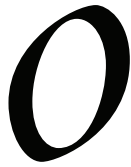


Carlos Antônio Leite  
Brandão



## LUGAR DO MONUMENTO NA ARQUITETURA REPUBLICANA

050

pós-

### RESUMO

A partir da aplicação das noções de humanismo e república ao universo da arquitetura e do urbanismo, nosso artigo prospecta o lugar do monumento arquitetônico dentro da pólis e perante o cotidiano. Sem este e sem a arquitetura a ele destinada, não há o monumento arquitetônico, e vice-versa. A partir desse enquadramento teórico, faremos uma crítica da “monumentalidade arquitetônica”, do modernismo à contemporaneidade, e ao nosso próprio modo de conceber, projetar e viver a cidade atual, se é que ela ainda sobrevive enquanto espaço das trocas e do desejo, e não apenas do consumo, do espetáculo e do gozo sem limites.

### PALAVRAS-CHAVE

Monumentalidade, monumento, arquitetura e república, arquitetura e humanismo.

## EL LUGAR DEL MONUMENTO EN LA ARQUITECTURA REPUBLICANA

### RESUMEN

A partir de la aplicación de los conceptos de humanismo y república en el universo de arquitectura y urbanismo, nuestro artículo discute el lugar futuro del monumento arquitectónico en la *polis* y ante el cotidiano. Sin este cotidiano y la arquitectura hecha para él, no hay monumento arquitectónico, y viceversa. En este marco teórico, criticaremos la “monumentalidad arquitectónica”, desde el modernismo hasta la contemporaneidad, y también nuestro modo mismo de concibir, proyectar y vivir la ciudad actual, si es que ella sobrevive todavía como un espacio de cambios y deseos, y no solamente como el lugar del consumo, del espectáculo y del gozo sin límites.

### PALABRAS CLAVE

Monumentalidad, monumento, arquitectura y humanismo, arquitectura y república.

## THE PLACE OF THE MONUMENT IN REPUBLICAN ARCHITECTURE

### ABSTRACT

By applying the concepts of “republic” and “humanism” to the universe of architecture and urbanism, this article discusses the position of the architectural monument within the polis and in daily life. Were it not for this daily life and its architecture, architectural monuments would not exist, and vice versa. Based on this theoretical demarcation, we assess the “architectural monument,” from modernism up to the present day, and our own way of conceiving, designing, and living in the city today, if it still survives as a place of changes and desires, and not just as a place of consumption, spectacle, and boundless pleasure.

### KEY WORDS

Monumentality, monument, architecture and republic, architecture and humanism.

Monumento e cotidiano remetem, em primeira instância, às dimensões da eternidade e do dia-a-dia; do que é raro e do que se repete; do que remete à memória, à lembrança, e destina-se também ao futuro (como na etimologia de “monumento”) e do que serve ao presente e ao corriqueiro comum (como na etimologia de “cotidiano”). Queria abordar esse binômio, nesta primeira parte, referindo-o a essas duas dimensões do tempo e partindo da história da arquitetura.

A construção do templo grego clássico consolida toda uma série de hábitos construtivos presentes na tradição desde a época das construções em madeira do período arcaico; mantém como invariantes as referências principais da tipologia original, procurando apenas aperfeiçoá-las com o apuro das técnicas e detalhes, como é o caso das ordens, e evitando a *hybris* da originalidade e da “mania de construir” persa (*libide aedificandi*)<sup>1</sup>; cuida de fazer da arquitetura veículo de mensagens históricas, éticas e culturais a ultrapassarem o que é arquitetura *strictu sensu*; dá forma e perenidade ao que surge como decorrência da função e da técnica como os triglifos, os capitéis, ábacos e caneluras. E, além de tudo, é o ponto para o qual convergem os esforços coletivos e simbólicos de uma comunidade para se afirmar para si e para os outros, como proposto por Péricles na construção da acrópole ateniense ou pelas comunidades medievais ao erigirem suas catedrais. Um monumento, como o Parthenon, torna público, tanto para os contemporâneos quanto para as gerações futuras, aquilo que teve uma origem dispersa (ou mesmo privada) no tempo e no espaço, mas acabou reunido na obra de arquitetura para marcar a cultura helênica e sua glória, não apenas militar. Ele presentifica aquilo que, por sua repetição na história e no cotidiano, consagrou-se e fez-se *arché* – origem, arquétipo, modelo, referência e princípio a ser sempre rememorado diante do cotidiano e da urgência de suas demandas. O monumental, portanto, não é o grandioso, o excepcional, o inédito, mas, ao contrário, a síntese que se tornou comum, pública e legítima dentro de uma tradição. O monumento “rememora” e remete a uma suposta instância original dos atos construtivos, da cultura e da civilização gregas, instância essa que funda o presente, mesmo contraditando-o em sua superfície, e sugere a confiança de um povo em si próprio e o destino a ser perseguido. Fundar um passado, pela construção de um monumento no presente, é também caminhar em direção a um futuro ao fim do qual se encontram os valores forjados no passado. Para inventarmos um futuro que criamos para nós, é costume forjar um passado que o prepare ou o legitime. Um bom exemplo é Leonardo Bruni no *Quattrocento* florentino, inventando no passado um parentesco entre Florença e Roma para projetar o destino de grandeza e liberdade de sua cidade no futuro. Mais do que rememorar um passado, sobretudo no caso de países colonizados e de tradição difusa como o nosso, o monumento nos dá uma imagem de futuro e de destino. O monumento abre o presente e liga uma tradição recebida a uma tradição que procura fundar. Do cotidiano e da repetição dos mesmos gestos construtivos ele retira sua significação e a capacidade de enviar para o futuro as marcas do tempo no qual foi construído. Daí, por exemplo, a escala humana em que ele se definiu na Grécia.

O Parthenon constitui sua monumentalidade a partir dos gestos sacralizados por sua repetição e da rememoração da *arché* que, por ele e pela concepção cíclica do tempo, é reproposta ao futuro. Por isto ele evita a originalidade, vista

(1) Sobre isso cf. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

como uma desmesura ou vício do artista. A monumentalidade de uma catedral gótica se constitui em função da vida eterna e da escala sobre-humana, as quais se impõem ao cotidiano, celebrando a “cidade de Deus” acima da “cidade dos homens” e o não-tempo em que se crê regê-la. Nele, eternidade ou *arché* é vista após a vida terrena e além do cotidiano, daí sua articulação vertical a motivar-nos à transcendência. A monumentalidade da Torre Eiffel é vista em um futuro laico, não-transcendente, a que nos levará o progresso e sua concepção linear do tempo. Esse futuro promete a redenção e a salvação não mais encontradas na origem, como nos gregos e no Renascimento, nem na vida eterna, mas no futuro, ainda fora do presente. A salvação pelo progresso ou pela religião, a que nos remetem os edifícios, são os fundamentos de uma monumentalidade construída pela evasão do presente ou do cotidiano. No passado, como no caso grego; no futuro, como no caso da Torre Eiffel; ou na vida eterna, como no caso da catedral gótica, o monumento se define por essa sacralização do que não está no presente e não se encontra no real e no cotidiano.

Quando Le Corbusier escreve ser a casa o monumento arquitetônico do século 21, ele nos ilustra um modo diverso de encarar-se a eternidade. Trata-se de uma eternidade constituída a partir do real, do presente, do comum e do cotidiano. E a monumentalidade a ela correspondente não se faz por remeter-nos para algum lugar extramundo ou para outra cidade, outro presente e outra realidade, que não estes nos quais transcorre nossa vida e realizamos nossa humanidade. Eleger a casa como nosso monumento é dotar nossas ações e funções do valor de salvação antes depositado em Deus, na tradição ou nas promessas de progresso tecnológico. E, na verdade, salvamo-nos e realizamo-nos por essas ações e funções desempenhadas no presente. É nelas que encontramos a verdade, e não no passado, no futuro e na vida eterna.

O presente: eis aquilo de que nos devemos lembrar e encontrar; ele vale mais que todo o passado vivido e todo o futuro a viver. É nele que se encontra a dimensão a libertar-nos do tempo e é para ele que se deve dirigir o monumento de nosso novo tempo. Como na pintura impressionista, busca-se uma “presencialidade eterna” no instante passageiro e nas relações cotidianas humanas<sup>2</sup>. Tempo e eternidade não são contrapostos, assim como não devem ser a arquitetura do cotidiano e a arquitetura do monumento. O monumento surge de nosso modo de habitar o mundo, de nossa experiência ativa dele, de nossos gestos e ações no mundo público. A arquitetura do monumento não está neste – seja ele o palácio, o templo, o museu ou a casa –, mas na aplicação mesma ao ato de construí-lo como o lugar em que o homem presente habita o real (e não o passado ou o futuro) e nele constrói sua verdade e sua salvação enquanto indivíduo inserido em um mundo público.

Toda arquitetura tem função pública e este público não deve ser entendido apenas como os vivos, mas também como nossos antepassados e os que nos sucederão, para os quais ela também se dirige, formando o que temos chamado de um republicanismo intergeracional, um dos focos de nossa pesquisa *Arquitetura, humanismo e república*, desenvolvida junto do CNPq. Isso a dota de várias dimensões as quais vão além da utilidade imediata – tais como a necessidade de resistir ao tempo, às intempéries e às incúrias humanas – e exige um apuro técnico e símbolos públicos que expressem as potencialidades de uma comunidade, seus

(2) Sobre esta “presencialidade eterna”, cf. PANIKKAR, R. Presente eterno. In: ORTIZ-OSÉS, Andrés; LANCEROS, Patxi (Org.). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997, p. 650-655.

valores e seu projeto de comunidade, como é o caso do Hospital dos Inocentes ou da catedral florentina, ambos de Brunelleschi, de Brasília, e das obras de Lucio Costa, Niemeyer, Artigas, Severiano Porto, Flávio de Carvalho, Sérgio Bernardes e tantos outros. Esse desvelamento chamamos de “produção da verdade”. A arquitetura é a responsável por publicizá-la e trazê-la para o espaço que vemos e habitamos. Ao dizermos que toda arquitetura tem função pública, significa que ela somente se dá quando se pensa em função da *res publica*, constituindo-a. Pensar o edifício em função da cidade, da verdade e dos homens presentes e reais tem sido pedagogia difícil em tempos de tanto cultivo do Narciso, sempre a supor sua verdade acima do real e do presente, e do artificial, como o que reluz nas formas bombásticas as quais trazem a marca do inédito, e são por demais caras para servirem à constituição do *humano do homem* e da *res publica*.

O monumento do mundo moderno, tal como o vê Le Corbusier, parte do presente e do homem real e visa ao comum, ao cotidiano, e não à exceção, à raridade, ao excepcional, ao que é apartado do cotidiano. Tal como eu não sou pré-constituído, mas algo que se forma, também o presente não é um dado, mas algo que se constitui, e a função pública da arquitetura é constituir nosso presente e nosso real e fazer-nos habitar nele, e não no passado, como o neoclassicismo, ou em um futuro de esperanças e ilusões absurdas, como grande parte da arquitetura contemporânea, divulgada no sensacionalismo da mídia arquitetônica. A função pública da arquitetura é fazer-nos compartilhar este presente, torná-lo acessível a todos, e, por meio desse presente, fazer-nos compartilhar tanto um passado quanto um destino comuns. Isso talvez seja o que melhor se aprende no Renascimento italiano e no modernismo, quando os situamos como parâmetros para empreender a crítica ao formalismo e ao figurativismo dominantes na arquitetura contemporânea. Esse compartilhamento é que faz uma sociedade distinguir-se da “massa”, e um mundo se tornar verdadeiramente público e não de espectadores. Sendo essa arquitetura objeto da referida pesquisa *Arquitetura, humanismo e república* prefiro, aqui, voltar a refletir sobre a questão do tempo e da eternidade, que estão no fundamento da relação entre o monumento e o cotidiano. Afinal, e cumpre destacar isto, o que notabiliza o monumento é fazer-nos habitar a história e o tempo, mais que o espaço e suas funções, seja o tempo passado, seja o futuro, seja o presente em que se prospecta o passado e o futuro, os quais não existem em si: só existem o presente e suas visadas.

Destacamos que o modernismo deu origem a uma nova concepção do monumento, por ter aberto uma nova dimensão da eternidade a qual se encontra aberta pelas perspectivas do presente e do real, e não mais depositada em um passado ou futuro longínquo. Essa dimensão por ele aberta, contudo, foi ofuscada diante do figurativismo de uma arquitetura que deixou de ver o espaço como “espaço de ação”, para ser de contemplação e exibição, sobretudo da genialidade narcísica dos arquitetos, fazendo surgir novas espécies de “catedrais”, como a do Museu de Bilbao, sem, contudo, qualquer ancoragem no solo público e no imaginário social, e avessa à relação com as demais construções. Perder essa relação com as demais construções, aquelas que não são monumentos, e com espaços e dimensões históricas, públicas e sociais, corrói o próprio conceito de monumento o qual funda a acrópole ateniense, a catedral gótica ou os projetos de Eiffel, como em Paris ou em Porto, ou de Gaudí, em Barcelona. Descontextualizado,

o monumento se torna apenas um *kitsch* erudito, como os que vemos recentemente nos quarteirões fechados da praça Sete em Belo Horizonte.

Chegamos, então, a um segunda abordagem do problema, talvez mais radical: a da relação entre obras de arquitetura e outras construções, e entre o monumento e o cotidiano. Radical porque aí se encontra a própria pergunta a respeito do que é monumento, arquitetura, e o que os distingue em nossa produção e em nossa cidade.

Narciso, o arquiteto, pensa estar sempre na iminência de dar à luz um monumento arquitetônico, ao projetar sobre a prancheta ou em seu computador. Mas nenhum edifício em si pode ser um monumento, pois isso lhe é dado somente por sua relação com as demais construções e com o restante da cidade real, histórica, imaginária e simbólica nas quais habitamos. Nada é extraordinário, a não ser diante do ordinário cotidiano de nossa vida comum. Toda obra de arquitetura só se define enquanto tal dentro de um universo dominado por construções, sem o *pedigree* da arquitetura.

Perguntar o que é monumento arquitetônico é perguntar pela origem da própria arquitetura. Os primeiros exemplos de monumentos arquitetônicos são os funerários, cujas ruínas pré-históricas chegaram até nós com sua aura de sacralidade e transcendência; com sua função eminentemente pública, simbólica e religiosa bem demarcada diante do território onde desenvolvemos nossa vida prática, cotidiana e mortal e com sua construção resultante de esforços da coletividade, que tornavam esses monumentos expressão máxima de suas vidas e valores maiores, inclusive os técnicos e construtivos. Essas ruínas se definem como monumento, na medida em que nos fazem habitar um mundo espiritual, um ideal e um destino comum em torno do qual uma comunidade se reúne e celebra a si, sua cultura e os valores nela compartilhados. São monumentos públicos e de função ética, que providenciam uma idealidade, uma historicidade e uma universalidade a serem lembradas e presentificadas diante das tarefas e demandas do cotidiano, as quais sempre nos fazem esquecer-las. Eles respondem àquilo que deveríamos ser e ao espírito, mais do que àquilo que somos e à nossa vida prática. E o mesmo ocorre quando os romanos desenvolvem os monumentos profanos, sob as formas de colunas, mausoléus, arcos, estátuas eqüestres e cenotáfios. Em todos esses monumentos, o indivíduo encontra seu lugar na história e na pólis e compartilha cultura, valores, idéias e desejos com demais concidadãos, o que não é providenciado pelo edifício projetado por aquele arquiteto Narciso, nem pelas outras construções da cidade, as quais não estão obrigadas à *arché*, aos fundamentos, princípios, destino e valores maiores que constituem uma sociedade. Sem essas construções comuns, aquela excelência da *arché* não se distinguiria. Sem o monumento, os acontecimentos do passado não seriam recompostos dentro da significação a qual concede a ele sua dimensão histórica. Nossa historicidade autêntica só acontece nesta díade entre a figura do monumento e o fundo das demais construções.

É isso que, analogamente, fazemos com o tempo, ao fixarmos os dias festivos como o Natal, a Páscoa, o carnaval, o Dia da Independência ou a data de nosso aniversário. Esses paradigmáticos dias de comemoração só adquirem sentido diante do caráter amorfo dos demais em que transcorremos nossa experiência diária. Tal como as ruínas funerárias da pré-história faziam da presença do divino e dos

mortos uma cunha no labor diário, esses feriados suspendem, sem abolir ou anular, o dia-a-dia, de modo a questionarmos nossa vida, a lembrarmos-nos daquilo que realmente somos e pretendemos ser como seres humanos e mortais, indivíduos, membros de uma família, cidadãos, herdeiros de uma tradição recebida e protagonistas comuns de uma tradição que fundamos na encruzilhada de nosso presente. Tais dias são focos da luz derramada sobre os dias comuns para reprovê-los de um sentido esquecido. Da mesma forma, os monumentos – como a acrópole de Péricles, a catedral medieval, o *duomo* florentino, o palácio comunal renascentista, a Torre Eiffel, ou nossa belorizontina praça da Liberdade – iluminam as demais construções e partes da cidade e fazem projetar sobre ela a cultura do todo, da coletividade ou, para usarmos o termo que temos conferido a esta prevalência do todo e do bem comum sobre as partes e o bem privado, a dimensão “republicana” da arquitetura. E é por isso que, a meu juízo e a contrapelo do que advogam os chamados “estudos culturais”, nossos cursos de graduação em arquitetura, tendo seu tempo limitado, devem priorizar o estudo dos monumentos, mesmo quando se tratam de monumentos mais laicos como fábricas, museus, bibliotecas e casas, a partir do século 19. Raros e avessos à banalização, são eles que nos concedem uma “cidadania” arquitetônica, uma cultura comum e uma idealidade as quais o Narciso e a mera resolução da vida prática não são capazes de proporcionar-nos. São eles que suspendem a sucessão de preocupações fechadas no cotidiano e abrem-nos para a origem, de onde viemos, para o destino aonde vamos e para aquilo que, potencialmente, poderíamos ser. Este poder-ser está encoberto pelo cotidiano e é o monumento que nos permite retomar possibilidades perdidas.

É possível ver a origem da construção nas cabanas primitivas, em torno do fogo ou nas cavernas. Mas a origem da arquitetura, a qual é uma parte dessa história da *tekné* e só tem sentido enquanto serve à nossa vida mortal e cotidiana, revela-se pública, espiritual e transcendente quando a perscrutamos nas ruínas funerárias e nos monumentos da pólis. Ela constrói a alteridade de uma habitação ideal e pública exigida para que possamos viver melhor e de forma mais justa – *bene beateque vivendum*, como dizia Alberti – nossos dias e nossos espaços individuais, familiares, práticos e funcionais que circunscrevem nossa existência. Pois só no espaço da história e da comunidade, ou seja, ao relacionar-se com um centro maior (o italiano *duomo* ou o alemão *dom*, por exemplo, para se referir à catedral, à “casa de Deus”) a ultrapassar seu *domus* doméstico, pode o indivíduo encontrar seu lugar verdadeiro e livre. O monumento é a morada ideal e comum na qual habitamos, o lugar onde o espírito coletivo e do tempo se fazem construção.

Só existem monumentos quando, antes de pretender o grandioso ou a beleza propriamente ditos, construímos um modelo espiritual perante o qual balizamos nossas ações e valores cotidianos. Ao dizermos que um determinado edifício é um monumento de arquitetura, ou uma determinada obra é um monumento da literatura, ou aquela mulher é um verdadeiro monumento de beleza, estamos concebendo é que eles servem como um ideal de arquitetura, de literatura e de beleza a funcionarem como referências nossas, mesmo não sabendo defini-las ou não tendo consciência delas antes de vê-las. São como figuras projetadas sobre o fundo dos demais livros, edifícios e corpos femininos. Mas figura e fundo não se deixam ver, senão em relação recíproca e em mútua dependência. Um ilumina o outro.



O projeto ambicioso de nosso arquiteto Narciso não ilumina esse fundo das demais construções, não se põe em função do contexto: ao contrário, vê o contexto em função dele e, se este é pobre, desconsidera-o ou o repele. Centrado em si mesmo, ele não se faz centro de nada e não pode ser visto como o centro espiritual ou ideal a representar o monumento. Todo Narciso pensa ser monumento aquilo que não passa do reflexo de uma pretensa beleza e auto-referência na qual ele se afoga. O Narciso não sai de seu umbigo, *idios*: é um idiota. E sua obra – tal como a Torre de Babel na pintura de Brueghel, as obras de A. Speer no nazismo, o Museu de F. Gehry em Bilbao, ou ao menos as leituras sobre ele, que por aqui me chegam, pois nunca lá estive, e vários outros exemplos da arquitetura contemporânea – lança uma fria sombra nas demais construções, e não a luz que do monumento se espera. Não seria difícil multiplicar os exemplos em nossa Belo Horizonte, como os recentes e “monumentais” Marista Hall e Templo da Igreja Universal. Nenhum desses exemplos nos proporcionam um assentimento e um lugar no mundo e na história. Ao contrário de uma catedral medieval ou da acrópole ateniense, eles criam um não-lugar com o qual não podem dialogar, nem nós nem as construções comuns nas quais vivemos nosso cotidiano e praticamos nossas vidas. Não nos inserem na República, mas decretam nosso exílio. E se a cidade é, sobretudo, o lugar do encontro e do diálogo, como mostra exemplarmente o diálogo entre as casas de Ouro Preto e delas com os monumentos que as iluminam, tais exemplares, ovacionados pela mídia arquitetônica, servem para matar cada vez mais essa república. Se, depois do século 19, o sagrado não mais se concentra em palácios, acrópoles ou igrejas (hoje só servindo a partes de uma comunidade e não a ela como um todo), mas se diluiu também por edifícios funcionais e particulares, mesmo fábricas e casas, como proposto em Le Corbusier ou Gropius, essa construção do diálogo é ainda mais imprescindível para a constituição do monumento dentro da imanência da cidade. Por isso um *shopping*, já que quase todos se pautam pela exclusão da cidade de dentro de si, pode pretender ser e engolir tudo, mas dificilmente terá qualquer monumentalidade arquitetônica, pois seu projeto parte justamente da exclusão da pólis. Por isso também o delírio estético do figurativismo arquitetônico, pensado sem a função ética e pública referida acima, pouco se relaciona com o monumento, por mais inusitado e gigantesco que seja. Eles são incapazes de conferir qualquer *ethos* à comunidade à qual crêem pertencer. Ao contrário, trabalham para destruí-los e deixar imperar apenas a alma do Narciso, ou a do consumidor. Por isso, enfim, a monumentalidade da arquitetura, hoje, talvez seja mais bem acessada a partir da verdade do cotidiano e da funcionalidade do que de uma deteriorada noção de “monumentalidade”.

A modernidade e seu tempo cronológico, laico e funcional, como seus espaços, ofuscaram os centros de espiritualidade e idealidade, de culturas e valores compartilhados que orbitam em torno dos monumentos. O pragmatismo e a sacralidade do capital e do consumo tendem cada vez mais a domesticar e anular a cidade enquanto espaço do diálogo, do encontro e das diferenças – ao contrário de *shoppings* ou *pubs*, onde o encontro só se faz entre iguais. Caso não queiramos perder a cidade, o que não é desejo de fácil realização, cumpre, então, reinventá-la, e isso implica dotá-la de novos centros de espiritualidade e idealidade. Parece-me ser esse o caso de Belo Horizonte, cujo centro viu diminuída sua sacralidade e

tornou-se por demais esgarçado para suportar uma espiritualidade simbólica e comum e conferir um *ethos* para a metrópole inteira. Ele mantém sua importância, talvez até maior que antes, como a praça Sete, local do convívio e do encontro. Mas essa sua importância se faz da imanência do mundo, dentro do que somos e das urgências requeridas por nossa vida diária. Então, o melhor projeto para dar mais vida e caráter a esse centro seria a retirada dos prédios os quais acabaram com a praça dos Correios sob o Edifício Sulacap, talvez o mais bonito de Belo Horizonte. Tal praça, exemplo do diálogo que constitui a cidade, como o que ela providenciava entre o centro e o bairro Floresta, urge ser reivindicada. Mas, assim como a vida moderna passou a girar em torno de vários centros e não mais em torno de um só, também cumpre às metrópoles multiplicarem seus centros e conferir-lhes caracteres e funções distintas, não mais possíveis de serem superpostos em um só hipercentro, sob pena de não se realizarem tais caracteres e não serem atendidas tais funções, práticas e simbólicas. Precisamos criar outros centros na metrópole, centros projetados – na Pampulha ou em torno do projeto do novo Rodoanel –, centros intencionados como expressão de cultura e valores compartilhados, e não surgidos como mero adensamento de atividades comerciais e de serviços. Precisamos de um centro, ou mais, a suportar o que deveríamos ser, refundir um ideal, uma cultura e um destino compartilhados pela pólis, e a partir do qual sua luz jorrasse para reprovocar de significação o fundo cotidiano de nossas ações e construções que nada têm, nem podem ter, de monumentais.

Belo Horizonte é cidade de muitos fantasmas e pouco espírito. Proponho que o conteúdo dessa espiritualidade seja dado pela cultura – ciência, arte e humanidades – e a praça da Liberdade me parece ser o local de maior potencialidade para abrigar esse centro: por sua localização e topografia, sua tradição e por sua apropriação e vocação comunitária e cívica. Não é de igrejas, de palácios, de órgãos burocráticos e de centros do poder político e administrativo, como secretarias de estado e órgãos de segurança, que espero ver iluminada minha existência cotidiana e os laços com meus concidadãos. Prefiro a “transcendência” concedida pela cultura, que faria na praça da Liberdade um dos pólos da elipse a qual conforma o núcleo belorizontino, ao lado dos pólos da “imanência”, proporcionado pelo hipercentro da praça Sete, e da “fundação”, fornecido pela praça da Estação, ambos a serem cada vez mais vitalizados dentro de suas vocações e funções práticas e simbólicas. O pólo da fundação responde pela tradição. O pólo da praça Sete responde pelo presente e pelo que já é em ato, pelo que somos. O novo pólo do Circuito Cultural da praça da Liberdade atuaria em função do que deveríamos ser e dessa comunidade ideal para a qual deveríamos tender ou a qual deveríamos projetar.

Nosso grande problema é não termos mais projetos de sociedade e não sabermos mais visar à pólis como um todo, em que uma comunidade compartilha valores e cultura. Para não cairmos em uma massa, sem passado, valores e destino compartilhados, como a define Hannah Arendt, é preciso providenciar tal centro de idéias e de espírito, de que Belo Horizonte carece. É a luz desse centro que deve iluminar nossas existências individuais, cada vez mais afogadas na escuridão, e é ela, parece-me, a mais capaz de devolver aos edifícios da praça da Liberdade a função ética e pública que fazem do monumento algo vivo, a conferir sentido às nossas existências enquanto cidadãos. O que emerge neles, hoje, junto de seus

costados, é uma enorme sombra a encobrir as demais construções e um vazio espiritual o qual cumpre ser preenchido, antes que o façam os falsos monumentos e simulacros de sacralidade e de cultura, como os referidos Templo Universal e Marista Hall.

A pergunta pela relação entre monumento arquitetônico e obras realizadas para o cotidiano esconde a pergunta pela distinção entre uma arquitetura concebida como obra de arte e outra concebida para atender às funções e ao cotidiano. Enquanto obra de arte, a arquitetura deve lançar-nos para fora do lugar presente e comum que habitamos, desafiá-lo, provocar-nos a ser diversos daquilo que somos, projetar-nos para o futuro ainda indefinido, ou para o passado, como é o caso do monumento histórico a reconectar-nos às origens. O que faz um monumento funerário, como, por exemplo, as ruínas pré-históricas ou os erigidos para os mortos nas batalhas ou para o holocausto, como o recente Museu de Libeskind, não nos remete ao indivíduo que ali jaz, mas à humanidade e ao ser humano universal o qual ali se enterrou e pede passagem e presença agora entre nós, questionando, inclusive, o sentido dessas próprias mortes nos campos de batalha e crematórios. A função desse monumento é ética e não privada, e convida-nos a sair da realidade usual para nos reencontrar com nossa história e com o “humano do homem”, de nós mesmos, geralmente esquecido entre o labor e o lazer cotidianos. Nesses monumentos históricos, tenta-se salvar aquilo que não queremos entregar à corrosão do tempo e da lembrança; aquilo que queremos, ainda, ver comprometido em nossa vida e ações presentes. Com esse presente, mais do que com o passado, o monumento se compromete: por intermédio dele, a vida triunfa sobre a morte.

Esse critério serviu para A. Loos citar como sendo as únicas arquiteturas possíveis de serem qualificadas como arte: as dos sepulcros e dos monumentos públicos. São os modernos que associarão arte e arquitetura em novas chaves e farão com que a arte invada nosso cotidiano e, como nas casas modernistas, lancem-nos para fora de nosso lugar comum e adquiram o sentido de uma renovação ética muito maior que estética. Suas casas não querem resolver apenas um problema privado, mas um problema universal a exigir soluções universais que atingem os campos da forma, da função, da técnica e da economia. Daí seu caráter internacional, a fusão entre arte e técnica consubstanciada na Bauhaus e no modernismo brasileiro, por exemplo, e, sobretudo, a construção de uma arquitetura que faz do cotidiano e da ação presente seu espaço e seu tema, mais do que a contemplação, ao contrário de vários “monumentos” criados pela arquitetura contemporânea. Esses monumentos da arquitetura contemporânea baseiam-se em uma visão arcaica da arquitetura como objeto de contemplação, como a dos neoclássicos, e não como espaço de ação. É a experiência moderna que justifica nossa asserção acima, de a monumentalidade da arquitetura, hoje, talvez ser mais bem acessada a partir da verdade do cotidiano e da funcionalidade do que de uma deteriorada noção de “monumentalidade”.

A modernidade e seu tempo laico negaram o passado e afastaram a morte de nosso cotidiano, como se vê na expulsão dos cemitérios do centro de seu espaço físico. Aquilo que nos fundou enquanto comunidade, aqueles que construíram e morreram por nós, nossos antepassados públicos, os quais tornaram possível a cidade em que vivemos, foram suspensos, bem como os monumentos encarregados

desse diálogo intergeracional. Mergulhamo-nos, sobretudo, após a pós-modernidade e os tempos e templos do consumo, na escuridão da mais absoluta imanência, na qual aquilo que é instrumento ou utensílio reveste-se da aura, ainda que efêmera, do sagrado. Sem raízes, somos nômades. E, nômades, não requeremos monumentos a fornecer-nos identidade, transcendência ou compromisso com um lugar, com uma comunidade, com uma tradição e um destino comuns. Pois se impõe, justamente, não colocar este presente absoluto em questão, não confrontá-lo nem com a memória nem com um projeto de futuro ou uma utopia; não deixar cair sobre ele a luz que iluminaria a escuridão na qual estamos cada vez mais mergulhados, como diante do excesso de informações e demandas a chegar-nos diariamente pelos meios de comunicação. Esse confronto – como o confronto entre a vida e a morte, providenciado pelo monumento funerário – é que cumpre ser considerado para avaliar a arquitetura enquanto obra de arte e monumento. E creio que um dos matizes principais pelo qual ele se traduziria hoje seria revelar o real em confronto com o simulacro e acolher uma sabedoria de vida vivida mais do que uma filosofia revolucionária, progressista ou niilista.

Perdida a aura sagrada do passado e das gerações heróicas – como nas necrópoles e monumentos da Antiguidade clássica –; perdida a crença na vida eterna do cristianismo medieval, a qual era por demais alheia à nossa finitude humana – como no arrebatamento místico que inspirava a catedral gótica –; perdida a utopia de um progresso, de um futuro e de uma razão redentores da modernidade – como sonhava Boullée ao projetar o cenotáfio de Newton –, o monumento e a obra de arte, nos séculos 20 e 21, vêem-se obrigados a colidir com o cotidiano e com o utensílio. O sagrado do monumento penetrou, assim, em todas as atividades humanas e em todas as tipologias arquitetônicas: jardins, museus, bibliotecas, institutos de pesquisas, escolas, centros administrativos, fábricas, prisões, edifícios de escritório, residências, e até igrejas, como mostram as obras de Kahn e Niemeyer, inclusive por trazerem elementos clássicos e sagrados, como as ordens, para conformar os ambientes os mais seculares. A imagem do monumento serviu para conformar o cotidiano e, por que não, monumentalizá-lo. E isso veio, para o bem e para o mal. Por exemplo, ao mesmo tempo em que levou a arte para o *design* de carros e escovas de dentes, afastou-nos deles pelo pouco caso que a economia e a utilidade geralmente recebem quando se trata de projetar monumentos e obras de arte. Não é à toa que grande parte dos monumentos atuais da arquitetura só podem ser concebidos como *no-construction*, utopias sem qualquer modo de inserção no real e, no entanto, são tratadas como paradigmas da arquitetura a ser produzida. O monumento, nesse ponto, deixa de ancorar-se na história para orbitar em torno do “sublime”: mas este sublime, ao contrário da beleza, não é reconhecido por uma comunidade histórica, mas apenas contemplado pelo “gênio” que a transcende ou por uma comunidade hermética de iniciados, como a proposta na arquitetura de contemplação e não de ação. É próprio do monumento e da beleza, inclusive da palavra poética, emanar um silêncio e um canto, e não gritar, como as obras as quais o Narciso propõe, fazendo com que o escutem mais do que àqueles que o monumento se propõe a rerepresentar. Por isso, seu monumento grita e enterra a beleza. Na arquitetura, o sublime é sempre uma tentação a evitar. Nesses tempos de sobrevalorização do individualismo e hedonismo moderno cumpre, como dissemos, tentar acessar a

monumentalidade da arquitetura a partir da verdade do cotidiano e da funcionalidade, do que de uma deteriorada noção de “monumentalidade”. Ou, em outras palavras, caso me fosse necessário aqui optar: melhor investir na arquitetura do cotidiano e tentar a eternidade encontrada em um presente sem fundações sólidas e sem esperanças e promessas de redenção. O que realmente for de valia e merecer vir a ser monumento será aquilo que se decantará da presença e realidade das quais nos afastamos cada vez mais. Busquemos uma “cotidianeidade eterna” e acessível para nós, comuns e mortais, uma “eternidade intratemporal”. É o presente e o real da vida e da cidade que a arquitetura deve fazer-nos encontrar. Eles valem mais, como dissemos, que todo o passado vivido e todo o futuro a viver. É neles que se encontra a dimensão a qual nos liberta do tempo e é para eles (não sei se contra eles, mas, com certeza, não sem eles) que deve se dirigir o monumento arquitetônico de nosso novo tempo: um tempo de metafísica e ontologias fracas, quando toda fundação é precária, todo destino provisório e incerto, e onde todo monumento é o acontecer de uma verdade fraca a contribuir para constituir o pano de fundo de nossa experiência cotidiana, e não para gritar sobre ela e sobre a cidade inteira<sup>3</sup>.

O monumento ou serve ao real e ao presente ou não serve para nada. E isso vale para todo o resto: à arquitetura *lato sensu*, à ciência, às artes e à filosofia. Mas como ele serve? Sobretudo, exprimindo uma cultura e valores comuns; inserindo-nos em uma história, fornecendo-nos identidade, fundação (ainda que móvel, provisória e mítica) e destino comum; tornando-nos melhores do que somos, seja enquanto indivíduos, seja enquanto sociedade. Pode-se dizer que tudo é expressão da cultura de nossos tempos e, então, deveria tudo ser levado para os pósteros. Mas isso não podemos, quando menos por respeito aos que nos sucederão, os quais também merecem ter espaço para expressar seu espírito com leveza e não se manterem sob nossa carga. Da mesma forma, ao mudarmos para outro local, somos obrigados a selecionar os objetos que levaremos, a interpretar, organizar e hierarquizar nosso presente, a fim de dar-lhe uma continuidade e abrirmos uma vida nova. Com certeza, tudo é expressão de uma cultura: um jardim, uma choupana, um talher, uma roupa, um corte de cabelo, um presídio, uma cruz na beira de estrada. O monumento que se projeta, como um memorial, difere por ter intenção e propósito claros para expressar essa cultura, condensá-la em uma unidade, mesmo em suas contradições, para fazê-la atuar na memória, “advertir”, “lembrar”, *monere, monumentum*, aquilo que traz à lembrança alguma coisa de modo simbólico e afetivo, como emoção, e não como informação. É pela mediação da afetividade que o monumento age sobre a memória e move-nos, comove-nos, transforma-nos, fazendo o passado vibrar como se presente fosse. E, para fazer isso, selecionamos o passado de modo a encontrar nele aqueles centros de carga simbólica e vital que preservam os laços fundamentais do corpo social, conjuram o tempo e servem como referências, limites e modelos para a existência e o cotidiano.

Aquilo que se transmite por meio do monumento varia conforme o olhar que o apreende. O Parthenon foi compreendido pelos renascentistas, pelos neoclássicos, por Speer, Le Corbusier e Norberg-Schulz de forma diversa e para fins igualmente diversos, conforme interesse e prioridade arquiteturas a legitimar-se no presente e no futuro. Um monumento nunca pode ser esgotado. Ele traz em si milhentas possibilidades e sentidos, dos quais nem seu autor nem seu próprio

(3) Cf. VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 83.

tempo estão cientes, os quais são revelados pela história e vão a ele se aderindo. Um monumento histórico é ele e suas interpretações que nos são legadas, tal como um “clássico” da literatura a revelar novas nuances e sentidos a cada nova leitura. Ele traz os traços de sua cultura e o mapa de suas interpretações: por ele vemos as camadas do tempo e das interpretações, como estratos geológicos nos quais reconhecemos o substrato cultural que nos formou e a que chamamos tradição. Da primeira vez que li o *Grande sertão: Veredas* ficaram-me o périplo do jagunço e a luta pela vida e pelo domínio de si. Da segunda, o reconhecimento da familiaridade do sertão com o mundo. Da terceira, as palavras e a experiência da vida. Da quarta, a poesia. A mensagem do sertão é inesgotável e possui múltiplos níveis de leitura. Como o monumento, ele nunca termina de dizer aquilo que tem para dizer. Por isso, o monumento canta e resguarda-se, cultiva o silêncio, volta a ser “terra” para dar seu mundo de forma diversa, mais à frente, como a palavra da poesia<sup>4</sup>. Sigo a tradição de nuclear minhas aulas de história sobre os mesmos ícones de meus antecessores. É por meio deles que julgo levar a arquitetura à história, à universalidade, à cultura e à filosofia, uma das tarefas do curso de graduação o qual ministro. Não porque as demais construções não tenham importância, mas porque sei que elas e a arquitetura contemporânea serão priorizadas por outras matérias ao longo do curso, restando pouco para o estudo da *arché* e para a formação humanista, mais que técnica, do aluno. Não se trata de conhecer eventos arquitetônicos do passado, mas de fazer desse passado história ao organizá-lo segundo uma ótica de valores e na perspectiva de conhecermo-nos, mais do que a fatos arquitetônicos externos e alheios ao “humano do homem”. O passado nos compreende e, ao compreendê-lo, adquirimos uma nova situação para prospectar o futuro e balizar nossa vida profissional, intelectual, moral e ética presente. Se os monumentos são os mesmos, a leitura e o sentido são outros, pois é em um outro contexto e em um outro horizonte que os reencontramos. Minha matéria é a “história da arquitetura”, e não o passado da arquitetura. O passado só se converte em história mediante a significação que atribuímos aos feitos. E essa significação é o presente que dá. Sem nós, o passado não é histórico.

Diversos ex-alunos, depois de muito tempo transcorrido, procuram-nos dizendo que deveriam ter prestado mais atenção às aulas e aos monumentos, pois são obrigados sempre a reexaminá-los e citá-los em sua prática profissional. Creio ser bom esse esquecimento porque, como dissemos, é preciso dar espaço ao novo e fazer leve o ato de projetar, sem carregá-lo com o peso das tradições: “*Que os esqueça à vontade, mas que os saiba assimilar...; que saiba apreciar os fatos mais do que os registrar...; que o pensamento (o espírito) a ser comunicado domine e penetre a imaginação de quem ouve, a ponto de que não mais se lembre das palavras (do monumento),*” diria Montaigne<sup>5</sup>. Creio que os estudos dos monumentos servem para conceder uma cidadania em arquitetura ao aluno: fornecer-lhe uma primeira forma e referência com que amoldar seu espírito e as futuras informações e experiências projetuais; fornecem alguns paradigmas a serem aceitos e criticados, de modo a permitir ao aluno criar suas próprias referências e paradigmas, mesmo que ele se recorde de pouco ou nada de minhas aulas. Parodiando Calvino, o qual praticamente transcrevo em toda esta parte, “*existe uma força particular da obra (do monumento) que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa sua semente...: os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se*

(4) Uso aqui a interpretação de Gianni Vattimo sobre “terra” e “mundo” em Heidegger. “Mundo” é o significado explícito aberto pela obra, tematizável, exposto. “Terra” é o conjunto de significados sempre ainda em reserva, não-tematizável e não-exposto, silêncio com que a obra resguarda a possibilidade de mundos e interpretações futuras, de ulteriores aberturas histórico-destinais. Cf. VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 77 e 83.

(5) MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores), p. 78, 80 e 86.

*impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual*<sup>6</sup>.

Essa potência de semente, esse canto que se recolhe e guarda um silêncio, as demais construções não têm: elas falam, até gritam e choram (como as favelas), mas não contam com as potencialidades da semente, os segredos da terra em que a cultura se cultiva.

A figura de um monumento só se delinea diante do fundo das demais construções, com ou sem *pedigree* arquitetônico, como dissemos na segunda parte deste estudo. Esse fundo é valioso, pois é nele que nossa existência cotidiana habita, é nele que dormimos, trabalhamos e ofertamos uma casa à nossa condição mortal, mundana e presente. É desse fundo que visamos aos monumentos, assim como é da temporalidade de nosso cotidiano aguardar os dias festivos. Só quem vive essa temporalidade presente encontra a dosagem que permite compreender os monumentos como figura diante desse fundo. É monumento tanto aquilo que faz as demais construções funcionarem como o fundo no qual transcorremos bem nossas vidas, sem prescindir delas, como aquilo que, mesmo diante de uma atualidade inflacionada de informações e construções bombásticas, persiste como uma espécie de rumor de fundo, a questioná-la, contraditá-la, limitá-la e referenciá-la, resistindo aos apelos da novidade e do espetacular por meio do fundo de tradição, invariância e regra, permitindo-nos vislumbrar quem somos, para aonde vamos e o melhor que poderíamos ser. Se não isso, para que serviria o monumento? Para que serviria o arquiteto, se ele nunca pode ser o autor exclusivo de um monumento? Para dar vazão ao Narciso, para propalar sua originalidade genial – nada mais que uma ilusão imposta pela mídia como verdade? Para inventar um conceito de monumento arquitetônico a prescindir de qualquer ideal ou evento histórico, da memória, da tradição e de um projeto comum?

O Narciso crê fazer-se fora das regras e das tradições. Seu olhar é cego, como aquele arquiteto contemporâneo o qual, para realizar seu projeto, impõe-se cegar aos modelos, aos clássicos e a qualquer referência, literalmente colocando venda em seus olhos, de modo a dar livre curso à sua inspiração, ao subconsciente e ao acaso. Essa inspiração é escrava de regras às quais obedece cegamente. Arquitetura se faz por observância de regras que, muitas vezes, os monumentos exibem como exemplares com os quais lidamos durante a atividade de projeto. Mesmo para nos postarmos contra a tradição, como Borromini e os modernos, cumpre dominar essas regras para reinterpretá-las e com consciência contradizê-las, tal como o barroco borrominiano. Reconhecendo e trabalhando sobre a tradição, esse arquiteto é mais livre do que o Narciso, o qual projeta segundo sua inspiração e é escravo tanto de outras regras que ignora quanto do fundo das construções monumentais e de nosso cotidiano que ele despreza. Esse arquiteto Narciso não tem lugar no mundo de precariedades e de seres frágeis, como nós. Por sermos frágeis e precários, desprotegidos e por deuses abandonados, sem fundação sólida e sem esperança de vida eterna e de uma redenção pelo progresso, é que precisamos de arquitetura. E não para fazer os monumentos que Narciso insiste em criar e jogar sobre nós. De nossa República, esse arquiteto da “espetaculocracia” deveria ser exilado, como naquela de Platão.

A opção pela arquitetura do monumento ou pela arquitetura do cotidiano traz outro dilema, de longa tradição histórica, sobre o tipo de espaço que a arquitetura

(6) CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 10 e 11.

deve engendrar: o da “contemplação”, como o gótico, o eclético, o do *art nouveau* e da École de Beaux Arts, ou o da “ação”, como grande parte das arquiteturas do humanismo cívico, do modernismo (antes de tornar-se um estilo) ou da Bauhaus. Ambas as correntes abrigam tendências tanto positivas e virtuosas quanto negativas ou viciosas e o que determina isso é, sobretudo, a consideração dada ao contexto histórico-social e sua relação com o edifício ou o espaço urbano que se projeta. A elisão do contexto real e sua freqüente substituição por um outro messiânico e místico é um perigo comum o qual ameaça a arquitetura – como ao pensar o monumento ou ao tratar o “espaço virtual” como fim em si mesmo – na medida em que a converte em nada mais do que imagem ou espetáculo visual, como a “catedral de luz” de A. Speer. Em uma cultura de simulacros, como a pós-moderna e consumista, essa imagem mascara e perverte a realidade, ao invés de procurar transformá-la.

A imagem corrói tanto a arquitetura do monumento quanto a do cotidiano, corrói o decoro da cidade e da casa, corrói os objetos de uso e de recordação, ocupa a maior parte dos guarda-roupas e das bolsas que se carrega a tiracolo, nivela o que tem valor e história ao que não tem e é fetiche. A cultura da imagem é a cultura em que tudo é exposto, publicizado, dado à visão plena: é uma “cultura obscena”, na qual o cotidiano e a intimidade das pessoas são expostas ao olhar e ao comentário de todos, pela televisão, pelas faixas na rua, pelas matérias de revistas e pelas idiosincrasias dos arquitetos, jornalistas e *paparazzi* de toda espécie. Esse panóptico tecnológico e hipermediático, contudo, não vê tudo: capta apenas a superfície objetiva e plana das coisas, seres e pessoas esvaziadas de todo significado, de todo contexto e de toda história. Misturam-se os planos em um mosaico de imagens justapostas e zapeadas, perdem-se as perspectivas, a distinção entre figura e fundo, o que tem importância ou não, o real e o virtual, e tudo se achata nessa visibilidade de superfícies amalgamadas umas às outras. No reino da visibilidade total, cada ente vira *design* e retórica, em seu pior sentido, de si mesmo: carro, retrato, cartão de crédito, roupas, cadernos, casa, praça, gesto, corpo, espírito e identidade. Tudo se superlativiza e congela-se, tudo se torna monumento *soft*, tudo vira imagem e signo de arte, a qual, por sua vez, perde seu conteúdo e seu sentido. A arquitetura do monumento é o modo pelo qual ela se pensa em um mundo que se estetizou em um nível único, homogêneo, sem atritos e sem capacidade de distinguir entre o que deve vir à cena como figura e monumento e o que deve se manter como fundo e suporte do cotidiano. Tudo, até o insignificante, o burocrático e o que é apenas meio e instrumento, deve ser monumentalizado, tornado fim em si mesmo e inflado por roupagens, propagandas e informações. O mundo obsceno, onde tudo vem à ribalta como mera superfície, é um mundo obeso, como obesa é uma cidade ou um bairro onde tudo se projeta como monumento, como se vê desde as recentes intervenções na popular praça Sete belorizontina até os condomínios fechados de uma elite abastada, obesa e inculta.

Trata-se, portanto, menos de optar por uma ou outra arquitetura, por um ou outro espaço, mas de combater esse pensamento planificante, incapaz de projetar distinguindo a imagem do real, o monumental do funcional, o texto e o contexto. Na contramão da via modernista que fez a arte penetrar no campo da função, do utensílio e do cotidiano<sup>7</sup>, o pós-moderno banalizou a arte, a arquitetura, as medidas com as quais apreciá-las, os lugares, tempos e modos com e em que inseri-las. O

(7) Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2001.



modernismo tirou a arte dos museus. Seus sucessores, contudo, fizeram de tudo – a cidade, a casa, a decoração, o corpo e o espírito – objeto de museu e suporte para informações e esteticizações que pouco têm de arte e muito de mercadoria e lixo. Essa obesidade estética e informativa constrange a arte, leva-a a reduzir-se e concentrar-se nostálgica e timidamente em essências e purismos os quais damos o nome de minimalismo estético, a outra face da arquitetura monumental. Em um espaço em que proliferam imagens estéticas descontextualizadas e vazias de conteúdo tudo é, ao mesmo tempo, monumento e antimonumento: monumento por cavar um lugar na obesidade e obscenidade do mundo; antimonumento por elidir o contexto e os caracteres próprios ao cotidiano e à monumentalidade, ao profano e ao sagrado, ao privado e ao público, ao hábito e à lei.

Por serem a imagem e a representação visual as tônicas de sua profissão e linguagem, os arquitetos são naturalmente contagiados por esse processo de estetização do mundo e tendem a reduzir a apropriação do espaço social à sua percepção visual. À sua vivência concreta superpõem o fetiche abstrato de uma imagem, monumentalizada pelo computador e pelas várias formas de mídia, como aconteceu freqüentemente com alguns exemplos do desconstrutivismo recente. O abismo entre a imagem da obra concebida para ser contemplada e sua experiência vital é correlato ao apagamento tanto da relação entre o monumento, o cotidiano e o contexto quanto da dimensão social e política do espaço arquitetônico enquanto espaço da ação humana. Para trafegar em um mundo cada vez mais estético, o funcionalismo mesmo passou de proposta eminentemente ética, como se vê em Corbusier, Gropius, Artigas e Lucio Costa, à proposta estilística, como no *international style* da década de 1930 e nos atuais neomodernistas. De negação de estilo, ele se converteu em um estilo dos mais dogmáticos, avesso à própria função e aos usuários. Ou então, como em suas germinações recentes, cancelando o que ele tinha de pesquisa, prospecção e ruptura para ser digerido pela estética da superfície e da descontextualização.

Fazer da arquitetura sempre monumento é estratégia dos totalitarismos *hard*, como o nazista, ou *soft*, como o contemporâneo: trata-se sempre de estetizar o espaço político e social e fazer da arquitetura um espetáculo de embriaguez dos sentidos, especialmente o visual, e de obesidade das escalas impostas sobre o mundo ético e sobre o cotidiano. Não é pelas condições intrínsecas de uso e pela ação no contexto, no tempo e nos homens, que Narciso espera ver julgada sua obra, mas por suas aparências, como julga a si próprio. Ele projeta para uma “massa” de espectadores ávidos de cenários para sublimarem suas próprias vidas, não para habitantes e usuários, com seus conflitos, fragilidades e inseguranças cotidianas: “*fiat ars, pereat mundus*”, como professava Marinetti<sup>8</sup>. No arquiteto do monumento há um fascista em potencial, pois ele se faz sempre acima do contexto, do cotidiano, da experiência, da especificidade histórico-geográfica, da vicissitude humana e seus sofrimentos, como os aludidos prédios e intervenções recentes em nossa cidade.

Bem sabemos do lugar simbólico do monumento e não queremos aboli-lo de nossa cidade, ao contrário. Responsável pela transmissão da memória, ele nos lembra, adverte e destina-nos ao futuro sem perder a âncora do passado. Sua autoridade fornece as balizas para a constituição da identidade individual e coletiva, fornece-nos as margens sem as quais não constituímos nem a nós mesmos – aí incluídos nossos desejos e projetos – e nem ao “outro”. O monumento ocupa o

(8) Apud LEACH, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Tradução de Fernando Quesada. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

lugar do “pai” na cultura intersubjetiva da pólis, a *arché*. Quando se apaga esse lugar do pai, como ocorre na “massa”, apaga-se o lugar do simbólico, apagam-se os limites, as referências e perverte-se o território do sagrado onde se erguia o monumento enquanto suporte de uma unidade ética. Tudo ou vira monumento ou não vira nada. Optar pela arquitetura do cotidiano é modo de resguardar o monumento e o lugar do sagrado e do pai na cultura, na medida em que não o banaliza. É uma atitude de recolhimento, de retração, de economia da arquitetura visando preservar os sabores distintos do monumento e do cotidiano e dar, ao nosso espaço e tempo, a espessura e profundidade que eles vêm perdendo. Mas isso é impossível em uma cultura do gozo, a qual oblitera em nossa economia psíquica toda espessura e profundidade, toda interdição, toda autoridade, limite e trauma que dão lugar ao simbólico.

A mensagem do monumento se economiza, é cifrada como toda representação simbólica, e não se deixa capturar e fixar nunca definitivamente. Esconderijo da divindade, o Parthenon nos envia diversas mensagens ao longo de sua história e, conforme nosso presente, nossos preconceitos e interesses, lemos umas e deixamos de ler outras. A “pan-escopia” atual, que exige a transparência absoluta de tudo, anula o lugar do simbólico, repele a hermenêutica e estas economia e representação. Como na linguagem da internet, tudo deve ser explícito, explicitado, despudorado, óbvio, inequívoco, cru, sem mediações e ambigüidades para os dóceis espectadores: a sociedade do espetáculo exige uma arquitetura do espetáculo que se apropria do nome e do lugar do monumento para dar passagem à obra do Narciso, pensada apenas como imagem e gozo visual.

Perdemos o monumento e seu lugar e, para recuperá-los, como é o nosso propósito, cumpre resguardá-los e não proliferar arquiteturas monumentais a todo tempo e lugar. Atentar ao uso e ao ordinário, pensar o espaço como de ação mais do que de contemplação, é modo desesperado de tentar reaver o lugar do simbólico, das mediações e das representações. Se não o for, a autoridade que vem pela força ocupa o lugar da autoridade simbólica: o fascismo e sua arquitetura avançam de mãos dadas por nossa própria demanda de autoridade e referências. Sempre apátridas, sem dívidas simbólicas, sem querer pagar o preço do desejo, sem história, sem monumentos eticamente significativos, sem laços intersubjetivos e intergeracionais, ficamos completamente à mercê de outrem, manipuláveis e manipuladores. A questão é saber qual autoridade e lei concederemo-nos para criar os limites que demandamos e os interesses e valores a compartilhar. Se não os decidirmos, decidirão sobre nós.

Em um mundo de limites abolidos e demarcações apagadas, no reino de transparência absoluta, no qual os umbrais e as soleiras se dissolveram, o sujeito se move por todo lugar, adquire várias identidades sucessivas, torna-se extremamente plástico, flexível, leve e descentrado. Esse sujeito troca o desejo pelo gozo que faz circular em torno do objeto de consumo – aí incluídos sua casa e os edifícios e monumentos que gostaria de ver na cidade. O monumento é o lugar da gravidade o qual nos dá uma posição quanto ao funcionamento e à história da cidade e da coletividade. Esse sujeito flexível e leve evita-o. Para ele só são possíveis monumentos sem gravidade, que não o enlaçam ou responsabilizam, sem mensagem e sem tradição: só imagem; a imagem é a própria mensagem. Sem uma referência estável, o leviano tem necessidade de confirmar-se incessantemente para não cair em queda

livre: e então passa a criar sucessão de referências efêmeras e móveis, “minimonumentalizando” tudo, como faz com os objetos, os utensílios, as roupas que os distinguem em grifes e tribos reunidas em torno do mesmo gozo, as faixas as quais vêm ao espaço público para monumentalizar ou espetacularizar, impudicamente, acontecimentos familiares e íntimos como o retorno do filho de uma viagem, o aniversário da colega de escola, as bodas dos avós, a vitória no vestibular. A intimidade, o cotidiano, o sentido ordinário e familiar dos objetos e acontecimentos, em que, efetivamente, transcorre a existência, perderam-se, em nome do espetáculo, da transparência absoluta, da arquitetura, do *design* e da arte, cujo sentido, como dissemos acima, esgarçou-se. Perdida a instância sagrada, passamos a orbitar em torno dos objetos do gozo dos quais nos tornamos escravos. É essa arquitetura do gozo, eminentemente visual, que costuma se ocultar sob a ambição do monumental. Pois é o gozo que pusemos no lugar do ancestral, do simbólico, do sagrado, do pai, da lei, da *arché* e do monumento. É o gozo, e não o desejo, a história e a lei, o que passamos a compartilhar para traçar nossa identidade. Nosso monumento, longe de ser histórico, é onde triunfa o hedonismo coletivo, como o *shopping*. Monumento de uma cidade carente de qualquer dimensão de *res publica*.

A fala e a representação simbólica criam lugares, distintos lugares, como o do locutor e o do ouvinte, o do autor e o do leitor, o pintor e o fruidor, o pai e o filho, o monumento e o cotidiano. Quando falo, escrevo ou pinto, instauramos uma assimetria de lugares entre eu e o outro para quem me dirijo, e é isso que nos proporciona uma posição nesse evento, em uma exposição, em uma conversa de bar, em uma discussão, no mundo intersubjetivo: ocupamos lugares e, daqui a pouco, trocaremos de lugar ao passar a palavra ao outro. Por falar, o monumento também cria seu lugar e dá lugar ao ordinário e ao cotidiano com o qual conversa. Em um mundo de pura visibilidade “panescópica”, a imagem abole essa constituição de lugares e alteridades: não ocupamos mais o lugar, pois queremos ocupar todos os lugares ao mesmo tempo, o que fazemos só superficialmente, seja em nosso cotidiano, seja ao concebermos a arquitetura como de superfícies ou monumentos de superfície, como Lebbeus Woods. São monumentos sem fala: sua mensagem é a própria imagem, planificada, crua, sem profundidade e sem cifras. A unidade ética que dava lugar ao monumento foi substituída por uma outra unidade simplesmente estética, capaz, perfeitamente, de mascarar e fazer trafegar, incólume e imperceptivelmente, o fascista, o tirano, o Narciso, o d. Juan, o Tartufo política e ecologicamente correto, o demagogo, o canalha que está ao lado em nossa mesa de bar, em nosso local de trabalho ou na passarela: “*Os que cultivaram admiravelmente o esteticismo foram os nazistas. Os desfiles de Nuremberg eram esteticamente perfeitos. O esteticismo autoriza os mais escabrosos crimes! Não apenas pode autorizar os crimes, mas, uma vez cometidos, não poderão ser reprovados a seus autores, já que terão sido perpetrados em plena legitimidade.*”<sup>9</sup>

Para não os legitimar, uma vez que me é tão difícil percebê-los em uma cultura do simulacro, do gozo e da descontextualização na qual eu e minha profissão de arquiteto e professor estamos mergulhados, prefiro, neste contexto atual de nossa cidade, de nossa história e de nossa economia psíquica, cuidar do cotidiano e da arquitetura que o acolhe e cultiva.

Dissemos que o monumento só se define em relação ao cotidiano. Em um espaço e em um tempo nos quais o sofrimento do cotidiano é constantemente

(9) MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade*. Tradução de Sandra Regina Filgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003, p. 166.

(10) Este artigo faz parte de nossa produção na pesquisa *Arquitetura, humanismo e República*, desenvolvida junto do CNPq.

anestesiado pelas imagens, informações, propagandas e drogas de toda espécie, também o será o monumento, enquanto tal. A aniquilação da experiência vital e profana do espaço implica também a aniquilação do que lhe serve de exemplo, arquétipo, valor, referência e transcendência, do que remete à memória e destina-nos a um futuro. Assim, também a anulação do cotidiano por uma cultura hedonista anula nossos dias festivos e comemorativos, homogeneizando o tempo. Um presente sem alteridade, no qual tudo é imagem e monumento, traduz a imanência obesa de uma narcísica idiotice a converter o mundo todo, inclusive os objetos mais instrumentais e cotidianos, em entidades míticas e fantasmagorias surrealistas que promovem a exclamação de muitos e o habitar de ninguém. O fim dessa arquitetura panescópica, que, às vezes, intitula-se do monumento, é aniquilar a própria arquitetura e continuar o processo de desinvenção da cidade, do cotidiano e de nós próprios, seja enquanto indivíduos, seja enquanto cidadãos, cada vez mais leves, cada vez mais sem espessura. E, no entanto, cada vez mais obesos. No mínimo, é mais honesto cuidar melhor do cotidiano e da vida humana a transcorrerem nos edifícios e cidades que projetamos, do que tornar obsceno o sagrado e usar o nome do monumento em vão<sup>10</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid tum? O combate da arte em Leon Batista Alberti*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Viver*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HARRIES, Kastern. *The ethical function of architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- LEACH, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Tradução de Fernando Quesada. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001. (Hipótesis).
- MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade*. Tradução de Sandra Regina Filgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores).
- ORTIZ-OSÉS, Andrés; LANCEROS, Patxi (Org.). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

---

### **Carlos Antônio Leite Brandão**

Arquiteto formado pela UFMG (1981), onde leciona teoria e história da arte e da arquitetura. Mestre (UFMG, 1987) e doutor em filosofia (1997), é autor de inúmeros artigos e livros publicados. Atualmente, preside o Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG.  
e-mail: brandao@arq.ufmg.br