, são a CEASA no Rio Grande do Sul e a Casa do Severiano Porto no Amazonas, sintomaticamente duas obras fora do eixo Rio-São Paulo. E violentamente combatidas pelo eixo Rio-São Paulo. Há uma certa xenofobia em dizer: “Arquitetura Brasileira é só aquela que entra em certas receitas”. E há o “planejês”, também: arquitetura não é importante, o negócio é planejamento. E nessa época começa, também, a nefasta proliferação das escolas de arquitetura, que alguns consideram abertura de mercado profissional. Se o profissional já era despreparado antes, mais despreparado fica.

E sobre os anos 80?

O que na verdade surgiu na década de 80? Eu acho que ressurgiram Lina Bo Bardi, Joaquim Guedes e Paulo Mendes da Rocha. Ou seja, gente que vinha das décadas anteriores e que continuou atuando, por uma série de circunstâncias muito especiais. Todos trabalhando naquilo de que realmente gostavam ou em condições de encargo satisfatórias do ponto de vista de qualidade.

A década de 80 parece ter sido crucial para a crítica arquitetônica brasileira.



De fato, foi um momento de reflexão por parte de muita gente. Foi a época dos Encontros de Ensino de Arquitetura do PROPAR, dos Encontros de Desenho Urbano de Brasília, dos Seminários de Arquitetura Latino-Americanos, etc. Aqui, houve uma coisa muito porto-alegrense. Chegaram até a dizer que a gente não era moderno, mas nós não estávamos interessados nos rótulos.

Além de pensar na arquitetura moderna brasileira, começou-se, aqui, a pensar em arquitetura de um modo geral. Houve um interesse pela estrutura da Vila do IAPI⁴, por exemplo. Isso foi uma coisa muito própria daquele início de PROPAR, mas que já vinha fermentando desde antes. Houve uma coisa mais crítica, mais voltada ao projeto, mais reflexiva mesmo.

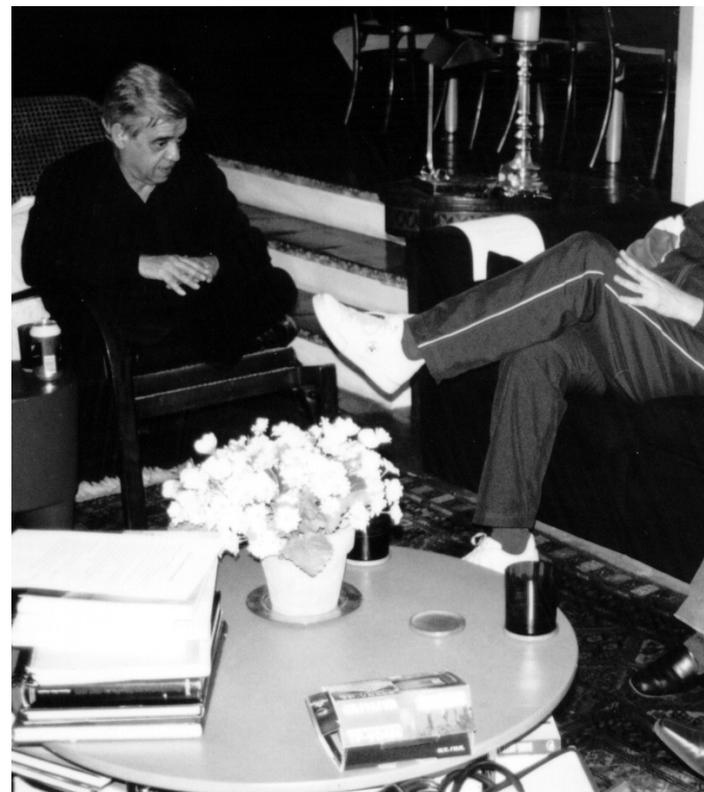
A diferença da nossa crítica, aqui em Porto Alegre, para as outras, está em que nós nunca abandonamos a ambição projetual, nunca ficamos só na teoria: o projeto, a prancheta, são nossa primeira pátria.

Mas os anos 80 não são homogêneos. Há a primeira e a segunda metades. A primeira, até 85, foi um período de reavaliação crítica da Arquitetura Moderna. E, de 85 em diante, um certo círculo do PROPAR dá uma guinada e diz: “essa crítica já foi feita e nós vamos adiante”.

Exato. Está absolutamente correto. Num primeiro momento, estávamos reagindo contra toda a questão das “casinhas” ou dos “bloquinhos” do BNH. Então, de certa maneira, havia uma ênfase exagerada do quarteirão perimetral. Quando a coisa começou a virar moda, nós fomos adiante. Mas houve uma forte reação, na época. Numa reunião de escolas de arquitetura, ocorrida no IAB, discutiram-se projetos que trabalhavam com habitação. As outras escolas ainda estavam fazendo projetos “pata-de-ganso” e outros esquemas do tipo BNH. E quando apareceram os projetos que estavam sendo desenvolvidos na UFRGS, no esquema do quarteirão periférico, houve uma forte reação.

E qual a tua opinião sobre a arquitetura de hoje?

Hoje temos um arquiteto efetivamente de classe mundial, que é o Paulo Mendes da Rocha. Temos o Joaquim Guedes, que infelizmente não quis diversificar. Acho interessante, na produção do Paulo, o fato de resgatar, retomar, revitalizar uma série de coisas da cultura carioca. Ele está realmente fazendo um “samba” interessante, que combina a persistência de certos traços da arquitetura paulista com uma releitura, uma revisão, uma atualização da carioca. Fora o Paulo, não há um ambiente interessante para se falar de arquitetura mesmo. Vide as nossas



escolas, o clima ginasiano que se instalou, onde não se pode fazer crítica ao aluno sob pena de “cortar a criatividade”. A década de 90 foi, para mim, a década dos concursos frustrados. E o que eu vi entre concursos e consultorias no Plano Diretor de Porto Alegre é estarrecedor em relação às capacidades de raciocínio dos arquitetos. Minha visão de futuro da arquitetura brasileira é bem pessimista. Há demasiada complacência, muito antiintelectualismo e pouco entusiasmo. Mas talvez eu me engane. Vou torcer para tanto.



NOTAS

1. Arquiteto Júlio Nicolau de Barros Curtis, professor da Faculdade de Arquitetura da UFRGS na época.
2. COMAS, Carlos Eduardo Dias. Nemours-sur-Tietê, ou a modernidade de ontem. **Projeto 89**, jul. 1986, p. 90-93.
3. COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. **Projeto 102**, ago. 1987, p. 137-149.
4. A vila do IAPI (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários) é um conjunto habitacional dos anos 1940-50, situado no bairro Passo da Areia, em Porto Alegre/RS.