

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A ARQUITETURA ECLIPSADA

NOTAS SOBRE HISTÓRIA E ARQUITETURA
A PROPÓSITO DA OBRA DE GREGORI

WARCHAVCHIK,

INTRODUTOR DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

V O L U M E I

O R I E N T A D O R
NICOLAU SEVCENKO

O R I E N T A N D O
AGNALDO ARICÊ CALDAS FARIAS

C A M P I N A S , 1 9 9 0

*Este exemplar
responsável a reclamação
mal da dissertação
que vada pela comissão
fulgurante.*

Trak S. Silva

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

INDICE

III AGRADecIMENTOS

IX PROLOGO

1 INTRODUÇÃO

- 14/ Questões da historiografia arquitetônica:
o caso Gregori Warchavchik
- 26/ Referencial metodológico

29 CAPITULO 1 MODERNISMO - O NOVO E A TRADIÇÃO

- 35/ As raízes ambíguas do modernismo
- 42/ A vontade de ser moderno
- 49/ Uma estética forjada na ambiguidade
- 62/ A vontade de ter passado
- 65/ Identidade e futuro

70 CAPITULO 2 ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL E A
INVENÇÃO DA TRADIÇÃO

- 71/ O Ecletismo
- 79/ O Neocolonial
- 88/ Lúcio Costa: arquitetura moderna e tradição
- 94/ A direção da Escola Nacional de Belas Artes

108 CAPITULO 3 UMA HISTORIOGRAFIA E SEUS ARDIS

- 111/ As raízes "legítimas" da arquitetura moder-
na brasileira
Brazil Builds - Philip Goodwin
- 116/ Modern Architecture in Brazil - Henrique
Mindlin
- 118/ Arquitetura Contemporânea no Brasil - Yves
Bruand
- 127/ Warchavchik e a Introdução da Nova Arquite-
tura no Brasil - Geraldo Galvão Ferraz

138 CAPITULO 4 AS VANGUARDAS E O DISTANCIAMENTO
DA HISTÓRIA

- 141/ A arquitetura moderna e o silêncio do pas-
sado
- 147/ Da história positivista à nova história
- 153/ Dos tratados historicistas à crise da
história
- 159/ A arquitetura moderna e a negação da histó-
ria
- 169/ As vanguardas modernas e a linguagem abs-
trata

AGRADECIMENTOS

A meus pais.
Fernandina e Antenor.
luz de meus olhos.

A Marisa, Azael, Carlos e Gelson.
pelo curso/viagem que juntos ini-
ciamos,
por compartilharem comigo o peso
dos sonhos.

Este trabalho é fruto de uma trajetória que combinou indistintamente interesses intelectuais e afetivos. Como, talvez, qualquer trabalho seja o resultado desse mesmo amálgama - o que sinceramente desconfio - este, como se verá, abusa dessa condição na medida em que o deixa claramente exposto. E, como ao longo dos seus capítulos serão indicados os autores cujas idéias iluminaram-me e cujas falas muitas vezes me apropriei para conferir substância e proporcionar abrigo ao meu texto nos momentos em que o percebia frágil, aproveito-me deste ponto de entrada para consignar meus agradecimentos à todos aqueles que através do contato direto e caloroso, constituem-se no verdadeiro esteio do que esta pesquisa possui de melhor.

O primeiro alvo do meu agradecimento não poderia ser outro que não Nicolau Sevcenko. Amigo e, para minha felicidade, meu orientador, devo sobretudo a ele e sua inteligência brilhante e generosa, minha condução pelo fascinante território da história da cultura e o estímulo para investigações que tinham o condão de me fertilizar o espírito.

Guardo com carinho a lembrança do ambiente encontrado no programa de mestrado em história social da UNICAMP, e particularmente a atenção muito especial da professora Maria Stela Bresciani e do professor Edgar De Decca, primeiros a confiarem na presença de um arquiteto junto ao corpo de pesquisadores da instituição.

Ao professor Luis Marques quero agradecer a leitura acurada deste trabalho feita durante o exame de qualificação, onde ficou nítido todo seu esforço em escoimá-lo de um número de erros além do aceitável.

Devo frisar que o auxílio financeiro da CAPES foi um elemento essencial para a realização deste trabalho.

Outras pessoas, amigos e colegas, de diferentes lugares e em diferentes momentos contribuíram decisivamente para esta pesquisa. Embora corra o risco de omitir involuntariamente alguns, não há como não explicitar meu débito, agradecendo-os de forma mais direta.

O professor Herbert Duscheneş, mestre maior, amorosamente proporcionou a atmosfera e o exemplo que sempre carregarei em mim.

Feu, Naira, Chico, Milton e Bózito, ofereceram-me a verdadeira expressão da amizade que, se não é tudo, é quase.

Meus amigos oswaldianos: Paulo que viu em mim um professor quando eu mesmo não sabia que era. Yudith que, tanto quanto eu, ama essa profissão. Malú, que me apresentou Pedro Nava, e que entre tantas imagens é presença.

Meus colegas do recém fundado Curso de Arquitetura da EESC/USP, especialmente meu chefe e amigo, Eugenio Foresti, que não hesitou em sacrificar sua própria carreira para nos ajudar na sua complexa tarefa de implantação. Mas, quero destacar também os outros "pioneiros", todos igualmente dedicados a pensar essa nossa fascinante e estranha produção arquitetônica.

Agradeço ainda à Cibele e a extrema paciência com que se dedicou à revisão desta pesquisa, e as preciosas sugestões do Renato Sobral Anelli, meu amigo mais ciosamente empenhado em fazer com que eu entenda alguma coisa de arquitetura.

Meus alunos, que me obrigam a evoluir, a me tornar melhor do que sou.

Os funcionários do SAP, particularmente o Zanardi que "pescou" o back-up da Introdução, quando eu, contristado frente às teclas, já me havia resignado a rebatê-la.

A Lana e ao Chico, pela capa acachapante.

Aos meus irmãos, Anajas, Alberone e Araken, pela fonte de energia que foram e são para mim, e ao Rodrigo que, além disso, iniciou-me nos até então insondáveis mistérios do IBM-PC.

Therezinha e Aluizio, que me deram apoio constante e generoso.

E, finalmente, quero agradecer à Mazé, pela solidariedade silenciosa, pelo sutilíssimo afeto com que me envolvia quando eu me voltava para este trabalho.

"A forma projeta sentido,
é um aparelho de significar."

Octavio Paz
(Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza)

PROLOGO

Escrevo este prólogo após haver concluído o trabalho. Trata-se, portanto, de uma falsa porta de entrada. Confeccionado ao final, ele, no entanto, deveria servir para assegurar um encaminhamento seguro para o que vem a seguir. Um pórtico definitivo, prenunciador exato do caminho que será trilhado. Nele seriam estabelecidas as rotas a serem seguidas pelo leitor, de forma a garantir que os desvios existentes no decorrer do trabalho não sejam entendidos como algo além dos acidentes comuns aos territórios compostos por palavras. Deveria então encobrir as conexões mais imperfeitas, asseverando e garantindo a qualquer custo uma unidade que talvez não esteja embutida dentro dele. Enfim, um último dispositivo, estrategicamente disposto no começo do trabalho, com a finalidade de lhe garantir uma aconselhável homogeneidade.

Mas, sinto que esta apresentação não deve obedecer ao impulso de forçar um acabamento redondo a esta pesquisa. De fato, passando mais uma vez os olhos por ela, concluo que é da sua própria natureza seu aspecto facetado. Talvez sua qualidade repouse justamente aí; em não pretender ser o que não é, e, por outra, em obedecer sua inclinação interna, ser fiel às demandas que presidiram sua construção.

Explicando melhor:

Esta pesquisa se propõe a ser um estudo interdisciplinar entre arquitetura e história. Ela compreende a análise das primeiras obras do arquiteto russo Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil. Mas, mais do que tentar demonstrar para o historiador a importância da leitura do documento arquitetônico para o entendimento do conjunto da produção cultural de um momento histórico -o que aqui se faz fornecendo-lhe algumas chaves-, esta pesquisa

pretende, ao mesmo tempo e utilizando a mesma obra, enfrentar certos problemas relativos à produção historiográfica de arquitetura. Sob este prisma a obra de Warchavchik é muito rica, posto que está localizada precisamente no momento em que a arquitetura nega a história, o que coincide no tempo com o período em que a história passa a negar a si própria, operando profundas transformações em seus fundamentos epistemológicos. Não obstante todas estas evidências quanto a sua importância intrínseca, a análise da obra de Warchavchik presta-se ainda a uma discussão suplementar embora não menos importante, e que consiste no seu confronto com o debate promovido pelos modernistas locais. A recepção entusiasmada que ela mereceu a princípio, seguida do tratamento secundário dispensado pela historiografia de arquitetura, é um dos capítulos mais fascinantes e altamente esclarecedor não só da dinâmica do nosso modernismo, como das tramas engendradas pela nossa historiografia.

Como se vê, muitos são os pontos que esta dissertação ambiciona contemplar. Há que se considerar que ela assume plenamente o fato de resultar de uma trajetória intelectual de quem, ao longo de quase dez anos, transitou por esses dois campos, detendo-se mais em algumas questões do que em outras, deixando-se levar pelo ritmo das suas afinidades. Com efeito, ela é produto da minha graduação em arquitetura, minha passagem fugaz pela filosofia e minha especialização em história. Esta última, ao invés de ser um lugar de acomodamento, de ponto para onde convergissem meus interesses, terminou sendo fator de realimentação para que eu refletisse sobre a arquitetura, o que pude e venho podendo realizar em condições excepcionais, graças a minha atividade de docente e pesquisador junto

a Escola de Engenharia de São Carlos/USP. E nesta instituição que, a partir de 1984, junto com outros colegas, venho tendo a rara possibilidade de formular e montar um curso de arquitetura.

Por tudo isso é que posso afirmar que, mais do que um trânsito de ordem teórica desembocado na história, esse percurso derivou em um viés específico de engajamento tanto na docência quanto na pesquisa de arquitetura e que tenta tirar proveito exatamente dessa complexa posição, à cavaleira de dois campos do conhecimento.

Sendo assim, não há como negar que minha formação marcadamente interdisciplinar -eventualmente indisciplinada-, agudizada com o exercício da docência em história da arte e arquitetura, marcou visivelmente a forma e o conteúdo desta pesquisa, dimensões igualmente comprometidas pelo meu interesse em fazê-la ser uma contribuição da área de história para a arquitetura e vice-versa. Dessa maneira, se em relação ao seu conteúdo houve um desdobramento provocado pelas diversas angulações na apreensão da problemática analisada, o mesmo ocorreu em relação a sua forma, graças a amplitude do tema e a maneira que se optou para sua abordagem.

Mesmo assim, com todas as imperfeições que ele apresenta, acredito que este é um caminho que merece ser percorrido. A familiaridade com campos diversos do conhecimento e a tentativa de realizar mesclas entre eles parece-me um procedimento que deve ser cultivado junto com o da especialização. Assim, acredito, pode-se concorrer para a construção de painéis mais amplos, esboços de vitrais. A abertura interdisciplinar, ao passo em que fecunda as investigações possibilitando-lhe uma miríade de saídas, estimula o exercício

intelectual que se vê obrigado a tecer com o fio da invenção as ligações entre aspectos aparentemente díspares.

INTRODUÇÃO

"(...) é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. Mesmo pensando diariamente no mesmo fato sua restauração trará de mistura o analógico de cada dia - o que chega para transformá-lo. É como navegar, arrastando dentro do mar/tempo um fio e um anzol que são sempre os mesmos mas sobre os quais se grudam as camadas e as camadas de plâncton que acabarão por transformar a coisa filiforme e aguda numa espécie de esponja. A viagem da memória não tem possibilidades de ser feita numa só direção: a do passado para o presente. Não é a sós que velejamos para os anos atrás em busca dos nossos eus. Levamos conosco uma experiência tão inarrancável que ela é elemento de deformação que nos obriga a agir com as nossas recordações como os primeiros primitivos que pintavam a Natividade, o Pretório e a Ressurreição, dando à Virgem, a São José, a Nosso Senhor, a Pilatos e aos centuriões, roupas medievais em ambientes italianos, flamengos e espanhóis."

Pedro Nava - Balão Cativo

"Os historiadores narram tramas, que são tantas quantos forem os itinerários traçados livremente por eles, através do campo factual bem objetivo (o qual é divisível até o infinito e não é composto de partículas factuais); nenhum historiador descreve a totalidade desse campo, pois um caminho deve ser escolhido e não pode passar por toda parte; nenhum desses caminhos é verdadeiro ou é a História."

Paul Veyne - Como se Escreve a História

Não é casual, nem parece deslocada, esta convergência entre a visagem do artista com a do cientista. Pedro Nava, marcado simultaneamente pela perplexidade e pelo encantamento face a impossibilidade de uma reconstrução total do passado, contempla o espetáculo da memória e, proustianamente, a recria. É como se navegasse por um oceano difuso onde, à deriva, flutuam fragmentos do passado. Nava, como Sísifo de mão paciente, vai

"compondo o puzzle de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos no céu, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem nos vácuos - como vitrais fraturados (...), como aqueles recortes que suprimem os limites do real e do irreal nas telas oníricas de Salvador Dalí." (Nava 1984, p.50)

De cada objeto, evento, pessoa, aroma, emana uma iluminação diversa que parece fissurar a névoa; em meio ao caos composto de coisas trespassadas por tempos díspares, ele persegue via escritura o momento no qual, tumultuadamente, aconteça o

"entrechoque arbitrário de diversidades se conjuntando em coisa única (...) tal a súbita franja feita por limalha de ferro atraída pela força dum ímã." (Nava 1984, pp.301/302)

Mas, como se pode obter com a escritura o efeito de um ímã? Como restaurar num tecido inconsútil o que foi irreversivelmente obliterado pelo fluxo das coisas? Por isso, ao mesmo tempo em que se arroja com mais profundidade na empreitada de reconstrução da vida vivida, Nava esbarra nas fronteiras do já esquecido e se indaga: foi bem assim? ou deveria ter sido assim? Diante da paisagem quase totalmente em sombras onde vive o tempo passado, como argamassar as impressões embaralhadas, múltiplas e simultâneas, se elas se superpõem às disposições do tempo presente? Como, senão com a imaginação criadora, escapar à porosidade do tempo e da via fragmentada por onde ele escoia?

E se, como termina por afirmar Nava, só há dignidade na recriação, sendo o resto relatório..., como fica então quem, comprometido com as ciências históricas, pretende um discurso mais objetivo, transparente, veraz, à salvo da carga de afetividade que nos enlaça a todos indistintamente? Com a assepsia própria dos relatórios? E se assim fosse, se caso o modelo prescrito fosse adotado, o discurso histórico-científico seria mais objetivo? Ou o formato de um relatório possibilita apenas uma suposta certeza, que é duplamente falsa porquanto promete aquilo que nunca poderia cumprir?

A julgar pelas palavras de Paul Veyne, o modelo de relatório para a história está amplamente superado, o que deixa o problema irresoluto. Também nela o trabalho do cientista/historiador se faz sobre um piso frágil, onde os fatos históricos, outrora presença que apaziguava as aflições dos investigadores positivistas, agora

"não existem isoladamente, nesse sentido de que o tecido da história é que chamaremos de uma trama, de uma mistura muito humana e muito pouco "científica" de causas materiais, de fins e de acasos; de um corte de vida que o historiador tomou, segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa." (Veyne 1982, p.28)

Em Veyne as tramas parecem simbolizar uma das formas de parentesco entre a ciência e a arte e, como se não fosse suficiente, ele se aproxima ainda mais da posição do ficcionista quando distingue na história a existência de apenas algumas "zonas de cientificidade" (Veyne 1976, pp.64/88). Sabe-se que Veyne não está só nessa forma de

conceber o seu ofício, impregnado de imponderabilidades. Não é por outro motivo que Le Goff inicia da seguinte maneira o seu verbete "História" da ENCICLOPEDIA EINAUDI:

"estamos quase todos convencidos de que a história não é uma ciência como as outras - sem contar com aqueles que não a consideram uma ciência." (Le Goff 1984, p. 158)

Deve-se considerar que foram várias as tentativas de se estabelecer uma linha limítrofe entre um campo e outro, sendo que mesmo a caracterização da história como um tipo diferenciado de ciência, ou mesmo como não sendo ciência, não a colocava necessariamente no mesmo lugar da literatura. A distinção entre um e outro gênero começou a ser feita já dentro do pensamento clássico por Aristóteles:

"...não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder." (Aristóteles 1979, p.249)

Têm-se assim, que o historiador conecta-se com a realidade e o poeta/escritor com a possibilidade. Possibilidade de invenção, poder-se-ia acrescentar. Invenção da própria palavra, o que equivale à invenção do próprio discurso verbal e, junto com ele, as infinitas realidades que ele engendra.

É por esse motivo que essa argumentação resolve e não resolve o problema, conservando o mesmo desconforto no enfrentamento dessa matéria poliforme que é o passado. De saída, fixe-se que o processo estabelecido pelo escritor é de fato uma operação escorpiônica, que se dá na incessante tentativa de ruptura com a linguagem que ele recebe de herança. Um mergulho destemido em direção ao centro da linguagem para promover sua morte e ressurreição, como tão bem ensina a "Lição" de João Cabral:

"Toda a manhã consumida
 como um sol imóvel
 diante da folha em branco:
 princípio do mundo, Lua nova..."
 (Melo Neto, 1975, p.354)

Trata-se de um projeto feito pelo signo da invenção e que faz da literatura um território sem fim, dado que os seus limites estão exatamente onde cada autor logra colocá-los. Em contraposição, diz Aristóteles, o historiador opera com realidades. O que se pode deduzir desta afirmação? Abandonada a ilusão tranquilizadora, hegemônica no século XIX, de que o mundo estaria povoado por um infinito elenco de coisas -melhor seria dizer, de positivities-, todas elas se oferecendo ao conhecimento, o que resta a não ser a constatação de que o conceito de realidade supõe em si mesmo a linguagem, a rigor nutre-se dela e da sua substância tão complexa, tão abstrata.... Afinal, sua mera enunciação faz aflorar instantânea e respectivamente as noções de sujeito e objeto, e com eles a evidência de que a realidade é uma

sorte de construção intelectual, um território oscilante, tornada possível pela linguagem, uma vez que neles convivem, não apenas os seres, mas todos os significados que lhes são atribuídos.

Neste sentido, tanto um quanto outro, historiador e escritor, cientista e artista, opera com linguagens. Ambos, irrestritamente, juntos com todos os outros homens, estão condenados a elas, como explica Octavio Paz em O ARCO E A LIRA (1982). A diferença estaria em que um trabalha com uma linguagem estabilizada ou ao menos próxima desse estado, pretendendo como resultado a confecção de um discurso unívoco, purgado de ruídos ou variações semânticas além daquelas já previstas. Já o outro, o artista, colocaria a linguagem em movimento, açularia sua inclinação natural para a metamorfose, ocupar-se-ia em fertilizá-la com sua ação lúdica, obtendo, em contrapartida o seu reordenamento, a maneira de um cristal que se fratura consoante sua lógica caleidoscópica. Em qualquer um dos usos possíveis têm-se como denominador comum o jugo inapelável da linguagem. Ambos estão presos nas suas malhas, enredados nessa teia que ao mesmo tempo os aproxima e os afasta do mundo e que, dialéticamente, modela-os e se deixa modelar por eles. E toda uma produção historiográfica realizada ao longo do século vem confirmar sua indisponibilidade quanto ao enclausuramento disciplinar. Para só ficarmos entre nós, pode-se indagar, por exemplo, onde deve ser entrincheirada as obras de Gilberto Freyre, Euclides da Cunha, Sergio Buarque de Holanda? Em história ou literatura? Em ambas, talvez.

Como se sabe, todas estas idéias não constituem nenhuma novidade para os historiadores. O achado de que qualquer narrativa, por não prescindir de linguagem, sofre as disposições e as arbitrariedades de

quem narra é um pressuposto contido já na raiz etimológica do termo.

Novamente Le Goff:

"A palavra história (em todas as línguas românticas e em inglês) vem do grego antigo *historie*, em dialeto jônico. Esta forma deriva da raiz indo-européia *wid-*, *wed*, "ver". Daí o sânscrito *vettas* "testemunha" e o grego *histor* "testemunha" no sentido de aquele que vê. Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento leva-nos a idéia que *histor* "aquele que vê" é também "aquele que sabe" ..." (Le Goff 1984, p.158)

O rastreamento prossegue inventariando as imprecisões do termo e acaba por aconselhar reflexões teóricas sobre os próprios métodos e objetos da história, em outros termos, assevera que o historiador também faça filosofia da história (Le Goff, p.160).

Novamente aqui nenhuma novidade: Croce, Bloch, Febvre, Braudel, Foucault, estão entre aqueles que salvaram a ciência da história neste século pelo profundo questionamento dos seus alicerces. Investigando seu caráter, puseram a nú suas incongruências, desvendaram certas peculiaridades do seu discurso, suas regularidades, ordem interna, axiomas etc, e acabaram por recriá-la. A partir dessa orientação, dessa descontinuidade face aos seus fundamentos epistemológicos mais consagrados, a história pôde então iluminar certos pontos que se mantinham impermeáveis aos instrumentos tradicionais, fosse pela inadequação destes últimos, ou pelo próprio desinteresse dos historiadores. Assim, da antiga história positivista, calcada nos fatos, nas figuras dos grandes homens e, sobretudo, nas fontes

clássicas -os documentos escritos, descortinou-se uma outra história com um número insuspeitado de objetos: das minúcias do cotidiano à recuperação da oralidade, do clima aos objetos mais heteróclitos, tudo passou para o seu âmbito, e ela prossegue com interesse e inquietude inesgotáveis.

O presente trabalho pretende contribuir a esse processo que vem ocorrendo no campo da história. Para tanto, ele operará no horizonte de outras fontes documentais, acentuando a importância de uma questão que a historiografia brasileira, até o momento, tem se ocupado pouco: a arquitetura. Relevar a análise desse produto da práxis social significa explorar uma senda à qual Lucien Febvre já se referia em 1949:

"A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelo químicos. Numa palavra, com tudo com o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.

Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si

próprias não dizem sobre o homem, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entre-ajuda que supre a ausência do documento escrito?" (in Le Goff 1976, p.98)

Esta linda passagem atesta a revolução documental ocorrida na história neste século. Revolução que, obviamente, também se fez sentir no campo específico da história da arte, muito embora esta, no momento da manifestação de Febvre, já houvesse evoluído enormemente pela contribuição da corrente deflagrada com o "puro visibilismo" (Venturi 1984). Entretanto, destaque-se que são ponderações como a de Febvre que permitiram à história da arte, formulações não tão circunscritas ao universo íntimo da obra de arte, arriscando interpretações que as apresentam como expressões da presença da atividade, dos gostos e das maneiras de ser do homem. Um exemplo clássico dessa abrangência do estudo da obra de arte que não descarta sua dimensão própria, ao mesmo tempo em que a referencia cuidadosamente ao seu contexto cultural e histórico está no livro PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBOLICA, de Panofsky (1983). Uma outra etapa da expansão dessa área vai se dar com a sua adesão aos parâmetros e contribuições da experiência cultural contemporânea: da estética à sociologia, da semiótica à teoria da informação, da psicologia à, enfim, todas as várias hipóteses científicas que têm sido relacionadas, de algum modo, a esse campo. Um exemplo da potencialidade dessa última etapa está na obra de Barthes e de Otávio Paz, o autor da epigrafe deste trabalho:

"(Na arte) as formas são as emissoras de significados. A forma projeta sentidos; é um aparelho de significar." (Paz 1977, pp.23/24)

Lastreado pelo aporte dessas passagens de Febvre e Paz, esta pesquisa debruça-se sobre a forma arquitetônica por aceitar sua potencialidade no que tange ao fornecimento de subsídios para a compreensão de um determinado contexto histórico. Nesse sentido ele aceita a concepção de Marc Le Bot que enxerga na arquitetura, na sua qualidade de forma particular de expressão artística, uma dupla inserção social: no terreno da produção, onde ela intervém mais decisivamente na divisão social do trabalho do que as outras manifestações artísticas, e no plano visual, onde cumpre, também com maior amplitude do que as outras artes visuais, a função de estruturar uma "ordem de visibilidade" (Le Bot 1976, pp.20/24). O conceito "ordem de visibilidade", fornece a chave para o entroncamento entre as distintas vertentes adotadas até o momento, e justifica a utilização da arquitetura como valioso elemento para a inteligência da arte junto a sociedade. Citando Le Bot:

"Algumas configurações do visível tomam forma ao mesmo tempo no campo dos objetos estéticos e no dos objetos visuais ou em lugares comunitários. Concernem, ao menos em direito, a totalidade do campo social e tem valor de instituições históricas. Trata-se, pois, em um e outro campo, de um mesmo processo diferenciado, que tem um único objeto (...) A instituição de uma ordem de visibilidade como modelo ideal e norma perceptiva, ocorre por meio de demarches que são

simultaneamente empíricas e reflexivas. O aspecto empírico tem, sem dúvida, supremacia quando se trata da produção de formas do espaço das quais seus produtores esperam obter uma eficácia restrita a um campo relativamente limitado e pouco conflitual. Diante de um problema de organização espacial que diz respeito apenas à prática mais cotidiana dos membros de uma determinada comunidade -lugares ou objetos de trabalho, de lazer, das diversas relações hierárquicas ou simbólicas- as finalidades e soluções concretas são concebidas como particulares e permanecem em grande medida inconscientes de suas implicações no sistema global. O aspecto reflexivo se torna mais evidente toda vez que problemas análogos se colocam escala de uma comunidade onde o poder se encontra dividido e hierarquizado em instâncias distintas, reconhecidas com tais. A definição das finalidades das soluções passa a resultar então de um cálculo intencional, político propriamente, uma vez que seu objeto é o sistema social em sua dimensão sistemática (pouco importa que os produtores de formas em sua intenção consciente de sistematicidade, coloquem em jogo, na verdade, uma ideologia inconsciente de suas finalidades objetivas). Poderíamos dizer, em tais casos, quando se trata de construir estruturas gerais do visível, que o desenho (dessin) da forma e o desígnio (dessein) de formalização são uma coisa só. Desígnio (dessein) e desenho (dessin) o duplo sentido, exatamente, do termo em língua inglesa". (Le Bot 1976, p.20)

Com efeito, este é um dos achados que mais interessa: todo desenho, enquanto estrutura geral de formalização de certos aspectos do

visível, deriva efetivamente de um designio (dessein) político. Estendendo o raciocínio para as artes e a arquitetura, é fácil reconhecer que elas nunca desconheceram sua função política, o papel singular que desempenham na organização normativa do espaço social, na definição das relações espaciais hierarquizadas entre as diferentes instâncias de uma comunidade, seja essa função exercida pela construção de modelos concretos imediatamente aplicáveis à ordem material do ambiente natural e urbano, seja ela exercida de maneira menos direta pela instituição de um sistema ideológico cultural de valores de representação (Le Bot 1976, p.20). Mas, por último, pode-se estender ainda mais esse raciocínio notando-se um papel homólogo exercido por toda e qualquer produção historiográfica dentro de uma determinada comunidade. Também ela está, a seu modo, ocupada em instituir sistemas ideológicos de valores.

Interessado nesse prisma, este trabalho optou pela efetuação de um entrelaçamento entre ambas instâncias da práxis social. O objeto escolhido para a análise concorre favoravelmente na medida em que nele coincidem de modo singular problemas internos e externos atinentes aos dois aspectos focados. Trata-se da obra de um arquiteto moderno, feita sob o signo de questões que atravessavam, naquele momento, todas as produções culturais, não deixando de lado as produções arquitetônica e historiográfica. Também a arquitetura, pode-se dizer, enfrentava algumas das inquietações e proporcionava alentadas reacomodações intradisciplinares, a exemplo e mesmo de forma semelhante àquelas que ocorreram na história e que foram indicadas aqui. Quanto a esse arquiteto, cuja obra, a despeito da sua grandeza, foi tratada displicentemente pela historiografia dedicada à arquitetura moderna no

Brasil, afigura-se como um caso paradigmático para o estudo do objeto arquitetônico e sua relação com a história e de ambas com seu tempo.

QUESTÕES DA HISTORIOGRAFIA ARQUITETÓNICA: O CASO GREGORI WARCHAVCHIK

Uma vez demonstrados alguns dos pressupostos básicos que norteiam esse pensamento sobre arquitetura, entre eles o pressuposto de que não existe uma relação de exterioridade entre arquitetura e sociedade, pode-se apresentar o interesse em estudar a obra do arquiteto russo Gregori Warchavchik, apresentando-o como o introdutor da arquitetura moderna no Brasil. Aqui radicado a partir de 1923, Warchavchik construiu e divulgou, sempre de forma coerente e sistemática, um mosaico de idéias amplo e eclético, constituído por fragmentos de temas gestados na nova ordem industrial, onde se encontravam amalgamados, preocupações sociais, aspectos relativos à linguagem plástico-formal moderna, e outros quesitos presentes nos vários grupos de vanguardas atuantes nos primeiros decênios do século. Agindo desapassionadamente, talvez por sua fixação numa Itália relativamente à margem dos embates das vanguardas, Warchavchik montou com todo o rigor que lhe seria uma marca característica, um painel e um corpo de idéias particulares, ainda que inteiramente haurido de grupos inequivocamente distintos entre si, e que lhe balizariam sua obra futura. Para que se tenha uma idéia da amplitude das suas referências basta considerar-se que ele logrou conjugar em seus vários escritos e em suas obras arquitetônicas, pontos pertencentes à vertente construtiva do modernismo europeu, que incluía desde a Bauhaus alemã de Walter Gropius e Mies Van der Rohe, o grupo holandês De Stijl, até o arquiteto e artista plástico Le Corbusier.

Analisar a obra pioneira de Gregorio Warchavchik significa, portanto, verificar as condições e a forma como foi implantada a arquitetura moderna no Brasil, uma arquitetura que em várias das suas facetas apresentava-se embebida de um profundo compromisso social, o que a levava a assumir um tom messiânico, disposta que era a empreender por via do seu próprio corpo, uma verdadeira cruzada de fé não apenas contra as desigualdades sociais como também, e aí sim em todas as suas manifestações, contra o fantasma da irracionalidade, que para ela tanto incluía noções como o nacionalismo, quanto o peso rígido da tradição. Uma arquitetura que inseminou nos seus promotores a ilusão de que seriam os avatares de uma nova era, onde estariam compatibilizados o espírito humano e a lógica cristalina das máquinas.

A partir de uma geometria plasmada em paredes brancas, um novo homem seria concebido.

Indubitavelmente nova, uma das singularidades da utopia em que consistiu a arquitetura moderna foi o fato dela ter logrado ser implantada em grande parte, instaurando indelevelmente uma nova ordem visual. Obviamente não foi uma implantação sem reveses, sem ônus das suas intenções iniciais. Ainda assim seu êxito foi surpreendente e ela obteve a penetração que tanto perseguiu. Desconhecendo fronteiras, como rezava a essência do seu credo estético-político, ela atravessou países e fixou-se nas regiões mais díspares do planeta. Brasília, Chandigarh, Argel, Tóquio etc, confirmam a abrangência das adesões. No nosso caso o seu êxito foi extraordinário. Aqui também ela se instalou solidamente, modificando a paisagem urbana, reformando e criando cidades e, acima de tudo, ocupando-as com suas edificações e, dentro delas, seu mobiliário. Com todo esse aparato é que se pode afirmar que

dentro do modo de ser característico do objeto arquitetônico, ela, arquitetura moderna, prossegue interferindo na moldagem e orientação de nossa vivência ambiental cotidiana.

O alcance deste estudo está na inclusão das questões já arroladas, relativas à ordem de leitura que se deve fazer de uma produção arquitetônica. Quanto a isso, deve-se considerar que o estudo dessa obra obriga a uma leitura do contexto ao qual ela se relacionou, estreitando laços, interferindo, alimentando-se ou entrando em conflito. O necessário estabelecimento de limites dentro desta investigação fez com que se optasse por uma leitura de relação obra/contexto, focada primordialmente no plano da cultura. Assim, o estudo da obra de Warchavchik implicará primeiramente na feitura de uma revisão do movimento Modernista com o qual ele manteve um vínculo íntimo desde sua chegada, em 1923. Com essa revisão pretende-se destacar as peculiaridades do movimento, de modo a que se possa aquilatar as igualdades e diferenças que Warchavchik sentiu entre o meio que o abrigava e a sua formação européia, finalizada com seu estudo em Roma. Nesse ponto é escusado lembrar que se faz necessário um tratamento simétrico entre os pólos da questão de modo que, ao seu final, a análise não fique desequilibrada. Por isso é que também o movimento moderno, tal como foi encampado pelas vanguardas européias e que serviu de guia para o arquiteto, sofrerá igualmente uma revisão dos seus pressupostos gerais. (Antes que se incorra numa desaconselhável imprecisão conceitual, convém esclarecer que o termo Modernismo, aqui empregado, refere-se ao movimento realizado no Brasil que, como será visto, pautava-se entre outras preocupações, pelo desejo ambíguo de, simultaneamente, fazer com que o país se

modernizasse e construísse uma identidade para si. Já modernidade ou moderno refere-se, genericamente, não apenas ao passo empreendido pela filosofia com Descartes e Bacon, mas com duas de suas importantes derivações: o movimento estético gestado dentro do Iluminismo, e a Revolução Industrial. Quanto às vanguardas modernas, foram as depositárias ativas dessa complexa reunião de efeitos estéticos e político-econômicos, que se ocuparam em plasmá-la em realidade material sobretudo no período entre-guerras).

Um outro alerta deve ser feito no intuito de esclarecer o caráter desta pesquisa que não se propôs a construir um painel completo da trajetória de Warchavchik, examinando todas suas obras e elaborando uma biografia. Outros interesses presidiram a formulação do seu escopo e em razão deles que se esquivou de uma abordagem mais global da sua produção, ainda que se reconheça que seu valor e significação estão a merecer um tratamento desse teor. Da mesma forma, nem o inventariamento das realizações do Modernismo como, tampouco, um esquadrinhamento de todas as nuances das vanguardas modernas, são objetivos presentes. A circunscrição do objeto foi deliberadamente pronunciada e se justifica pelo que se apresenta a seguir.

Como se depreende do título deste trabalho, ratificado pelo título deste item da introdução e pelo conteúdo da apresentação, o objeto de estudo será tratado em duas chaves. Além do enfoque consagrado à discussão da obra em si, sem descurar de alguns liames que a conectam com o momento histórico em que ela foi produzida, ele terá um outro, corolário da sua origem e endereçamento duplos, ou seja, da sua dupla clivagem em história e arquitetura. Por conta disso é que esta pesquisa se interessa em refletir sobre alguns aspectos, pontos

obscuros e problemáticos, da dimensão epistêmica de história, mais precisamente, da história da arquitetura. Antes de prosseguir convém explicar o porquê desse destaque dado à dimensão epistêmica.

Em princípio ele decorre do alinhamento com algumas das correntes mais atuais da produção arquitetônica, que tem na história não uma disciplina extrínseca à formação do arquiteto, um verniz que se acrescenta à sua formação, mas um corpo de conhecimentos e de métodos que deve atuar na prática e na reflexão desse profissional. E é precisamente essa dimensão estratégica da história, que chega a se traduzir em ação efetiva, substantivando as operações criativas do arquiteto, que merece ser enfatizada. Note-se também que essa saída operativa do conhecimento histórico se, por um lado, talvez seja intuída pelo arquiteto é, muito provavelmente, ignorada pelo historiador. Desse modo, outra finalidade desta dissertação é concorrer para o reconhecimento dessa intervenção concreta da história no ensino da arquitetura. Conferir esse estatuto à história cria um problema que tange ao rigor que deve ser observado quando da sua produção, particularmente entre os historiadores da arte e da arquitetura que, como já notou Renato de Fusco, notabilizam-se por um grande desconhecimento dos aspectos metodológicos gerais da historiografia. Sem dúvida, enquanto os cultores da história frequentemente interrompem sua investigação para indagar sobre tais aspectos, os estudiosos da arte e da arquitetura, quando se empenham no plano teórico, antes de abordar o termo "história" especulam com o termo "arte", ou seja, desenvolvem investigações mais estéticas que históricas (De Fusco, 1977, p.19). Isto posto, esta investigação incorpora a orientação de De Fusco, de se importar para a

historiografia arquitetônica as questões metodológicas da historiografia geral. A concordância vem do conhecimento da produção historiográfica feita sobre a arquitetura no nosso país, que se poderia exemplificar como resultado relativamente recente os ANAIS DO II ENCONTRO NACIONAL SOBRE ENSINO DE PROJETO ARQUITETÔNICO (UFRGS 1986), dedicado às relações entre a "História da Arquitetura e o Ensino de Projeto". Nestes, chama a atenção o desconhecimento quase generalizado por parte dos historiadores da arquitetura, dos problemas internos, das transformações epistemológicas efetuadas no campo da história. No plano do país, a produção historiográfica dedicada à arquitetura, salvo algumas excessões, aparentemente desconhece que a história da arquitetura seja um campo particular da história.

Não há dúvida que a superação do atual estágio das relações entre arquitetura e história só se dará às custas de muito aprofundamento, dado que a sua mera indexação como tema interdisciplinar em nada permite avançar. Operações de aprofundamento, inventariando as semelhanças e diferenças, este é o procedimento exigido por quem se aventura por esses territórios, e a primeira medida a ser tomada, segundo Panofsky, é uma distinção mais cabal entre posição e solução:

"O historiador que tem que trabalhar somente com os fenômenos empíricos coloca-se em situação inversa da dos teóricos da arte, para quem se trata de desenvolver os conceitos fundamentais da ciência da arte e de diferenciá-los em conceitos particulares; se este último (...) pode definir a posição mas não a solução dos problemas artísticos, ao historiador da arte só é dado, sob a forma de obra de arte, apenas soluções, sem que ele possa

reconhecer suas posições; os fenômenos empíricos-reais que se colocam frente à consideração rigorosamente histórica da arte, não revelam em si e por si nenhum "problema" - e estes não se dão nos fenômenos, presumem-se por detrás destes e portanto são acessíveis a um tipo de consideração que não é histórica mas teoria da arte: somente a "especulação conceitual não sensível" que é própria desta teoria, pode colocar esses fins segundo os quais deve orientar-se, passo a passo, a atividade do investigador empírico - somente ela tem a possibilidade e a função de reconhecer os problemas artísticos que a práxis historiográfica pressupõe conhecidos e de brindar uma formulação conceitual mediante os conceitos fundamentais e particulares da história da arte". (in De Fusco, 1977, p.19)

Foi procurando não perder de vista a exigência de Panofsky, e o referido desejo de contribuir para o diálogo entre os campos da história e da arquitetura que se definiu a abordagem do tema em duas chaves, capaz de garantir uma ação em duas frentes: ao passo que o estudo da produção de um arquiteto pode fornecer aos historiadores insumos importantes para a sua prática, o recorte em torno de uma reflexão sobre os procedimentos metodológicos no campo da história, voltado para o debate que perpassa a produção arquitetônica, será, igualmente, um "approach" importante para os arquitetos. Então, com a finalidade de avançar nesse caminho, optou-se por efetuar no primeiro capítulo uma revisão dos vetores e contradições básicas em que se apoiava o movimento modernista no Brasil, reservando-se ao segundo e terceiro capítulos, respectivamente, o papel de detalhar como nossa

produção arquitetônica incorporou essas questões e como elas se reverteram e influenciaram na constituição de uma matriz historiográfica. Para explicar melhor esta abordagem e, posteriormente, defender a pertinência de apresentá-la como sendo afinada com os dois planos de investigação deste trabalho, deve-se reportar ao raciocínio do historiador de arquitetura Juan Pablo Bonta, que:

"(...) reconhece que cabe à crítica uma participação ativa e fundamental, não só na propagação como também na geração de cultura arquitetônica.(...) A experiência verbal não pode substituir a experiência artística. Mas a experiência artística pode ser descrita verbalmente, e a análise verbal pode modificar e de fato modifica, a experiência artística. (Bonta, 1977, p.8)

Foi o reconhecimento de que a crítica influi decisivamente na construção da cultura arquitetônica que levou a pensar a obra de Warchavchik a partir dela mesma e à luz das interpretações que ela sofreu por parte da historiografia. Esta, homologamente à crítica, possui os mesmos mecanismos que lhe permite montar e fixar valores, quadros de referências, matrizes de leitura etc. Há que se cotejar, portanto, o modo como a nossa historiografia montou um modelo e uma matriz de interpretação da arquitetura moderna no Brasil e, a partir disto, perscrutar o modo como ela qualifica, valora e situa a obra de Warchavchik. Isto posto, parece ser evidente que, constatada a singularidade da obra arquitetônica estudada, seria um desperdício não fazer algumas especulações de ordem metodológica no campo da história. Mais uma vez é lícito admitir que o elenco variegado de fatores que

influem na concepção do trabalho, a duplicidade das áreas das quais ele se nutre e retorna, agregada às questões que reciprocamente a arquitetura e a história se propõem, tornam imperativo que seja feita, no mínimo, uma breve embora oportuna revisão bibliográfica.

De fato, a oportunidade não deve ser perdida em função da magnitude do tema: a obra de Warchavchik por tudo quanto ela significa, pela sua qualidade e pioneirismo, pelas dificuldades que ele passou na sua carreira profissional, exige um tratamento à altura. Construindo sua obra Warchavchik percorreu um caminho sinuoso, cheio de idas e vindas, envolvendo-se em todos os aspectos relativos à profissão: o projeto, a construção, a divulgação, a polêmica, o magistério, a incorporação e a venda. Ele significou para a arquitetura o que Lasar Segall, seu concunhado, significou para a pintura.

Em que pese todo o mérito da obra de Warchavchik, com o seu esforço combinado em várias frentes de ação, em que pese o impacto decisivo que a sua obra provocou no próprio desenvolvimento da arquitetura do país, seu nome corre hoje à margem da historiografia arquitetônica oficial. Por ser tratado com excessiva ligeireza por alguns autores e sendo até omitido por outros, essa historiografia merece ser questionada a propósito dos seus motivos. Neste sentido esta análise irá se servir do trabalho realizado por Carlos Alberto Ferreira Martins (1987). Nele é desvendada a trama historiográfica, na acepção de Veyne, construída pela maior parte dos historiadores da arquitetura moderna no Brasil. A leitura de Martins, adiante-se, aponta que, de modo geral, faz-se coincidir a "verdadeira" entrada da arquitetura moderna no Brasil, quando ela, pela mão de Lúcio Costa, juntou-se ao estado varguista no propósito de construir uma identidade nacional.

Longe de negar o estupendo feito de Costa e Niemeyer -feito de dupla face: teórico e artístico-, a intenção deste trabalho é demonstrar o valor da poética de Warchavchik, indiscutivelmente moderna e perfeitamente sintonizada com as vanguardas históricas, cujo maior defeito, ao menos para os historiadores oficiais, é ter passado ao largo de questões como tradição e identidade nacional.

Essas questões, como se pode notar, são dois aspectos importantes deste trabalho. Contestando a historiografia hegemônica da arquitetura e a fixação de 1936 -data do início da construção do Ministério de Educação e Saúde Pública-, como sendo a data em que se instituiu a arquitetura moderna, optou-se exatamente pela periodização que ela faz, com a finalidade de, através dos seus próprios marcos, fazer-lhe uma leitura a contrapelo, capaz de enfatizar com mais propriedade a natureza dos seus equívocos. Têm-se, portanto, com este trabalho, o propósito de concorrer para o desvendamento de uma trama, de um ardil historiográfico que, por ter sido identificado como a primeira leitura consequente dentro dos moldes modernos, assumiu a proporção de um discurso totêmico e, como tal, indiscutível.

E novamente em respeito à dupla clivagem desta análise que o quarto capítulo é encaminhado. A partir da verificação dos contornos e realizações específicas do nosso Modernismo e a confirmação de que a historiografia da arquitetura moderna, como se verá, faz uso sistemático das suas armadilhas ideológicas sem, no entanto, escoimar-se disto -talvez porque não se dê conta-, esta dissertação ampliará o seu raio de ação, remetendo-se às vanguardas modernas. Do particular para o geral, do plano recortado para um plano mais aberto, a estratégia utilizada é passar a limpo a modernidade retomando alguns

dos fundamentos e programas daqueles que a encamparam: as vanguardas modernas. O motivo dessa mudança de direção é o de assegurar uma descrição mais criteriosa do movimento que funcionaria como o principal catalizador das nossas convulsões internas no plano da cultura, para que se possa aferir com mais segurança suas diferenças com o debate gerado aqui e fornecer maiores subsídios para a compreensão de qual era o perfil intelectual do arquiteto Warchavchik, formado na Itália, um pouco distanciada é verdade, mas muito atento ao debate promovido pelas vanguardas. Outra vez cumpre frisar que a descrição das vanguardas modernas estará estritamente guiada pelos pressupostos e objetivos deste trabalho, o que a faz ser reduzida quase que exclusivamente a um ponto: às relações entre história e arquitetura moderna. Uma questão certamente fulcral, e estrategicamente eleita em função do que ela possa incrementar o intercâmbio entre história e arquitetura.

Com a apresentação desse importante aspecto das vanguardas modernas espera-se preparar o leitor para o quinto capítulo onde, após uma descrição enxugada da trajetória da Warchavchik no país, será efetuada uma análise das suas primeiras obras teóricas e projetuais, realizadas até muito antes do tão festejado projeto do Ministério. A partir disso espera-se provar que eram reais e conscientes os elos que o arquiteto mantinha com os grupos de arquitetura ligado às vanguardas modernas e, em segundo lugar, que a qualidade da sua obra não justifica o tratamento secundário que lhe deu a historiografia, a não ser pelo motivo que se oculta nas entrelinhas do seu discurso: de que ela não se interessava em cumprir um dos pontos mais sensíveis para os modernistas locais, àquele que se refere à necessidade de construção

de uma identidade nacional. Daí se conclui que não se pode aceitar os frequentes óbices que a ela são colocados, como o juízo frequente e inadequado de que ela não seria totalmente moderna.

Por último, antes de se proceder à exposição do referencial metodológico adotado na confecção desta pesquisa e o detalhamento final de certos aspectos, convém, ainda, que se faça um comentário suplementar sobre a sua forma. A solução adotada em favor de um desdobramento temático e a própria amplitude do tema eleito, sobrecarrega esta pesquisa no que diz respeito a um acabamento mais redondo, sem aparas, efeito que se louva em um produto dessa natureza. Já se aludiu previamente à descontinuidade geológica deste trabalho, que remete à deambulação inicial pela verve aliciante de Veyne e Nava, uso capcioso, sem dúvida, mas sempre um álibi contra a excessiva esterilidade que o academicismo pode conduzir. Sempre um álibi a consignar a evidência de que inclusive o trabalho científico está vulnerável a disposições subjetivas, inefáveis, e que mesmo dentro da escolha de um objeto de estudo, como afirma Bachelard, lateja sempre o seguinte segredo: afinal, quem escolheu quem?

REFERENCIAL METODOLÓGICO

A posição adotada nesta pesquisa vai ao encontro do processo de desenvolvimento da história através da reformulação de referenciais teóricos, de objetos eleitos por critérios inteiramente diversos dos critérios clássicos, obtidos pelo desenvolvimento interior da disciplina e/ou pelo seu consórcio com outras esferas do saber. Sua contribuição se dará pelo desvelamento de formas arquitetônicas a partir de um duplo registro: pela sua referência à práxis social e pela preservação simultânea, no âmbito da sua análise interior, da sua autonomia como objeto construído para produzir sentido, para manifestar efeito estético, para ser portador de valor de gosto etc. O viés teórico utilizado, além da assunção de posições próximas embora matizadas como Le Bot e Panofsky, está sintetizado em Omar Calabrese. Este autor, que entende a arte como fenômeno de comunicação e de significação, parte das seguintes premissas.

"a) a arte é uma linguagem;

b) a qualidade estética, necessária para que um objeto seja artístico, pode ser explicada também como dependente do modo de comunicar dos próprios objetos artísticos;

c) o efeito estético transmitido ao destinatário depende, também, do modo como as mensagens artísticas são construídas."

(Calabrese, 1986, p.11)

É oportuno que se mencione o "puro visibilismo" de Fiedler e a quase obsessiva procura por Wolfflin de estabelecer uma "ciência da arte", como sendo as raízes da posição de Calabrese. De fato, eles foram figuras basilares no avanço do estudo do objeto artístico, como se houvessem conseguido descolar dele as energias da civilização que nele se concentram, como poéticamente fala Focillon (Focillon, 1983, p.9). Aduzindo novas razões ao que já foi explicado, o viés de Calabrese interessa pela maneira crítica que incorpora as contribuições de outros campos teóricos, particularmente a teoria dos signos e a teoria da informação.

Todas essas argumentações, somadas às posições de Panofsky e, sobretudo, com as de Le Bot, fundamentam o uso de formas arquitetônicas como elemento auxiliar para a compreensão da história e ainda dão motivos de sobra para que isso não seja feito de forma mecânica, reduzindo em um esquema rígido as relações entre os produtos arquitetônicos e as condições econômicas, políticas e culturais. Resta considerar que a transposição de todo esse balizamento teórico para a análise da obra arquitetônica, no caso a de Warchavchik, supõe três momentos diferenciados:

- 1) relativo à sua história externa, isto é, aos fatores econômicos, sociais e culturais que a afetam;
- 2) sua história interna: conjunto de idéias, técnicas e conhecimentos adquiridos, mediante os quais enfrenta os problemas e propõe programas de ação. Note-se que serão levados em conta os documentos escritos pelo arquiteto. Aqui se trata de seguir à risca as argumentações de Bonta e Le Bot, admitindo-se que também

o comentário sobre a obra, ainda mais sendo do seu próprio autor, termina funcionando como elemento gerador e transformador da cultura arquitetônica, e também concorre para a constituição de uma "norma perceptiva.";

3) análise da sua carga de significação, entendendo-se com isso o uso de categorias que explicitam o sistema de linguagem utilizado pela arquitetura" (Bill Hillier, in Durand 1972).

CAPITULO 1

MODERNISMO - O NOVO E A TRADIÇÃO

Embora a produção modernista como um todo tenha sido muito estudada, ela insiste em permanecer como uma questão viva e inquieta. Cada olhar que se lança em sua direção precisa novos marcos, define novos conceitos. Um exame mais atento sob qualquer uma de suas faces é suficiente para que sua superfície se estilhaçasse e passe a minar uma série de idéias insuspeitadas que ali repousavam secretas. O curioso dessas idéias, marcos e conceitos é o modo como encontram ressonância na nossa sociedade. Ou seja, como elas sofreram a metamorfose radical de serem apanágio exclusivo de "nefelibatas" e "futuristas", como eram cunhados seus defensores nos anos 20, para serem incorporadas por todos os arautos da cultura oficial e, por conseguinte, estarem disseminadas em todos os interstícios da produção e fruição cultural do país. De complexo compósito de idéias que era, o Modernismo hoje adquiriu uma homogeneidade discutível. Além disso é frequentemente alardeado como movimento que equacionou ou que proporcionou as chaves de todos os problemas e falsos problemas que a burguesia brasileira vem colocando ao longo do século.

Por quê, afinal, essa produção tem essa capacidade toda? Qual a razão para que ela ainda compareça tão fortemente das mais diversas formas, e, principalmente, entranhada dentro de qualquer especulação sobre a natureza da cultura brasileira?

A primeira tentativa de resposta esbarrará num ponto demasiadamente conhecido. O Modernismo foi, desde o Romantismo, atravessando todo o século XIX com seus naturalistas, nacionalistas etc, senão o último, ao menos um dos mais bem sucedidos movimentos a se empenhar no registro e na construção das raízes brasileiras, ou seja, de uma tradição. Por sua essência mesma, a tradição cumpre o papel de um

alicerce dentro de qualquer sociedade. Discutindo sobre ela, Lefort defende-a como um ponto chave para que as sociedades tenham de si uma imagem uniforme e sem descontinuidades:

"(...) uma sociedade não pode referir-se a si mesma, existir como sociedade humana, a não ser sob a condição de forjar para si mesma a representação de sua unidade -unidade que, na realidade, simultaneamente se atesta na relação de dependência recíproca de seus membros e se esconde na separação de suas atividades."
(Lefort, 1979, p.304)

Conseguir a unidade social através de uma imagem homogênea que uma sociedade tem de si seria, portanto, a função básica disso que, genericamente denomina-se tradição e que o senso comum costuma embutir na definição de cultura.

Mas, será possível assumir na totalidade a afirmação de Lefort? Seria assim tão necessária a constituição de uma tradição para que uma comunidade garantisse sua unidade? Seria, mais do que isso, uma pulsão pertencente à natureza de toda e qualquer sociedade? Historicamente a questão parece não se apresentar dessa maneira, afinal, nem todas as sociedades se lançaram nesse mister e tampouco colocaram a si esse problema. Por outro lado, ressaltando-se o inadequado tom genérico da passagem de Lefort, há que se reconhecer a incidência de segmentos, grupos localizados, dentro das mais diversas comunidades, que se envolveram nessa tarefa de criar, para em seguida resolver, portanto sempre de forma arbitrária, esse problema. A partir daí, fica mais

fácil concordar com Lefort e até enxergar a presença desse fenômeno no Brasil.

A necessidade de um grupo ocupar-se em montar uma tradição derivaria da função estabilizadora que esta possui, uma vez que permite a ele, grupo, além de afastar de si o fantasma da alteridade, sonhar com a sua eternidade. Pois, como explica Borheim, é através da determinação do passado e do presente que uma sociedade capacita-se a prever o próprio futuro:

"A tradição se pretende, assim, uma grande segurança -nós estamos na própria segurança, vivemos numa resposta e estamos assegurados nela, nós somos organizados pela tradição, ela é nosso princípio. E não foi isso o que nos ensinaram os gregos, em especial o platonismo? O fundamento está na mesmidade do mesmo, na Idéia divina. E toda teoria e toda prática se constituem pautadas pelo princípio da identidade, base da lógica aristotélica. A tradição sorve a sua energia da identidade que ela tem consigo mesma."
(Borheim, 1987, p.18)

Mais cuidadoso, o trecho de Borheim deixa entrever o grau de artificialidade e pretensão subjacente a todo projeto relacionado com o rastreio da tradição. Voltando ao Modernismo, não se deve ignorá-lo sob pena de não se aferir corretamente a vigência de suas idéias, sua validade ou caducidade. Afinal, o Modernismo, na figura dos seus diversos protagonistas, indicou caminhos, definiu valores, orientou olhares e gostos, forneceu, enfim, algumas das mais bem acabadas e mais correntes idéias que os brasileiros tem hoje de si próprios. Por

conta disso é que é imperativo revisá-lo frequentemente. Só esse gesto é capaz de impedir que certos mitos sejam perpetuados, filhos previsíveis da mecânica peculiar às expressões culturais desse gênero. O território da cultura nutre-se do engendramento prolífico de imagens e conceitos arbitrários. Estudá-lo não implica absolutamente em esvaziar esse território desse conteúdo -o que o extingiria, mas talvez faculte a entrada nele, para interrogar e submeter ao juízo, as imagens e conceitos existentes e, quem sabe, criar outros mais afinados com outros desejos.

Como já foi dito anteriormente, rever é um dos objetivos deste trabalho. Rever, no caso, a obra arquitetônica de Gregori Warchavchik, avaliá-la e, simultaneamente, desvendar os critérios adotados pela linha hegemônica da historiografia da arquitetura moderna brasileira. Mas há uma discussão anterior que pode contribuir para a compreensão dos motivos que levaram essa historiografia a deslocar para um segundo plano a obra daquele arquiteto. Seu ponto nevrálgico aparentemente reside no caráter ambíguo que perpassa de ponta a ponta toda a produção modernista e que contagia todas as suas propostas, sobretudo aquela que era entendida como sendo mais urgente naquele momento e que justamente se referia à necessidade de construção de uma tradição.

Mas, antes de se empreender esse caminho, uma primeira medida deve ser tomada em relação ao reexame dos pressupostos do Modernismo, qual seja, a purgação de um dos piores males entre os que já o acometeram: sua institucionalização. Citando Brito:

"(...) a precoce entronização de heróis, marcas e periodizações dentro de um processo ainda em andamento, termina por constituir

em um entrave à sua desenvoltura. No processo cultural há sempre a reflexão sobre o passado e o futuro, mas essa reflexão vai junto com o desejo que a anima e a produção que o afirma. Quer dizer: ao contrário da produção técnica, com seu controle concomitante a cada etapa do processo, a produção artística tanto é consciência quanto aventura, tanto projeção quanto risco." (Brito, 1983, p.13)

O raciocínio é bem claro e demonstra como, em respeito à maneira de ser da produção cultural, da qual a arte é parcela constitutiva, a institucionalização pode ser prejudicial. A consagração, o aplauso e a defesa cega podem significar a paralisia do produto cultural. Como argumenta Enzensberger, arte é um processo e, como tal, não pode ser contida por nenhum museu, nem mesmo imaginário, sob pena de ser transformada em fetiche (1985, p.35). Que fique claro que não se compartilha sem restrições dessa visão que Enzensberger tem de museus que, sob seu ponto de vista, ainda estariam muito próximos dos túmulos e templos com quem, aliás, guardam uma clara filiação. Entretanto, compartilha-se da sua preocupação quanto ao congelamento de algo que por sua própria natureza é avesso a reduções classificatórias. Some-se a esse comentário do pensador e poeta alemão o do seu colega mexicano Octavio Paz, quando este lembra que grande parte da obra de Marcel Duchamp -o artista que mesmo sendo o reverso de Picasso, foi, juntamente com ele, quem maior influência exerceu neste século- aquela alinhada com os seus ready-made, consiste exatamente em ser uma crítica ativa contra a monumeestação do seu enfraquecimento, decorrência direta do seu processo de totemização, está na metamorfose

sofrida pela máxima oswaldiana, verdadeiro emblema da cultura nacional e do Modernismo: "tupi or not tupi, that is the question". Trocadilho inteligente do monólogo shakespeareano; equação emitida pelo vetor antropofágico dos modernistas e que logra embutir astuciosamente uma indagação sobre a nossa identidade dentro de uma citação clássica, seu uso reiterado não poderia ter acontecido alheio a sua necessária atualização do seu enfraquecimento, decorrência direta do seu processo de totemização, está na metamorfose sofrida pela máxima oswaldiana, verdadeiro emblema da cultura nacional e do Modernismo: "tupi or not tupi, that is the question". Trocadilho inteligente do monólogo shakespeareano; equação emitida pelo vetor antropofágico dos modernistas e que logra embutir astuciosamente uma indagação sobre a nossa identidade dentro de uma citação clássica, seu uso reiterado não poderia ter acontecido alheio a sua necessária atualização. O resultado foi um desvio e o desgaste do seu alcance original, e o decorrente escancaramento da faceta mais frágil que essa formulação carrega: apologia de uma paradoxal ingenuidade matreira, suposto traço atávico do brasileiro. Comprometeu-se assim uma leitura possível de afirmação categórica do poderio das diferenças, de orgulho da pluralidade étnica constitutiva da nação, para um discutível elogio de um pretenso traço de caráter.

Mas se, como se viu, institucionalização e enfraquecimento são termos que se conjugam com facilidade, deve-se considerar, por outro lado, que eles indiciam o êxito que o movimento modernista conheceu. Ou seja, efetivamente houve sucesso na tentativa de construção de uma identidade para o Brasil. Artificial como qualquer uma, atrelada a interesses de classe como é de sua natureza, a razão desse sucesso e

dessa permanência deriva tanto da pertinência como da oportunidade com que se colocou, articulando às ambiguidades que compunham o panorama social.

AS RAIZES AMBIGUAS DO MODERNISMO

Acostumados por um viés teórico que associou ao Modernismo a idéia de ruptura, muitas vezes incorre-se no erro de não se fazer caso das suas prospecções passadistas, voltadas para o rastreamento das tradições. De fato, hoje em dia se está mais afeito ao Modernismo da paródia, da blague, o Modernismo oswaldiano, do que aquele mais sisudo, mais envolvido na construção do passado do que na sua destruição. Comentando esse pormenor, Silviano Santiago diz o seguinte:

"Esse tipo de estética -da ruptura, do desvio, da ironia e do sorriso, da transgressão dos valores do passado- é que tem o direito de cidadania, por assim dizer, na revalorização dadaísta por que passou o modernismo desde 1972." (Santiago, 1989, p.94)

Há, entretanto dentro do Modernismo, a concomitância entre uma pulsão a favor da ruptura e outra da tradição. Ambas igualmente importantes e que constituem sua raiz ambígua. O primeiro termo tem sido, talvez excessivamente, associado ao Modernismo. Com isso o segundo ficou obscurecido. Mas essa condição não o faz menos importante posto que a ele coube resolver, obviamente a partir da sua síntese com o outro

pólo, a questão crucial para um determinado grupo de intelectuais que militavam dentro do período que vai da Primeira República até a instauração do Estado Novo -este incluído: a identidade nacional. Aspecto problemático, a questão da identidade remete ao âmago da nossa cultura e é tema recorrente na nossa história. Se a obsessão pelo seu desvendamento é um impulso que pode ser flagrado nesta ou naquela sociedade, parece que entre as nações estigmatizadas pelo subdesenvolvimento ela atinge contornos e complexidade muito maiores. Embora subdesenvolvimento seja um vocábulo econômico, já que designa nações pouco ou nada industrializadas e com baixo nível de qualidade de vida, também serve para ilustrar e justificar a existência de uma espécie de duplo que ele possui no campo da cultura e que se espelha numa profunda "sensação de vazio" que esse campo frequentemente acusa. Trabalhando sobre essa vaga noção, Paz discute a existência de uma suposta literatura latino-americana e detecta esse "vazio" da seguinte forma:

"O continente americano ainda não havia sido inteiramente descoberto e já fôra batizado. O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser. Mal se transplantou para as nossas terras o imigrante já perdia a sua realidade histórica: deixava de ter passado e convertia-se em um projétil do futuro. Durante mais de três séculos a palavra americano designou um homem que não se definia pelo que fizera e sim pelo que faria. Um ser que não tem passado, que não tem mais do que futuro, é um ser de pouca realidade. Americanos: homens de pouca realidade, homens

de pouco peso. Nosso nome nos condenava a ser o projeto histórico de uma consciência alheia: a européia." (Paz, 1976, p.127)

A argumentação de Paz pode servir muito bem para demonstrar como que a relativa opacidade do problema suscita digressões mais enevoadas ainda, perigosamente vizinhas da mais pura ficção. Mas, com um pouco de boa vontade pode-se atentar que, para essa posição, o nó problemático residiria no fato da América ser a alteridade da Europa, mundo complementar, produto de uma carência ou de um esgotamento geográfico-cultural da metrópole iluminada. Dessa maneira ocorreria o que outro crítico mexicano, Eduardo Milán, dispõe como sendo um intercâmbio de identidades, e que resultaria na dialética criada pelas culturas latino-americanas em relação à européia, de modo que aquelas tenderiam a produzir o que esta julgasse ser correto que elas produzissem (Milán, 1987, p.43). Com efeito, a relação com a cultura européia será de signo positivo, na medida que na colônia até o século XX, quase só se fazia perseguir diligentemente os modelos que ela nos apresentava. No caso brasileiro o elo será moldado de uma outra maneira com o Modernismo. Mas, atenção!, será moldado de uma outra forma, a exemplo do que outros movimentos fizeram ou iriam fazer, igualmente preocupados com a questão. O motivo desse último comentário é a defesa exacerbada, o tom apologético que invariavelmente se dedica aos feitos modernistas, e que por ser despido de maiores cuidados, termina por desqualificar injustamente a realizações de outros grupos. Um excelente exemplo desse tom estentório, encontra-se em Francisco Iglésias no seu trabalho sobre o assunto:

"O Modernismo é o maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é realidade, com orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual (...). Se é comum datá-lo da Semana de Arte Moderna, de Fevereiro de 1922, não é possível dizer quando termina -se é que já terminou. Em sentido estrito, vai de 22 a 30; dando-lhe mais extensão, pode-se falar de 22 a 45; com mais amplitude ainda, de 22 a nossos dias." (Iglésias, 1975, p.13)

Mesmo tendo iniciado este capítulo com a defesa do Modernismo como acontecimento plural, fica difícil concordar com a incandescência de Iglésias. Se bem que ele compareça aqui com o fito de ilustrar a atualidade e a importância exageradas que normalmente se dá ao tema, a referência feita, mesmo sendo de passagem, à construção de uma representação moderna do país, já deixa subtendido o caráter natural e necessariamente arbitrário que reveste qualquer construção, sobretudo desse tipo, que traz amalgamada orientações estéticas com políticas. Daí se conclui que é difícil concordar com afirmações tão categóricas como, por exemplo, que o Modernismo substituiu o falso e o superado pelo autêntico e atual. O que se chama de falso: o Parnaso, a Academia? O que legitima uma eleição estética senão um propósito que se pretende atingir? Ora, desde Kant sabe-se que qualquer apreensão do mundo é, desde logo, uma visão de mundo; uma criação do sujeito e, como tal, suscetível aos seus estados de espírito e interesses. Relacionar coisas falsas e verdadeiras sem definir claramente em função de quais parâmetros elas são assim julgadas, é admitir

indiretamente que elas em si mesmas falsas e verdadeiras, qualidade ontológica, de resto, insustentável.

Há que se acostumar com o teor dos depoimentos e dos estudos sobre o Modernismo. Fazem uso frequente de uma linguagem apaixonada, adequada, entretanto, não custa admitir, à própria trajetória do movimento, que possui o magnetismo dos acontecimentos revolucionários.

Descontando-se e analisando com mais frieza os comentários encomiásticos que são feitos a propósito do Modernismo, como é o caso de Iglesias, resta reconhecer, em primeiro lugar, que o movimento nunca possuiu essa fachada monolítica que leituras mais superficiais insistem em pintar e, em segundo, que o que efetivamente houve de mais notável em alguns dos seus grupos constitutivos foi o esforço de síntese na apropriação da realidade brasileira, combinado com uma crença fervorosa de que houvesse uma verdadeira identidade nacional, para a postulação de um futuro para a nação.

Iniciou-se este capítulo citando Lefort acerca da necessidade interna de determinadas sociedades, ou de determinados grupos sociais, terem de si uma mesma imagem. Vários dos modernistas levavam isso em consideração. Oswald e Mário, por exemplo, tinham consciência de que na eleição e construção do passado estaria implicitamente definida a configuração do pórtico através do qual os brasileiros seriam lançados ao futuro. Duas interrogações afloravam naquele momento na cabeça destes e daqueles com quem guardavam preocupações mais comuns: qual passado havia nos limites brumosos em que conviviam colônia com culturas pré-colombianas? E qual futuro podia-se aspirar, se o presente, premido pelo provincianismo e pelo subdesenvolvimento, parecia ser empurrado para trás?

Esta parece ser a maior ambiguidade do movimento moderno no Brasil e, por conta disso, merece um olhar mais acurado. Buscava-se a sintonia com os achados estéticos das vanguardas, só que, enquanto estas esforçavam-se na dissolução das identidades e de modo geral tocavam fogo no corpo da tradição, uma parcela significativa da vanguarda brasileira se ocupava em inventariar o passado.

"Já um crítico de senso comum afirmou que tudo quanto fez o movimento modernista, far-se-ia da mesma forma sem o movimento. Não conheço lapalisada mais preciosa. Porque tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento modernista, seria pura e simplesmente o movimento modernista"

Mário de Andrade

O que se pode relacionar como sendo contribuição específica do Modernismo? No mínimo uma nova forma de se pensar e produzir a cultura do país, a julgar pelo depoimento de uma das suas maiores expressões, Mário de Andrade, que assim sintetizou a definição geral do movimento:

"o que caracteriza esta realidade que o movimento (modernista) impôs, é a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização artística brasileira; e a estabilização de uma consciência artística nacional." (in Iglésias, 1975, p.16)

Será aconselhável avaliar as realizações de um grupo através da fala dos seus membros? Não teriam eles uma visão excessivamente otimista quanto a envergadura dos seus próprios feitos? A questão é pertinente e deve ser considerado na análise do Modernismo, particularmente no caso de Mário de Andrade, que sempre se confundiu com o próprio movimento.

As duas passagens de Mário de Andrade citadas acima comparecem como forma de enfatizar como que uma autoridade indiscutível pode, por sua vez, fazer afirmações discutibilíssimas. Foram tantos e tão

extraordinários assim, os feitos modernistas? No caso do trinômio expresso, por exemplo, foram de fato preocupações inauguradas e encaminhadas exclusivamente pelos modernistas? Aparentemente o principal problema de quem se dispõe a enfrentar o Modernismo reside na "aura" que o envolve, no acento categórico e frequentemente impreciso de seus membros e mesmo de alguns dos seus estudiosos. A rigor também o Modernismo prossegue, pela voz de seus pares e de seus apolegetas, no vício de diminuir a herança e as descobertas efetuadas por seus antecessores.

Como estratégia de impedir um exaustivo inventariamento das realizações modernistas, que conduziria necessariamente ao aprofundamento da discussão apontada acima, optou-se pelo detalhamento de alguns dos pontos mais caros aos modernistas, com a consciência de que não apenas não eram matéria consensual, como também muitas vezes não chegavam a ser originais.

A VONTADE DE SER MODERNO

Querer ser moderno em 1922 era querer acertar o passo com o mundo. Era reivindicar o direito legítimo de compartilhar das benesses do desenvolvimento. Com efeito, no início do século havia uma vertigem provocada pelo avassalador processo produtivo resultante da consolidação da nova ordem industrial. Era como se nada mais se mantivesse de pé. Como constatava Paul Valéry em "La Conquête de L'ubiquité", de 1931, "Nem a matéria, nem o tempo, nem o espaço são,

há vinte anos, aquilo que sempre foram." (in Schwartz, 1983, p.1). Não há que estranhar a existência de um sincronismo entre aquilo que o processo histórico europeu estava desencadeando e a atmosfera local. Aqui, embora calma, a paisagem já vinha se modificando: havia fortes e estimulantes contrastes, sobretudo em São Paulo. Contrastes que se acentuavam progressivamente com as notícias das incessantes novidades e invenções ocorridas nas nações mais avançadas.

Não se deve estranhar que houvesse correspondência entre aqui e lá, porque, afinal, já se vivia sob a lógica da constituição simultânea e internacional do Capitalismo. Sobre este ponto, acompanha-se o raciocínio de Marilena Chauí, para quem o modo de constituição das relações sociais do modo de produção capitalista, em sua dupla face de metrópole e colônia, gesta, reproduz e conserva a diferenciação interna, necessária à manutenção do próprio sistema capitalista (Chauí, 1978, p.25). Portanto, não há uma diferenciação essencial no modo de produção de um e de outro, mas particularidades resultantes do movimento imanente à constituição e reprodução do sistema capitalista. Uma verificação precisa do sincronismo com que o impacto da industrialização é sentido aqui e na Europa está no trabalho de Francisco Hardman, que se apóia na evidência de que

"as formas e cadências da modernidade industrial, suas relações técnicas com a paisagem e o trabalho, bem como seus impactos psicossociais, visíveis nas marcas de violência e nos destroços emergidos de culturas preexistentes, constituem padrões detectáveis tanto na Europa quanto no Brasil Colônia e Império,

até mesmo nas intermitências e descompassos que lhes são próprios." (Hardman, 1988, p.16)

Antonio Candido utiliza o mesmo raciocínio e expõe com mais detalhes esses nexos:

"o Brasil se encontrava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes; não apenas pela participação mais intensa nos problemas sociais e econômicos da hora, como pelo desnível cultural menos acentuado. Além disso, alguns estímulos da vanguarda artística européia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionavam em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional. As agitações sociais, trazendo ao nível da consciência literária inspirações populares comprimidas, esboçavam-se também aqui, embora com miniatura. No campo operário, com as grandes greves de 1917, 18, 19 e 20, em São Paulo e no Rio, a fundação do Partido Comunista em 1922. No setor burguês, com a fermentação política desfechada no levante de 1922, mais tarde na revolução de 1924."
(Candido, 1976, pp.121/122)

Assim, as marcas de uma nova era imprimem um novo ritmo e uma nova feição no modo de vida e, conseqüentemente, na produção de qualquer intelectual que estivesse em algum ponto do mercado internacional. Conforme define Schwartz, é a partir do século XIX que se chega à

acepção, corrente até hoje, do termo cosmopolita, como o cidadão capaz de adotar qualquer pátria:

"Mais ainda: o cosmopolita é aquele que, em consequência da multinacionalidade, é capaz de falar várias línguas e transportar-se de um país para outro sem maiores dificuldades. Isso não impede, no entanto, que autores de grande cultura universal, e verdadeiros cosmopolitas do ponto de vista de sua produção textual, nunca tenham saído de seus lugares de origem."

(Schwartz, 1983, p.6)

São eminentes representantes desse clube, que merecia ter Philleas Fogg como patrono, homens como o romano que escrevia em francês, Appolinaire; o chileno-francês Huidobro; o alsaciano Jean Arp que assinava como Hans Arp seus poemas em alemão; o visionário uruguaio-francês Lautréamont; o romeno iconoclasta e apátrida Tzara; o poeta, desconhecido de si mesmo, Pessoa, que não tem incluído entre seus heterônimos aquele que escrevia em inglês; o velho sábio cego, argentino, Borges, que Cioran cunhou genialmente de aventureiro imóvel; o escritor de um gênero tido como menor, Emilio Salgari, que descreveu as sagas do pirata Sandokan sem nunca ter entrado num navio; o americano Pound, reintrodutor da cultural oriental no Ocidente, financiador de jovens artistas em Paris, e que morreu na Itália que tanto amava; o brasileiro Souzaândrade que compôs um poema-montagem utilizando fragmentos idiomáticos diversos, o que o aproxima de Whitman e Baudelaire; o gênio silencioso e econômico de Marcel Duchamp, que transitava da Europa para a América carregando na mala os

museus em miniatura que continham sua obra; a nossa Tarsila que foi aluna de Léger em Paris; o russo-lituano Lasar Segall, correspondente de Klee e que morava no bairro de Vila Mariana em São Paulo; o grego Kaváfis que nasceu em Constantinopla, foi educado na Inglaterra e passou a vida no Egito. A lista é grande e não é monótona só para quem a escreve, deixando desenovelar pelo papel uma extraordinária procissão de artistas. Acrescente-se a esta lista os nossos arquitetos modernos, como maneira de destacá-los e deixar transparecer suas mentes como perscrutadoras atentas e verdadeiras agentes do espetáculo da modernidade: Rino Levi, que estudou na Itália; Flávio de Carvalho, formado na Inglaterra e que, além de arquiteto, era pintor, designer e pioneiro entre nós de performances; Lúcio Costa, que nasceu na França e, finalmente, Warchavchik, russo de nascimento, graduado na Itália e aqui estabelecido em 1923.

Mais do que uma condição, o cosmopolitismo era uma obrigação, uma medida higiênica usada para purgar os espíritos mais vulneráveis dos ataques do "passadismo" e do "provincianismo". Como exemplo do cosmopolitismo estar na ordem do dia, pode-se ler essa passagem apócrifa e impiedosa retirada da revista KLAXON:

"Um senhor João Pinto da Silva, pela AMERICA BRASILEIRA de Maio, afirma: "Anulados pelo fiasco, os cubistas, os futuristas, todos os delirantes da crise poética da atualidade, cederão enfim lugar aos que restabelecerão... etc." Se o senhor Pinto soubesse o que lá vai pela Europa não profetizaria essa anulação. Em vez de anulação o que há é desenvolvimento. Cubistas e Futuristas serão continuados por homens que, não necessitando mais, como aqueles,

de destruições e exageros, lhes desenvolverão classicamente as inovações. E saiba o senhor Pinto que a Nova Poesia cada vez tem maior número de adeptos. O articulista ignora Alemanha e França, Rússia e Austria, Itália e Espanha, Bélgica e Estados Unidos. Na própria Inglaterra "que de neve boreal sempre abunda", o grito da "Fanfare" congraça as novas forças poéticas do país. O senhor Pinto não deveria ser tão rico em profecias mortuárias sobre o que desconhece. Mande buscar livros. Assine revistas. Estude e volte." (Klaxon/3, 1980, p.3)

Ler revistas, fazer viagens, estar atento às novidades, assim funcionava o circuito que deveria cumprir o intelectual sério e cioso do seu papel. Estar sensível às modificações introduzidas na vida social pela vaga da industrialização significava deixar que a própria produção artística fosse alimentada por ela. Uma prova da fertilidade dessa pista está no trabalho de Flora Sussekind, CINEMATOGRAFO DE LETRAS (1988), dedicado a indicar uma história da literatura brasileira e suas relações com os meios e as formas de comunicação, cujo surgimento e desenvolvimento teria afetado não só a consciência dos autores e dos leitores quanto a própria materialidade das formas e representações literárias.

Não obstante essa vontade de nivelamento, esse desejo de se inteirar dos acontecimentos que guiava o intelectual brasileiro, o clima interno do país era, parco de recursos, como atestam os seguintes depoimentos colhidos por Aracy Amaral:

"Críticos de arte o Brasil não possuía então. Não havia museus só de arte, não havia estudos especializados sobre a crítica construtiva que muita falta nos fez", depõe Anita (Malfatti) nesta conferência de 1951 (quando voltou dos Estados Unidos). Ronald de Carvalho faz relato semelhante da situação no Rio: "Limitamo-nos a distribuir anualmente prêmios de viagem, que nem sempre são justamente dados, e a dispensar medalhas e menções honrosas, consoante aos caprichos de um júri por vezes mal orientado."

E o ambiente da cidade? Conta Di Cavalcanti, que vivia em São Paulo onde estudava Direito e trabalhava como jornalista e pintor: "O academismo idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos subliteratos, ocios e palavrosos, instalados no mundanismo e na política, e a presença morta de medalhões nacionais e estrangeiros, empestando o ambiente de uma paulicéia que se aprestava comercial e industrialmente para sua grande aventura progressista, isso desesperava nosso pequeno clã de criaturas abertas a novas especulações artísticas, curiosas de novas formas literárias, já impregnadas de novas doutrinas filosóficas." (Amaral, 1979, pp.85/87)

Cheio de disparidades e contrastes internos, combinando atraso com novidade, o panorama do país, como se pode depreender dessas falas, fomentava a angústia de vários intelectuais e criava obstáculos para a consecução do Modernismo.

Até aqui indicou-se que já se notava a presença de inovações no espaço material e mental. Mas, não se pode enganar, concretamente a industrialização vivia o seu prelúdio, a reboque que estava da produção cafeeira. De fato, como se sabe, ela ocorria induzida pela política efetuada por essa última, cujo controle do mecanismo cambial gerava, em contrapartida, a substituição de importações. A causa, evidentemente, não pode ser reduzida a esse fator, ainda que tenha tido um papel significativo dentro do processo.

UMA ESTETICA FORJADA NA AMBIGUIDADE

O quadro à primeira vista era desanimador mas possuía um grande potencial a ser explorado, particularmente na semi-industrializada São Paulo. De acordo com Ernani Silva Bruno, havia em São Paulo três mil prédios em 1875, mais de sete mil em 1886, vinte e um mil em 1900, vinte e cinco em 1905 e trinta e dois mil em 1910. Tudo isso para uma população correspondente de sessenta mil em 1866, duzentos mil em 1900 e quase seiscentos mil em 1920 (Bruno, 1988, p.115).

Sensíveis às mudanças estruturais que estavam ocorrendo, os intelectuais modernistas comentavam essa transição entre aquilo que aos seus olhos soava como antigo para a tão aspirada modernidade, num discurso que quase sempre se ressentia, à maneira dos temas tratados, pela ambiguidade e por um entendimento discutível das teses da arte moderna. Deve-se receber com naturalidade esse dado que decorria da complexa posição de um intelectual ou de um artista formado naquelas

condições. Afinal, quem, para citar um aspecto somente, não estava de alguma forma comprometido com a aristocracia agrária, que ao mesmo tempo que servia de alvo cumpria seu papel de mecenas dos modernistas? (Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade lamenta-se por estar sempre entre os ricos: "Preciso largar dessa gente. Mas como? se são os que eu amo, os que me amam. E não é possível inculpá-los de qualquer coisa (...)") (in Nava, 1985, p.183)). Assim, só se pode imputar aos escritos apologéticos sobre o Modernismo, a feição monolítica e despojada de imprecisões e incompreensões quanto ao escopo das vanguardas que o movimento frequentemente ostenta em toda gama da sua produção.

Por exemplo, referindo-se em 1926 a essa mesma São Paulo descrita por Silva Bruno, Alcântara Machado, indo além de Mário de Andrade que já a havia apelidado de "cidade bolo de noiva", desfere essa ferocíssima catilinária:

"São Paulo por exemplo é uma batida arquitetônica. Tem todos os estilos possíveis e impossíveis. E todos eles brigando com o ambiente. Quer os edifícios públicos quer as casas particulares aberram do solo em que se levantam. A cidade tem assim um arzinho de exposição internacional." (in Fabris, 1987, p.281)

Problema sem solução, Alcântara Machado prossegue seu discurso enfezado, propondo nada mais, nada menos, do que

"um ciclone inteligente que comece ali no Pacaembu, dê uma vassourada nos monumentos da Avenida Paulista (primeira limpeza a

fazer) e depois corra a cidade inteira liquidando com as belezas da capital. Uma faxina completa." (op.cit., p.281)

É patente a associação, tão em voga naquele momento, entre Ecletismo arquitetônico com mau-gosto. Nota-se, portanto, nessas palavras de Machado a militância em favor de uma paisagem urbana mais moderna, aqui subentendida como algo mais homogêneo.

Ainda acêrca do confronto entre o atraso e o progresso nas mesmas ruas de São Paulo, uma nota ferina, irônica e inteligente é emitida por Oswald de Andrade, em seu poema "Pobre Alimária":

"O cavalo e carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram os veículos
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boléia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote."

Deixe-se a glosa do poema a cargo de Roberto Schwarz:

"A cidade em questão é adiantada, pois tem bondes, e atrasada, pois há uma carroça e um cavalo atravessados nos seus trilhos. Outro sinal de adiantamento são os advogados e os escritórios,

embora adiantamento relativo, já que o bonde só de juriconsultos sugere a sociedade simples, o leque profissional idílica ou comicamente pequeno. Sem esquecer que o progresso requeria engenheiros, e que neste sentido, corrente até hoje, o batalhão de bacharéis está na contramão e aponta para "o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos" (Oswald de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil"). O progresso é inegável, mas a sua limitação, que faz englobá-lo ironicamente com o atraso em relação ao qual ele é progresso, também." (Schwarz, 1988, p.15)

Embora este poema em particular enfatize o veio satírico do Modernismo -capitaneado por Oswald de Andrade; veio cuja complexidade e alcance vem crescendo paulatinamente, à força das sucessivas releituras que são feitas sobre ele, ressalte-se o modo como ele retira do espetáculo incessante da vida citadina, mais do que os assuntos sobre os quais se detém. Mencione-se, portanto, o aspecto formal das narrativas literárias e das pesquisas plásticas, igualmente hauridos da dinâmica e dos personagens característicos da vida metropolitana. Quanto a ele, é aconselhável que se tenha sempre em vista que a adesão aos feitos vanguardísticos era quase sempre bem vista, como comprovam as viagens realizadas, a troca de informações e atualização através das assinaturas e compras de livros e publicações periódicas. Tinha-se consciência, portanto, de que para que ocorresse a almejada entrada na época moderna, o movimento teria que absorver algo mais que os influxos oriundos do desenvolvimento das forças produtivas, sob pena de se manter num plano superficial, incorporando apenas novos temas. Teria que haver, portanto, uma opção estética mais compatível com a

essência mesma daquilo que o senso comum designava como "Futurismo". Dessa preocupação é que saíram os princípios fundantes do movimento. Em relação aos padrões vigentes, os primeiros anos do Modernismo caracterizou-se por uma mudança na concepção da obra de arte, que passou a ser vista não mais como um produto que objetivava a mimese, no sentido em que o Naturalismo consagrou esse termo, ou seja, como representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia (Lafetá, 1973, p.12). Oswald de Andrade e a crítica demolidora contra o status-quo artístico do seu "Manifesto Pau-Brasil", com o qual apresenta o "Prefácio Interessantíssimo" de Mário de Andrade, onde afora o brilho habitual da sua verve, também cabe algumas imprecisões conceituais e a delimitação da nova direção a ser tomada:

.....

"Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituiu-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse de lá mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de

manivela, o piano de patas. A Playela. E a ironia eslava compôs para a Playela. Stravinski.

A estatutária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos -já havia o poeta parnasiano.

.....

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1\ a de formação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora; 2\ o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

.....

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese.

O equilíbrio.

O acabamento de carrosserie.

A invenção.

Uma nova perspectiva.

Uma nova escala.

.....

Qualquer esforço nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

.....

O trabalho contra o detalhe naturalista; pela síntese; contra a morbidez romântica -pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

.....

Uma nova perspectiva:

A outra, a de Paolo Ucello, criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Reação à cópia. Substituir a pesquisa visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica e ingênua." (in Teles, 1983, pp.326/331)

Todo o trecho selecionado demonstra cabalmente como, em 1924, Oswald de Andrade já se havia apoderado de vários elementos que compunham o

território onde se localizavam as vanguardas européias; um território assentado na nova realidade urbano-industrial. Mas, também através dele pode-se notar a defesa de pontos discutíveis, tais como, um entendimento equivocado do papel da fotografia, que a rigor foi uma descoberta essencial e que suscitou por parte da pintura a busca de uma nova posição dentro do âmbito das expressões artísticas. Este fato pode ser verificado na frequência de artistas e intelectuais ao famoso atelier do fotógrafo Nadar e principalmente na incorporação por parte dos pintores, de procedimentos típicos da expressão fotográfica. Outro ponto digno de nota é a inconsistente e vaga caracterização do Impressionismo como um movimento que postularia o "caos voluntário". Por último, para evitar um exame exaustivo, o alheamento das proposições defendidas pelos dadaístas e surrealistas, ainda tão atuantes naquele momento, sobretudo o segundo grupo que se encontrava em pleno vigor.

Não obstante essas restrições, o elenco de feitos anotado por Oswald explicita seu amplo conhecimento da matéria, assim como a propriedade com que ele o incorporaria, iria notabilizá-lo, sobretudo contemporaneamente, como um dos maiores artistas do país. Com efeito, a transmutação em obra desse manifesto de Oswald, dar-se-ia nos anos seguintes com a publicação dos seus dois melhores romances: Viagem Sentimental de João Miramar e Serafim Ponte Grande. Ambos são manifestações do alto nível dessa interação com a sociedade industrial, quer na temática quer nas técnicas de narrativa empregadas, onde não falta a velocidade, o "estilo telegráfico" e a "metáfora lancinante", a simultaneidade, as técnicas de montagem e a racionalização da síntese (Lafetá, 1973, p.22).

Mais algumas considerações devem ser feitas em função da presença constante de Oswald neste capítulo. Como é de se supor isto não acontece por descuido. Sua fórmula poética é dos pontos altos do Modernismo, na medida em que sintetiza as impressões colhidas de um momento histórico crivado simultaneamente pelo progresso desejado e pelo atraso -ou meio-progresso, se se preferir- aqui vívidos. Sua fórmula efetivamente caminhava no sentido de promover, junto com a assimilação das vanguardas européias e do avanço tecnológico que lhe servia de referência, de alimento mesmo, a emancipação intelectual e material do país.

O admirável o artifício de Oswald tentando transformar o atraso em triunfo pode interessar igualmente como manifestação dupla de ingenuidade e pretensão desmedida. De fato, para ele o Brasil industrializado, ainda em estado embrionário, poderia romper a casca de forma alternativa, inovadora, possivelmente emancipado, sem se submeter tão passivamente à dinâmica econômica historicamente fixada. Este seu pensamento de evidente cunho político econômico amoldava-se ao seu receituário artístico. Conforme depoimento que ele fez a Péricles Eugênio da Silva Ramos, sobre o grupo "Pau-Brasil":

"Pensei, então em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Em 22 (explica o poeta, tomando como exemplo o caso do inconfidente José Joaquim Maia que, na Europa, procurara obter o apoio de Jefferson para a sublevação mineira) o mesmo contato subversivo com a Europa se

estabeleceu para dar força e direção aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro fora pela mineração." (in Campos, 1974, pp.35/37)

Pelo exposto fica mais transparente ainda o esforço e a contribuição de Oswald para a definição e rumo do movimento Modernista. Só se deve cuidar para não se confundir desejos com realizações.

Em que pese essas últimas considerações convém sempre ressaltar que foi só por ter sido uma ação plural que o movimento logrou. Pela sua magnitude ele jamais poderia ter sido empresa de uma ou outra cabeça dispersa pela nação ou, da mesma forma, de qualquer agremiação situada em um ponto qualquer do país, disposta a juntar produtos estéticos com um fundo político dessa natureza. Da mesma forma, tudo indica que era preciso mais do que o material humano disponível. Obviamente tudo poderia ser facilitado por intermédio de um lastro material, uma base efetiva que pudesse servir de respaldo, confirmando e estimulando os anseios de atualização gestados naquele momento. Não se quer com isto afirmar que haja necessariamente uma relação de causa e efeito entre uma coisa e outra. Se assim fosse, a obra de Souzaândrade, tão aparentada com a de Whitman e Baudelaire, jamais poderia ter nascido no Brasil. Mesmo assim, São Paulo, por suas peculiaridades, por abrigar mais enfaticamente o que na aparência parecia ser a transição do atrasado para o moderno, era talvez o sítio mais favorável ao nascimento da obra tão inovadoramente citadina, e ao mesmo tempo tributária de um grande rol de elementos fornecidos pela vida provinciana, de Oswald de Andrade. São Paulo já era então uma grande referência e um verdadeiro centro irradiador. Era única porque

ostentava, ainda que precariamente, a condição de baluarte da modernidade entre as outras cidades do país. Fruto de um processo histórico singular, já atuava como testa econômica do país na qualidade de berço do seu nascente parque industrial.

Por possuir essa natureza tão complexa é que São Paulo talvez tenha favorecido a materialização de uma produção forjada em padrões distintos dos da Belle Epoque -Utilitarismo, Liberalismo, Humanitarismo- e que permearam, como demonstrou Sevcenko (1983), os programas estéticos e políticos de Lima Barreto e Euclides da Cunha. Ainda assim, há que se tomar cuidado contra ilações apressadas. Os paradigmas de Barreto e Cunha, embora anteriores aos do Modernismo já os denunciava fortemente, como aponta o estudo de Sevcenko, analisando o modo como as consciências e os escritos de ambos eram atravessados pelo "dilema entre o impulso de colaborar para a composição de um anseio universal e o anseio de interferir na ordenação da sua comunidade de origem" (op. cit., p.22). Um dos principais feitos desse trabalho consiste na desmistificação da literatura mais clássica sobre o assunto, que sempre dá primazia ao Modernismo por esse gênero de inquietação pelos rumos do país. De fato, Cunha e Barreto, com suas obras em que se misturam o protesto, a crítica e um padrão estético adotado, constituíram-se em duas das principais e pioneiras vozes a se erguerem em favor do país em que viviam. Fascina a acuidade dos dois no tratamento das questões ligadas à modernização, miséria e etnias, isto para se ater em apenas alguns dos tópicos que, até bem pouco tempo, eram atribuídos exclusivamente à seara dos modernistas.

A partir do trabalho de Sevcenko não é mais possível aderir sem restrições ao julgamento excessivo que Bosi, faz das obras de Cunha e Barreto, concebendo-as, em essência, como obras que conservaram em seu protesto e crítica, "nas dobras da bandeira, um certo ar de família, um jeito de escrever que vinha do Realismo e dos ideais progressistas da geração de 70" (Bosi, 1988, p.119).

Ainda assim, é interessante sua maneira de encarar a contribuição dos modernistas:

"Oswald, Mário, Alcântara Machado, os paulistas por excelência do movimento, já não poderiam partilhar dessa escrita (aquela tributária do Realismo e dos ideais da geração de 70): enxergavam o Brasil como um mito enorme, protéico, de que seriam símbolos seminais os totens amazônicos. As fortes e belas imagens de antropofágicas de Tarsila, os manifestos de Oswald e a rapsódia de Mario de Andrade não poderiam ter nascido senão da cabeça de artistas que imaginavam lúdica e surrealmente o Brasil, aquela vaga e estranha e múltipla realidade pré-industrial que não era a cidade de São Paulo (...) O Modernismo rompeu, de fato, com o sertanismo estilizado dos prosadores parnasianos. Mas não o fez senão para pôr em prática um primitivismo radical e, em certo sentido, mais romântico; e assim fazendo, o imaginário de 22 se encontrava com o renovado irracionalismo europeu." (Bosi, 1988, p.118)

O comentário de Bosi deve ser sublinhado pelo que ele agrega à compreensão da visagem singular que o Modernismo empreendeu na

caracterização da nossa sociedade e que efetivamente trouxe uma nova questão para o âmbito da nossa cultura, além daquelas que já estavam encampadas anteriormente, presentes nas obras de Cunha e Barreto. O novo ângulo de visão descortinado pelos pioneiros do Modernismo e que vinha ao lado da São Paulo, espaço da modernidade que, como já se aludiu, tanto fertilizou a poética Modernista, colocava também em cena o "território mítico" de Macunaima e da Antropofagia, de Martin Cererê e de Cobra Norato (BOSI, 1989, p.118).

A VONTADE DE TER PASSADO

A originalidade do movimento modernista consiste, pode-se dizer, na tentativa de síntese entre dois pontos diametralmente opostos entre si: o inventário do passado, a construção de uma tradição (Hobsbawm/Ranger, 1984, pp.1/23), e a tentativa de modernização.

Em relação ao primeiro ponto, o ano de 1923 marca a orientação modernista e seu interesse definitivo na demarcação de um continente difuso que deveria corresponder à idéia de nação brasileira. Veja-se como alguns dos componentes do grupo modernista se pronuncia a propósito disso. Em primeiro lugar uma carta de Tarsila para a família:

"Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando valiosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando... Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailarinos russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense." (in Amaral, 1975, v.1, p.84)

Note-se a convergência entre a pesquisa estética realizada aqui com a da Europa. Claro está que os motivos nem sempre são da mesma ordem:

enquanto lá o primitivismo aparecia como corolário das discussões formais próprias de quem havia rompido com todo o léxico anterior, aqui a pesquisa se pautava também por um esforço de emancipação cultural, questão completamente ideologizada, atrelada que era ao rastreio das supostas raízes brasileiras.

Coincidentemente, ao mesmo tempo que Tarsila começa a pintar suas primeiras telas dedicadas à representação de temas nacionais, ela recebe uma carta de Mário de Andrade passando-lhe um desconchavo bem-humorado -nela, em Oswald e Sergio, naquele momento todos também em Paris-, pelo fato deles estarem alheios à própria pátria.

"(...) Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou mata-virgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam". (in Amaral, 1975, v.1, p.110)

Mas o fato mais significativo ainda parece ser a famosa viagem feita pelos modernistas em 1924, para as velhas cidades do ciclo do ouro mineiro. Excursão montada para ciceronear o poeta suíço-francês Blaise Cendrars, ela contou com Mário, Oswald, entre outros. Adeptos do futurismo, veneradores da máquina, voltam-se para um Brasil colonial e descobrem no Barroco Mineiro uma outra e espantosa modalidade do passado do país. A seguir uma fina observação de Brito Broca sobre essa estadia em Minas:

"Antes de tudo, o que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século XVIII, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Pareceria um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte. (...) Mas essa excursão foi fecunda para o grupo modernista. Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de muitos de seus painéis; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias pau-brasil, e Mário de Andrade veio a escrever então seu admirável "Noturno de Belo Horizonte!" (in Santiago, 1989, p.105)

A guinada que se seguiu a essa viagem não se limitou a essas obras citadas por Broca. Com efeito, elas redirecionaram a preocupação de muitos artistas para rumos e pesquisas que, aparentemente, seriam incompatíveis com modernistas legítimos. A partir dessa viagem, por

exemplo, Tarsila manifesta seu desejo de voltar a Paris mas não mais para tomar seu banho de cultura, atualizar-se, o que era corrente. Quer voltar para aprender técnicas de restauração de quadros, vale dizer, técnicas de restauração do nosso passado. Mudança notável! De iconoclastas à conservadores. Mas, novamente convém que não se tire conclusões apressadas. Tudo isso tinha como pressuposto a busca do passado. Ele ocupava um nicho especial dentro do Modernismo.

Como último aspecto a ser sublinhado, deve-se lembrar o fato de que a prospecção e conservação do passado ocuparia no futuro modernistas ilustres. Dentre eles, Mário de Andrade, particularmente na sua atuação no SPHAN, criado em 1937, dirigido por Rodrigo de Mello Franco e que teve Lúcio Costa como alto funcionário. O destaque a esse órgão é fundamental na medida em que ele, por estabelecer qual era a boa arquitetura do passado, impôs diretrizes definitivas, como se verá, para aquilo que deveria ser entendido como a boa arquitetura a ser produzida dali para a frente

IDENTIDADE E FUTURO

Construir o Brasil moderno era a aspiração dos modernistas. Para tanto efetuaram uma mescla singular de mito com tecnologia. Chegaram a esse resultado olhando com atenção o mundo em que viviam. Um olhar duplo, bifurcado: para fora e para dentro. Para fora, onde se inteiravam das novas e revolucionárias maneiras de expressão compatíveis com o mundo da máquina. Lá fora era a Europa: paradigma do desenvolvimento;

referência a ser levada em consideração mas não mais para ser imitada. O outro olhar, para dentro, tinha um duplo endereço: 1\ a verificação precisa do estágio de desenvolvimento da nação para a posterior produção de obras capazes de estimulá-lo; 2\ para o passado, mítico e histórico; para as peculiaridades de povo-mosaico; para um imaginário e uma maneira bastante heterogênea de se comportar e exprimir.

Como aqueles intelectuais já sabiam muito bem, olhar não é ação descomprometida, mas sim uma ação que se realiza sob o patrocínio do intelecto. Donde se conclui que olhar para as peculiaridades do país com o objetivo de descobrir sua identidade significa que, longe de ser um inventário neutro, o que há é seleção e eleição. Em suma, olhar para o Brasil, para suas supostas raízes, com a finalidade de descobrir quem é esse homem, o brasileiro, equivale a inventá-lo, dando-lhe, no fundo, o perfil que quem procura quer ter.

Já se discutiu a importância da criação de uma identidade para um grupo social, particularmente para um com as nossas características. Com efeito, no Brasil a perseguição de uma identidade nacional foi, e pelo visto continua sendo, um daqueles problemas inesgotáveis e com qualidades dignas de uma fênix. Desde os tempos da independência o tema vem sendo tratado, por meio de expedientes os mais diversos como lutas armadas, obras literárias, medidas políticas, com maior ou menor veemência. São célebres as pendengas e denúncias acêrca da dinâmica de transplante cultural, de "macaqueamento" que aqui se adota. A tentativa sistemática de despojar a cultura de toda influência externa era o recurso empregado pelos intelectuais de legitimar sua própria produção como se ela fosse um retrato fidedigno do país que a gestou. Em seu estudo sobre a recorrência do Naturalismo literário no Brasil,

Flora Sussekind explica o caráter utópico e ideológico da criação de uma identidade:

"A construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades. Nada que possa enfeiar, tornar cômico ou desfazer o perfil de seus grandes autores ganha ênfase. Nada que coloque em dúvida a caracterização de tal literatura como um processo contínuo e evolucionista de aperfeiçoamento. Qualquer um que, como Hanno (personagem dos Buddenbrook, de Thomas Mann), procure cortar tal continuidade corre o risco de se ver, violenta ou eufemisticamente, expulso ou condenado por essa história."
(Sussekind, 1984, p.33)

Dentro desse raciocínio pode-se observar que os debates sobre uma suposta arte brasileira, adstrita a "raízes verdadeiras", além de escamotear sua dimensão ideológica, inúmeras vezes assevera que deve ser excluído de toda manifestação cultural, tudo aquilo que lhe for "estrangeiro", ou seja, deve ser posto à margem tudo que seja distinto daquilo que por conveniência ou interesse, foi estabelecido como paradigma. A denúncia, portanto, do caráter alienígena, falso, estrangeiro que frequentemente se faz de certos produtos culturais é, como diz Schwarz, na maior parte das vezes uma questão mal colocada, porque

"(...) faz supor que a imitação seja evitável, aprisionando o leitor num falso problema...(é uma idéia que) opõe o nacional ao

estrangeiro e o original ao imitado, oposições que são irreais e não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte do original no imitado." (Schwarz, 1987, pp.47/48)

A discussão sobre a identidade nacional é demasiado espinhosa para ser enfrentada com rigor dentro de um trabalho da amplitude deste. Em princípio cumpria apenas indicá-la como forma de se garantir alguns insumos básicos.

No que diz respeito a esta pesquisa, eles se aplicam diretamente na medida em que uma das críticas mais contumazes ao trabalho de Warchavchik, reside na argumentação dela não possuir um "ar brasileiro".

Não deverá ter escapado ao leitor o cuidado ao fazer uso da designação "arte brasileira". Com efeito, é difícil saber o que isso quer dizer. Não que ele não seja utilizado. Sim, mas com cautela. É bom lembrar que ela quer significar preferencialmente "arte que é produzida aqui", o que não descarta que ela se alimente da dialética entre o universal e o particular, ou seja, não descarta a particularidade das operações estéticas efetuadas aqui. Tudo isso sugere um produto com a configuração de um palimpsesto; um espelho difuso a duplicar imagens vindas dos mais diversos lugares. Por esses motivos evitar-se-á o fetiche da identidade na busca da caracterização de uma produção artística tipicamente brasileira, salvo quando for para registrar as fissuras do discurso de quem pressupõe tê-la encontrado.

Para finalizar evitando uma certa aura de "purismo" em todos esses cuidados, será consignada a crença numa produção dotada de feições

particulares, utilizando para sua averiguação um conceito muito mais flexível, mais adequado aos pressupostos aqui apresentados. Trata-se do conceito de estilo, assim definido por Meyer Shapiro:

"Um estilo é , antes de tudo, um sistema de formas tendo uma qualidade própria e uma expressão significante, através das quais são visíveis a personalidade do artista e a visão de mundo de um grupo. Também é o meio de transmitir certos valores dentro dos limites de um grupo, fazendo visíveis e conservando os que se referem à vida religiosa, social e moral através das insinuações emocionais das formas. Para os historiadores da cultura e para os filósofos, o estilo é a expressão da cultura, que contém a totalidade dos signos visíveis da sua unidade." (in Zílio, 1982, p.16)

CAPITULO 2

ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL E A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO

Um dos fatores que mais concorrem para que o Modernismo tenha a magnitude que tem, é o modo como as questões das quais se ocupavam seus seguidores ganharam corpo, luz do dia, e atravessaram todos os domínios da cultura, erudita ou popular. A arquitetura, como é de se supor, não passou ao largo do processo. Membro importante do campo da cultura que é, não poderia ficar avessa às discussões em pauta. Pode-se afirmar com segurança que ela acompanhou, dentro da sua especificidade, os dois principais vetores de discussão do Movimento Moderno e que aqui foram apresentados como sendo, respectivamente, a tentativa de uma quebra não só com a base produtiva do país, ainda alicerçada numa economia agrário-exportadora mas, e sobretudo, com o academicismo ainda vigente dentro do campo da cultura; e, em segundo, o vetor que apontava para a necessidade da produção de uma identidade nacional, para a busca de uma tradição. Vilanova Artigas, um dos nossos mais eminentes arquitetos modernos, esclarece melhor a relação entre a Semana de 22 e a arquitetura:

"Não se pode dizer que no bojo do movimento de 22 houvesse uma proposta que incluísse reformas necessárias na arquitetura brasileira. Mas é bem verdade que o movimento era suficiente aberto a todas as artes para poder assimilar no seu desenrolar as inquietudes que se foram acumulando no meio dos intelectuais, artistas, arquitetos e construtores capazes de traduzir os acontecimentos europeus diretamente ligados à arquitetura, fortemente influenciados pela problemática socialista. Conta-se que Sérgio Buarque de Holanda trazia debaixo do braço livros de Le Corbusier para conveniente agitação dos círculos de

intelectuais e artistas de vanguarda. E Brecheret morava numa casa em São Paulo que me disse ter sido desenhada por Mallet-Stevens." (Artigas, 1986, p.125)

É correta a constatação de Artigas acerca de um descompasso existente entre as primeiras realizações modernistas, onde a Semana de 22 aparece com um destaque insofismável, e as realizações arquitetônicas ou mesmo sua repercussão entre os arquitetos. Embora, como se pode deduzir do seu depoimento, a arquitetura fosse matéria do maior interesse entre os intelectuais das diversas áreas, ela, por si própria, naquele momento só fazia reagir vaga e desorientadamente contra aquela que era a corrente verdadeiramente hegemônica em arquitetura desde a segunda metade do século XIX: o Ecletismo.

O ECLETISMO

Em rápidas pinceladas pode-se dizer que o Ecletismo arquitetônico segue a tônica das proposições feitas pelo Ecletismo filosófico. Como explica João Cruz Costa:

"O sucesso dessa tendência filosófica foi devido ao fato de, a partir de 1830, haver ela tomado uma orientação que satisfazia num momento ainda de crise das velhas correntes filosóficas e políticas, uma direção conciliadora. O ecletismo propunha a todos os sistemas um tratado de paz. Ele deveria conciliá-los,

guardando deles aquilo que possuísem de precioso, do mesmo modo que o governo representativo deveria ser um governo misto, que satisfizesse a todos os elementos da sociedade." (in Reis Filho, 1983, p.182)

O paralelo com o Ecletismo arquitetônico se dá na defesa que este faz de uma conciliação entre as diversas vertentes dos estilos históricos de então. Segundo Nestor Goulart Reis Filho, essa questão irrompe com o aparecimento do Neogótico na Europa, no início do século XIX. Com ele,

"apresenta-se pela primeira vez aos arquitetos uma alternativa para o Neoclássico. O movimento baseado inicialmente em princípios românticos -buscando uma volta às origens e uma valorização da expressão e da liberdade criadora- assume aos poucos bases construtivas mais consistentes, com sentido racional, passando a ameaçar as posições acadêmicas. A polêmica atinge o auge em 1846, com o manifesto da Academia de Paris, condenando o Neogótico. Com o desenvolvimento dos trabalhos de investigação histórica, multiplicam-se os "estilos" à disposição dos arquitetos, tornando-se claro os aspectos de aplicação superficial decorativa de todos eles." (idem, p.183)

No Brasil, o Ecletismo vai encontrar um ambiente muito propício para sua instalação e consolidação, notadamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde o vertiginoso processo de crescimento populacional somou ao saturamento urbano promovido em parte pela abolição da escravatura

e passagem para uma economia assalariada e por um dos seus principais desdobramentos, qual seja, as grandes correntes migratórias. O adensamento dos centros dessas duas cidades por camadas de baixa renda, promoveu um esboço de política urbana na qual, pela primeira vez, se tentava a adaptação de ambos os sítios para a nova situação. Através dessa política, ao mesmo tempo em que se remodelava os antigos centros históricos, fomentava-se a expansão horizontal pela criação de uma série de loteamentos habitacionais destinados às classes média e alta.

Tanto no Rio como em São Paulo as reformas buscavam dotar as cidades de recursos semelhantes àqueles que se encontravam nas metrópoles européias. O barão Haussmann carioca, o prefeito Pereira Passos, fez então empreendimentos que modificariam indelevelmente as feições da capital da República. Comentando o frenetismo das reformas que se seguiram à Proclamação, resultado de uma nova ordem social, onde novos agentes e personagens se consorciavam no arrivismo desmedido, escreve Sevcenko:

"(...) o novo grupo social hegemônico poderá exibir os primeiros monumentos voltados à sagração de seu triunfo e de seus ideais. O primeiro deles se revela em 1904 com a inauguração da avenida Central e a promulgação da lei da vacina obrigatória. Tais atos são o marco inicial da transfiguração urbana do Rio de Janeiro. Era a "regeneração" da cidade, e por extensão, do país, na linguagem dos cronistas da época. Nela são demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, transformados que estavam em pardieiros em que se abarrotava grande parte da

população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácio de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da Europa. A nova classe conservadora ergue um decor urbano à altura da sua empáfia." (Sevcenko, 1983, p.30)

Em São Paulo, onde o ritmo das reformas também era muito intenso embora talvez mais pontual, resumindo-se à revitalização da zona central e a expansão horizontal nas zonas oeste (Alamedas Glete, Nothman e o bairro dos Campos Elíseos) e sul (Higienópolis e Paulista), havia o mesmo esforço de revestir a paisagem urbana de um ar cosmopolita e "chic". Quer pela vontade de aspirar a mesma atmosfera parisiense também muito decantada no Rio de Janeiro, quer pelo incremento populacional pela absorção de um enorme contingente de estrangeiros imigrantes, o resultado foi que São Paulo terminou se ataviando de forma similar à capital, ou seja, adotando indiscriminadamente amplo elenco de estilos arquitetônicos oferecido pelo Ecletismo. Carlos Lemos, incorrendo numa discutível leitura que confunde essa corrente arquitetônica com simples barafunda, é quem argumenta em favor da fixação de imigrantes em São Paulo como o grande elemento indutor do Ecletismo nessa cidade, mais até do que a já referida ânsia de europeização:

"Foi quando (de 1910 a 1912, época de um grande surto de construções em São Paulo) se definiu o hábito do imigrante rico, agora em grande número, de escolher o estilo de seu palacete

segundo a tradição arquitetônica de sua terra natal." (Lemos, 1985, p.153)

Seja por nostalgia, seja pela vontade de ostentação que a vida cosmopolita suscitava, o certo é que o Ecletismo legitimava e traduzia todos esses desejos, particularmente pela superficialidade com que sua poética permitia ser operacionalizada, "colando" fragmentos formais dos mais diversos sistemas arquitetônicos, o que também quer dizer descontextualizando-os. Em outras palavras, o que caracterizava a diluição da operação projetual ecletista era o recolhimento aqui e acolá de peças do repertório formal da arquitetura na história, na maioria das vezes sem ter o mínimo cuidado em atentar para qual seria a natureza do seu sentido original. Mas é novamente Reis Filho quem fornece um outro aspecto capaz de justificar a hegemonia, até os anos 20, do Ecletismo no terreno da construção das grandes cidades brasileiras: o Positivismo. Para ele, é através do casamento harmônico dessas duas tendências coetâneas que se define o padrão arquitetural adotado no país:

"(...) é possível reconhecer que as tendências da arquitetura brasileira da segunda metade do século XIX encontravam apoio em duas correntes, da maior importância no pensamento arquitetônico da época: de um lado o Positivismo, procurando estimular o desenvolvimento e o amadurecimento tecnológico no país, criando condições de receptividade para todos os aspectos da tecnologia da era industrial e, de outro, o Ecletismo, propondo uma

conciliação que facilitava essa transformação, assimilando as inovações aos padrões anteriores." (Reis Filho, 1983, p.185)

Pesados todos os fatores, e admitindo-se que só uma pesquisa mais aprofundada seria capaz de dimensionar com maior precisão o grau de influência desse ou daquele fator para a configuração singular que o Ecletismo arquitetônico obteve no país, o fato é que, com todas as suas múltiplas facetas, ele foi a corrente mais importante até os anos 20.

Ainda em relação à Semana de 22 deve-se, a bem da verdade, acrescentar às desalentadoras palavras de Artigas quanto à irrelevância da arquitetura no corpo do evento, a ocorrência de uma exposição de arquitetura dentro dele. Exposição inexpressiva, é verdade, tudo indica que ela só aconteceu para que a mostra fosse um pouco mais equilibrada, porquanto, afora a maciça presença de escritores, encontravam-se ainda pintores (Di, Rego Monteiro, Anita Malfatti e John Graz), um escultor (Brecheret, que estava em Paris, mas que havia deixado suas peças para serem expostas), e um músico (Villa-Lobos). Foi então que, possivelmente com vistas ao preenchimento de uma lacuna tida como importante, foram convidados o arquiteto polonês Georg Przyrembel e um espanhol, Antonio Garcia Moya, ambos radicados em São Paulo. Do primeiro deve-se ressaltar a timidez das suas proposições, visivelmente calcadas no Neocolonial e com eventuais detalhes afrancesados, o que demonstra seu alheamento quanto às questões debatidas durante a Semana. Aliás, essa distância seria ratificada no futuro com a total falta de contato entre o arquiteto e o grupo modernista. Já o segundo, que chegou a ser festejado como "o arquiteto

da semana" (Amaral, 1979, p.148), era conhecido como idealizador de projetos bizarros, que desenhava no vácuo da sua atuação profissional comezinha, onde grassavam as casas inspiradas na mais pura tradição mourisca espanhola. A pouca firmeza de Moya quanto às suas posições estéticas, fato que confere um certo oportunismo à sua participação na Semana, pode ser avaliada por esse depoimento de seu antigo sócio, engenheiro Guilherme Malfatti: "nenhum de seus projetos da Semana foi construído pois naquele então tudo aquilo era imaginação, o importante era propor algo ao contrário ao que se fazia." (Amaral, 1979, p.148)

Embora os exemplos de arquitetura expostos durante a Semana de 22 tenham sido incipientes, longe dos pontos mais importantes que permeavam as obras já produzidas sob o signo do Modernismo, só o convite feito aos arquitetos já basta para esclarecer que também o Ecletismo, no ponto de vista dos intelectuais modernistas, era um dos seus alvos. Com efeito, o Ecletismo estava perfeitamente inscrito dentro de tudo aquilo que, segundo era corrente então, merecia ser desalojado. E é por conta disso que o convite feito aos arquitetos para que expusessem obras denota a importância que a arquitetura possuía aos olhos dos patrocinadores do evento. Conforme se deduz das palavras de Artigas, a arquitetura moderna era manifestamente respeitada e estava totalmente incluída na bandeira modernista. Por isso é que Oswald de Andrade saúda dessa forma a casa modernista da rua Itápolis, construída por Warchavchik e inaugurada com uma exposição de arte moderna em 1930:

"A casa de Warchavchik encerra o ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em

fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa (...) Da Semana de Arte Moderna à casa vitoriosa de Warchavchik vão oito anos de gritaria para convencer que Brecheret não era nenhuma blague, que Anita Malfatti era a coisa mais séria deste mundo, que a literatura da Academia Brasileira de Letras era uma vergonha etc., etc." (Andrade, 1980, pp.10/11)

Considerando a envergadura do autor dessas palavras, pode-se admitir que foi só através de Warchavchik que a arquitetura finalmente encontrou um interlocutor à altura dos outros proponentes do Modernismo. Não se quer com isso diminuir a importância de Flávio de Carvalho e de Rino Levi, também atuantes no mesmo período, e tampouco omitir a ação decisiva de Lúcio Costa, uma vez que só mais à frente ele se tornaria o idealizador da matriz arquitetônica que mais se desenvolveria aqui. O que se pretende, isto sim, é caracterizar o papel de Warchavchik como sendo de capital importância e, simultaneamente, demonstrar a existência de um corpo de idéias que, muito embora tenha sido gestada fora dos limites da arquitetura, será uma influência decisiva na implantação e maturação da arquitetura moderna no país.

Como já se mencionou, a produção arquitetônica apresentada durante a Semana de 22 tinha pouca consistência quanto aos seus fundamentos. Atacava o Ecletismo sem dúvida, mas o fazia sob um ângulo frágil, oscilante, que denunciava seu compromisso com um tronco, no caso de Przyrembel, que não o dos modernistas. Tratava-se do Neocolonial, e sua presença dentro das fileiras modernistas só acusa o teor inclusivista destas, seu caráter de "frente ampla" da cultura que -não

so num primeiro momento, conforme uma visão simplificada do processo tenderia a ver- abrigava em suas fronteiras, sem maiores critérios seletivos, projetos estéticos muito distintos entre si. Demandou um certo tempo para que essas divergências aflorassem -um tempo dispendido na lapidação do movimento- e que essas poéticas fossem incorporadas.

O NEOCOLONIAL

Mesmo tendo uma fundamentação tibia, bastante questionável, o Neocolonial tem a primazia de ter sido a primeira voz em arquitetura contra o Ecletismo. O fato é digno de nota, particularmente se se considera que fora daqui essa oposição foi efetuada pelos Modernistas. Assim, não só por esse ponto em comum, alguns historiadores defendem o Neocolonial como tendo servido como fator de transição para a entrada da arquitetura moderna.

Como movimento de feição híbrida o Neocolonial entra em cena trazido pelas mãos do engenheiro português Ricardo Severo, por ocasião da sua volta à São Paulo em 1908, onde se fixaria e se estabeleceria como sócio de Ramos de Azevedo. Profundamente ligado a estudos históricos, dedicava-se nos espaços deixados pelas suas atividades de empresário, a escrever sobre temas ligados à arqueologia portuguesa e à sua raça. Em 1914, termina incluindo entre as palestras que proferia costumeiramente na Sociedade de Cultura Artística, uma intitulada "A Arte Tradicional do Brasil", onde tece amplas considerações sobre os

nexos existentes entre a presença portuguesa na ocupação do país e a arquitetura que aqui foi feita. O discurso era, na verdade, bastante panfletário, talvez por ser destinado exatamente aos jovens arquitetos de então, com a finalidade de inculcá-lhes uma consciência que os capacitasse a promover uma nova era de "Renascença Brasileira". Apoiando-se nos fundamentos étnicos e históricos comuns às duas nações, Severo desferia um ataque feroz contra as "teorias estranhas ao sentimento pátrio":

"A corrente desnacionalizadora de algumas teorias políticas da atualidade, a doutrina desagregante de algumas seitas filosóficas e religiosas, requeiram a reação decisiva dos que, à idéia de pátria, intimamente associam a idéia da própria individualidade, íntegra e autônoma, como livre e independente deve ser sempre a pátria que foi dos seus pais e tem de ser dos seus filhos." (in Lemos, 1985, p.155)

Pelo exposto fica patente como a crítica ao Ecletismo pode ser inteiramente distinta daquela formulada pelo Modernismo. Neste havia definitivamente a troca da xenofobia pelo cosmopolitismo. Ricardo Severo teria oportunidade de esmiuçar ainda mais os pressupostos do seu colonial brasileiro pela publicação de um artigo na edição comemorativa dos cem anos da independência, do jornal "O Estado de São Paulo". Nesse artigo, Severo retoma sua crença de que cada país possui uma tradição que deveria ser incorporada na produção moderna e, à guisa de exemplificação, alude às figuras de Mestre Valentim e Aleijadinho, como legítimos e eméritos intérpretes do Barroco

português, e que foram capazes de criar um estilo de feição toda particular.

Os comentários sobre o Neocolonial de Ricardo Severo são controversos. Carlos Lemos, por exemplo, tem uma opinião pouco condescendente sobre a obra do engenheiro, a começar pela sua designação, que é, a seu ver, imprópria.

"Embora possuísse um bom repertório de desenhos e levantamentos de pormenores construtivos da nossa arquitetura tradicional (não nos esqueçamos que foi ele o primeiro financiador das viagens de pesquisa do pintor José Wash Rodrigues), seus projetos nada mais eram que estilizações do mais puro barroco lusitano das casas solarengas do norte de Portugal. Sua "Casa Lusa", onde residiu até morrer, construída por 1920, seis anos depois da conferência aludida e dois depois da guerra, era uma miscelânea de ornatos barrocos, sem possuir, na verdade, uma diretriz estilística coerente." (Lemos, 1985, p.156)

A primeira vista, basta agregar o discurso reacionário e xenófobo de Severo às objeções de Lemos à sua obra, para que o perfilamento do Neocolonial com o ideário modernista seja injustificável. Não é bem assim. Outros autores transformam em virtudes, em aspectos vizinhos a arquitetura moderna, não só alguns dos senões levantados por Lemos, como também a substantiva diferença entre aquilo que Severo falava e o que efetivamente materializava em obra construída. Para Carlos Martins, por exemplo, a obra de Severo, particularmente

"nos seus exemplos mais elegantes, como a residência Numa de Oliveira ou a sua casa no Guarujá, ficam claros ao mesmo tempo sua despreocupação com uma leitura "arqueológica" da tradição construtiva brasileira e a liberdade com que articula plantas mais livres e recursos compositivos (jogos de planos nas composições de massa, recuos progressivos na elevação) que a simplicidade estrutural da arquitetura tradicional não podia permitir" (Martins, 1988, pp.131/132)

Ricardo Severo é merecedor de um tratamento ainda mais favorável por parte de Yves Bruand, para quem

"as casas de Ricardo Severo (...) eram extremamente variadas e tratadas com toda liberdade permitida pela técnica contemporânea (...) Na época colonial, jamais houve semelhantes exercícios de virtuosismo gratuito, e tampouco era possível cogitar o grau de refinamento alcançado por Ricardo Severo. Portanto, suas obras eram modernas, mas concebidas de modo a evocar intensamente uma arquitetura do passado." (Bruand, 1981, p.53)

E, afinal, mesmo Lemos, não obstante sua condenação ao Neocolonial, reconhece que o mesmo popularizou-se trazendo de permeio a idéia de modernidade, expressa na libertação dos cânones vigolescos e em favor de uma prática calcada no improvisado, na qual os vocábulos formais utilizados remontavam a tradição, não a brasileira, mas a do Barroco português, quando não eram simplesmente inventados (Lemos, 1985, p.163). Por permitir que essa liberdade de criação fosse estabelecida

e que essa corrente terminou por ser cunhada simultaneamente de nacional e moderna.

Criado em São Paulo, o Neocolonial provou que já havia receptividade para as suas colocações na medida em que foi se difundindo pelas outras capitais. A maneira do que aconteceria com a linguagem da arquitetura moderna que, implantada em São Paulo, foi no Rio que conheceu uma maior adesão, também o Neocolonialismo foi alvo de maior receptividade por parte dos cariocas. Sua plena afirmação naquela cidade servirá para trazer à tona sua importante função como momento de transição para a arquitetura moderna. Não se pretende com isso insinuar que haja uma solução de continuidade entre um e outro, embora não haja dúvidas que existam muitos mais pontos em comum do que desejariam os modernistas. Para começar, por exemplo, havia o repúdio ao Ecletismo. Quanto à recuperação da tradição e a busca de uma expressão nacional, meta das duas correntes, será o eixo de uma acalorada polêmica entre ambas e que culminará com a acusação por parte dos modernos, de que a poética Neocolonial estaria fundada no equívoco e na falácia. Este veredito drástico perdura até hoje, ao menos no julgamento de um dos maiores protagonistas do debate, representante da facção moderna, arquiteto Lúcio Costa:

"(...) A descoberta do colonial naquela época foi uma coisa completamente errada, foi um movimento inteiramente falso (...) O neocolonial foi um equívoco e a verdadeira descoberta da arte colonial se deu depois, com a criação do Patrimônio Histórico (SPHAM-1936) (...) o neocolonial era uma salada que misturava arquitetura religiosa com arquitetura civil." (Costa, 1986, p.47)

De qualquer modo, a entrada e o sólido estabelecimento do Neocolonial no Rio de Janeiro costuma ser creditado ao peso menor dos imigrantes que, se até aquele momento se esmeravam em imitar a Europa, uma vez sensibilizados quanto ao valor da arte luso-brasileira, passaram a prestigiá-la com maior empenho ainda. Evidentemente, todo esse apoio deve ser inscrito na pulsão rumo à independência política que germinava pelo país. Com toda essa atmosfera favorável, bastou um defensor mais ardente do Neocolonial para que esse obtivesse um extraordinário sucesso. Esse homem foi o crítico de arte José Mariano Filho. Dotado de verve e de uma base financeira capaz de subsidiar suas iniciativas, José Mariano tirou como primeira medida a criação de um prêmio para um concurso público de projetos "destinado a incrementar os estudos preliminares visando a criação de um tipo de arquitetura nacional, inspirada diretamente no estilo das construções arquitetônicas sacras e civis feitas no Brasil durante o período colonial." (in Bruand, 1981, p.55)

A instituição desse prêmio dá mostras da habilidade de José Mariano. Por ser julgado pelo Instituto Brasileiro dos Arquitetos e seu resultado exposto no Salão Anual da Escola de Belas Artes (ENBA), seu idealizador garantia publicidade e ocupação de espaços institucionais estratégicos para a propagação de suas idéias. O trabalho de José Mariano teve resultados imediatos não só pela sua argumentação cerrada mas por uma excelente oportunidade que ele encontrou de colocar em prática seus princípios teóricos, por ocasião da Exposição Internacional do Centenário da Independência. Enquanto os pavilhões estrangeiros insistiam no uso do Ecletismo, os brasileiros, ligados à

nova tendência que se apresentava como "símbolo da emancipação do país", destacavam-se pela linguagem original e pela qualidade. A nova imagem da arquitetura brasileira repercutiu muito bem entre os estrangeiros e acentuou o entusiasmo ufanista que terminou contemplando esse estilo com a sua oficialização por intermédio da Escola Nacional de Belas Artes. Seria nesta mesma escola que, no ano de 1924, iria se formar arquiteto Lúcio Costa, naquele momento perfeitamente de acordo com o padrão arquitetônico adotado por ela.

Assim como Lúcio Costa compartilhava com o Neocolonial naquela altura, outros arquitetos, que também no futuro se converteriam em modernistas, também o faziam. O que demonstra o movimento pendular que também essa ala dos promotores do Modernismo mantinha com o nacionalismo. Como se vê, o momento em que o Neocolonial se afirma é um momento marcado pela ambiguidade, atravessado de ponta a ponta por contradições. Sobre esse momento pontilhado por manifestos e eloquentes autos de fé, Ricardo Forjaz de Souza faz o seguinte retrato:

"A contestação das posturas nacionalistas não é linear. Muitos profissionais e estudiosos da arquitetura experimentam, no transcurso dos anos 20 e começo dos 30, a mesmíssima dúvida face ao problema: o neo-colonial lhes parece por demais anacrônico; o primeiro não atende aos reclamos concretos da sociedade industrial, o segundo subestima o passado e a peculiaridade cultural brasileira." (Souza, 1982, p.11)

A singularidade desse problema reside no fato de que, como se viu no capítulo anterior, pelo menos no âmbito da literatura ele já fora resolvido. Onde se conclui que o trânsito de uma questão por distintos campos expressivos pode truncá-la no que diz respeito às suas diversas aplicações. O próprio Mário de Andrade, que em 1928 já havia equacionado de forma magistral através do seu Macunaíma esse mesmo problema, comentando no mesmo ano o Neocolonial numa série de artigos publicados no Diário Nacional, mostra-se surpreendentemente indeciso:

"Os arquitetos brasileiros andam trabalhando num estilo de casa a que chamam de Colonial ou de Neocolonial. Por mais que certas idéias e tendências modernas se tenham incrustado na minha cabeça, não acho isso um mal não. Mas não posso achar que seja um bem apesar de todo o meu entusiasmo pelo que é brasileiro. Meu espírito a esse respeito anda numa barafunda tamanha que resolvi adquirir idéias firmes sobre o caso." (Andrade, 1980, p.12)

Equivoco para Lúcio Costa, parte intrínseca do Ecletismo para Bruand, frequentemente redundando numa mixórdia estilística para Lemos, o Neocolonial significou, além da ruptura com o Ecletismo, a emergência da tradição no âmbito da arquitetura produzida no Brasil. Com todas essas ambiguidades e talvez por causa delas, foi por seu intermédio - inicialmente a favor e posteriormente contra - que Lúcio Costa formulou as operações conceituais capazes de estabelecer uma conexão entre a plataforma das vanguardas modernas com as condições materiais

existentes e as necessidades ideológicas subjacentes à implantação do projeto modernista no país.

LÚCIO COSTA: ARQUITETURA MODERNA E TRADIÇÃO

Formado em 1922 pela Escola Nacional de Belas Artes, em plena vigência do Neocolonial e do Ecletismo, no momento em que o movimento modernista irrompia furiosamente em praça pública, Lúcio Costa talvez não renunciasse seu futuro papel de principal mentor da arquitetura moderna do país. No entanto, como verdadeiro pensador da cultura, ele conseguiu instituir bases conceituais tão elaboradas para a produção dessa arquitetura, que terminou por fazer escola, transformando-se no patriarca de alguns dos mais ilustres arquitetos que, a partir dele, passaram a ter motivos concretos para se julgarem portadores da arquitetura moderna brasileira. Um exemplo está nessa passagem do livro do arquiteto Abelardo de Souza, onde ele narra o efeito que teve a entrada de Lúcio Costa na direção da ENBA em 1930:

"Podemos dividir a história da nossa arquitetura em duas partes ou épocas bem distintas: antes de 1930 e depois de 1930 (...) Com o advento da Revolução de 1930 (...) houve uma total reformulação da vida brasileira (...) Graças a nomeação de um ministro mineiro chamado Gustavo Capanema para o novo Ministério (de Educação), foi feita uma outra revolução muito restrita à nossa Escola Nacional de Belas Artes, onde, pelo currículo, se deveria ensinar arquitetura. Essa outra revolução ficou sendo chamada Lúcio Costa. (...) Foi nesse ambiente de intenso trabalho e de absoluta fe nos destinos da nova arquitetura brasileira que se formaram os primeiros arquitetos brasileiros como Oscar Niemeyer, Carlos

Leão, Luiz Nunes, Jorge Moreira, Alcides da Rocha Miranda e tantos outros que, abrindo caminho, iriam dar um grande impulso à arquitetura que nascia. Esses foram os verdadeiros pioneiros da nova arquitetura brasileira, uma vez que a que faziam Warchavchik, Rino Levi e Flávio de Carvalho, era ainda uma arquitetura importada." (Souza, 1982, p.11)

O excerto do livro de Souza confirma assim a posição diferenciada de Lúcio Costa dentro da história da arquitetura brasileira. Trata-se de uma posição totalmente corroborada por seus pares, e que vem até hoje sendo reiterada pelas sucessivas revisões sobre sua obra. Um caso recente a ilustrar esse consenso está no livro organizado pelo arquiteto e historiador Alberto Xavier -ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA/DEPOIMENTO DE UMA GERAÇÃO- que, ao selecionar minuciosamente os mais diversos textos sobre o assunto, estrutura sua apresentação de modo a não deixar dúvidas quanto a importância da obra de Costa. Dividido em 4 partes (Proposições/Realizações/Avaliações/O Papel das Individualidades), só nas duas primeiras Costa aparece três vezes, como autor de textos ligados aos seguintes sub-itens: "Por uma nova arquitetura", "Por um novo ensino" e "Depoimento de um arquiteto carioca"; e uma vez como alvo de uma análise feita no sub-item sintomaticamente intitulado "Obras-Chaves", sobre o projeto do Ministério da Educação, cuja equipe ele chefiou. Mas, detendo-se um pouco nas palavras de Abelardo de Souza, nota-se seu cuidado em situar 1930 como fronteira da modernidade e seu descarte de Warchavchik, Levi e Carvalho, por tê-los na conta de importadores de modelos arquitetônicos. Ainda que o tom seja por demais categórico, dada a

economia de meios com que o autor pensa resolver o problema, é fato que, de modo geral, a bibliografia procede da mesma forma, como se pode verificar cotejando-se esse entendimento com o do próprio Alberto Xavier em seu livro já citado. Guardadas as diferenças, esses livros, assim como os demais que se ocupam do tema, fazem uso dos mesmos marcos e dos mesmos juízos, o que faz com que mais uma uma vez se esbarre na figura de Lúcio Costa.

Costa está no centro da linha hegemônica da nossa historiografia sobre arquitetura moderna porque, em grande parte, foi justamente ele o principal responsável pela sua criação. Conviria, portanto, refletir mais uma vez sobre o lugar do historiador, na qualidade de quem afirma caminhos, valores, tendências etc.

Nesse sentido, Lúcio Costa teve uma atuação fundante. Ao definir rumos ele optou, ao optar ele excluiu. Este trabalho caminha para uma revisão parcial da obra de Warchavchik, por acreditar que, até o momento, ela tem sido avaliada por um crivo engendrado a partir de um outro campo; um outro sistema que, como tal, dispõe e cobra valores, mas que se revela, ao final das contas, inadequado para um cômputo mais exato de uma contribuição como a de Warchavchik. Tachar sua produção de importada, conforme faz Abelardo de Souza -nitidamente alinhado com Costa- e junto com a dele, a de Levi e Carvalho, revela não só ligeireza analítica, como também indica qual era o valor, ou os valores, que essa historiografia buscava -e obviamente não encontrava- nelas. E aí depara-se com a decantada "brasileiridade", a ubíqua síndrome da cor local, que para muita gente devia, como ainda deve, embeber toda e qualquer produção que fosse ou seja partejada em terras tupiniquins.

Pois bem, esse valor que atravessa a historiografia de arquitetura tem um autor, alguém que lhe conferiu um molde: Lúcio Costa. Foi ele quem forneceu um equacionamento a já referida conexão entre a realidade do país naquele momento e as vanguardas modernas, sendo que, entre elas - é o momento de se detalhar- ele escolheu a vertente ligada a Le Corbusier, por acreditá-la como mais compatível com o projeto modernista e também, aqui uma novidade, com as necessidades ideológicas do Estado varguista. Como explica Martins:

"(...) marcadas em essência pela necessidade de construir as representações sociais que garantissem a adesão da população a um projeto de transformação social ao mesmo tempo modernizador e nacionalista." (Martins, 1987, p.152)

Lúcio Costa montou um sistema explicativo para a arquitetura moderna no Brasil e, em contrapartida, gerou toda uma produção que se legitimou a partir desse sistema. Uma produção que se abre em dois níveis, um projetual, relativo a projetos de edificações, construídos ou não, e um teórico, relativo a manifestos, análise crítica de arquitetura e, finalmente, estudos historiográficos. Alvo do capítulo seguinte desta dissertação, a análise da historiografia da arquitetura moderna no Brasil, por seguir o modelo explicativo fornecido por Costa, exige que se faça, em primeiro lugar, uma exposição sumária da trajetória intelectual desse arquiteto, com a finalidade de precisar a natureza das operações conceituais que o levaram a fundir tradição com arquitetura moderna.

Fiel à sua formação dividida entre o Ecletismo e o Neocolonial, Lúcio Costa concluiu a graduação e montou escritório em sociedade com Fernando Valentim até o ano de 1926. A extraordinária ascendência do jovem arquiteto sobre seus colegas desde então, ascendência que marcaria igualmente as gerações subsequentes, derivava da sua cultura incomum, em parte forjada no exterior, sua propalada modéstia e -ponto aparentemente paradoxal- o apoio do grande impulsionador do Neocolonial no Rio de Janeiro, José Mariano. Foi a mando deste último que Costa empreendeu em 1924, no mesmo ano do célebre tour dos seus futuros colegas modernistas, uma viagem às cidades históricas mineiras, com o fito de pesquisá-las, de acordo com o programa de estudos de arquitetura tradicional brasileira fomentado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes.

Alguns meses antes, em entrevista feita ao jornal "A Noite", Costa havia declarado sua surpresa por ocasião da sua chegada no Brasil, de volta de seus estudos, pelo fato de não ter visto nada "que fosse nossa imagem". Não há dúvida que a formação européia havia acostumado o jovem arquiteto com as mais diversas manifestações de arquitetura com características que refletiam "o ambiente, o gênio, a raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia" (in Xavier, 1966, s/n). Costa pondera o fato argumentando que a juventude da nação concorria para que fosse prematuro o estabelecimento de uma arquitetura nacional mas que, ainda assim, diretrizes deveriam ter que ser lançadas e que começariam pela adoção do passado "(...) seja ele qual for, bom ou mal, existe, existirá sempre, e nunca poderá ser apagado." (idem)

Muito embora houvesse essa prevenção quanto ao que encontraria, o fato é que a viagem para as cidades históricas mineiras revelou gratas surpresas à Costa. Acostumado a enxergar o Colonial pelo filtro do Neocolonial, efetuando dessa maneira uma leitura de segunda-mão, Costa entusiasma-se com a existência de um estilo muito distinto do "colonial de estufa", que é como passa a cunhar os "desvios" de um caminho que até então ele assumia para si. A distinção do "colonial de estufa", fabricado artificialmente, corre por conta do rigor construtivo das construções coloniais e pela sua coerente adaptação à paisagem, ao clima, e às técnicas construtivas existentes no local. Seu olhar percebe que, além da arquitetura religiosa sobejamente conhecida, destaca-se também a arquitetura civil "(...) porque nela se encontram os elementos para a solução inteligente de um projeto de aparência muito simples, porém bastante complexo e difícil, (...) que a todo momento se constroem." (in Xavier, 1966, s/n)

Manifesta-se aqui a preocupação em descobrir um elemento comum que perpassaria todas as construções, em todos os quadrantes do país, conferindo unidade às suas construções por trazer embutido o "verdadeiro espírito da nossa gente", ou seja, um estilo nacional.

"(...) quando já se conheceu Bahia, Pernambuco e os outros estados, e se observa (...) que o espírito, a linha geral, a maneira de fazer é sempre a mesma (...) é aí que a gente vê, (...) que o Brasil, apesar da extensão, diferenças locais e outras complicações, tinha que ser mesmo uma coisa só. (porque) mal ou bem foi modelado de uma só vez, pelo mesmo espírito, e uma

só mão. Torto, errado, feio, como quiserem, mas uma mesma estrutura, uma peça só." (in Xavier, 1966, s/n)

As observações de Costa adequam-se com perfeição à mescla de Neocolonialismo e Ecletismo que orientou sua formação, até no que se refere às ambiguidades que a primeira dessas linhas possuía e que a fazia aproximar-se do modernismo. Por isso mesmo é que até um ano antes de Costa assumir a direção da ENBA, e dentro dela promover uma convulsão que assemelhará sua passagem com os efeitos provocados pela Semana de 22, ele ainda estava de acordo com as diretrizes que o encaminharam para a vida profissional. E bem verdade que já endereçava algumas crítica a elas, como os já mencionados "desvios" e as "obras de estufa". Em contrapartida, sua posição quanto ao modernismo arquitetônico importado das vanguardas, caracterizava-se por comentários reticentes e desconfiados.

"(...) (os) estilos francamente modernos -como tive a ocasião de ver recentemente na Europa muita coisa- são, mesmo quando adaptados com moderação às idéias de Le Corbusier, arriscados. Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável como hoje nos parece o "art-nouveau" de 1900." (idem)

A DIREÇÃO DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

Não deixa de surpreender a guinada de Lúcio Costa quando da sua indicação para a direção da ENBA. Foi necessário apenas um ano para

que ele passasse de uma distância cautelosa dos modernistas para uma adesão incontestável. A bem dizer, o episódio da sua nomeação já era por si só um fato notável. Embora respeitado, Costa contava com apenas 28 anos. Pouca idade para assumir, ao mesmo tempo, a direção da escola e a reforma total da sua estrutura. Tarefas delicadas, ainda mais se se considera que ele teve contra si a grande maioria dos seus comandados, que se colocavam dessa maneira não só por terem sido seus professores, mas também, e principalmente, porque discordavam em todos os sentidos dos rumos que ele pretendia dar às suas reformas. Com efeito, a ENBA que até então era dirigida por José Mariano, sempre cioso em mantê-la fiel aos trilhos do Neocolonial, viu-se de uma hora para outra nas mãos de uma pessoa disposta a proporcionar aos alunos uma formação opcional, ou seja, ou o aluno seguia o ensino acadêmico tradicional que era ministrado pelos antigos professores, ou optava pelo ensino moderno, sob a responsabilidade da nova geração de arquitetos.

Interessado no arejamento total da instituição, Costa prevê modificações no ensino da arquitetura e das artes plásticas:

"O alheamento em que vive a grande maioria dos nossos artistas a tudo que se passa no mundo é de pasmar (...) as nossas últimas criações correspondem ainda às primeiras tentativas do Impressionismo. Todo esse movimento criador e purificador post-impressionista de Cézanne para cá, é desconhecido e renegado sob o rótulo ridículo de futurismo. É preciso que nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer sem part-pris, todo

esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério que vivemos (...)." (in Xavier, 1966, s/n)

Guiado por seus novos interesses e investido do poder para pô-los em prática, o novo diretor reformula de cima a baixo a instituição, removendo um a um os obstáculos que se lhe aparecem à frente. Demite e transfere professores que, por sua vez, conspiram contra ele. Os alunos, de natural interessados nessas modificações, inclusive tendo feito anteriormente à sua posse, várias manifestações contra a antiga direção, apóiam-no entusiasticamente. Costa inaugura sua gestão contratando novos professores, todos unanimemente engajados na nova ordem estética. Convida Celso Antonio para a cadeira de Escultura; Leo Putz para uma das cadeiras de Pintura, Alexandre Buddeus para a cadeira de Composição de Arquitetura do quinto ano e, ápice da ousadia, Gregori Warchavchik, também para ministrar a cadeira de Composição da Arquitetura, só que do quarto ano. Em relação a esses dois últimos, veja-se o que diz Paulo Santos:

"Buddeus e Warchavchik fizeram na Escola uma verdadeira revolução. As fontes de inspiração dos alunos eram até então os Concours d' Ecole, os Grand Prix de Rome e o Concours Chénard, da Escola de Belas Artes de Paris. Buddeus introduziu as revistas Form e Modern Bauformen, com novo vocabulário plástico de sólidos geométricos elementares e nova técnica de apresentação: exata, pura, que começou a ser adotada dentro e fora da Escola e continua em uso até hoje. Ele era partidário da escola racionalista ou funcionalista. "A fachada, dizia, deve ser o

reflexo da planta". (...) Warchavchik como pioneiro do Movimento moderno, trazia para o ensino o prestígio das casas "modernas" que desde 1927-1928 construía em São Paulo e o de ter sido escolhido por Le Corbusier representante dos CIAMs (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) para toda América do Sul." (in Xavier, 1987, p.54)

Além dessas modificações da estrutura didático-pedagógica dos cursos, uma outra realização iria consagrar definitivamente a passagem de Lúcio Costa pela ENBA: a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, também conhecida como o Salão de 31. Opondo-se ao critério que até o ano anterior descartava sumariamente toda obra que ostentasse qualquer parentesco com o "futurismo", Costa nomeia uma comissão que não deixava dúvida quanto à filiação -Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Celso Antonio, Candido Portinari, além dele próprio- e que inovou por não selecionar trabalhos e nem tampouco estabelecer limites do número que cada artista deveria expor. Dessa forma, o Salão de Setembro 31 juntou-se ao elenco dos feitos de Costa que tiveram um alcance além do estético. Com ele, tornava-se claro que o Estado varguista, através de homens como Francisco Campos, Gustavo Capanema, Rodrigo Mello Franco de Andrade, começava a encampar algumas das palavras de ordem dos modernistas.

Isso, como é de se supor, só acontecia porque havia o reconhecimento de uma certa convergência entre elas e o seu próprio ideário, além do interesse governamental de passar a incorporar e centralizar todas as instâncias relacionadas com a normalização do saber artístico. A finalidade, o ponto de convergência, conforme já se mencionou, era a

construção de uma imagem moderna do Brasil, o que só se faria com a caracterização, ou por outra, com a construção das "nossas raízes", da "nossa identidade". Movido por esses interesses foi que nos anos seguintes o Estado acolheria uma série de intelectuais modernistas: Villa Lobos, Mário de Andrade, Portinari, Drummond de Andrade, entre tantos outros. Coube a Lúcio Costa ser a ponta de lança desse processo e, portanto, ser o primeiro alvo de todas as catilinárias e diatribes imagináveis.

As queixas e gritas começam, como era previsto, exatamente com aqueles que se sentiram ameaçados. Com o desenrolar do processo e a efetiva consubstanciação das reformas, elas aumentam consideravelmente, passando a adquirir contornos de escândalo. Este é o tom das acusações feitas por José Mariano, numa série de artigos em que visava imputar a Lúcio Costa a pecha de traidor dos princípios da arquitetura nacional:

"(...) na véspera de sua nomeação fazia praça do credo nacionalista (...) se fizera da noite para o dia agente secreto do internacionalismo judaico." (in Martins, op. cit., p.145)

Mariano junta a seu argumento, já tão comprometido pela emoção e pelo preconceito, a constatação, de resto muito sensibilizadora aos olhos do público, de que os estudantes exultavam com o "anárquico estado de coisas". De fato, os estudantes, liderados por Luiz Nunes, então presidente do Diretório Acadêmico, emprestavam total solidariedade ao seu diretor, cuja permanência estava cada vez mais periclitante. Com a

oposição ficando progressivamente cerrada, Costa finalmente pede demissão em 10 de Setembro de 1931.

A estadia foi curta mas os efeitos decisivos e duradouros. Mesmo não tendo tido tempo de levar a cabo suas reformas e experimentado totalmente suas teses pedagógicas, o mero esboço feito foi suficiente para que elas germinassem. Esse dado pode ser confirmado até por uma análise superficial das obras de Nunes, Reydi, Correa Lima, Moreira e Vital Brasil, todos ex-alunos da instituição no tempo de Costa e que sempre gostaram de frisar seu débito com o antigo mestre.

A passagem de Costa pela ENBA teve para ele um efeito iniciático. Obrigado a justificar sua presença e suas intenções com argumentos sólidos, uma vez que a sua investidura no cargo pode ser encaixada como mais um ato de força do governo discricionário de Vargas, fato que ele tinha inteira consciência -comentando as tentativas de demiti-lo diz o seguinte "(...) o Conselho não tinha autoridade para tal medida uma vez que eu havia sido nomeado pelo chefe do governo provisório" (in Martins, op. cit., p.148). Além disso o quadro interno demonstrava a quase inviabilidade de qualquer composição política com os colegas diante desse arbítrio. Assim, a partir dos ataques de Mariano, ele começa a desenvolver toda uma fundamentação teórica que terminará sendo a base de toda uma produção futura, dele e dos vários que se deixariam influenciar.

O ponto basilar da argumentação de Costa reside na sua maneira muito particular de enfrentar o problema da modernidade dentro da realidade brasileira, e que consiste em querer fazer a síntese entre o passado e o futuro. Esta formulação não pode ser reduzida a uma preocupação de fundo esteticista, mas antes um aspecto de uma sofisticada discussão.

Costa adere ao Modernismo acima de tudo movido pela preocupação em contribuir para a efetuação de justiça social dentro do país, a seu ver cronicamente dificultada pelas limitações das técnicas artesanais empregadas nos diversos setores da produção, todas incapazes de solucionar, entre outros, o gigantesco problema da arquitetura e do urbanismo. Dessa forma, a introdução da racionalidade técnica no país converte-se para ele, numa possibilidade concreta de resolução de problemas sociais e políticos.

E dentro desse quadro que se inscreve a opção de Lúcio Costa por Le Corbusier. A rigor, este último, dentro de todos os outros representantes das vanguardas, era quem mais se aproximava das suas preocupações. Também nele havia o convívio de questões plásticas com questões de natureza sócio-político-econômica, aliadas com um entendimento muito particular do papel da tradição dentro da produção arquitetônica-urbanística. Costa explica dessa maneira sua opção:

"(...) dever-se-á eleger (...) a obra genial de Le Corbusier como o fundamento doutrinário definitivo para a formação profissional do arquiteto contemporâneo, porquanto abarca, no seu conjunto, integrando-os indissolivelmente, os três problemas distintos que a interessam e constituem, na verdade, um problema único: o problema técnico da construção funcional e do seu equipamento; o problema social da organização urbana e rural na sua complexidade utilitária e lírica; o problema plástico da expressão arquitetônica na sua acepção mais ampla e nas suas relações com a pintura e a escultura." (Costa, 1962, p.227)

Acrescente-se a essa visão peculiar que Costa possui do choque da realidade brasileira com o novo e que o faria interessar-se pelas teses corbuseanas, uma outra peculiaridade que consiste no fato dele, ao contrário de outros arquitetos que se notabilizaram por uma produção projetual, ter uma obra construída relativamente exígua. Por este motivo é que o professor Júlio Katinky afirma que a importância de Costa deriva menos da sua contribuição rumo à criação de um léxico formal, ou mesmo de um repertório de técnicas construtivas do que uma certa atitude, uma orientação conceitual que perpassava todas as dimensões que compunham sua obra e que a transformava no ponto de integração, no vértice entre a herança colonial com a "nova era" que, a exemplo das vanguardas, ele também denominava como sendo a "civilização maquinista" (Katinsky, 1968, pp.35/38).

Antes de avançar, convém observar que essa posição de Costa, em que pese todas as restrições que ele fazia ao Neocolonial, chegando, conforme se viu, até a defini-lo como movimento inteiramente falso, indica que algo restou da sua filiação anterior àquela corrente. Claro que as bases teóricas, os pressupostos e os objetivos eram bem diversos agora, e só sua incorporação ao ideário moderno já é um forte elemento indicativo desse fato. Mas se houve ruptura, ela não parece tão radical quanto Costa frequentemente enfatizava e, um outro indicio dessa antiga filiação está num certo ar saudosista que embebe muitas das suas observações e propostas sobre a vida contemporânea, e até sua adesão, bastante coerente, à vertente corbuseana.

Para melhor ilustrar esse último aspecto, reporte-se à 1948, por ocasião de uma carta endereçada à Geraldo Galvão Ferraz, motivada por uma crítica desse último quanto à contínua desconsideração da pessoa de

Warchavchik na qualidade de legítimo pioneiro da arquitetura moderna no país, onde Costa defende a hegemonia de Niemeyer, a seu ver produtor de uma obra muito mais brasileira, não só por derivar de um laço íntimo com um dos avatares do movimento moderno (Le Corbusier), como também pelo fato dele realizar um entrelaçamento entre os ensinamentos do mestre suíço com a tradição colonial brasileira. Uma outra argumentação que favorece a visão de Costa como um intelectual visivelmente afeiçoado ao passado e que não o descarta na idealização do futuro, encontra-se em um texto esclarecedor de Sophia Telles que começa defendendo a idéia de que Costa se distinguia da visão corrente dos outros intelectuais modernistas -sobretudo os paulistas, justamente por não compartilhar da ansiedade daqueles, que haviam concebido o mundo moderno como a tensão sempre iminente da passagem da condição provinciana à cosmopolita (Telles, 1989, pp.75/94).

Reticente quanto à visão usual que normalmente se faz do mundo moderno, a quem sempre se empresta uma face sulcada pela movimentação frenética, Costa defende o emprego das novas técnicas (urbanísticas e arquitetônicas), por acreditá-las capazes de ensejar um estilo de vida diferente, equilibrada e serena, exatamente o oposto, portanto, da idéia de agitação febril (Costa, 1962, p.239). Ainda fazendo uso do raciocínio de Telles, percebe-se que a essência do credo de Costa, a singularidade da sua fórmula, reside em juntar às novas técnicas preconizadoras do progressivo e fatal abandono das soluções técnicas regionais- os valores da tradição construtiva da colônia -a simplicidade, a harmonia e a austeridade- capazes, segundo ele, de conferir sentido e intenção ao projeto moderno:

"Somente se a arquitetura puder constituir um fio de ligação com o passado colonial, ela será efetivamente significativa e escapará aos modismos estilísticos, inclusive dos falsos modernismos. Lúcio afirma que a honestidade construtiva da arquitetura moderna, especialmente daquela ligada à tradição latina e mediterrânea, deve representar a possibilidade de resgate dos valores que haviam sido afastados pelo ecletismo do século XIX e mesmo pelo neocolonial" (Telles, op. cit., p.76)

Um aspecto digno de nota acêrca do ideário de Costa diz respeito à qual tradição, qual passado colonial que, para ele, a arquitetura moderna deveria se voltar. Quanto a isto, a convergência com o Neocolonial de Ricardo Severo, com a sua defesa de uma tradição construtiva colonial herdada dos portugueses e ampliada por Mestre Valentim e por Aleijadinho, é só aparente. Como se viu, Costa não hesitava em desferir aos arquitetos do Neocolonial o epíteto de "coisa inteiramente falsa". Não que ele discordasse da magnitude dos dois mestres do passado, mas sim do uso, ao seu ver inteiramente incorreto, da obra de ambos. Se por um lado havia uma coincidência quanto às fontes, por outro, as intenções e o resultado final que se buscava era de outra ordem. Além disso, deve-se ressaltar que Costa, no seu movimento de prospecção das raízes da arquitetura brasileira, vai além do que foi o Neocolonial, com sua eleição que só contemplava a vertente mais erudita da produção antiga, para destacar o valor não só de igrejas e palácios, como também, e fundamentalmente, o da casa.

Comentando nossas raízes construtivas portuguesas, Costa defende dessa maneira a casa como um elemento característico e valioso, capaz de servir de referência à produção daquele momento:

"(...) a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interêsse maior que a "erudita" -servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a "sabida". E nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rude e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, a vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de "make-up", uma saúde plástica perfeita -se é que podemos dizer assim.

Tais características, transferidas -na pessoa dos antigos mestres e pedreiros "incultos"- para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à Arquitetura Portuguesa na colônia, esse ar despretencioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX." (Costa, 1962, p.86)

Convidando os arquitetos modernos a aproveitarem uma lição de mais de trezentos anos, Costa prossegue aconselhando que não se deve fixar apenas nas casas grandes de fazenda ou Sobradões de cidade, como também na casa "mínima" do colono

"de todas elas a Única que ainda continua "viva" em todo país, apesar do seu aspecto tão frágil. E sair da cidade e logo surgem à beira da estrada (...) Feitas de "pau" do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família (...) e ninguém liga de tão habituado que está, pois "aquilo" faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho -é o chão que continua (...) Mas, justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o "pseudomissões, normando ou colonial", ao lado, não passa de um arremêdo sem compostura." (idem, p.89)

Mas não é só a propósito do seu caráter de coisa legítima da terra que Costa defende a casa colonial, há também um outro elemento, ainda no mesmo texto, que ilustra a sutileza do seu raciocínio e que se espelha na maneira hábil como ele opera soldagens entre ela e a arquitetura moderna:

"o engenhoso processo de que são feitas -barro armado com madeira- tem qualquer coisa do nosso concreto armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caiando-se convenientemente as paredes, para evitar-se a umidade e o "barbeiro" deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral." (idem, ibidem)

O inventariamento não pára por aí, na verdade, este é apenas a primeira de uma série de soluções arquitetônicas que Costa indica como sendo ensinamentos perfeitamente adaptáveis aos novos tempos.

Um outro exemplo do esforço de Lúcio Costa em demonstrar a afinidade das novas técnicas com as do passado, com a finalidade de se defender dos ataques desferidos pela opinião pública que, a exemplo de Mariano, o acusava de haver traído nossa arquitetura, está na defesa que ele faz da nova racionalidade industrial como sendo a expressão acabada de um progresso que seria, em certa medida, atemporal. Neste aspecto, a estandardização, elemento tão caro às resoluções formais das poéticas das vanguardas européias, passa como sendo um elemento recorrente da civilização ocidental, perfeitamente disseminado pela "universalização" dos modernos meios de comunicação e de transportes e, portanto, passível de ser articulado com a "sabedoria construtiva da tradição nacional":

"(...) a arte grega, que nós todos admiramos, a arte de Fídias, arte imortal, o que foi a arte grega senão uma pura e contínua estandardização?

Durante séculos repetiram-se as mesmas colunas. Tamanhos diferentes, lugares diferentes e sempre se repetindo, standard; sempre aperfeiçoando, standard; até o Partenon, standard supremo.

E o gótico? O Luiz XVI?

Todo verdadeiro estilo é uma estandardização, e o fato de estarmos encontrando um standard é sinal irrefutável de que estamos às portas de uma nova era, de um grande e genuíno estilo." (in Xavier, 1987, p.50)

Costa defende-se então dos ataques dos "passadistas", entre eles Mariano, ao passo em que vai explicitando as razões pelas quais agora embarca no Modernismo, apelando para a legitimidade histórica dos fenômenos da estandarização e do internacionalismo, numa dinâmica que é, portanto, a de constituição da sua base conceitual. Como exemplo disso vale a pena citar uma passagem do seu "Razões da Nova Arquitetura", de 1936, seis anos após, portanto, da passagem acima, onde o teor internacionalista da nossa arquitetura é justificado de uma forma consideravelmente mais lapidada. Começando pela contestação daqueles que enxergam na arquitetura moderna o pecado do internacionalismo, contestação apoiada na evidência de que o fenômeno era antigo, remontando as próprias arquiteturas românica e gótica, Costa prossegue indicando a expedição "turístico-militar" de Carlos VIII à Itália em 1494 -seguidas pelas de Luís XII e Francisco I-, como a responsável pela introdução e expansão internacional de uma arquitetura que:

"(...) mesclando-se de início às caturrices góticas, foi, aos poucos, simplificando, (...) impondo ordenação, ritmo, simetria, até culminar no classicismo do século XVIII e no academicismo que se lhe seguiu (...) Assim o internacionalismo da nova arquitetura (...) apenas respeita um costume secularmente estabelecido." (in Xavier, 1966, s/n)

CAPITULO 3

UMA HISTORIOGRAFIA E SEUS ARDIS

"Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é das sombras das bananeiras de meu país, esta
sombra mole, preguiçosa".

Carlos Drummond de Andrade

Retomando a idéia de Juan Pablo Bonta de que a crítica e a historiografia da arquitetura possuem uma participação ativa na propagação e geração da cultura arquitetônica -fenômeno que, diga-se de passagem, pode ser observado em qualquer campo propício à produção da crítica e da história- é perfeitamente possível, após haver percorrido os livros mais importantes dedicados à nossa arquitetura, perceber-lhes a homologia das estruturas explicativas, a recorrência dos mesmos fatores causais, a concordância dos mesmos valores no que tange à periodização, seleção das obras de arquitetura e seus respectivos idealizadores. Além disso, é possível perceber-lhes como um pano de fundo comum, os preceitos essenciais ditados por Lúcio Costa, apontados no capítulo anterior.

O primeiro autor a se debruçar sobre esse problema, analisando vários trabalhos historiográficos sobre o assunto e diagnosticando a existência de uma matriz interpretativa comum a todos eles -ou trama, no sentido que Veyne empresta ao termo-, foi Carlos Martins em seu trabalho sobre a obra de Lúcio Costa. O débito que este trabalho tem para com o do professor Carlos, e que pode ser confirmado por sua alentada presença neste capítulo em particular, justifica-se pelo fato de ambas pesquisas terem sido realizadas simultaneamente, por isto mesmo tributárias das mesmas discussões, das quais derivaram questões bastante semelhantes e que propiciaram a formulação de temas de investigação conexos. Trata-se, portanto, de um gênero de comunhão

intelectual cuja fertilidade impõe que seja explicitada. Isto posto, adiante-se que sua trilha será seguida, adicionando elementos capazes de incrementar ainda mais sua linha de investigação. Como o foco da sua análise estava dirigido, entre outros alvos, ao cotejamento entre as formulações de Costa e seus reflexos na historiografia, esta optará por um caminho que, se por um lado limita-se a refazer de forma resumida seu percurso com a intenção de explicitar a recorrência de uma determinada trama, por outro complementa-se com a dele, na medida que se busca salientar o modo como o mesmo elenco de livros trata a obra de Gregori Warchavchik.

A pesquisa de Martins é feita tomando por base cinco livros sobre a arquitetura moderna no Brasil, todos de indiscutível importância dentro do meio ao qual se destina. São eles: BRAZIL BUILDS, de Philip L. Goodwin (1943); MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL, de Henrique Mindlin (1956); WARCHAVCHIK E A INTRODUÇÃO DA NOVA ARQUITETURA NO BRASIL, de Geraldo Galvão Ferraz (1965); ARQUITETURA CONTEMPORANEA NO BRASIL, de Yves Bruand (1977); e, por último, ARQUITETURA CONTEMPORANEA, de Carlos Lemos (1983).

A tese central da pesquisa de Martins é que o primeiro livro editado entre esses, o do historiador americano Goodwin, além de haver dado projeção internacional à arquitetura moderna brasileira, graças à sua condição de primeiro levantamento sistemático da produção nacional, aliada à qualidade do seu texto e da sua iconografia, terminou por definir uma matriz de leitura que marcaria de forma significativa a historiografia sobre o assunto (Martins, 1987, p.10). O livro de Goodwin, não apenas por ser a primeira obra a tratar do tema mas pela inegável competência de quem a realizou, demonstrando ter amplo

conhecimento da matéria, terminou incidindo nos trabalhos subsequentes, ao menos nas suas linhas mestras, de modo que, mesmo quando se trata de uma leitura alternativa, contestatória - caso do trabalho de Ferraz sobre Warchavchik - ela é feita em reação a sua obra, ou seja, termina por assumi-la como referência.

A incidência da leitura de Goodwin sobre as obras similares que vieram posteriormente é um fenômeno que por sua particularidade merece uma breve apreciação. Como explica Giulio Carlo Argan - explicação que complementa o raciocínio de Bonta - a obra de arte sofre com o passar do tempo a agregação das várias leituras que se lhe fizeram. Um historiador ao se postar diante de uma obra de arte qualquer - situação quase atípica, deve-se considerar de saída, dado que o comum é o historiador trabalhar com um objeto ausente -, pensa-a através do crivo de uma série de leituras que ela sofreu anteriormente e que estão coladas à sua superfície, à maneira de uma pátina. Dessa forma, toda alteração de sentido pela qual ela passa, apenas quer dizer que todo processo de leitura dispara um mecanismo de recarregamento semântico da obra.

"(...) a obra de arte não vale para nós da mesma maneira que valia para o artista que a fez para os homens de seu tempo; a obra é a mesma, mas as consciências mudam (...) (sendo assim, o historiador) deve reconstruir sobre seus ombros toda a cadeia de juízos que foram pronunciados sobre as obras que ele estuda."
(Argan, 1984, pp.25-26)

De volta ao livro de Goodwin e dos outros autores, resta reafirmar a intenção de extrair-se deles apenas o sumo, o que será feito apoiado na investigação de Martins, razão pela qual não será contemplada, entre todas as obras citadas, o livro do professor Lemos, uma vez que sua contribuição se dá em outro plano que não o focado por esta pesquisa. Isto posto, tendo passado em revista as obras dos outros autores, tem-se os seguintes aspectos gerais convergentes entre todos eles, sobre a produção da arquitetura moderna no Brasil.

AS RAIZES "LEGITIMAS" DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

BRAZIL BUILDS -PHILIP GOODWIN

De um modo geral pode-se afirmar que a bibliografia aqui indicada, salvo o livro de Geraldo Ferraz, não apenas acompanha o roteiro prospectivo traçado por Goodwin -roteiro fortemente haurido da obra de Costa- acerca da compreensão das raízes da arquitetura moderna no Brasil, como também, e principalmente, é unânime na consagração de um determinado veio dessa produção como sendo o mais significativo. Esse veio, não por acaso, consiste naquele justamente definido pela linhagem de arquitetos brasileiros que tem seu ponto de partida em Lúcio Costa, mais precisamente no momento em que este, como chefe de uma equipe que contava com Oscar Niemeyer, travou contato com a pessoa de Le Corbusier, para o projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública, em 1936. Há, além dessa data, o ano de 1945, que

marca duplamente a conclusão da obra de Pampulha de Niemeyer e o definitivo reconhecimento internacional da arquitetura moderna produzida no país.

Não há como contestar o valor dessa produção. Muito pelo contrário, há que reconhecer que todo o interesse internacional sobre a arquitetura local, e que se espelharia na criação de uma bibliografia sobre ela, só seria despertado no momento em que essa união começa a dar seus primeiros frutos.

Sob esse aspecto, um caso exemplar é o próprio livro de Goodwin. Só o fato dele ter sido editado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) e escrito pelo arquiteto e presidente da Comissão de Arquitetura do MOMA e da Comissão de Relações Exteriores do Instituto Norte-Americano de Arquitetos, já corrobora o pressuposto acima. Segundo Martins, nossa arquitetura já tinha oferecido motivos suficientes para merecer um tratamento desse nível:

"(...) alguns episódios recentes da trajetória da arquitetura brasileira moderna, particularmente a realização do pavilhão brasileiro na Feira Internacional de Nova York, em 1939, e a conclusão do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1942, faziam com que a arquitetura brasileira deixasse de ser vista apenas como manifestação cultural de um país exótico e começasse a despertar interesse internacional, especialmente pela possibilidade de verificação prática das condições e resultados de aplicação do "brise-soleil", proposta pela primeira vez nos projetos de Le Corbusier para Barcelona e Argel, de 1933, mas até então não realizada." (op. cit., p.9)

Além desses feitos, pode-se acrescentar o projeto do conjunto de Pampulha, de autoria de Niemeyer, naquele momento ainda em obras mas cuja repercussão na imprensa e destaque no próprio livro de Goodwin já prenunciava o impacto que provocaria.

Com realizações de efetiva qualidade e com o reconhecimento explícito que o livro de um autor de peso de Goodwin lhe conferia, a arquitetura brasileira teve uma projeção muito grande e que pode ser avaliada na série de artigos e de números de revistas especiais publicadas sobre ela na imprensa internacional (por exemplo, os números especiais da "The Architectural Review", de março de 1947; "The Architectural Forum", de novembro de 1947; e "L'Architecture d'Aujourd'hui", de setembro de 1947 e de agosto de 1952).

Mas, de volta ao livro de Goodwin, logo na introdução o autor justifica seu interesse e o interesse das instituições que representa pela arquitetura feita no país, não só porque ambos estavam ansiosos por travar relações com o Brasil -afinal, estava-se em 1942, momento em que o Brasil finalmente se mostrava disposto a abandonar suas relações com o Eixo, entrando assim no raio de ação dos Aliados- mas

"(...) pelo desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies de vidro na parte externa das construções(...)" (op. cit., p.7)

Portanto, além do interesse em verificar algumas das teses construtivas dos mestres modernos, no caso, Le Corbusier, demonstrando assim sua aplicabilidade universal, há também a preocupação em perceber e explicar melhor os motivos da nítida diferenciação da produção moderna nacional em relação à linguagem internacionalista com a qual ela vinha se divulgando e abrindo fronteiras.

Goodwin procede de duas formas. Inicialmente pela constatação de novidades formais, derivadas do esforço dos nossos arquitetos em aplicar de forma muito engenhosa o léxico e as técnicas modernas, em circunstâncias geográficas (topográficas e climáticas) e produtivas absolutamente específicas.

"A sua grande contribuição para a arquitetura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos nas superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos especiais." (op.cit., p.84)

Ora, se essa primeira consideração era feita a partir do edifício do Ministério da Educação e Saúde, em cuja obra Lúcio Costa teve uma participação decisiva, o que dizer do outro ramal explicativo, que justificava a originalidade da nossa arquitetura a partir do reestabelecimento de laços com a arquitetura tradicional. Também neste particular, o livro de Goodwin deve muito às teses de Costa, começando pelo vasto espaço que ele reserva ao levantamento da produção colonial brasileira e até omitindo, como provavelmente teria feito Costa, a produção eclética que tanto marcou a produção arquitetônica na virada do século XIX para o XX. Mantem-se, portanto, o tempo todo fiel ao

arquiteto brasileiro, particularmente quando promove uma arquitetura onde estão soldados tradição com tecnologia sofisticada. Ainda comentando os quebra-luzes (brise-soleil), Goodwin nota uma relação com o passado:

"Há outros tipos simples de quebra-luz exterior mais populares como as rótulas coloniais usadas com felicidade no novo hotel de Ouro Preto (...)" (idem, p.87)

Observação que se estende por diversos elementos, como, por exemplo, a sua impressão de que a nossa arquitetura "deve muito do seu cunho particular ao uso imaginoso de azulejos." (idem, p.90)

A adesão a esse part-pris não seria isento de omissões mais graves. Assim, a obra de Goodwin é a primeira a tratar a produção de Warchavchik de um modo totalmente incompatível com a sua importância. Apesar das suas obras pioneiras, conhecidas internacionalmente há pelo menos uma década, e sua função de delegado do CIAM para a América Latina, dele só aparece uma obra dos seus primeiros tempos (a casa da rua Bahia), ainda assim sem legenda e apontada erroneamente como a primeira casa moderna de São Paulo, além de uma foto do edifício da Alameda Barão de Limeira.

Uma outra omissão digna de nota, ainda mais se se considera que o omitido foi convidado a auxiliar na confecção da pesquisa, foi a obra do arquiteto Flávio de Carvalho, um dos casos mais notórios a denunciar o tom excludente dessa matriz historiográfica.

MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL -HENRIQUE MINDLIN

O livro de Henrique Mindlin, lançado em 1956, 23 anos, portanto, após o livro de Goodwin, buscando efetuar um levantamento do mesmo gênero, incorre na utilização da mesma trama. Escrito e publicado em inglês, com prefácio do conspícuo Siegfried Giedion, o que mais uma vez atesta a ressonância que a produção nacional vinha tendo, deve-se considerar a seu favor, uma visão muito mais próxima da realidade estudada, sendo ele mesmo um dos arquitetos engajados na difícil tarefa de impor aos seus contemporâneos a validade da poética moderna. Desse modo, seu levantamento é muito mais rigoroso do que o do seu colega americano, e a análise que ele faz da realidade local muito mais pormenorizada.

Seguindo o esquema montado por Costa, a essa altura já consolidado pela excelência das obras que se construíram a partir dele, Mindlin retira o viés determinista que envolvia o trabalho de Goodwin e até o prefácio de Giedion, quando tentavam explicar a consolidação da arquitetura moderna no Brasil através de uma suposta determinação, quer do desenvolvimento natural da arte no Brasil, ou como tradução das condições objetivas fornecidas pela indústria no Brasil, e defende como causa um estado de espírito muito particular, que se depreende na análise do desenvolvimento das técnicas construtivas e estéticas da arquitetura no Brasil Colônia e Império.

Discorrendo bem à maneira de Costa, sobre um lento processo de decantação sofrido pela introdução das técnicas construtivas portuguesas no Brasil, Mindlin faz a inevitável referência à Aleijadinho, mas só para qualificá-lo como alguém dentro dos quadros das "últimas atitudes do barroco português", e para desembocar em

seguida na arquitetura residencial do século XIX, como a responsável pelos traços singulares da arquitetura moderna brasileira. De acordo com a leitura de Martins:

"É no desenvolvimento da arquitetura residencial, especialmente a partir do início do século XIX, que uma arquitetura claramente relacionada às condições técnicas e materiais brasileiras se desenvolve, definindo progressivamente um estilo cujas características fundamentais serão a severidade, a solidez e a ausência de adorno. O aspecto mais significativo dessa lenta configuração será, para o autor, a sua disseminação, a uniformidade atingida por toda a colônia, apesar da dimensão do território e da precariedade das comunicações." (op.cit., p.20)

Mindlin não deixa de fazer referência à Missão Francesa, mas para denunciá-la como um outro vetor da produção arquitetônica brasileira, ao lado daquele que, definido pela influência lusitana e amplamente incorporado pelas residências, ia se afirmando progressivamente como verdadeiramente nacional, enquanto que o outro, alienígena, ao passo em que se colava a uma esfera acadêmica e oficial, ia ser o responsável pelo desfile de estilos que caracterizou o Ecletismo.

Distinguindo duas linhas que no seu ponto de vista compunham o nosso passado arquitetônico, Mindlin faz um mapeamento mais acurado das filiações da arquitetura moderna no Brasil, fazendo menção ao papel de Costa, a quem reconhece como um formulador decisivo, e Le Corbusier, com suas idéias deflagradoras de um "estimulante trauma", eficaz na tarefa de dar um norte ao movimento da arquitetura moderna

no Brasil. Mais uma vez, portanto, vê-se ratificadas nessa obra as datas de 1936 e 1945, como efemérides maiores.

Um outro mérito do livro de Henrique Mindlin é o fato de que ele, em que pese sua adesão total à matriz teórica proposta por Lúcio Costa, não deixa de marcar a contribuição de Warchavchik na preparação do terreno que permitiu a entrada e fixação da arquitetura moderna. Refere-se também, diga-se de passagem, à própria Semana de 22 e as atuações de Rino Levi e Flávio de Carvalho.

Por ser exceção e por se dedicar exatamente à análise da obra de Gregori Warchavchik, antes da análise do livro de Ferraz será feita a do livro de Bruand.

ARQUITETURA CONTEMPORANEA NO BRASIL -YVES BRUAND

O livro do arquivista e paleógrafo francês Yves Bruand, ex-professor visitante da Universidade de São Paulo, é, até o presente momento, pelos atributos do seu autor, o levantamento historiográfico mais consistente e exaustivo feito sobre a arquitetura moderna no país. Levantamento que vai além da mera catalogação formal e que busca

"examinar os monumentos não apenas em função de seus valores intrínsecos e em função de sua estética, (mas) considerando sua situação no tempo e suas filiações perceptíveis, a fim de tentar sua evolução e seu significado histórico." (op.cit., p.7)

Embora a intenção seja louvável, o livro frequentemente tem seu brilho empanado pelo recurso a explicações psicologistas e a um determinismo

técnico algo excessivo. De fato, o referencial teórico adotado o impele a iniciar seu trabalho pela descrição das condições físico-geográficas do país, defendendo-os como decisivos na configuração da arquitetura colonial e moderna. A argumentação não é nova e confere com o diagnóstico mais contumaz que, como se viu em Goodwin, contempla como contribuição da arquitetura brasileira para o movimento moderno precisamente suas adaptações técnicas e plásticas àquelas condições. De qualquer modo, Bruand enriquece-a consideravelmente ao não parar nela e tampouco na herança construtiva lusitana aventada por Mindlin a partir de Costa. Utiliza -aí a novidade-, os trabalhos de Sérgio Buarque de Holanda, Fernando e Aroldo de Azevedo, para ponderar que a industrialização e urbanização ocorridas no início do século XX, alteraram apenas parcialmente a organização herdada da colônia. É exatamente o fato de uma explosão urbana ter acontecido vinculada a uma estrutura oligárquica quem explicará tanto a superficialidade com que serão tratados os problemas urbanos quanto a irrupção de uma arquitetura com base social limitada. Nesse sentido é que ele entende a adesão dos arquitetos brasileiros ao modelo corbuseano, uma vez que a obra de Walter Gropius postulava um excessivo atrelamento da arquitetura à sua função social, o que seria uma heresia no Brasil (op.cit., p.22). O mesmo em relação ao modelo de Mies Van Der Rohe, cuja inviabilidade de aplicação se dava pela inexistência nestas plagas, de mão de obra qualificada e de produtos industriais perfeitos (idem, ibidem).

Segundo ele, o sucesso de Le Corbusier aconteceu em função dele entronizar no seu processo de criação um elemento de inteira compatibilidade com o povo brasileiro: a imaginação.

Os volteios teóricos que ele utiliza para demonstrar essa hipótese merecem ser explicitados com mais vagar, para que se possa ter uma uma ilustração dos enigmáticos e surpreendentes tecidos que os historiadores frequentemente engendram.

De início Bruand lança mão das idéias de Fernando de Azevedo, que ressalta como traços essenciais dos brasileiros três grandes categorias, a saber:

"(...) o predomínio do afetivo, do irracional, do místico, acompanhado de uma sensibilidade delicada e excitável, tem como contrapartida a ausência do espírito positivo, de objetividade e de exatidão; daí decorrem a imprevidência, a dissipação, provenientes da falta de interesse pelas questões econômicas e, principalmente, uma resignação fatalista que não excluiu a capacidade de fazer grandes esforços, de realizar uma ação impulsiva, acompanhada por uma falta de constância e do espírito de continuidade." (op. cit., p.23)

Sem se pejar de fazer uso desse amplo fabulário acêrca do espírito nacional -muito ao contrário, uma vez que, para ele, Brasília, "esse empreendimento, desmesurado e economicamente irracional, é a mais bela justificativa a posteriori do grande sociólogo", Bruand prossegue argumentando que a fixação e êxito no Brasil da arquitetura moderna dá-se por dois aspectos: um pelo cunho lógico e simples da arquitetura oriunda da tradição luso-brasileira, o que o faz crer que não se deve estender

"(...) a arquitetura brasileira as constatações feitas por Fernando de Azevedo sobre o predomínio do afetivo, do irracional, do místico na psicologia do povo brasileiro." (p.24);

e o segundo -um dos traços típicos brasileiros catalogados por Azevedo- que dispõe sobre um presumido "individualismo anárquico", elemento que possuiria a estranha faculdade de, no seu ponto de vista, se propagar, levando irresistivelmente os brasileiros à procura de prestígio pessoal. Com efeito, este dado, segundo Bruand, que se evidenciaria perfeitamente nos políticos locais, dotados de uma perpétua ânsia pela construção de obras monumentais, e que pode ser verificado no expressivo elenco de obras, que vai do Ministério de Capanema à Brasília de JK, também pode bem ser estendido a todo o povo brasileiro que, como toda população de país novo,

"sem um passado longo e brilhante, (possui) uma opinião pública ávida de glória." (idem, p.25)

Não deixa de ser fascinante as associações feitas por Bruand de leituras psicologizantes com fatos históricos. Seria surpreendente, se não fosse tão corriqueiro, o modo como ele atribui exclusivamente a indivíduos, produtos que, de acordo com a explicação de Lefort, são determinados pela preocupação e necessidade de um povo -e eventualmente gerenciados pelo Estado- de construir símbolos capazes de garantir sua coesão.

Feito este parenteses, pode-se verificar que é a partir desse arrazoado que Bruand logra justificar a mescla havida entre os nossos

arquitetos e Le Corbusier. Sem descartar o teor simbólico que toda produção arquitetônica necessariamente engloba, não há dúvida que entre os modernos, Le Corbusier foi aquele cujo trabalho mais privilegiou esta dimensão, o que pode ser aferido com as diversas encomendas estatais que ele teve ao longo da sua trajetória profissional. A este respeito vale a observação de Sofia Telles:

"Se, de um lado, (Le Corbusier) bate-se pela aceitação do standard, da industrialização, das casas em série e da tão conhecida organização das funções, por outro lado, distingue a arquitetura como um fato plástico, busca uma nova estética sob as regras mais abstratas da modernidade." (Telles, 1988, p.77)

Todas essas passagens têm o fito único de mostrar como o trabalho de Bruand, com todos seus momentos discutíveis, aprofunda e expande a trama historiográfica vigente. Assim, ele confirma as mesmas "legítimas raízes" da arquitetura moderna, buscando pormenorizá-las pelo recurso a outras referências teóricas; corrobora a periodização clássica que define o ano de 1936 como momento decisivo da arquitetura moderna no Brasil e mantém a mesma visão desqualificadora do Ecletismo. Mas, deve-se também registrar em seu benefício, a liberdade com que ele trabalha dentro dessa periodização, rompendo com a linearidade que a caracteriza e com o seu vício em consagrar apenas os feitos do "grupo central", ou carioca. São partes importantes da sua investigação, o inventariamento de grupos paralelos, e a revalorização de movimentos e arquitetos até então tidos como secundários, tais como

o Neocolonial, conforme foi mencionado no primeiro tópico deste capítulo, e a obra de Gregori Warchavchik.

Embora reconheça os marcos da historiografia hegemônica, Bruand é um dos grandes responsáveis pela restauração da figura de Warchavchik, como verdadeiro introdutor da arquitetura moderna no Brasil. Escorado nesse pressuposto, chega a criticar com certa veemência a visão de Costa sobre este particular -que sempre se manteve identificando esse momento com o contato havido entre Le Corbusier e o talento do grupo carioca, mais precisamente Niemeyer, em 1936- utilizando as seguintes palavras:

"(...) duvida-se que isso pudesse ocorrer sem a ação pioneira de Warchavchik, que preparou o caminho, contribuindo para forjar uma nova mentalidade nos jovens arquitetos do Rio de Janeiro." (op. cit., p.71)

Refere-se ainda à passagem do arquiteto pela ENBA, como fator de disseminação das novas idéias, mas termina por ceder ao crivo arbitrário e sem substância da corrente mais em voga da historiografia, ao compartilhar seu juízo sobre a produção de Warchavchik, principalmente a partir de meados dos anos 30, emitindo o seguinte parecer:

"A obra de Warchavchik representou uma etapa necessária, já que tornou possível o rompimento com a influência da tradição e o estabelecimento de um novo vínculo com as correntes vivas da arquitetura internacional. O que ele não conseguiu foi impor essa

arquitetura de modo definitivo. Além da sua capacidade criadora ter-se esgotado muito rapidamente, era muito estrangeiro para o país e muito radical para conseguir realmente naturalizar-se." (idem, p.71)

Comentário que prossegue na seguinte nota de rodapé:

"Não devemos nos iludir com o entusiasmo dos primeiros depoimentos, que insistiam no caráter brasileiro da primeira casa do arquiteto. Os aspectos de inspiração local correspondiam apenas a um compromisso provisório, logo abandonado. Nas obras subsequentes, foram conservados apenas os jardins tropicais de Mina Warchavchik, que contribuíram, aliás, para valorizá-las." (idem, ibidem)

Estão aí, sumariamente elencados neste parágrafo, quase todas as restrições que costumeiramente se faz à obra de Warchavchik. O texto de Bruand sintetiza, reunindo alguns juízos apriorísticos e discutíveis. Como prova disto pode-se elaborar as seguintes indagações:

Bruand acusa Warchavchik de não haver conseguido impor sua arquitetura de modo significativo. O que ele pretende com essa afirmação? Impor a quem? Ao público? Não teria conseguido impô-la porque em parte não foi construída, ou porque não foi construída em obediência exata às normas relativas aos procedimentos construtivos e materiais modernos?

Talvez a censura passe por aí, dado que é comum encontrar-se na historiografia quem desconsidere o trabalho de Warchavchik por ele ser

falso no tocante às técnicas empregadas. Usava, como se verá, face às nossas limitações no campo da construção civil, técnicas construtivas artesanais, descompassados da tecnologia que já vigorava na Europa e que era compatível com a poética moderna. Por esse motivo é que Bruand dirá, em tom que claramente diminui o alcance do feito, que, por força das circunstâncias, as inovações de Warchavchik limitaram-se ao plano estético.

"(...) dentre os cinco pontos estabelecidos por Le Corbusier, pouco antes, Warchavchik utilizou apenas um (na casa da rua Santa Cruz) e mesmo assim parcialmente: a janela horizontal. A razão era simples, de ordem exclusivamente material. Estava fora de cogitação um edifício sobre pilotis; razões de ordem econômica bastavam para descartar de imediato essa opção (...) renunciou também à idéia do terraço-jardim, por não existirem na época os materiais de impermeabilização necessários." (op. cit., p.67)

Seguindo a mesma linha de Bruand, mas sendo muito mais restritivo nos seus comentários, Lemos não aceita as justificativas de Warchavchik quanto às dificuldades técnicas e termina por qualificá-lo de formalista. Este mesmo autor, em seu livro "Alvenaria Burguesa", chega ao extremo de colocar a casa da rua Santa Cruz, em função das técnicas empregadas, não como um marco da nova era, mas como representante do fim de uma outra (Lemos, 1985, p.190).

Tanto um como outro autor, sem desprezar os que enveredam pela mesmo raciocínio, revelam um discutível entendimento do que seja arquitetura, por condicionar sua existência subordinada exclusivamente

à sua existência física. Como se encaixam nesse raciocínio Piranesi e Sant'Elia, para ficar em dois nomes apenas, que não chegaram a construir, tiveram um reduzido reconhecimento do público de seu tempo e, no entanto...

De volta à argumentação de Bruand, é nítido o modo como este autor associa a arquitetura moderna com Le Corbusier. Ora, ainda que o mestre suíço fosse uma grande referência para Warchavchik, estava longe de ser a única, conforme demonstram seus escritos e o conjunto de suas edificações. Assim, o fato dele não haver cumprido os cinco pontos além de ser insuficiente para julgar a validade das suas proposições, denuncia a opção estética do autor.

Um outro ponto digno de nota nesse excerto de Bruand é a relação que ele estabelece entre o pouco êxito, comparado com o grupo carioca, que Warchavchik teria no futuro, e sua condição de estrangeiro. Não deixa de ser curioso um francês cobrar -porque é isto que se oculta nas dobras das suas argumentações- a exemplo de vários intelectuais autóctones, um halo de "brasilidade" de uma produção que faz da internacionalidade seu eixo motriz. Por esse motivo é que ela optou por um vocabulário formal abstrato-geométrico. Pensar, como Bruand pensa, em uma produção "mais brasileira", é cair, como já se disse, na crença de que haja configurações visuais inatas, que funcionam como equivalentes de formulações ideológicas, tais como, brasilidade, identidade nacional, caráter brasileiro etc. Embora ambicionem o estatuto de categorias conceituais, essas formulações não resistem a uma estocada mais analítica.

WARCHAVCHIK E A INTRODUÇÃO DA NOVA ARQUITETURA NO BRASIL -GERALDO GALVAO FERRAZ

Publicado nove anos depois do livro de Mindlin, portanto em 1965, o livro do escritor, crítico de arte e jornalista, Geraldo Galvão Ferraz, efetua uma leitura da trajetória da arquitetura moderna no Brasil, que se contrapõe à matriz interpretativa hegemônica. Conforme se pôde constatar, tanto Goodwin, quanto Mindlin e Bruand, afirmam a qualidade e o reconhecimento da produção carioca, em especial Niemeyer, num percurso que se inicia com o Ministério, passa por Pampulha e culmina em Brasília.

Já Ferraz quer resgatar o papel pioneiro do grupo paulista, particularmente de Warchavchik e Flávio de Carvalho, e se propõe à construção de uma outra matriz interpretativa que, ainda que possua méritos inquestionáveis, uma e outra vez soará mais como revanchismo bairrista do que como uma desejável exigência de rigor.

Já de início, Ferraz discorda do procedimento característico da outra linha, que começa justificando a introdução e a configuração específica assumida pela arquitetura moderna aqui, como um resultado orgânico do desenvolvimento da herança construtiva colonial portuguesa e de uma mentalidade característica do brasileiro, somado com a capacidade de adaptação do seu repertório formal e técnico às condições climáticas, técnicas e culturais do país. Para ele, o movimento moderno na arquitetura deve ser encarado como um fato internacional,

"um produto de ideias do século XX, dado que a sua adjectivação, limitando-a numa actualização em constante progresso, pertence a um estado de espírito adstrito às transformações que se operam na vida do homem do nosso tempo." (op. cit., p.12)

Ferraz reporta-se a Giedion, em seu SPACE, TIME AND ARCHITECTURE, adotando a ideia de que essa arquitetura era a resposta mais adequada ao nível do habitat, para as novas condições materiais e espirituais deflagradas pela revolução industrial. Fazendo um amplo rastreamento dessas novas condições no campo da construção, apontando qual contribuição que cada arquiteto trazia para o desenvolvimento geral do processo, Ferraz enfatiza-lhes o alcance universal alardeando

"(...) o entrelaçamento de informações, o sentido internacionalista que começa a se revelar na divulgação das obras de arte e nos grupos de artistas, cujas tendências se irmanavam nos mesmos objetivos." (op. cit., p.16)

Prosseguindo na sua linha de argumentação, Ferraz chama a atenção para o fato de que esse sentido internacionalista chega a se perder por efeito da guerra de 1914, para enfim se consubstanciar através do encontro havido entre os grupos da "Bauhaus" e do "L'Esprit Nouveau", no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), de 1928. Apresentando ambas correntes como extraordinariamente atuantes na definição de um novo papel da arquitetura dentro da nova ordem que se instaurara no mundo, Ferraz conclui que ambas

"(...) que se estenderam de pontos de partida diferenciados mas sempre originais, acabaram chegando ao mesmo alvo, e da unidade da concepção arquitetônica, de sua originalidade, ambas atingiram o plano urbanístico." (op. cit., p.17)

Estabelecendo essas duas correntes como as catalisadoras do processo de renovação da arquitetura no século XX, Ferraz, discutindo a atuação dos seus dois líderes, Walter Gropius e Le Corbusier, não hesita em criar hierarquia entre eles e termina elegendo Gropius como o portador da contribuição mais relevante, por causa

"(...) da sua concepção didática ser mais concretamente planejada, mais objetiva do que a dinâmica propaganda de Le Corbusier." (idem, p.17)

Com o propósito de municiar seu trabalho, tenta, ao longo de suas páginas, garantir-lhe a maior consistência possível no tocante às suas teses, o que faz através de uma cuidadosa -dentro dos padrões utilizados até então- explanação da história da arquitetura moderna. Ferraz tem absoluta consciência de que, à parte o fato de estar se dirigindo para um público desinformado, dirige-se também contra uma historiografia que contempla preferencialmente a obra de Le Corbusier. Daí, nas páginas subsequentes, após haver apresentado os dois grandes protagonistas movimento moderno, delinea melhor o perfil intelectual de ambos, sendo que, no caso de Gropius, esforça-se por comprovar a proximidade do seu credo teórico com a nossa arquitetura.

Ferraz, disposto a quebrar com a leitura clássica que divisa no caráter plástico de Le Corbusier o elemento que propicia sua articulação com o grupo brasileiro -preocupado em construir ícones nacionais- transcreve uma passagem do texto de Gropius "Internationale Architektur", com a finalidade de colocar em cheque a visão redutora e ideologizante por que passa o entendimento mais frequente da questão da nacionalidade:

"A arquitetura é sempre nacional; sempre, também, individualizadora; porém dos três círculos concêntricos -indivíduo-povo-humanidade, o último domina os dois primeiros e por isso, o título de "Arquitetura Internacional"." (op. cit., p.18)

A intenção de todo esse apanhado feito por Ferraz sobre Gropius e sua obra, reside, já se sabe, na conexão que ele faz entre o arquiteto alemão e a introdução da arquitetura moderna no Brasil. Sem discordar da importância de Le Corbusier para o grupo carioca liderado por Lúcio Costa, o que Ferraz reclama com seu procedimento seguramente original, é o pioneirismo de Warchavchik, cuja poética estaria perfeitamente sintonizada com a de Gropius.

Portanto, nada de raízes verdadeiras da arquitetura moderna, nada de relações com o passado, a entrada da arquitetura moderna no Brasil estaria balizada pelo quadro das profundas alterações ocorridas na vida econômica, política e cultural de São Paulo, após a Primeira Guerra Mundial. Vale a pena ainda a citação de uma longa passagem onde Ferraz, longe da ótica respeitosa do nosso passado e cheio de

desalento quanto ao presente, tenta valorizar o papel de pioneiro de Warchavchik, imaginando sua chegada em São Paulo, em 1923:

"Warchavchik viu-se (...) sozinho num meio acanhado, de modesto início industrial, numa cidade em que as residências mais avançadas eram os bangalôs com que se renovavam a paisagem urbana, sem caráter nenhum, no índice maior dessa vitrine de horrores dos palacetes da avenida Paulista, cujo mau gosto eclético e arbitrário, mesmo hoje ainda pode ser verificado nos remanescentes. Os mestres de obra, como já referimos, arvoravam-se naquele tempo em arquitetos; arquitetos estrangeiros de espírito academizante, mal-adaptavam sua medíocre informação do que aprenderam nas escolas de belas-artistas, e muita cópia de inventários históricos da arquitetura ocorreu nestas plagas. Os próprios empreiteiros, os "gamelas", encaminhavam suas plantas à Prefeitura. Não havia qualquer distinção entre engenheiro-civil e arquiteto, mas naquele tempo a profissão não existia oficialmente. Só dez anos depois da chegada de Warchavchik ao Brasil é que a profissão de arquiteto foi codificada. Dominava, pois, o empirismo, quer da parte dos "gamelas", quer mesmo do lado de muitos engenheiros-civís, pois não tinham obrigação de saber arquitetura. Nos meios docentes pouco se falava em urbanismo e não se encarava com maior responsabilidade a arquitetura. Foi nesse relativo deserto, onde não medravam ainda as novas concepções, que Warchavchik se viu na contingência de rasgar caminho, sem muita esperança, entretanto, de poder dar

expansão às suas idéias sobre os novos rumos da arte de construir." (op. cit., p.20)

Ferraz cita o manifesto lançado por Warchavchik, em 1925, "Acêrca da Arquitetura Moderna" (ver capítulo 5), para defender, além do seu caráter de marco histórico, a qualidade de suas teses e sua afinidade com o texto já citado de Gropius, editado no mesmo ano.

"(...) podemos dizer que poucas e relativas dissonâncias separavam os dois documentos, o do mestre alemão que conduzia as idéias correntes das vanguardas em seu grande Instituto de Dessau, e as indicações que informavam o escrito de Warchavchik."

(idem, p.21)

A partir de um cuidadoso levantamento documental, onde não faltam cartas e artigos de jornais, Ferraz atenta para a grande movimentação ocorrida entre intelectuais modernistas e "passadistas" e a opinião pública, em torno da casa da Rua Santa Cruz, a primeira casa modernista da América do Sul, construída em 1927. Como resultado direto da divulgação dessa casa, mais as subseqüentes Max Graf, Souza Lima, Cândido da Silva e as "casas econômicas" da Moóca e da rua Berta na Vila Mariana, o arquiteto foi indicado pelo próprio Le Corbusier, quando de sua passagem por São Paulo, em 1929, para assumir o cargo de delegado dos CIAM para a América do Sul. Para ilustrar o reconhecimento do mestre suíço, Ferraz transcreve um pequeno trecho de um depoimento que ele fez ao jornal "Diário da Noite" (08/07/29), no

qual qualifica de "imprevistos", como "não encontrara ainda na América do Sul", os detalhes utilizados na produção de Warchavchik. Para finalizar, destacou-se uma passagem com o intuito de se demonstrar a complexidade do debate e também como que, no afã de acertar, Ferraz termina por comprometer sua argumentação utilizando um raciocínio aparentemente mais próximo daqueles com os quais discute. Combatendo a acusação de "estrangeirismo", pecha frequentemente endereçada às suas edificações, Ferraz, caindo diretamente na armadilha ideológica, recorre ao depoimento do sociólogo e educador Anísio Teixeira, "cuja brasilidade não cabe discutir", feito ao jornal "A Tarde", de Salvador:

"Warchavchik é russo e nunca tive uma impressão mais forte da casa brasileira que eu entendo com o meu espírito moderno e livre de filho da América -como quando visitei sua residência de linhas fortes e claras, construída toda de cimento, ferro e vidro, dentro de um moldura de gigantescos cactos nacionais. A obra era brasileira porque era um consórcio inteligente entre o espírito do homem e as características da terra." (op. cit., p.27)

Buscando desmistificar preconceitos e leituras cristalizadas, sem negar alguns dos valores estabelecidos pela trama hegemônica da historiografia sobre arquitetura moderna, e mesmo deixando-se cair em alguns dos mais flagrantes ardis -o que só ratifica a dificuldade do ofício intelectual nestas plagas- Ferraz marca dessa forma, sua importante contribuição para a revalorização da obra de um arquiteto,

revalorização que, como se viu, está irmanada com um outro quadro de referência teórica.

.....

Percebe-se, então, em todos os livros analisados, a continuação da linha matriz definida por Costa, preocupada em descobrir as "verdadeiras raízes" da arquitetura brasileira, como forma de orientar a produção moderna que se iniciava e, posteriormente, frisar a contribuição do país através da criação de um estilo próprio. É certo que as visões dos autores são nuançadas, mas apenas uma apreciação esquemática já explicita a recorrência de um traçado que se inicia demarcando uma arquitetura tradicional brasileira, resultado da lenta decantação e aperfeiçoamento das técnicas e vocábulos formais introduzidos pela metrópole às condições físico-climáticas do país. Se tanto Goodwin quanto Mindlin apóiam-se nessa evidência para estudar o estilo brasileiro, ambos distinguem-se de Costa ao não se referirem à "casa do colono" e porque insistem, mais do que o mestre havia feito até aquele momento, na importância da arquitetura de Aleijadinho e de mestre Valentim, como também, caso de Mindlin, na arquitetura residencial mais refinada da Colônia. O terceiro autor, Bruand, não só prossegue a linha de pesquisa das raízes, como a ela adiciona uma série elementos relacionados com o estudo dos costumes e perfil psicológico do brasileiro. Todos os três são unânimes ainda no reconhecimento de que não houve conexão efetiva entre a nova linguagem arquitetônica e o grupo de modernistas em sua primeira hora, e na consideração da passagem de Costa pela direção da ENBA, em 1930, como

marco histórico. Daí, até o projeto do Ministério, faltaria apenas a conjugação de uma série de fatores favoráveis para a sua definitiva implantação e que podem ser relacionados dessa maneira: Costa e seu grupo, Capanema com sua sensibilidade e representante de uma política estatal empenhada em construir ícones nacionais fundados no novo e arrojado e na tradição, e o grande mestre internacional da arquitetura moderna, Le Corbusier. Com essa obra os dados estavam lançados e a arquitetura moderna passou a ser uma presença irreversível entre nós. Veja-se o comentário de Martins sobre o modo como os esses autores enxergam esta concatenação de fatores:

"O prédio do Ministério marcará não apenas a primeira realização em grande escala das propostas de Le Corbusier mas o resgate do processo, interrompido mais de um século antes, de adequação dos modelos europeus às condições sociais e especialmente climáticas do país. Essa adequação é a principal marca de originalidade da nascente arquitetura moderna brasileira e deve ser enfatizada pelo recurso a soluções construtivas e simbólicas tradicionais como forma de granjear o reconhecimento internacional. Este vem através do texto de Goodwin e é por seu efeito que as resistências internas são finalmente quebradas." (op. cit., p.74)

Juntando esse excerto ao elenco sumário de questões introduzidas por essa trama historiográfica, têm-se, em primeiro lugar, começando pelo final, a demonstração do fechamento perfeito de um círculo -que corresponderia à primeira fase da arquitetura moderna no Brasil-, quando da edição de seu primeiro fruto bibliográfico -o livro de

Goodwin- como elemento que, ao mesmo tempo que atesta o valor dessa produção, lhe garante o alarde de alcance internacional, necessário para que se desenvolva. Em segundo lugar, nota-se que, além dela não declarar sua nítida homologia com a orientação de Costa, incorre ainda mais nesse encobrimento tratando-a apenas como objeto e quase nunca como sujeito. Em terceiro lugar, o fato de que essa trama significa a tradução, dentro do universo específico do pensamento e da práxis arquitetônica, do problema da identidade que tanto preocupava os intelectuais modernistas. No entanto, é curioso como essa questão é delicadamente despojada do seu conteúdo ideológico -condição natural de um produto da cultura, e mais ainda quando no caso desta, interligada às necessidades do Estado varguista-, e quase todo o mérito da "originalidade" da arquitetura brasileira termina sendo quase reduzido estritamente às diversas maneiras de como os preceitos modernos foram adaptados às condições físico-climáticas do país. Sonhando assim sua filiação ideológica, ela, historiografia da arquitetura moderna, não só sublima sua condição básica de produto moderno e, como tal, igualmente submetido a dupla e complicada demanda de ter de ser novo e tradicional, como chega a comprometer a isenção da sua análise ao postular como absolutos, valores que são atrelados a opções estético-políticas.

Por todos os motivos arrolados acima é que se julga parcial e equivocada a leitura que a historiografia faz corriqueiramente da obra de Gregori Warchavchik, rebaixando-a para um desqualificante segundo plano, acusando-a de estrangeirismo, ou descompassada das conquistas plástico-construtivas das vanguardas modernas. Com a finalidade de apontar o tom falacioso desse discurso historiográfico de arquitetura,

tão ocupado com cotejar o grau de brasileirismo das obras que estuda, far-se-á no próximo capítulo, uma descrição do modo como as vanguardas modernas tratavam o passado, ou seja, a tradição.

CAPITULO 4

AS VANGUARDAS E O DISTANCIAMENTO DA HISTORIA

Como enfrentar um problema tão vasto quanto a descrição do Movimento Moderno e dos grupos que o compuseram, as vanguardas modernas? A estratégia que se adotou foi a de efetuar um recorte, em função das questões que se está debatendo. Por esse motivo e porque não se pode abarcar todos os pontos de vista, optou-se por uma descrição que privilegiasse suas relações com a história. Essas relações, como se verá, facultam o entendimento do fenômeno, ao passo que fornecem subsídios para a verificação da concordância entre as teses gerais do movimento e a obra realizada por Warchavchik.

De um ponto de vista bem genérico pode-se dizer que a vertente construtiva das vanguardas modernas -aquela mais ligada à arquitetura- teve seu período de gestação no final do século e seu florescimento no entre-guerras. A rigor, pode-se dizer que a base geral de todos os grupos que se alinhavam sob essa etiqueta, foi a tentativa de superar a divisão que havia sido estabelecida entre arte e técnica, desde a instauração da Revolução Industrial (Le Bot, 1976, p.20). Nesta, o papel que cabia à arte restringia-se exclusivamente à dimensão mítica, metafísica da sociedade. Comprometida com seu tempo, disposta a abandonar esse lugar à sombra, ao lado da irracionalidade, que lhe era designado, a arte começa a atacar os fundamentos sobre os quais estava apoiada, com a finalidade de encontrar uma nova função, mais engajada com a nova realidade cientificista e devota de uma certa idéia positiva no tocante ao mundo da produção social que se descortinava sob seus olhos.

A vertente construtiva da arte moderna consistiu então, na radicalização do processo inserção social, o que se deu via a ênfase de seu caráter racional, abstrato, bem diverso daquilo que

a tradição representava, enfim, ela se dispunha a se integrar nos procedimentos tecnológicos, característicos do novo tempo que se instaurava (Banham, 1975)

Deslocando essa questão para a arquitetura, tem-se que ela terminou rompendo com a noção de monumento que sempre a distinguiu das outras construções, para encampar a cidade como objeto de intervenção.

Passada a Primeira Guerra Mundial, o desenvolvimento industrial que havia sido extraordinário quer do ponto de vista qualitativo quer quantitativo, provoca o crescimento das populações urbanas. Estas, particularmente o proletariado e seu peso político crescente, que não podem mais sofrer a desatenção habitual dos poderes constituídos, transformam as cidades em problemas urbanos à beira de um colapso. No novo panorama, as cidades configuram-se como um problema de ordem funcional de tamanha proporção e complexidade que as antigas soluções já não conseguem resolver.

Entre as diversas dimensões do novo problema urbanístico está o tecnológico, que obriga não só a substituição da técnica artesanal pela industrial, mas a introdução do problema para uma escala muito mais ampliada, com uma solução necessariamente colada à produção em série, portanto, dentro da órbita industrial (Argan, 1970, p.324, v2).

Este estado de coisas altera substancialmente a função do arquiteto dentro da sociedade, e este, ao deslocar suas preocupações de cunho estético para o universo da produção maquinista com vistas ao seu aparelhamento adequado para a abordagem do problema, indis põe-se quase que naturalmente com todo o repertório de procedimentos anteriores, descompassados que eram frente ao novo quadro. Seguir-se-á novamente Argan, em sua descrição sumária dos princípios da arquitetura moderna:

- "1) prioridade da planificação urbanística sobre a projeção arquitetónica;
- 2) máxima economia no uso do solo e na construção com a finalidade de resolver, ainda que no "mínimo tolerável", o problema da habitação;
- 3) rigorosa "racionalidade" das formas arquitetónicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) de exigências objetivas (causas);
- 4) recurso sistemático à tecnologia industrial, à estandardização e aos pré-fabricados, ou seja, a industrialização progressiva de objetos pertencentes à vida diária (desenho industrial);
- 5) concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade." (op. cit., pp.324/325)

Com esses pressupostos norteando a nova produção arquitetónica, seria de se esperar um corte em relação aos antigos procedimentos que a palizavam, reflexo natural de um corte anterior que desalojara a arte de sua velha posição. Em função de todos os fatores arrolados e do fantasma da irracionalidade tão vivamente encarnado na forma da Primeira Guerra, a arte promovida pela vertente construtiva das vanguardas modernas será o último e desesperado esforço em direção à razão. Descobrimo-se como um campo particular do conhecimento, percebeu-se capaz de moldar a sensibilidade do homem urbano por via da criação de um vocabulário plástico-formal rigoroso -Mondrian-, liberado de todo ranço nacionalista que rondava a arte figurativa, sempre às voltas com temas retirados da tradição. Grupos racionalistas

como a Bauhaus. Construtivistas soviéticos, Neoplásticos holandeses, e personalidades como Le Corbusier, entre tantos outros envolvidos nessa cruzada, assumiam um caráter muito próximo ao messianismo. Buscavam com sua produção estetizar o ambiente social. Eram os portadores da nova ordem plástica, conjugada a uma crença do racionalismo que beirava o misticismo e que lhes parecia ser mais adequada ao novo mundo. Eram os paladinos estetas da utopia democrata-social.

Como se vê, o capítulo das relações entre a arte moderna e o passado é um dos mais ricos e fascinantes, capaz de revelar um dos pontos cruciais que a arte moderna teve que vencer para estabelecer-se. Reporte-se, pois, para o alvo específico deste trabalho, relatando algumas nuances da conflitante relação entre a arquitetura moderna e a história.

A ARQUITETURA MODERNA E O SILÊNCIO DO PASSADO

As relações entre história e arquitetura no século XX são bastante conturbadas. Depois de quatro séculos de um acordo intenso, que se inicia com a descoberta da antiguidade clássica pelos arquitetos do humanismo italiano, revestindo-se de diferentes aspectos no decurso desse período, afrouxando ou estreitando laços em função dos diferentes olhares que cada momento histórico lança sobre o passado, sobreveio a crise. Daí para a frente as relações ficaram bastante tensas e oscilaram da desconfiança, da crítica veemente, até o repúdio enérgico, conforme se verá adiante.

A tentação de se imputar a culpa pelo distanciamento entre esses dois campos como sendo da arquitetura é grande. O motivo repousa na própria

escolha inicial da arquitetura moderna de pretender apresentar-se, em quase todas suas facções, como fenômeno radicalmente anti-histórico (Tafuri, 1979, p.41). Deve-se a isto motivo pelo qual o papel do historiador na didática e na produção arquitetônica ter permanecido algo deslocado, incômodo mesmo. Como depõe a historiadora de arquitetura Sibyl Moholy-Nagy:

"(...) durante cerca de uma geração, de 1920 a 1955, a função do historiador foi semelhante à do patético proponente do brinde. A sua tarefa consistia em prestar uma homenagem, mais ou menos embaraçada, a uma continuidade cultural agora desprovida de relação com o que a arquitetura considerava a sua autêntica missão. Esta missão, tinham proclamado os mestres da arquitetura moderna nos anos 20, consistia em recomeçar tudo desde o início. A musa de Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Oud e dezenas de outros não admitia amores ilícitos com a história." (in Tafuri, op. cit., p.32)

Não há dúvida que era um papel ingrato e que ao cabo de um certo tempo, passou a ser mais do que isso, passou a ser bizarro. Escorraçada pelos protagonistas do movimento moderno, a história e os historiadores só seriam readmitidos nos círculos da alta cultura vanguardística, quando aqueles mestres envelheceram e se depararam, talvez até com um certo assombro, com a indiscutível evidência de que agora também eles faziam parte da história e, como tal, também merecedores de páginas laudatórias que mais do que registrar, deveriam perpetuar suas obras. Como se pode notar, até o mais empedernido

novidadeiro chega a um momento de inflexão da sua trajetória no qual passa a necessitar da reconstrução de seu passado, e com todas as prerrogativas desses casos, ou seja, com uma trama capaz de enfatizar a originalidade de seus feitos, a fragilidade de seus adversários, e a proliferação de seus ideais por intermédio de seguidores atilados.

Mas a citação de Moholy-Nagy alude a um tempo passado, em que determinados homens empenhavam-se apaixonadamente em romper as cadeias do passado, em queimar as bandeiras herdadas da tradição. Em suma só faziam atualizar a máxima esqueliniana de que todo poder novo é implacável.

Em todo caso, a citação acima reforça a idéia de que a iniciativa do corte de relações partiu dos arquitetos, alinhados com os outros artistas modernos, num levante iconoclasta que objetivava dar à arte um novo papel social. Mas a questão é mais complicada. A história participava intensamente da produção arquitetônica e o ódio que os modernos devotavam a ela dizia respeito ao qual gênero de participação ela se prestava.

De fato, a história cumpriu uma extraordinária dimensão operativa na prática da arquitetura, a começar do período já referido. No entanto, as diferentes formas com que Brunelleschi e Alberti se apropriaram da herança clássica é que tornam o período o epicentro da crise das relações entre os dois campos. Segundo Manfredo Tafuri:

"A partir do momento em que Brunelleschi institucionaliza um código linguístico e um sistema simbólico baseado no confronto supra-histórico com o grande exemplo da Antiguidade, no momento em que Alberti já não se contenta com um historicismo mítico e

explora racionalmente a estrutura daquele código nos seus valores sintáticos bem como nos emblemáticos, nesse lapso de tempo, dizíamos, esboça-se a primeira tentativa, na história moderna, de atualização dos valores históricos como tradução de um tempo mítico para um tempo presente, de significados arcaicos para mensagens revolucionárias, das palavras antigas para ações civis." (op. cit., p.37)

Ou seja, existe aí uma operação que não consiste num enraizamento da projeção arquitetônica, mas sua des-historização. Essas atitudes, respeitadas suas singularidades, são paradigmáticas e vão condicionar toda investigação arquitetônica do período que vai, do século XV ao limiar do mundo contemporâneo (idem, ibidem).

O tensionamento entre essas duas concepções sobre a forma da história e a prática arquitetônica, acentuou seu distanciamento em relação às novas questões introduzidas pelas cidades industriais, na medida em que tendiam a conservá-la numa posição cômoda, a salvo da efervescência social, refugiada num receituário erudito e anódino. Esse distanciamento que a história passou a ter da dimensão prática da arquitetura, passou a fazer com que ela assumisse gradativamente uma aura aristocrática. Bruno Zevi, no seu texto "A História Como Metodologia Operativa", explica sua transformação numa disciplina desprendida de todo compromisso operativo (in Waismann, 1977, p.9).

O resultado de anos de negligência com respeito à fertilidade das relações entre os dois territórios, somado às demandas emergentes que a nova realidade impunha - realidade que ao mesmo tempo desqualificava o gênero de soluções que poderia emanar desse binômio- culminou com a

disseminação da idéia de que a história, em pleno século XX, limitava-se a fornecer um ensinamento a-histórico dos estilos, ou seja, um corpo de conhecimentos desgarrado de seu tempo presente e, portanto, inútil e até prejudicial para a formação do arquiteto. Por esse motivo que, logo na sua primeira fase de implantação, o Movimento Moderno tratou de promover sua expulsão do quadro das suas disciplinas. E que não se pense que o termo expulsão seja superlativo, posto que foi exatamente isso que aconteceu na Bauhaus. Atitude que várias instituições dedicadas à formação de profissionais de arquitetura, design, e carreiras afins, seguiram ao longo do século, e que pode ser comprovado até hoje na ausência da matéria em vários de seus currículos. De qualquer forma, a partir de então a história passou a ser uma disciplina totalmente lateral dentro dessas carreiras, ou, no melhor dos casos, formativa, mas só com a finalidade de proporcionar uma cultura geral, alheia a qualquer interesse específico da produção da nova arquitetura (Zevi, op. cit., pp.9/10).

Valendo-se dessa linha de argumentação, pode-se afirmar que, tendo a história perdido a dimensão operativa geradora de um intenso diálogo com a arquitetura, restou a esta negá-la na qualidade de um campo de conhecimento que se cristalizou; assim, a história foi descartada pela arquitetura porque estava reduzida ao historicismo puro e simples. Numa atitude à primeira vista paradoxal, a arquitetura, abrigada no manto das vanguardas modernas do século XX, afastou a história exatamente para poder interferir na história. Como defende Tafuri:

"Fundando a anti-história, apresentando suas obras não tanto como anti-históricas mas antes como produtos que superam o próprio

conceito de historicidade, as vanguardas realizam o único ato, para a época, historicamente legítimo." (op. cit., pp.57/58)

Mas, até o momento esta questão tem sido tratada no seu ponto de chegada. Sabe-se que a arquitetura tornou-se anti-historicista, mas os porquês não foram detalhados, e eles são muitos. Da mesma forma conviria saber mais exatamente, o que a história estava fazendo para sofrer essa recusa. Será esta, talvez, a forma de encaminhar a questão com a finalidade de entendê-la melhor.

Embora tratada pontualmente, não se pode perder de vista que a crise entre a história e a arquitetura, além de se inscrever, como outras crises, no âmbito do desenvolvimento interno de cada uma delas, também estão ligadas à práxis social. Para lá, portanto, deve ser remetida a busca das causas que a explicam.

DA HISTÓRIA POSITIVISTA A NOVA HISTÓRIA

Foi a partir deste século que a história logrou romper a camisa de força do aparato conceitual positivista. O aparato que lhe assegurava a visão rósea do "fato", presença palpável e maiúscula, eloquentemente à espera de uma leitura penetrante do sujeito do conhecimento, no caso o historiador de plantão. Fazendo uma crítica dos seus procedimentos, uma meta-teoria, a história descongelou a esfera que mantinha o sujeito em suspensão, absoluto, desvelando de cima a baixo sua dinâmica e declarou-os, sujeito e objeto, imersos nas relações sociais, como produtos desta última. Essa alteração de estatuto provocou um extraordinário choque na história positivista, herdeira natural da "grande história": aquela forjada nos séculos XVIII e XIX.

Como conta Michel Certeau:

"Há quarenta anos, (texto publicado em 1977) uma primeira crítica do "cientificismo" mostrou na história "objetiva" sua relação com um lugar, o do sujeito. Ao analisar uma "dissolução do objeto" (R. Aron), retirou da história o privilégio do qual se vangloriava quando pretendia reconstruir a "verdade" do que havia passado. A história objetiva mantinha, além do mais, com essa idéia de uma "verdade", um modelo retirado da filosofia de ontem ou da teologia de anteontem; contentava-se em traduzi-la em termos de "fatos" históricos (...). Os belos dias desse positivismo já se acabaram (...).

Depois chegou o tempo da desconfiança. Demonstrou-se que toda interpretação histórica depende de um sistema de interferência; que esse sistema permanece sendo "filosofia" implícita particular; que infiltrando-se no trabalho de análise, organizando-o sem saber, remete à "subjetividade" do autor." (in Le Goff/Nora, 1976, p.19)

A renovação epistemológica levada a efeito pela história começou, portanto, na crítica ao totalitarismo do fato histórico, entendido como fato documentado essencialmente coletado na escritura, restrito ao passado das classes dominantes e ao largo, por exemplo, de toda tradição oral. Ainda em relação ao problema de uma história alicerçada inteiramente no fato, acompanhe-se a explicação de Pierre Nora:

"Todo o trabalho dos positivistas constituiu precisamente, por um lado, em fundamentar cuidadosamente a história no estudo do passado, cuidadosamente separado do presente, e, por outro, em movimentar esse passado por um encadeamento contínuo de "acontecimentos". "A história só nasce para uma época quando está completamente morta; o campo da história é o passado" (1867, Relatório ao Ministro sobre os Estudos Históricos). Animado pela ambição de transportar para o campo das ciências sociais os métodos das ciências experimentais, essa equipe de historiadores não procurou senão atestar cientificamente um fato, reconstruí-lo pacientemente para retomar todo o passado através de uma série de acontecimentos constituídos por uma reunião de fatos, e remeter a

descontinuidade de acontecimentos únicos à cadeia de uma causalidade contínua." (in Le Goff/Nora, 1976, p.180)

A falência da história positivista significou a passagem de uma ordem prática levada a termo por um sujeito capaz de reduzir um objeto a uma representação inteiramente estabilizada, dominada por ele, para a descoberta da práxis social como elemento gerador, simultaneamente, de historiadores e seus respectivos objetos de estudo. Também lá, finalmente, chega-se às limitações do conhecimento produzido dentro dos padrões clássicos do racionalismo filosófico, que separa irredutivelmente o sujeito do objeto de conhecimento. Um esquema, como lembra Marilena Chauí:

"que impossibilita a apreensão do movimento contraditório e reciprocamente determinado pelo qual um dos termos só pode vir a existir na e pela relação que mantém com o outro, relação que os constitui e os diferencia (...) (sendo que) não apenas sujeito-objeto constituem uma relação, cada um deles é também um sistema de relações historicamente produzidas." (in De Decca, 1980, p.12)

Uma descoberta dessa magnitude equivaleu a uma queda do paraíso teórico da verdade revelada para o purgatório da dúvida e até do solipsismo, e que se reverteu em todas as ponderações feitas nos últimos anos a propósito da verdade em história. Mas, além desse desmantelamento do plano teórico, outros efeitos foram sentidos dentro do quadro que, sumariamente, interessa construir. O mais importante

deles é o relativo à função primordial dessa grande história factual, narrativa, feita da concatenação arbitrária de acontecimentos.

Como se sabe, a eleição e a valorização dessa grande história ocorreu durante todo o processo de centralização do poder que aconteceu durante o processo de constituição dos Estados-Nações europeus dos séculos XVIII até o XIX, em função da necessidade que se tinha de que cada população de cada território, apreendesse uma única e mesma história, e passasse a compartilhar das mesmas particularidades. Com a história narrativa, pôde-se então promover a uniformização do passado das comunidades com a intenção de se ocultar as diferenças presentes.

Segundo Certeau:

"O livro de história de cem ou cinquenta anos tinha sobretudo um papel de identificação (nacional, patriótica, social, religiosa) para o povo onde circulava. Legitimava, circunscrevia, doutrinava igualmente. Ancorava-se num passado. Dava validade a uma ambição do grupo ou à pretensão de uma elite sobre o todo da sociedade."
(Certeau et alii, 1974, p.17)

Esse fenômeno só reitera as idéias de Lefort, já expostas anteriormente, sobre a necessidade das comunidades desfrutarem de um mesmo corpo de valores. Seria exaustivo demonstrar que esse papel era cumprido pela literatura e pelas artes plásticas, não apenas dentro do mesmo período mencionado, quando talvez tenha sido mais forte suas atuações nesse sentido mas, de certa forma, sempre. No caso da literatura, por exemplo, vale lembrar o Naturalismo, que por ser fortemente referenciado em documentos, garantia a realização e o

sucesso da mais valiosa lei da sociedade industrial: a lei do espetáculo. O pensamento é de Nora:

"(a lei do espetáculo) é a mais totalitária das leis, uma vez que, ao prender a informação numa cadeia de causalidades, cria um mundo coerente e grandioso, capaz de manter saciada essa necessidade que o público tem, frustrado de poder e de decisão, de encontrar-se no centro do acontecimento, como se também ele fosse um protagonista indispensável." (idem, p.15)

É muito fácil demonstrar-se a vitalidade desse tipo de produção ainda hoje, com a edição continuada de obras na mesma linha das novelas de Dumas e Hugo, das CRONICAS ITALIANAS de Stendhal, da EDUCAÇÃO SENTIMENTAL e de SALAMBO de Flaubert, dos THIBAULT de Martin du Gard, como OS REIS MALDITOS, de Druon, a OBRA EM NEGRO de Yourcenar, O NOME DA ROSA de Eco, entre tantas outras, sem fazer menção ao nosso O TEMPO E O VENTO de Veríssimo, exemplo significativo de um gênero que se estende pelas obras de Hermilo Borba Filho, Josué Guimarães, Pedro Nava, até a recente Ana Miranda. Em todos esses autores têm-se a procura de uma leitura aliciante e fluida que varia da crônica de costumes, passa pelo memorialismo e esbarra no romance de invenção, sempre com o mesmo denominador que consiste no uso de documentos e na reconstituição de momentos históricos decisivos.

Nos tempos atuais esse gênero de história, imbuída do papel de legitimação e unidade social, foi recuperada e revigorada pela mídia. Novelas e filmes de fundo histórico e até revistas de história em quadrinhos, volta e meia recorrem a esse manancial infindável de

temas. Novamente Michel de Certeau é quem explica essa nova função do historiador, agora acoplado com sucesso aos mass-media:

"Há um aspecto deste êxito que me impressiona: o apelo ao historiador como testemunha do real. O historiador diz: isto passou-se deste modo ou daquele. Ele compreende. Vê o que está por trás das aparências e diante ou sob o presente. Pelo menos o discurso dá a entender que assim é. "O real fala-vos": eis a legenda inscrita debaixo das representações produzidas pelo historiador. Isto fascina uma sociedade que tem uma relação cada vez mais abstrata consigo mesma e com as coisas, e que volta a exigir esta ficção do real." (op. cit., p.15)

Como comentário final, ressalve-se que a crítica ao historicismo não deve incorrer no erro do não reconhecimento de seus méritos. Mesmo os adeptos da nova história não omitem suas dívidas para com ela. Phillipe Aries, por exemplo, assevera que a história em fatias e temática pode ser a pior das histórias mas se os alunos não tiverem um conhecimento do mais elementar sistema cronológico, não poderão sequer compreender uma visita a um museu ou a um antiquário (idem, ibidem). Tampouco este é o único contributo do historicismo. Também a manipulação de documentos e tarefas correlatas, levou os historiadores positivistas a um considerável apuro na montagem de sistemas de catalogação e leitura.

Mas não convém alongar ainda mais o assunto, uma vez que até aqui cumpria-se apresentar resumidamente o tipo de prática que era corrente na história quando da sua rejeição pela arquitetura moderna. Como

Último e igualmente necessário esclarecimento sobre a crise das relações entre uma e outra, a seguir será apontada a maneira como a história influiu no âmbito da arquitetura, além daquela concebida como verniz cultural adicionado à formação do arquiteto.

DOS TRATADOS HISTORICISTAS A CRISE DA HISTORIA

Lembrando Portuguesi:

"(...) o odiado pai era, para a arquitetura moderna, o historicismo -primeiramente o neoclássico-, depois eclético- que caracterizava a primeira fase da burguesia no poder. Em oposição a esta fase mimética, do "espírito do tempo" no qual a civilização industrial tinha mascarado os seus sinais sob os despojos da civilização precedente, a arquitetura moderna, reivindicava a necessidade de um estilo diferente, correspondente as novas idéias e às novas necessidades." (Portuguesi, 1985, p.12)

No Brasil, o Neoclássico foi introduzido com a Missão Francesa, que veio a convite de D. João VI em 1816, comandada pelo arquiteto Grandjean de Montigny. Prolongando-se muito mais que nos outros países, começou a degenerar-se depois de 1860, quando outros estilos mesclaram-se a ele. Como esclarece Bruand, o que no Brasil rotula-se como Neoclássico, não passa de uma forma de Ecletismo onde é possível

encontrar justapostos todos os estilos que utilizam colunas, cornijas e frontões, da Renascença Italiana ao Segundo Império Francês, passando pelo Classicismo, pelo Barroco e pelo verdadeiro Neoclássico de fins do século XVIII e primeira metade do XIX (1981, pp.33/34).

Complementando a descrição do Ecletismo feita no capítulo 3, será visto como ele se convertia em operação projetual efetiva dentro das nossas escolas de arquitetura que, por sua vez, apenas faziam seguir procedimentos pedagógicos tradicionais. O arquiteto Abelardo de Souza, descreve o que era neste país a prática da arquitetura no tempo do Ecletismo:

"Antes dos anos 30, a arquitetura brasileira era uma constante cópia dos vários estilos que imperavam na época, vindo todos de outras terras. Para a arquitetura residencial, que era o que mais se fazia, copiava-se os "espanhóis"; com seus grandes avarandados em arco, suas janelas protegidas por grades de ferro retorcidos formando desenhos os mais variados, seus pátios internos pavimentados com lajes de pedra e um poço no meio, geralmente sem água. Copiava-se também o "mexicano", um "espanhol" transportado para o Brasil via Hollywood, sem passar pelo México.

Outro estilo muito em voga naquela época era o inglês ou o "tudor", que apesar das suas diferenças eram confundidos quando copiados, porque seus "criadores" empregavam os mesmos elementos: pórticos de pedra, vãos guarnecidos com vigas de madeira (geralmente alvenaria pintada imitando madeira); suportando a cobertura (simples tábuas pregadas na alvenaria) (...)

Para os prédios públicos (...) como para os palacetes, residências dos "snobs" ou novos ricos, o estilo era o "clássico". Os "Luizes" variavam do XIV ao XVI segundo a "inspiração do arquiteto".

O livro sagrado dos arquitetos da época era o Vignola, ditador supremo das ordens gregas e romanas. Quando eles queriam fazer um projeto, a planta era resolvida dentro daquela simetria indispensável e a fachada era uma cópia exata dos cânones fixados." (Souza, 1978, pp.15/18)

Bruand detalha essa tendência que fazia da arquitetura um verdadeiro carrossel de estilos, inventariando 42 projetos de Heitor de Mello, como exemplo de um receituário onde cada estilo vinha colado à função específica que era destinada ao imóvel:

"(...) o Francisco I era utilizado para quartéis e postos policiais, o Luís XIV e principalmente o Luís XVI e o neogrego eram quase obrigatórios para os demais edifícios públicos (hospitais, clubes, palácios de justiça...), e o Luís XV convinha às residências particulares de alto luxo." (op. cit., p.35)

No Brasil a oposição mais franca e eficaz a este tipo de procedimento projetual, superando largamente o impacto provocado pelos manifestos e artigos de Warchavchik, Levi e Flávio de Carvalho, ocorreu, como já se viu, com a famosa estadia de Lúcio Costa pela direção da ENBA. Atendo-se exclusivamente à atuação de Costa no tocante à crítica do uso de

manuais tipológicos dentro do ensino da arquitetura, Paulo Santos faz o seguinte depoimento:

"A posse de Lúcio Costa na direção da ENBA deu-se em 12 de dezembro de 1930. A 29 dava ele uma entrevista a Gerson Pompeu Pinheiro, arquiteto recém-diplomado, doublé de repórter e caricaturista de O GLOBO, a qual caiu como uma bomba, pulverizando a arquitetura de "estilos" da década de 1920-1930, que tinha constituído a base do ensino na ENBA. Arrasou com o Salão de Belas Artes e com a orientação da Pintura que, a seu ver, ignorava tudo, depois de Cézanne. "Fazemos cenografia, disse ele, estilo arqueologia (...) casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura (...)" (in Xavier, 1987, pp.54/55)

Pelo exposto esclarece-se porque a arquitetura moderna, na sua pretensão de buscar uma expressão ancorada no seu tempo, repudiou com energia uma prática imitativa, ligada a um historicismo reacionário. Explicitados os motivos da crise, resta destacar o impasse que se seguiu: afinal, para que serviria a história? Para servir modelos a serem copiados? A real amplitude do impasse foi muito bem delineado por Afonso Martínez:

"Não haveria outra coisa na história da arquitetura, além de um mero registro de imagens? Deveria, parece, existir uma história dos métodos projetuais e das teorias arquitetônicas. Algo assim quis criar Viollet-Le-Duc. Há também em Viollet a pretensão de

que a história constitua um ensinamento "moral": refiro-me à idéia da concordância entre cada momento e lugar histórico e "sua" arquitetura. Desta exigência se deduzia a necessidade de criar uma arquitetura para o século XIX e, em seguida, uma do século XX. Isto apresenta uma dificuldade metodológica: para fazer isso, necessitar-se-ia uma interpretação do tempo presente, análoga àquela que para o passado a história nos fornece, de modo a poder construir essa relação entre momento cultural e arquitetura. Mas essa interpretação do mundo presente, justamente não poderia ser proveniente da história. Ou talvez sim? Não se trataria já da história do passado, sim de outra história, autorizada a tratar o presente como se fosse história." (1986, s/n)

A colocação de Martinez soma-se à de Tafuri, já apresentada anteriormente, de que as vanguardas, ao enfrentarem seu próprio tempo, realizaram o único ato historicamente legítimo. De fato, a saída foi dada pela caracterização e compromisso por parte delas de encararem o novo e espetacular conjunto de problemas, fruto da revolução industrial. Essa nova ordem implicou no reconhecimento de que os produtos industriais substituíram a natureza do Classicismo, substituindo o culto do homem e da razão. Esses eram os produtos da lógica implacável do Capital que destruiu, paradoxalmente, a fé no antropocentrismo. Neste sentido eles formaram a nova natureza (Tafuri, 1979, p.60). Quer reproduzindo essa nova natureza vendo-a de fora e realizando uma estética fundada na sua mimese, como os prédios de Sant'Elia que se assemelhavam a grandes usinas de energia, quer

identificando as leis que geram essa nova natureza -que são as leis da máquina- e construindo uma arquitetura que as carregariam em seu bôjo, como as "máquinas de morar" de Le Corbusier, o que se tem é a arte, tal como se indicou, afirmando-se dentro do horizonte da produção industrial.

E é na medida em que essa posição se consolida que a nova arte volta suas costas para o passado, negando-o e com ele a história: do anti-historicismo militante, até o platonismo a-histórico, conforme será visto a seguir.

A ARQUITETURA MODERNA E A NEGAÇÃO DA HISTÓRIA

Como se sabe, a oposição ao passado não era nenhuma novidade no tempo das vanguardas modernas. Seu caráter repressivo já havia sido afirmado por vários pensadores, como, por exemplo, Marx em O 18 BRUMÁRIO:

"Os homens fazem sua própria história, mas não fazem como a querem; não fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos." (1978, p.239)

Du mesmo Nietzsche, que defendia a consciência como vontade de existir em luta contra os esquemas lógicos, contra o fantasma do passado oprimindo o presente e contra a total negatividade da história.

Essas noções, enunciadas no momento da consolidação da sociedade industrial, compuseram um corpo teórico singular, que permitiu o surgimento de um movimento designado, segundo cada país, Art Nouveau, Jugendstil, Liberty ou Secession. A este movimento é atribuído o pioneirismo na compreensão de que se podia criar formas novas com o cimento e o ferro. É certo que a perfeita compreensão do Art Nouveau exige a presença de outros elementos igualmente fundamentais, como, por exemplo: a) a influência da arte japonesa; b) um renovado estudo da natureza apoiado não na sua reprodução, mas na interpretação da organicidade das suas formas estruturais; c) o respeito pelas construções baseadas na técnica e na engenharia. Mas, para o que

interessa aqui, é da crítica ao passado que vem a recusa a qualquer imitação de formas estilísticas pré-existentes. Há também a tomada de consciência do valor e do uso de formas artísticas populares pertencentes à tradição folclórica local e a povos geograficamente remotos, localizados na Oceania, África e na América do Sul. Em ambos os casos, o significado é inteiramente diferente do uso dos receituários construtivos do fim do século (Dorfles, 1986, pp.23/24).

O manifesto PROGRAMA, de 1903, do arquiteto belga Van De Velde, maior expoente do Art Nouveau, propõe que o passado deva ser pensado enquanto uma postura sensível que pode servir de exemplo para a postura frente à realidade moderna:

"Reconhecer o significado, a forma, a finalidade de todos os objetos do mundo moderno material, com a mesma autenticidade com que os gregos, entre outros, reconheceram o significado, a forma e a finalidade da coluna.

(...) As fantasias religiosas, arbitrárias, sentimentais são plantas parasitas. Uma vez terminada a tarefa de limpeza e depuração, uma vez que torne a reluzir a verdadeira forma dos objetos, teremos que perseguir com a mesma paciência, com o mesmo espírito e lógica dos gregos, a perfeição da forma (...). (in Conrads, 1973, p.13)

A medida em se que vão consolidando as vanguardas e vai ocorrendo a troca na fileira dos artistas e intelectuais, dos protoracionalistas pelos representantes da vertente construtiva das vanguardas modernas, o tom de repúdio ao passado passa dessa moderação de Van de Velde, até

atingir o teor mais extremado. Alguns exemplos merecem ser percorridos:

MANIFESTO FUTURISTA -1914

"O problema da arquitetura futurista não é um problema de recomposição linear (...) Trata-se de criar a nova planta da casa futurista, de construí-la com todos os recursos da ciência e da técnica, de satisfazer até o limite todas as exigências da nossa forma de vida e do nosso espírito (...) estabelecendo novas formas, novas linhas, uma nova harmonia de perfis e volumes (...) Esta arquitetura não pode ser tão nova quanto é o nosso estado anímico (...) A arquitetura rompe com a tradição. Obrigatoriamente deve voltar a começar desde o princípio (...) Os materiais modernos de construção e nossas noções científicas, não se prestam em absoluto à disciplina dos estudos históricos." (in Conrads, op. cit., pp.52/5)

Embora bombástico, o Manifesto Futurista assim como o do Construtivismo Soviético, cujo excerto vem a seguir, ainda que repudiem a história esbarram nas limitações identificadas por Tafuri. Com efeito, tanto em um como no outro permanece uma atitude de quem, face à nova natureza composta de "coisas" artificiais que colhem como material de base para o trabalho artístico, insiste em preservar uma mentalidade radicada no princípio da "mimesis", com conceitos e atitudes correlatos. Veja-se, por exemplo, o acento humanista dos PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS DO CONSTRUTIVISMO, de 1920:

"(...) Proclamamos hoje perante vós todos a nossa fé. Nas praças e nas ruas expomos as nossas obras convencidos de que a arte não deve continuar a ser um santuário para o ocioso, uma consolação para o desesperado e uma justificativa para o preguiçoso. A arte deveria estar presente onde quer que a vida decorra e atue: na banca da oficina, à mesa, no repouso, no jogo, nos dias feriados e em férias, em casa e na rua, de modo que não se extinga na humanidade a chama do viver. Não procuramos consolação nem no passado e nem no futuro. Ninguém pode dizer-nos como será o futuro e nem como podemos aproveitá-lo.

O hoje pertence à ação.

Levaremos isso em conta também amanhã.

Abandonamos o passado como um cadáver putrefato.

Deixamos o futuro para os profetas.

Para nós, tomamos o hoje." (in De Feo, 1979, pp.34/350)

A recusa da história e a conseqüente liberação do seu peso que também é o peso das instituições, dá margem a enunciados incendiários, como demonstra o arquiteto expressionista Bruno Taut, no seu manifesto ABAIXO A SERIEDADE, também de 1920:

"(...) Importante, importante! Maldita importância! Lápides e fachadas de cemitérios em frente de 4 andares! Destruam as colunas de pedra caliza dóricas, jônicas e coríntias, derrubem as casinhas de boneca! Abaixo a "distinção", arrazem o mármore e as madeiras nobres, para o lixo todas estas quinquilharias!

Oh, nossos conceitos: espaço, pátria, estilo! Puff, como cheiram mal os conceitos. Eliminem-os, destruam-nos! Que não fique nada! Desmantelem suas escolas, que voem as perucas professorais, queremos jogar bola com elas!" (in Conrads, op. cit., p.89)

Há que se recuperar os setores das vanguardas cuja opinião é mais condescendente -como o PROGRAMA de Van de Velde-, nele reconhecendo uma produção respeitável mas, ainda assim, sem possibilidade de aplicação na era maquinista. E o caso do MANIFESTO SUPREMATISTA UNOVIS, de Kasimir Malevich, de 1924. É sempre necessessário lembrar-se que a sua elaboração dá-se já na Rússia socialista que, sob a política cultural de Lúnatcharsky, Comissário de Educação do governo de Lenin, fazia a propaganda dos ideais revolucionários, além de permitir a rigorosa e avançada formação cultural dos futuros quadros que iam implementar o socialismo:

"A vida deve ser purificada dos despojos do passado, do ecletismo parasitário, para restituir-lhe seu desenvolvimento normal.

O triunfo do presente sobre os costumes arraigados pressupõe a negação do passado, a purificação da consciência (...) Tudo que ainda pertence ao passado é eclético: a carreta, o arado primitivo, o cavalo, o trabalho doméstico, a pintura de paisagens, as estátuas de liberdade, os arcos de triunfos e, sobretudo, a arquitetura de estilo antigo (...) Como se pode manifestar a técnica moderna em formas antigas? (...) Reconhecemos a grandeza da cultura antiga. Não negamos que foi grande para a sua época. Tampouco discutimos que o proletariado

deva conhecer a antiguidade clássica e adquirir um ponto de vista correto a seu respeito. Mas negamos decididamente que a antiguidade continue sendo adequada para nós hoje." (in Conrads, op. cit., p.31)

Dentro do espectro de posições que as vanguardas assumiram em relação ao passado e ao seu próprio tempo, resta, neste momento, indicar os setores que, ainda dentro do entendimento de Tafuri, não aceitam como dado externo a "nova natureza" industrial: mas, antes, identificam as novas leis que comandaam a era da máquina e resolvem penetrá-las para absorvê-las, atuando, dessa forma, como produtores e não como intérpretes. E o caso de Gropius, Mies Van Der Rohe, e aqueles cujos trechos de manifestos apresenta-se a seguir:

DE STIJL: MANIFESTO I -1918

"- A nova arte iluminou o que estava implícito na nova consciência da época: uma relação equilibrada entre o universal e o individual.

- A consciência da época está disposta a realizar-se em tudo, inclusive na vida pública.

- A tradição, os dogmas e o predomínio do individual são obstáculos que se opõe a essa realidade.

- Por isso nós, os fundadores da nova cultura, apelamos a todos os que creem na reforma da arte e da cultura para que eliminem esses obstáculos ao desenvolvimento." (idem, pp.58/59)

TRÊS LEMBRETES AOS SENHORES ARQUITETOS -1920

"Acaba de começar uma grande época.

Existe um novo espírito.

Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas particularmente na produção industrial.

Os hábitos afogam a arquitetura.

Os "estilos" são uma mentira.

O estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta de um estado de espírito caracterizado.

Nossa época fixa seu estilo a cada dia.

Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda." (Le Corbusier, 1973, p.57)

CIAM (CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA MODERNA) -
DECLARAÇÃO DE LA SARRAZ -1928

"Os arquitetos abaixo-assinados estabelecem conjuntamente um acordo fundamental de suas concepções sobre a arquitetura, assim como suas obrigações profissionais em direção à sociedade e grifam em particular que consideram a arquitetura como atividade elementar do homem e que faz parte em todo o alcance e profundidade do desenvolvimento criativo da nossa vida. Por conseguinte, é tarefa dos arquitetos atuar de acordo com os grandes fatos da época e os máximos objetivos da sociedade a que pertencem e realizar obras de acordo com eles. Em consequência, negam-se a incluir princípios criativos de épocas anteriores e

estruturas sociais passadas em suas obras, e exigem, em troca, uma concepção de cada problema arquitetônico e uma satisfação criadora de todos os requisitos materiais e espirituais.

Têm consciência de que as transformações de estruturas que se verificam na sociedade, devem verificar-se também na arquitetura e de que a transformação dos conceitos de ordem constitutivo do conjunto da nossa vida espiritual também deve compreender os conceitos constitutivos da arquitetura (...)" (in Conrads, op. cit., pp.165/166)

Embora apresentadas fragmentariamente, pinçadas aqui e ali, esse painel corresponde à sumúla do pensamento das vanguardas artísticas, e nele se nota seu compromisso com a história, entendida exclusivamente como seu próprio tempo. Citou-se Marx de saída não por acaso: é impossível não se fazer referência às teorias do século XIX, entre as quais o marxismo se destaca, no momento em que se chama atenção para a natureza da história, perpassando toda produção material e simbólica.

Do tom bombástico, embebido de uma certa iconoclastia oca do Futurismo, passou-se pelo De Stijl: a expressão mais bem acabada não só do anti-historicismo - ir até aí para eles, teria sido ir perto demais - mas da visão anti-histórica. Pode ser muito interessante comparar a citação de Marx, do "18 do Brumário", com a do pensador/pintor holandês Piet Mondrian, o prócer do grupo, que afirma que "a arte e a vida moderna estão anulando a opressão do passado".

Coincidem só na aparência. Enquanto Marx põe os limites da história na esfera da práxis social, Mondrian pensa superá-la, afirmando um ideal

platonico de criação de um idioma plástico universal, trans-histórico, e do qual estaria banida a maior dose possível de subjetividade.

Utilizou-se ainda a fraseologia expressionista de Taut, arauto de um mundo em crise, a denunciar o hedonismo da belle-époque, e desembocou-se no setor verdadeiramente ligado a uma sociedade revolucionária: o Construtivismo Soviético, de Malevich, Gabo e Pevsner, entre tantos outros.

Terminou-se o rol de citações utilizando estrategicamente o manifesto do grupo CIAM, pelo fato deste representar o apogeu do projeto moderno na arquitetura; atento às dimensões políticas e econômicas desencadeadas pela "era do maquinismo", e buscando sua inserção por intermédio de articulações amplas, internacionais, envolvendo grandes agentes e até Estados. Foi exatamente este grupo, na época presidido por Le Corbusier, que elegeu Gregori Wachavchik delegado para a América Latina. Graças à sua atuação e de mais alguns poucos, a comunidade de arquitetos local inteirou-se da essência dessa organização: afirmação da razão construtiva; esperança utópica de um mundo organizado por essa mesma razão; rechaço do passado e da tradição, derivado do desencanto do pós-guerra; adoção de uma linguagem abstrata etc. De posse dessa carta de intenções puderam se inscrever nos quadros da arquitetura moderna e perseguir mais de perto a equalização com o progresso.

Como último tópico deste capítulo, será feita uma rápida apreciação da linguagem abstrata utilizada pela arte e arquitetura modernas, um dos desdobramentos mais significativos da sua operação de rearranjo face à era industrial e que, muito embora não possa ser creditado

exclusivamente à ruptura daquelas com o passado, foi fortemente emulada por essa questão.

AS VANGUARDAS MODERNAS E A LINGUAGEM ABSTRATA

Uma das grandes contribuições da arte moderna para o desenvolvimento da arte em geral foi, indubitavelmente, a linguagem abstrata. Entretanto, deve-se ressaltar que seu uso não era compartilhado por todos aqueles que se enfeixam sob o rótulo de vanguardas históricas. Para entender-se a variedade desses grupos, basta deter-se no significado do vocábulo que os designa e cuja filiação remonta à linguagem militar -o que tornava sua aplicação na arte, no ponto de vista de Baudelaire, totalmente inadequado-, para notar sua vocação de movimento proposto à ampliação de fronteiras, de agressão aos códigos pré-existentes, fossem eles estéticos, políticos e econômicos. E é exatamente por causa dessa elasticidade no tocante a seu campo de intervenção, que as vanguardas possuem feições variadas e eventualmente contraditórias.

Entre o espectro de posições pode-se distinguir, em função dos interesses desta dissertação, dois grandes vetores das vanguardas, cuja dissonância entre si por vezes esbarrava no limite. Por um lado, havia o grupo ligado à esquerda militante, cioso em estabelecer uma nítida conexão entre arte e compromisso social; em uma palavra, produziam aquilo que hoje é vulgarmente designado por arte social, ou arte engajada. De outro, havia a procura da produção de uma arte "pura", sem pudores quanto a uma possível incomunicabilidade social das suas "intervenções", sem sujeitar-se, portanto, aos códigos e léxicos formais vigentes. Comportava-se, à primeira vista, de forma antípoda ao primeiro grupo, e correspondia, já se vê, a tendência

geométrico-constructiva, com quem a arquitetura se perfilava quase que totalmente.

Uma análise mais acurada revelará quão complexa é a dinâmica desses grupos. Se o campo de ação os faz oscilar do desvencilhamento de toda contingência à sua redução à ela, a própria postulação de vanguarda que ambos fazem para si, impele-os em direção da vida e do peso do momento histórico, mas com o compromisso de superá-las, sempre rumo ao futuro. Essa demanda pela ação concreta, tremendamente agudizada por eventos do porte de uma Primeira Guerra, assedia o mais empedernido dos idealistas, e concorre para a troca mútua de papéis entre ambas correntes.

Feitas essas considerações iniciais, pode-se ocupar em discutir um pouco a natureza da linguagem abstrata. Resumidamente pode-se dizer que essa modalidade da produção artística deve sua existência a doutrina estética conhecida por "pura visibilidade", ou SICHBARKEIT. Idealizada por Konrad Fiedler (1841-1895), ela se pautava por relevar da pintura, arquitetura e escultura, tudo aquilo que fosse exclusivo do domínio formal, ou seja, relativo a seu aspecto visual. Assim, a teoria de Fiedler desconsiderava o caráter representativo da arte tradicional, sempre ocupada em predicar seus trabalhos com figuras e narrações "inteligíveis" do ponto de vista histórico, no sentido amplo do termo.

Fiedler retoma as categorias kantianas que afirmavam o primado do espírito na operação de configuração das sensações. Transpõe para a arte a ideia de que só por intermédio desse ato formativo pode-se conhecer as coisas do mundo, e altera seu estatuto usual, conferindo-lhe a capacidade de desenvolver, por intermédio da sua natureza de

laboratório de formas, a consciência cognoscitiva do homem. (De Fusco, 1981, pp.205/210)

Graças a esse sistema teórico, à nova realidade urbano-industrial e ao progressivo abandono de quase tudo que se referisse ao passado, a arte se descola do seu objetivo mimético, tende à abstração e, conseqüentemente, se aproxima de objetivos relacionados com a potencialização da capacidade cognoscitiva, e que tem a ver com ordem e clarificação, características que não por acaso, vinculam-se com os atributos de precisão e clareza tão almejados por alguns setores das vanguardas (*idem, ibidem*).

Um dos gestos inaugurais dessa complexa empresa está no trabalho dos Impressionistas e, dentro do grupo, Paul Cézanne. Rompendo com o espaço visual herdado do Renascimento, destruindo a perspectiva geométrica, Cézanne abala todo o sistema pictórico-representativo anterior e sua proposição de uma arte metafórica. Procedendo dessa maneira, com Cézanne, a arte toma consciência da sua especificidade e autonomia e assume o papel indicado por Fiedler, de ser um modo de conhecimento, um mecanismo de organização formal, irredutível ao senso comum (Brito, 1985, p.15)

Argan dá a medida do alcance das realizações dos Impressionistas, numa formulação que ratifica o raciocínio feito até aqui:

"Reivindicando para o artista o objetivo de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independentemente, e mesmo em oposição, de toda noção convencional da estrutura do espaço e da forma dos objetos, o Impressionismo afirmou o valor da sensação como fato absoluto e autônomo: o artista realiza na sensação uma

condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de libertação total, fornece o exemplo daquela que deve ser a figura do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real. Um exame e um aprofundamento das possibilidades do homem moderno, ou do homem definido exclusivamente pela autenticidade das próprias experiências, deviam necessariamente mover-se em duas dimensões: buscar estabelecer qual poderia ser a figura e eventualmente a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação e fenômeno; definir o sentido e eventualmente a finalidade de uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência e contexto de sensações. Uma arte que se desenvolva nestas duas direções é intrinsecamente moderna, porque implica a renúncia a qualquer princípio de autoridade, seja ele entendido como imagem revelada e eterna do criador ou como norma estética geral ou como tradição histórica de valores. Também por isto a arte deste período, a arte moderna, prescinde de toda e qualquer tradição nacional, e se coloca não mais como arte ou beleza universais e sim como a arte de uma sociedade histórica que busca superar as tradicionais fronteiras das nacionalidades e ser internacional e européia." (1987, p.50)

Descobrimo-se como um campo particular do conhecimento, um gênero de produção irredutível a qualquer outro, a arte percebe-se capaz de moldar a sensibilidade do homem urbano -o homem filho da "civilização maquinista"- através da criação de um vocabulário plástico-formal rigoroso, abstrato, que funcione como uma espécie de grau zero dos

idiomas e que seja capaz de contribuir educando e saneando as culturas dos detritos depositados por séculos de história. Por isso que a arte das vanguardas significa o grito de emancipação da arte, escapando ao "telos" da esfera restrita de representação de valores de toda ordem -religiosos, morais, éticos, políticos-, e se transformando numa modalidade de vida (idem, ibidem), e a linguagem abstrata seu instrumento para levar adiante seu projeto de intervenção social.

Nesse sentido pode-se falar que a pintura de Mondrian é emblemática: dado seu equacionamento perfeitamente ordenado, ela serve de modelo de comportamento que seu fruidor deve imitar e transferir para sua própria ação frente a realidade. E o extravasamento de seus enunciados formais para além dos limites das telas, atingindo rápida e amplamente a arquitetura e o urbanismo, só corrobora a força de seus princípios racionais, estéticos e morais -princípios que também são compartilhados por Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe e vários dos protagonistas das vanguardas-, em tentar promover o equilíbrio de todas as instâncias relativas às esferas da produção e do consumo de todo espaço a ser construído após a Primeira Grande Guerra.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A ARQUITETURA ECLIPSADA

NOTAS SOBRE HISTÓRIA E ARQUITETURA
A PROPÓSITO DA OBRA DE GREGORI
WARCHAVCHIK,
INTRODUTOR DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

V O L U M E 2

O R I E N T A D O R
N I C O L A U S E V C E N K O

O R I E N T A N D O
A G N A L D O A R I C Ê C A L D A S F A R I A S

C A M P I N A S , 1 9 9 0

CAPITULO 5

GREGORI WARCHAVCHIK E A INTRODUÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

"Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno."

Gregori Warchavchik

Nascido a 2 de abril de 1896, na cidade russa de Odessa, Gregori Warchavchik iniciou lá mesmo, na universidade local, sua formação de arquiteto. Interrompeu momentaneamente seus estudos aos 22 anos, por ocasião da sua mudança para a Itália onde em seguida ingressou no curso do "Istituto di Belle Arti" de Roma, que concluiu em 1920. Trabalhou ainda por dois anos como assistente do arquiteto Marcello Piacentini -o maior cultor italiano do Classicismo e futuro responsável pela incorporação desse estilo por parte do facismo-, o que consolidou ainda mais sua formação acadêmica, quando então transferiu-se para o Brasil, em 1923, a convite da Companhia Construtora de Santos, a maior empresa construtora do país.

Os dois primeiros anos foram de relativa tranquilidade, dedicados à aproximação da cultura do país e ao desenvolvimento profissional. Em relação ao meio ligado a construção civil era evidente que Warchavchik possuía um "handicap" altamente favorável. Muito embora sua formação tenha sido realizada em um meio tradicionalista, ele era muito mais arejado que o do nosso país, que aquela altura não contava sequer com cursos de arquitetura. A exiguidade de experimentações e ao vício das cópias, somava-se o cenário consternador composto pelos agentes promotores do setor, descrito anteriormente por Geraldo Ferraz. Sob esse aspecto, o perfil profissional de Warchavchik, ainda que delineado por lições classicizantes, não descartava em absoluto a

pesquisa em torno de uma arquitetura despojada de ornamentos, comprometidas com a função, com o cálculo econômico e com o evidenciamento da composição estrutural. Na verdade todos esses preceitos eram adotados pelo Classicismo monumentalizante de Piacentini e estavam disseminados por toda Europa entre vários dos mestres protorracionalistas, como o francês Auguste Perret e o austríaco Adolf Loos, sendo este último uma referência óbvia à obra de Warchavchik. Ainda em favor de Piacentini, deve-se lembrar seu papel de divulgador na Itália, junto com Pietro Maria Bardi, das inovações no campo da arquitetura em curso pela Europa. Por esse motivo é que se pode aduzir também como elemento estimulador do seu processo de formação intelectual, os sucessivos movimentos de vanguarda que naquele momento afloravam por toda o continente. Afinal, em 1923, já havia a Bauhaus com Gropius, Mies e Kandinsky; os Neoplásticos com Mondrian, Rietveld e Doesburg; os Construtivistas Soviéticos com Malevich, Tatlin e Melnikov; Le Corbusier e o seus manifestos publicados na "L'Esprit Nouveau"; e até a América do Norte com o gênio de Frank L. Wright; entre tantos outros avatares da nova ordem. A atenção de Warchavchik a essas discussões e propostas é notória e seriam visíveis nas suas primeiras manifestações feitas em direção ao modernismo.

Passado algum tempo de adaptação e valendo-se da sua sólida e prestigiosa condição de profissional formado no estrangeiro e imigrante, Warchavchik utiliza seu conhecimento de italiano para publicar em 14 de junho de 1925, num jornal da colônia, o "Il Piccolo", seu primeiro manifesto intitulado "Futurismo?". Como forma de abrir o espectro reduzido de leitores que o artigo teve justamente

por ser endereçado à colônia italiana, seu autor faz uma versão para o português e o envia para o jornal carioca "Correio da Manhã", que o imprime na edição de 1 de novembro do mesmo ano. Com o propósito deliberado de, simultaneamente, chocar e ilustrar o público leitor acêrca de um movimento sobejamente desconhecido, Warchavchik não se furta em realizar um texto que possui a feição de um verdadeiro compósito das palavras mais altissonantes emitidas até aquele momento pelas vanguardas. Pedagógico e provocativo, seu artigo, agora intitulado "Acerca da Arquitetura Moderna", além de estar totalmente sintonizado com o debate em curso na Europa, em parte calcado, em parte até premonitório, em relação aos temas mais caros à Le Corbusier e Walter Gropius, é, indiscutivelmente, o primeiro texto sobre arquitetura moderna publicado no Brasil:

"A nossa compreensão da beleza, as nossas exigências quanto à mesma, fazem parte da ideologia humana e evoluem incessantemente com ela, o que faz com que cada época histórica tenha sua lógica de beleza. Assim, por exemplo, ao homem moderno, acostumado às formas e linhas dos objetos familiares que o rodeiam, os mesmos objetos pertencentes às épocas passadas parecem obsoletos e às vezes ridículos.

Observando as máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas, etc., nelas encontramos, a par da racionalidade da construção, também uma beleza de formas e de linhas. Verdade é que o progresso é tão rápido que tipos de tais máquinas, criados ainda ontem, já nos parecem imperfeitos e feios.

Essas máquinas são construídas por engenheiros, os quais, ao concebê-las, são guiados apenas pelo princípio da economia e comodidade, nunca sonhando em imitar algum protótipo. Esta é a razão por que as nossas máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo.

A coisa é muito diferente quando examinamos as máquinas para habitação -edifícios. Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente, etc. A construção desses edifícios é concebida por engenheiros, tornando-se em consideração o material de construção da nossa época, o cimento armado. Já o esqueleto de um tal edifício poderia ser um monumento característico da arquitetura moderna, como o são também pontes de cimento armado e outros trabalhos, puramente construtivos do mesmo material.

E esses edifícios, uma vez acabados, seriam realmente monumentos de arte da nossa época, se o trabalho do engenheiro construtor não se substituísse em seguida pelo do arquiteto decorador. E aí que, em nome da "Arte", começa a ser sacrificada a "arte nossa". O arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreendendo que o edifício é um organismo construtivo cuja fachada é sua cara, prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar nossas comodidades por uma beleza ilusória. Uma bela concepção do engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado sem colunas ou consolas que a suportem, logo é disfarçada por meio de frágeis consolas postiças, asseguradas com fios de arame, as quais

aumentam inútil e estupidamente tanto o peso como o custo da construção.

Do mesmo modo, cariátides suspensas, numerosas decorações não construtivas, como também a abundância de cornijas que atravessam o edifício, são coisas que se observam a cada passo na construção de casas nas cidades modernas. É uma imitação cega da técnica da arquitetura clássica, com essa diferença que o que era então uma necessidade construtiva ficou agora um detalhe inútil e absurdo. As consolas serviam antigamente de vigas para os balcões, as colunas e cariátides suportavam realmente as sacadas de pedra. As cornijas serviam de meio estético preferido da arquitetura clássica para que o edifício, construído inteiramente de pedra de talho, pudesse parecer mais leve em virtude de proporções achadas entre as linhas horizontais. Tudo isso era lógico e belo, mas não é mais.

O arquiteto moderno deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios à natureza humana. Estudando a arquitetura clássica, poderá ele observar quanto os arquitetos de épocas antigas, porém fortes, sabiam corresponder às exigências daqueles tempos. Nunca ninguém deles pensou em criar um estilo, eram apenas escravos do espírito do seu tempo. Foi assim que se criaram, espontaneamente, os estilos de arquitetura conhecidos não somente por monumentos conservados edifícios, como também por objetos de uso familiar colecionados pelos museus. E é de se observar que esses objetos de uso familiar são do mesmo estilo que as casas onde se

encontram, havendo entre si perfeita harmonia. Um carro de cerimônia traz as mesmas decorações que a casa de seu dono.

Encontrarão os nossos filhos a mesma harmonia entre os últimos tipos de automóveis e aeroplanos, de um lado, e a arquitetura das nossas casas, do outro? Não, e esta harmonia não poderá existir enquanto o homem moderno continue a sentar-se em salões estilo Luís tal ou em salas de jantar estilo "Renaissance", e não ponha de lado os velhos métodos de decoração das construções.

Olhem-se as clássicas pilastras, com capitéis e vasos, estendidas até o último andar de um arranha-céu, numa rua estreita das nossas cidades! É uma monstruosidade estética! O olhar não pode abranger de um golpe a enorme pilastra, vê-se a base e não se pode ver o alto. Exemplos semelhantes não faltam.

O homem moderno, num meio de estilos antiquados, deve sentir-se como num baile fantasiado. Um "jazz-band" com as danças modernas num salão estilo Luís XV, um aparelho de telefonia sem fio num salão "Renaissance", é o mesmo absurdo como se os fabricantes de automóveis, em busca de novas formas para as máquinas, resolvessem adotar a forma do carro dos papas do século XIV.

Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter da nossa arquitetura, como das outras artes, não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão.

A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão

procurando por força imitar na construção algum estilo. E muito provável que este ponto de vista encontre uma oposição encarniçada por parte dos adeptos da rotina. Mas também os primeiros arquitetos do estilo "Renaissance", bem como os trabalhadores desconhecidos que criaram o estilo gótico, os quais nada procuravam senão o elemento lógico, tiveram que sofrer uma crítica impiedosa de seus contemporâneos. Isso não impediu que suas obras constituíssem monumentos que ilustram agora os álbuns da história da arte.

Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, cabe o papel dos Medici da época de "Renaissance" e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria, a standardização (i. é, produção em grande escala baseada no princípio da divisão de trabalho) terão que achar a sua aplicação, na mais larga escala, na construção de edifícios modernos. A standardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderá ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, busca de proporções, etc. As partes standardizadas do edifício são como tons na música, dos quais o compositor constrói um edifício musical.

Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo onde a questão de economia predomina todas as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da

disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma.

O arquiteto moderno deve amar sua época, com todas as suas grandes manifestações do espírito humano, como a ama o pintor moderno, compositor moderno ou poeta moderno, deve conhecer a vida de todas as camadas da sociedade. Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não receando exibi-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista de estética, fazendo refletir em sua obra as idéias do nosso tempo, a nossa lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original, cunho "nóssô", o qual será talvez tão diferente do clássico como este é do gótico.

Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno." (CORREIO DA MANHÃ, 1/11/1925)

E irrefutável o parentesco dessas teses com as das vanguardas históricas. Embora este tenha sido seu primeiro manifesto e, por conseguinte, as idéias carecessem de maior burilamento -o que só viria com o tempo, com o cotejamento delas frente ao mundo profissional-, seus axiomas fundamentais praticamente iriam se manter intactos, sofrendo no máximo o aprofundamento de alguns conceitos. Defesa de uma arquitetura integrada ao mundo moderno, vale dizer, à indústria; o arquiteto como um leitor lúcido da realidade e das suas limitações econômicas; ruptura com o passado; utilização de novos materiais,

técnicas e léxico formal, estes eram os pontos que guiariam sua produção, naquele momento ainda em estágio embrionário.

ARQUITETURA E IDADE DA MÁQUINA

O manifesto de 1925 reúne vários temas característicos das vanguardas. Inicia-se aludindo à racionalidade e a beleza de formas presentes nas máquinas modernas e credita aos engenheiros que as projetaram "guiados apenas pelo princípio de economia e comodidade" a excelência desse resultado. Le Corbusier, no início do seu clássico POR UMA ARQUITETURA, de 1920, já havia feito essa mesma referência ao engenheiro, apresentando-o como artífice modelar da modernidade:

"(...) O engenheiro, inspirado por leis da economia e guiado pelo cálculo matemático, nos coloca em acordo com as leis do universo. Alcança a harmonia." (1973, p.XXIX)

Não é necessário discutir a paternidade do raciocínio que conduziria à idéia da moradia como "máquina de morar", presente logo nos primeiros parágrafos do manifesto. Ainda assim, dado seu caráter pioneiro e naturalmente panfletário, dirigido para o esclarecimento sem se furtar a uma possível e benvinda polêmica, ele contempla melhor questões ligadas à validade estética da arquitetura moderna. Warchavchik estabelece superficialmente como meta desta arquitetura a instauração de um circuito entre razão e máquina, mas não só pelo imperativo de que a arquitetura deve refletir o espírito do seu tempo, como talvez esse manifesto deixe entender. Com efeito, mais tarde ele desenvolveria a idéia permitindo que se entreviesse sua natureza política que era tão cara ao movimento. Veja-se, portanto, a partir

do que ele estabelece a máquina como motor/epicentro do novo tempo e note-se como sua argumentação amolda-se com aquelas que já foram arroladas, na série de 10 artigos intitulada ARQUITETURA DO SÉCULO XX (A.S.V.) -ANEXO-, feita sob encomenda do jornal Correio Paulistano durante os meses finais de 1928, dedicada a apresentar sua visão sobre os ideais da arquitetura moderna:

"(...) O ideal dos arquitetos modernos, bem como dos urbanistas e dos sociólogos, que não esquecem que estão vivendo no século XX, é conseguir a diretriz prática para orientar a fabricação de casas em grande escala, afim de proporcionar, com um mínimo de preço, um máximo de conforto, principalmente às classes menos abastadas." (A.S.V., 1o. artigo, p.1)

Trabalhando melhor essa concepção de arquitetura, Warchavchik, em um item sintomaticamente intitulado "O sentido econômico da arte", pertencente à mesma série de artigos publicados pelo Correio, traça um quadro mais pormenorizado do seu entendimento do papel da arte e da arquitetura na vida moderna:

"A arquitetura negar-se-ia a si própria se os que a praticam, que são os engenheiros e os arquitetos agissem com absoluto desconhecimento das inquietações atuais, quais sejam: a carestia da vida, a falta de trabalho, a criação de novas indústrias, e, enfim, uma interminável série de interrogativas resultantes da própria função vital da coletividade. Das grandes aglomerações citadinas, que são os núcleos vitais do mundo, a força propulsora

das novas correntes de atividade prática, que a ciência avançada facilita e que as necessidades da cultura e da educação do nosso tempo exigem, surgiu um problema cuja solução se torna cada vez mais urgente: -o da casa econômica- higiênica e agradável. Construir economicamente, isto é: construir casas que valham o dinheiro que nelas se emprega, e casas que não exijam inversão enorme de capitais, eis aí em que se poderia concretizar uma linha de conduta de um arquiteto que fosse, ao mesmo tempo, engenheiro, artista e educador." (A.S.V., 3o. artigo, p.9)

A preocupação e a busca de uma inserção mais efetiva rumo ao equacionamento dos problemas enfrentados pela sociedade da era industrial, obriga Warchavchik, em consonância com a fórmula de Le Corbusier, a repensar o perfil do profissional de arquitetura mais compatível com o novo tempo. Para ele, então, o arquiteto deveria ser também um engenheiro, pelo modo como este aplica e incorpora na habitação, as conquistas da técnica e da ciência relativas aos quesitos de conforto e higiene. Também um artista, porque o arquiteto jamais poderia omitir no processo de projeção, sua sensibilidade e respeito pelas proporções, dimensão essencial para a "elevação dos espíritos". E, finalmente, um educador, porque a reunião clara dos atributos anteriores influenciaria as pessoas que a eles tivessem acesso (A.S.V., idem, ibidem).

Um outro aspecto que este trecho deixa ver é o reconhecimento de que a demanda habitacional deriva antes do peso político crescente das massas urbanas e do quadro de reconstrução da Europa no primeiro pós-guerra, do que exclusivamente da dinâmica interna do desenvolvimento

das indústrias, o que coincide com a leitura de Argan já apresentada. Desse modo, a argumentação de Warchavchik reitera seu esforço em empreender a leitura do problema exatamente no momento em que ele eclode, prolongando-se na associação correta entre a nova ordem arquitetônica e um novo estágio das relações sociais:

"Em nossos dias (...), quando a cultura, embora relativamente cara, já não é privilégio senão daqueles que são inteligentes e que querem aprender, pode-se dizer, sem exagero, que toda gente começa a pensar (...) E daí resulta (...) a imprescindibilidade de se fazerem moradias, casas ou máquinas de habitação, onde qualquer pessoa, sem relação aos seus bens escassos ou abundantes, possa gozar do conforto e da higiene a que tem direito porque vive no século XX." (A.S.V., 2o. artigo, pp.4/5)

É flagrante nessas últimas citações a crença exacerbada na indústria, como meio eficaz para resolver um nó problemático formado pelas carências habitacional, cultural e pela perseguição de uma arquitetura que correspondesse à verdadeira expressão do tempo. A crença no papel da indústria iria conduzi-lo, à maneira dos setores mais radicais e consequentes das vanguardas, à tentativa de incorporação no escopo da sua obra, das leis embutidas dentro das máquinas e que comandam seu funcionamento. Agindo dessa forma ele estaria alçado à condição de legítimo produtor da nova natureza industrial e não um mero intérprete (Tafuri, 1979, pp.60/61). Por este motivo é que a argumentação acima, Warchavchik junta a defesa da taylorização, em função daquilo que ela é capaz de proporcionar para a arquitetura: a "casa-tipo".

"Le Corbusier e, com ele, a plêiade dos modernistas, procuram, estão procurando ainda, resolver o problema da moradia nobre em sua simplicidade, da maneira que mais de acordo estiver com o espírito da época em que vivemos. Uma tentativa de solução nada desprezível desse problema, é a criação da "casa-tipo". (A.S.V., 2o. artigo, p.5)

Le Corbusier é novamente uma grande referência, a ponto de Warchavchik transcrever-lhe literalmente um texto no qual não falta sequer o famoso decálogo do mestre. Mas, ainda quanto a apresentação da "casa-tipo", uma das "peças" mais fortes de toda a produção moderna, Warchavchik discorre com um certo detalhamento a experiência realizada pela Bauhaus, em 1923, para uma exposição em Weimar. Através dela explica que "casa-tipo", ao contrário do que certos "passadistas" tentavam impingir ao público, não se trata de um tipo único de casa, infinitamente repetido em suas dimensões, aparência, linhas e funções, mas sim de casas compostas por módulos pré-fabricados de tamanhos variáveis, capazes de gerar os mais diversos tipos de espaços que a sensibilidade do arquiteto, aliada a um estudo das funções demandadas, conseguir projetar (A.S.V., 3o. artigo, p.9). Prossegue ainda na defesa da associação entre arte e indústria, descrevendo o programa de casas econômicas elaborado pela municipalidade de Frankfurt, em 1925. Arrola como fator de êxito as sete ou oito mil casas construídas no "curto espaço de três anos", o que só foi possível graças "a planos de urbanismo moderno e a um método de construção caracteristicamente do nosso tempo". Destaca que portas, janelas, ferragens e demais

acessorios foram estandardizados, e que a montagem obedeceu um sistema muito peculiar no seu arrojado.

PASSADISTAS E FUTURISTAS

A atividade de Warchavchik não se limitou e não poderia limitar-se à prancheta. O motivo derivava do desconhecimento e do arraigado preconceito do público em geral, senão das teses modernistas como um todo, certamente das teses da arquitetura moderna. Seu trabalho compreendia então o esclarecimento e, eventualmente, o ataque contra o "status-quo", encarnado nos "passadistas":

"E passedistas? Que são os passedistas? São aqueles que, apenas lembrando-se do passado, não conhecendo nada mais do que o passado, e não vivendo, aliás parasitariamente, senão das conquistas que outros abnegados fizeram, transcorrem a vida toda a adotar figuras e coisas que passaram." (A.S.V., 4o. artigo, p.13)

Warchavchik já enfrentava em seus primeiros anos de Brasil a resistência por parte dos promotores das arquiteturas Eclética e Neocolonial. Daí o motivo do seu rodeio em torno do compromisso com o mundo contemporâneo e a desqualificação insistente de todo aquele que se aferrava aos valores do passado. Quanto a este particular é evidente sua confluência com a maioria dos grupos que constituíam as

vanguardas, conforme se discutiu no capítulo anterior. Também nele a ruptura com a tradição era ponto precípua para que o país ficasse sintonizado com a era moderna.

"A tradição é um veneno sutil que somente velhos povos podem se orgulhar de ter, embora, mesmo assim, não devam esquecer que a vida contemplativa é a negação da vida. Os povos novos, de recente formação como os americanos, não tem tradição a contemplar: têm vida a viver, conquistas a efetuar, belezas a sonhar e descobrir. (...) Escolher no passado um estilo para o futuro pode ser obra de antiquário, de melancólico; não será nunca de um artista que compreende a vida." (A.S.V., 10. artigo, p.1)

Discorrendo sobre o tema no mesmo artigo, Warchavchik localiza com mais precisão os "passadistas", cultores equivocados da tradição:

"Os piores inimigos do modernismo são os historiadores da arte. Piores porque, sendo professores de beleza por ofício, tendem a dilatar o sentimento coletivo da rotina. Para eles, o ideal seria que a juventude de todos os tempos reproduzisse, sem cessar, em trabalhinhos de "biscuit" ou porcelana, edifícios que os gregos, egípcios e romanos, numa ânsia criadora divinizante, construíram para escárnio do seu passado e para a glória de sua época." (idem, p.2)

Esta posição, que implicitamente sugere que a adesão à modernidade e a construção de um estilo que lhe fosse compatível seria o único gesto historicamente consequente, corrobora a exposta já no manifesto. Nos artigos seguintes Warchavchik bateria na mesma tecla, argumentando que as grandes expressões arquitetônicas da humanidade, as pirâmides, os templos gregos, as catedrais góticas, os palácios renascentistas, não faziam nada além do que espelham o tempo em que foram concebidas. Escudado nesse raciocínio termina por defender o "arranha-céu" como "o verdadeiro monumento da idade atual", sinalizador da necessidade da arte colocar-se à altura da cultura do século XX.

"Agora que Splenger, Einstein e Wahinber, aliados a Frobenius, a Keyserling, a Croce e a Elva, fizeram a formidável avançada do relativismo fecundíssimo contra a esterilidade dos enciclopedistas; agora que a teoria de Freud, embora exagerada, veio trazer um novo elemento para a formação da consciência estética; agora, enfim, que os técnicos dão ao dirigível e o aeroplano, e a ciência dá o rádio -que razão haverá para que a arte e, principalmente, a arquitetura, fique marcando passo no estilo Luís XVI, ao invés de se ligar a todas as outras modalidades de expressão do nosso tempo, afim de completar o ciclo, atingindo, também ela, o século XX?" (A.S.V., 6o. artigo, pp.22/23)

Mesmo superficial e, portanto, discutível, a passagem demonstra como Warchavchik estava inteirado das discussões mais candentes em voga no cenário da cultura. E é empunhando essa bandeira que ele tenta

legitimar e desmistificar o tom pejorativo que usualmente se emprestava aos "futuristas".

"Futurista é e foi todo homem que, não se contentando com o existente, com o atualmente conseguido, procurou e procura caminhos novos, afim de se aperfeiçoar." (A.S.V., 4o. artigo, p.12)

Mas, ainda que na exposição da sua concepção de "futurista" exista um encaminhamento com o fito de desmoralização dos seus opositores, Warchavchik cerca-se de cuidados, talvez para não assustar e assim melhor persuadir o público leigo a quem se dirige, e termina por classificar como "futuristas" autoridades tão indiscutíveis e variadas quanto Leonardo da Vinci, Julio Verne, José Bonifácio e Giordano Bruno. A cautela com que arma seu texto faz seu tom oscilar do panfleto à cartilha didática:

"Ser futurista, hoje, é ser, portanto, investigador das tendências espirituais do século XX, embora sem esquecer o manancial de sabedoria que os outros nos deixaram. É estar marchando com o ritmo da nossa época, época em que novas filosofias se sistematizam, novas artes se criam, novas religiões se fundam." (A.S.V., 4o. artigo, p.15)

A tonalidade mais suavizada deste excerto parece indicar a dificuldade em se dirigir a um público carente de informações. A estratégia adotada, combinando aforismas com conhecimento histórico de tinturas

eruditas -onde não falta o expediente clássico das citações de autores e obras capazes de dar lastro e autoridade ao discurso-, revela os volteios que Warchavchik teria que fazer para a plasmação da sua obra. Mas os obstáculos não se limitavam à opinião pública, de modo que, como se disse, a empreitada era muito mais ampla, indo desde do convencimento daquela quanto as benesses do movimento que se iniciava, até a indução dos diversos agentes envolvidos no ramo imobiliário, o que englobava os produtores de materiais de construção, de técnicas construtivas, etc, no sentido de que encampassem a nova arquitetura. A propósito desta última gama de problemas encontrados no processo de implantação da arquitetura moderna, Warchavchik, discutindo a questão da casa econômica, diz o seguinte:

"Em São Paulo, dada a carestia de cimento e a falta de materiais para construção, (materiais adequados à construção moderna) ainda não é possível fazer o que já se fez em outras partes do mundo. A indústria local, se bem que em estado de incessante progresso, ainda não fabrica as peças necessárias, estandarizadas, de bom gosto e de boa qualidade, como sejam: portas, janelas, ferragens, aparelhos sanitários, etc. Estamos sempre peiados pela obrigação de empregar material importado, o que vem a encarecer muito as construções. Assim, torna-se evidente a quase impossibilidade, no momento, de se obter material manufaturado convenientemente e por baixo preço. Ora, isto impede que nos libertemos do uso de tijolo, material antiquado, que pouco se presta ao tipo arquitetônico que ora surgem." (A.S.V., 3o. artigo, pp.10/11)

O trecho da uma idéia mais acabada da envergadura do trabalho de Warchavchik, arquiteto e propagandista da arquitetura moderna, posto que apresenta mais uma faceta do problema com o qual ele se defrontava. O quadro limitado que ele encontrou era mais do que suficiente para obrigá-lo a um esforço de tradução e adaptação daquilo que ele julgava como sendo a manifestação ideal da arquitetura moderna.

O exposto até aqui é suficiente para justificar as soluções singulares que Warchavchik teve que encontrar para, sem trair seus ideais, produzir sua obra. Uma obra que, graças às condições adversas, encaminhou-se para saídas singulares, típicas de quem se via, obrigado pelas contingências, a inventar, burlar dificuldades, amoldar-se, na medida do possível, ao gosto e as preocupações da comunidade que o abrigava.

REFERENCIAS FORMAIS E CONCESSOES DE WARCHAVCHIK

Não há dúvida que a obra de Le Corbusier foi uma das maiores influências que Warchavchik teve. Como se não bastasse os escritos do mestre suíço serem frequentemente citado por ele, o próprio Le Corbusier, como já foi visto, cumpriu um papel decisivo no impulsionamento da carreira de Warchavchik, inclusive por ter conhecido e avalizado sua obra, indicando-o para delegado do CIAM na América Latina. Mas, igualmente correta é a leitura de Ferraz - conforme se verá no próximo tópico deste capítulo, destinado à análise

de algumas obras-, identificando e enfatizando a importância da obra de Walter Gropius na constituição da poética de Warchavchik. Entretanto, a leitura dos diversos textos escritos por ele, combinado com uma leitura analítica da sua obra construída, esclarece melhor a amplitude das suas referências, assim como a singularidade das suas operações.

Ainda em relação à série de textos publicados no CORREIO PAULISTANO, Warchavchik elenca uma série de exemplos arquitetônicos, apontando em cada um as contribuições mais expressivas. Além da supracitada transcrição do ideário de Le Corbusier -que abarcava inclusive os itens relativos ao seu léxico formal, a saber: terraço-jardim, pilotis, janelas horizontais, fachada despojada e plantas-livres-, o arquiteto transcreve integralmente o manifesto do primeiro congresso organizado pelo CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), o Congresso de La Sarraz, realizado perto de Lausanne, de 26 a 30 de junho de 1928. Mais importante talvez, dado o evidenciamento das questões mais diretamente ligadas à esfera da obra construída, são os comentários feitos à iniciativa da prefeitura de Stuttgart, que convidou 17 arquitetos modernos -12 alemães e 5 de outras nacionalidades- a projetarem e construir em no espaço de 6 meses, 60 casas feitas em concordância com os novos pressupostos arquitetônicos. Descrevendo essa experiência, Warchavchik detalha alguns dos arquitetos cujos projetos mais o atraíram.

"O arquiteto Mies Van der Rohe desenhou a planta geral com um grande sentimento de ordem e com uma clareza de motivação arquitetônica que impressionou vivamente o espírito dos críticos

(...) a grande concepção dava uma sensação de conforto, de ordem, de higiene, de beleza, enfim, até então desconhecida." (A.S.V., 7o. artigo, p.25)

Após a transcrição de um grande número de artigos publicados em vários periódicos europeus, Warchavchik esmiuça as conquistas formais e técnicas das moradias de Stuttgart:

"Todos os edificios planejados por Van der Rohe, apresentam cobertura plana ou terraços praticáveis, em substituição do telhado comum, eliminando, portanto, a complicada e dispendiosa armadura de madeira que os telhados requerem. (...)

Le Corbusier (...) fez uma cobertura de tijolos de cimento, furados, de encaixe (especialmente elaborados), impermeabilizando-os com várias camadas de material adequado a esse fim, também criado por ele; depois, sobre tais coberturas, construiu os jardins." (A.S.V., 8o. artigo, p.29)

De fato, trata-se de um considerável aperfeiçoamento das técnicas construtivas das edificações em geral, as novas técnicas de impermeabilização e isolamento. Através delas, como observa entusiasmado Warchavchik,

"(...) ficou eliminada a necessidade de se construírem paredes de considerável espessura. Os muros podem ser da espessura de uma membrana, sem que, por isso, se ouçam rumores ou se sintam frio ou

calor, graças a tais métodos de isolamento, que também não são dispendiosos." (idem)

Um outro ponto digno de nota é a redução e simplificação dos componentes construtivos fazendo com que a construção de uma moradia seja algo semelhante a um jogo de armar:

"As casas de Stuttgart, em sua maioria, foram feitas com blocos de cimento de grandes dimensões, e isto, como é lógico, facilitou enormemente o trabalho de construção -seria mais legítimo dizer de montagem- das referidas casas.

O edifício de Gropius foi erigido pelo processo de montagem a seco. Tal processo de construção foi muito apreciado em Stuttgart, em razão da economia que representa e da praticabilidade de que se reveste." (A.S.V., 8o. artigo, p.29)

Ainda dentro dos padrões de economia e engenhosidade ditados pela ordem industrial, a reversibilidade dos ambientes internos das habitações é um dos mais interessantes achados da nova arquitetura:

"As divisões dos compartimentos internos não obedecem ao sistema antigo que determinava um aposento para cada função da vida. São feitas de maneira que a família residente possa transformar dois aposentos virtualmente separados, em uma grande sala de jantar, ampla, arejada e prática sob todos os pontos de vista. Em caso de festas, toda a casa pode ser, por esse novo processo de

fabricação, transformada numa sala imensa. E indiscutível o ótimo resultado prático que daí pode advir." (idem)

Por último, Warchavchik comenta as inovações trazidas por Le Corbusier ao evento, e que consistiram no uso das grandes janelas horizontais -medida que visava, entre outros fatores, tornar a casa mais higiênica- e de pilotis -solução técnica que a um só tempo combatia a escassez de terrenos nos sítios urbanos, na medida em que poderia ser amplamente empregado em terrenos com alta declividade, e se revelava portadora de um efeito estético admirável, possibilitando que o edifício se mesclasse harmonicamente à paisagem.

Praticidade, economia, maior maleabilidade possível dos ambientes produzidos, todos esses quesitos só seriam possíveis com a drástica redução dos elementos constitutivos da produção arquitetônica, ou seja sua estandartização. O que a exposição de Stuttgart comprovava, segundo Warchavchik, é que a arquitetura moderna era capaz de promover o desenvolvimento industrial combinado, ao menos na esfera que lhe era próxima. Este detalhe não escapa ao seu crivo:

"Até pouco tempo atrás, a indústria de ferragens, madeiras, de todo o material de construção, enfim, se desenvolvia arbitrariamente, num sentido quase oposto às necessidades reais da arquitetura. Assim, o arquiteto se via na impossibilidade de realizar em seus prédios as suas idéias inovadoras, devido ao custo excessivo das peças elaboradas pela indústria sobre encomenda isolada.

A exposição de Stuttgart, também sob este ponto de vista trouxe resultados benéficos porquanto abriu a oportunidade de se "estandardizarem" novos tipos de material de acabamento, como sejam: ferragens, tintas, aparelhos sanitários, material elétrico, etc., tudo obedecendo a um princípio de estética que se enquadra perfeitamente na concepção do belo no nosso tempo."

(A.S.V., 8o. artigo, p.30)

Note-se que na última sentença, Warchavchik subordina todo o desenvolvimento técnico a um princípio estético enquadrado com seu tempo. Deve-se frisar esta colocação para que não se cometa a impropriedade de se pensar a produção arquitetônica moderna exclusivamente sobre o prisma técnico, o que está a um passo da contumaz e equivocada redução do problema da funcionalidade à sua dimensão mais mezinha, relativa ao equacionamento e acomodação das atividades humanas. Todos os grandes arquitetos modernos, por mais empenhados que estivessem em estabelecer uma relação entre arte e técnica, sempre cuidaram em evitar que aquele termo fosse reduzido à este. Bastaria, talvez, lembrar a célebre definição de Le Corbusier, para quem a arquitetura era "o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz". Por ela e pelos escritos coligidos e apresentados até aqui, tem-se ratificado que a posição de Warchavchik não se distanciava desse ponto de vista. Daí ele não ter evitado "falsear" detalhes construtivos em sua primeira casa -o que se verá mais à frente-, construindo artesanalmente componentes ou detalhes que na Europa já eram fabricados industrialmente, porque, a rigor, o que

mais importava era a qualidade estética do objeto construído, sua contribuição para a imposição de uma "ordem de visibilidade".

Movido por essa crença é que Warchavchik encerra desta maneira seu oitavo artigo para o CORREIO:

"Na Europa, hoje, é facilmente encontrável todo o material necessário à construção de uma casa moderna. No Brasil, ainda não vingou a mesma idéia de se fazerem "estandardizar" aqueles materiais segundo um pensamento artístico atual. Mas não resta dúvida que, dada a voga cada vez mais acentuada das casas de tipo modernista, também neste imenso país há de aparecer - e não tardará muito - a indústria destinada a fornecer produtos às construções modernas. Quando isto se verificar, as residências de arquitetura avançada serão as de preço mais módico possível e estará amplamente aberto o campo para os construtores que sabem que o passado possui obras maravilhosas, mas que também não ignoram que o futuro depende de nós." (p.30)

AS PRIMEIRAS OBRAS DE WARCHAVCHIK

Como a finalidade deste tópico é apontar a convergência entre os aspectos fundamentais da produção de Gregori Warchavchik com os das vanguardas modernas, optou-se pela seleção e análise de algumas obras realizadas anteriormente ao projeto e construção do Ministério -marco oficial da historiografia de arquitetura moderna. São poucas, apenas cinco, e foram construídas entre os anos de 1927 e 1931. Ainda assim, pela excelência de todas elas, são suficientes para comprovar a existência dessa convergência e a consistência das idéias aqui colocadas em defesa do pioneirismo do arquiteto.

CASA DA RUA SANTA CRUZ (1927/1928)

Consagrada como a primeira casa modernista construída no Brasil, a casa da rua Santa Cruz, residência do próprio arquiteto, apresenta não só variados exemplos das dificuldades que ele encontrou para impor suas idéias na cidade de São Paulo, como também é rica para demonstrar como ele trazia no seu repertório, ao lado de uma concepção inovadora de arquitetura, traços bem característicos da sua formação italiana, tradicional e calcada nos métodos da arquitetura clássica.

Em relação ao primeiro nível de dificuldades é célebre o divertido episódio ocorrido com os "censores de fachada" da prefeitura do município. Obedecendo aos novos padrões que prescreviam uma arquitetura despojada de ornatos, Warchavchik tropeça, no momento de obter a aprovação do projeto, numa restrição formulada por aqueles censores e que consistia em obrigar o uso de elementos decorativos nas edificações. Seu estratagema consistiu em mandar um desenho da fachada provido de cornijas e outros adereços em voga, para depois, ao término da obra, justificar sua ausência alegando falta de dinheiro para aplicá-los (ver ilustração).

Indicando as remanescências de uma concepção acadêmica de composição arquitetônica em contato com as novas idéias propostas pelas vanguardas modernas, a casa da rua Santa Cruz caracteriza-se por uma equilibrada volumetria acentuada pela solução simétrica adotada. Como forma de ressaltá-la ainda mais, as janelas são utilizadas como elementos distintos, colocados em sequência rítmica (ver ilustração).

CASA DA RUA SANTA CRUZ - 1927/1928

PROJETO DA FACHADA
APRESENTADO PARA
APROVAÇÃO NA
PREFEITURA



FACHADA CONSTRUÍDA

Esse detalhe, de resto, vai ao encontro do que já havia sido expresso por Warchavchik em seu manifesto. Citando-o novamente:

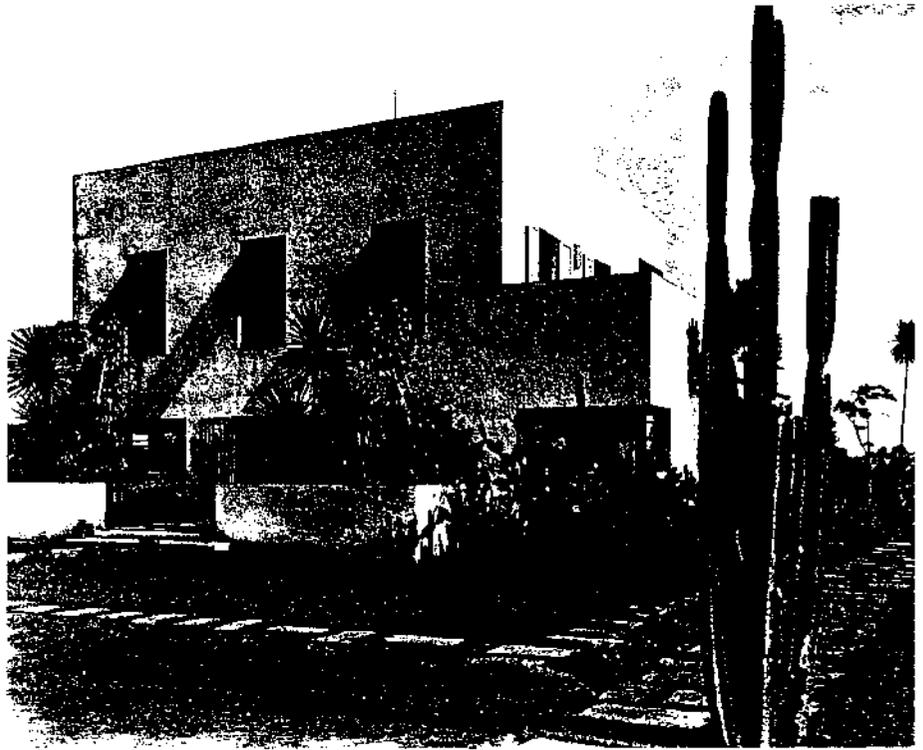
"(...) o arquiteto moderno deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios da natureza humana."

De posse dessa referência, pode-se voltar ao edifício e observar a predominância do cubo volumétrico central que se estende pelas asas laterais definindo a composição em simetria tripartida. Os cheios se sobressaem sobre os vazios reiterando o caráter de massa construída, sólida, do edifício, que oferece superfícies lisas e brancas, interrompidas apenas pelas áreas de sombras das portas e janelas.

As janelas angulares recortam a linha vertical que cumpriria o papel de definir a aresta do ângulo, quebrando a continuidade do desenho que constitui o todo e logrando introduzir de forma suave, um elemento de dissonância na tranquilidade da composição.

Os volumes laterais que se apresentam na fachada como solução repetida, só acontece efetivamente em um dos lados apenas, sendo que o outro é obtido pelo fechamento da varanda lateral em sua parte frontal. Este detalhe pode ser caracterizado como um verdadeiro "falseamento" construtivo, na medida em que ele indicia uma preocupação do arquiteto em efetuar a qualquer custo uma fachada principal, procedimento peculiar à poética arquitetônica clássica, alicerçada no critério de estabelecer hierarquias em relação as partes que compõem um edifício (ver ilustração).

CASA DA RUA SANTA CRUZ - 1927/1928

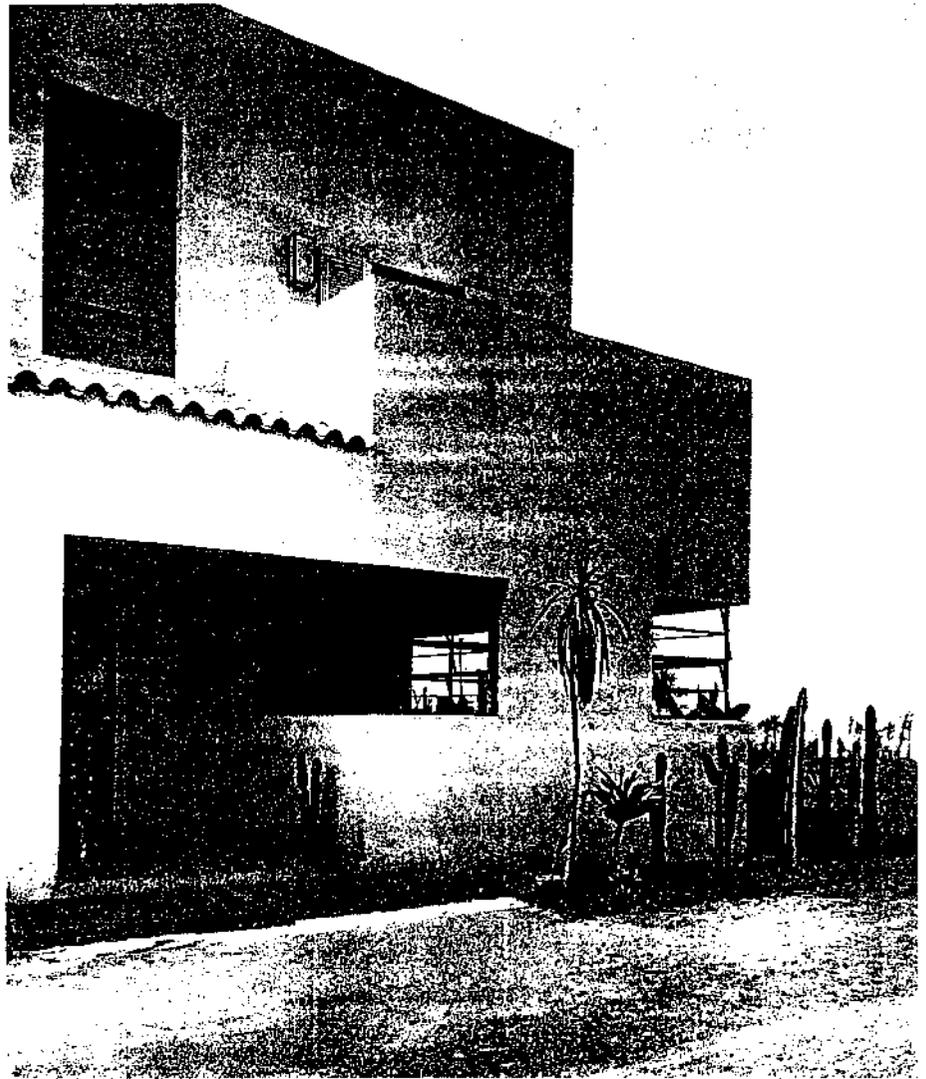


FACHADA PRINCIPAL



PORTA DE ACESSO

CASA DA RUA SANTA CRUZ - 1927/1928



VISTA LATERAL COM
A SOLUÇÃO DA JANELA
EM ÂNGULO

CASA DA RUA SANTA CRUZ - 1927/1928



VISTA LATERAL

Um outro elemento costumeiramente associado à "falsidade" construtiva de Warchavchik, e que certos autores chegam até a utilizar para desqualificar essa obra como puramente moderna, é o recurso de ocultamento do telhado na fachada através da elevação da platibanda, e a decorrente sugestão ilusória do uso de laje plana e, portanto, de terraço-jardim. Mas, muito ao contrário, esse procedimento pode ser entendido como um expediente engenhoso que o arquiteto encontrou para, simultaneamente, driblar a inexistência de técnicas que lhe permitissem a impermeabilização de lajes e, mais importante, afirmar a supremacia do credo estético -da supracitada construção de uma "ordem de visibilidade", sobre as barreiras tecnológicas. Esse raciocínio encontra sua fundamentação também numa carta do arquiteto dirigida à Giedion, secretário geral dos CIAM, por ocasião do congresso de Bruxelas, de 1930, onde são relatadas as várias dificuldades encontradas na obra da casa da rua Santa Cruz:

"Não tive coragem de construir a casa com cobertura de terraço-jardim, como o teria desejado. Ainda não existiam na praça os materiais isolantes adequados. Cobri o telhado embutido entre as paredes com telhas coloniais." (in Ferraz, op. cit., p.51)

De qualquer modo, a utilização de telhas capa e canal para a cobertura do terraço que contorna a casa em um dos seus ângulos posteriores, cria um efeito contrastante com a volumetria rígida empregada na construção (ver ilustração).

A fachada posterior com sua varanda formada pelo telhado esparramado, apresenta certa familiaridade com as construções tradicionais

CASA DA RUA SANTA CRUZ - 1927/1928



FACHADA POSTERIOR



VISTA DA VARANDA
LATERAL

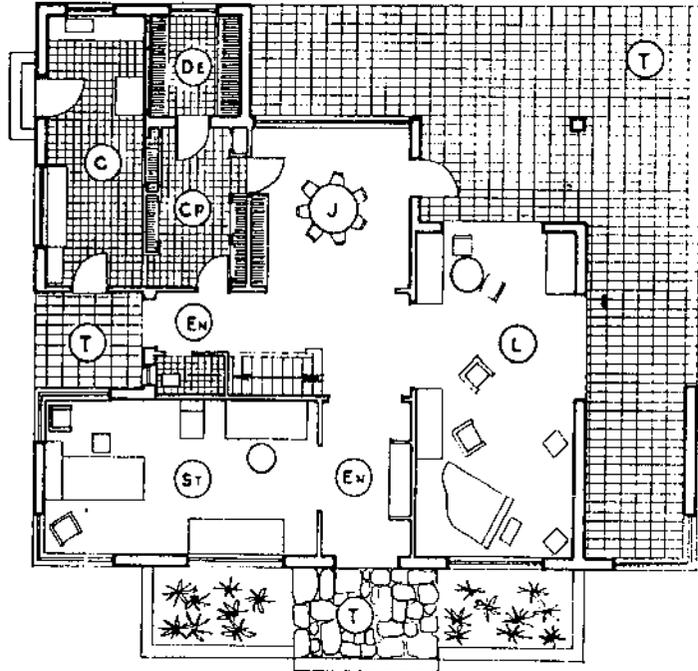
brasileiras, que não se pode advertir contemplando-se apenas a fachada principal. Warchavchik alega que justamente ali estaria, além do paisagismo realizado por sua esposa, Mina -paisagismo que, aliás, estaria sempre marcando uma expressiva presença nas obras futuras do arquiteto-, um exemplo da sua tentativa de construir uma arquitetura que se harmonizasse com a tradição do país. O tempo e as realizações posteriores se encarregariam de desmentir essas preocupações que desapareceriam do âmbito restrito das edificações construídas sem deixar rastros, que não o cuidado com a vegetação citado acima. Mesmo nessa casa, embora o conjunto seja interessante pela convivência das soluções antagônicas, pode-se considerar que esse resultado não deriva de um partido arquitetônico plenamente assumido, mas novamente pelas dificuldades técnicas encontradas para a sua construção, combinado com um resquício ainda muito atuante da sua formação italiana.

Como é de supor, as ambiguidades levantadas até aqui reverberam no interior da casa. Se a planta do térreo apresenta uma certa liberdade quanto às normas de projeção clássica, pautadas na simetria, a do primeiro andar, conforme se depreende dos quartos -sobretudo do quarto do meio, praticamente prensado pelos outros dois- e suas respectivas janelas, sofre o jugo da ordenação simétrica da fachada em detrimento mesmo da funcionalidade dos ambientes (ver ilustrações).

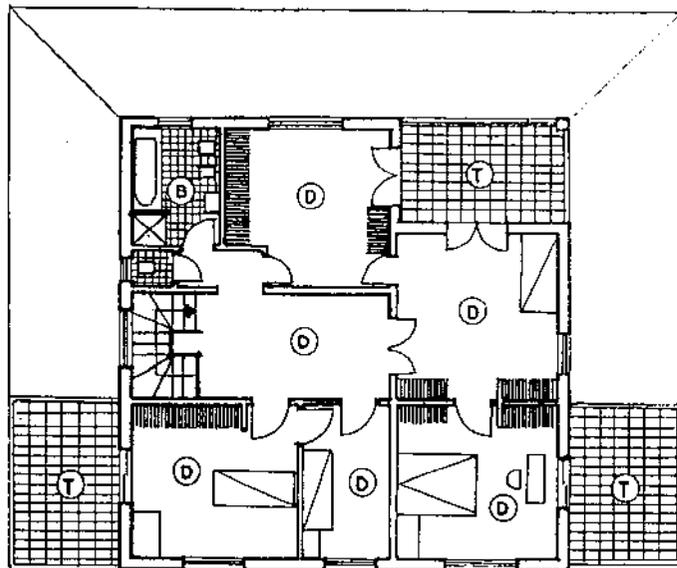
Por último, devem ser ressaltados a geometria rigorosa, embora singela e até delicada da caixilharia, das grades, e de pequenos detalhes, como maçanetas, lustres, etc. Em cada um desses componentes da construção, nota-se o apuro extremo e a perseguição de uma linguagem comum, coerente com a obra como um todo, e muito semelhantes aos objetos semi ou totalmente industrializados que a Bauhaus, precursora

CASA DA RUA SANTA CRUZ - 1927/1928

PLANTA DO TERREO



PLANTA DO ANDAR SUPERIOR



- L. Sala de estar
- En. Entrada
- St. Escritório
- Cp. Cozinha
- T. Terraço
- De. Dispensa
- D. Dormitórios
- B. Banheiro

do design moderno, já vinha produzindo ao longo da década. E dela que vem a pesquisa rumo ao despojamento maior possível do ferro, seu descarnamento até o ponto em que a sua espessura o faz assemelhar-se com uma linha, e que também corresponde ao ponto ótimo em que esse material atinge o mínimo necessário para sua aplicação dentro da função que lhe for reservada. Ressalte-se que esse processamento distingue-se da poética Art-Nouveau, igualmente empenhada na burilagem desse material, na medida em que, por um lado, é a geometria quem dá as bases da sua linguagem e, por outro, a indústria quem se coloca como meio e paradigma da sua produção.

Mas a preocupação do arquiteto não cessa aí e nem se limita ao uso do ferro. As fotografias do interior mostram como a lição bauhausiana atingiu de fato várias peças que compunham o mobiliário. Mesinhas laterais, estantes, abat-jours, escrivaninha e tapete, etc., peças cujas feições fariam com que posteriormente fossem rotuladas como Art-Déco, também atestam o objetivo de se atingir um padrão estético único, tão sintonizado com a residência que durante seu processo de fabricação -conforme ele conta na carta à Giedion, deparou-se com a mesma natureza de dificuldades:

"Tive também de montar oficinas para fazer executar janelas, portas de madeira lisa, móveis e equipamentos, porque a indústria de madeira que trabalha regularmente para a construção comum, não podia e não queria realizar o que eu lhe pedia com a precisão e a limpeza adequadas e exigidas." (in Ferraz, op. cit., p.28)

CASA DA RUA SANTA CRUZ - 1927/1928



Vista do Interior



Vista do Interior

A primeira obra de Gregori Warchavchik retrata o ingente esforço que ele teve de empreender para conseguir fixar seu ponto de vista. Seu pioneirismo é paradigmático no que se refere às ambiguidades e concessões que todos os inovadores são obrigados a fazer. Este último ponto relatado, por exemplo, é muito característico pelo seu aspecto paradoxal: para realizar e propagandear uma série de objetos que encontram na indústria sua razão de ser, seja na aparência seja no modo de serem produzidos, Warchavchik viu-se obrigado a recorrer a um artesanato de alto nível, naturalmente dispendioso, cujos profissionais muitas vezes ele mesmo se viu obrigado a formar.

RESIDENCIA MAX GRAF, RUA MELO ALVES (1929)

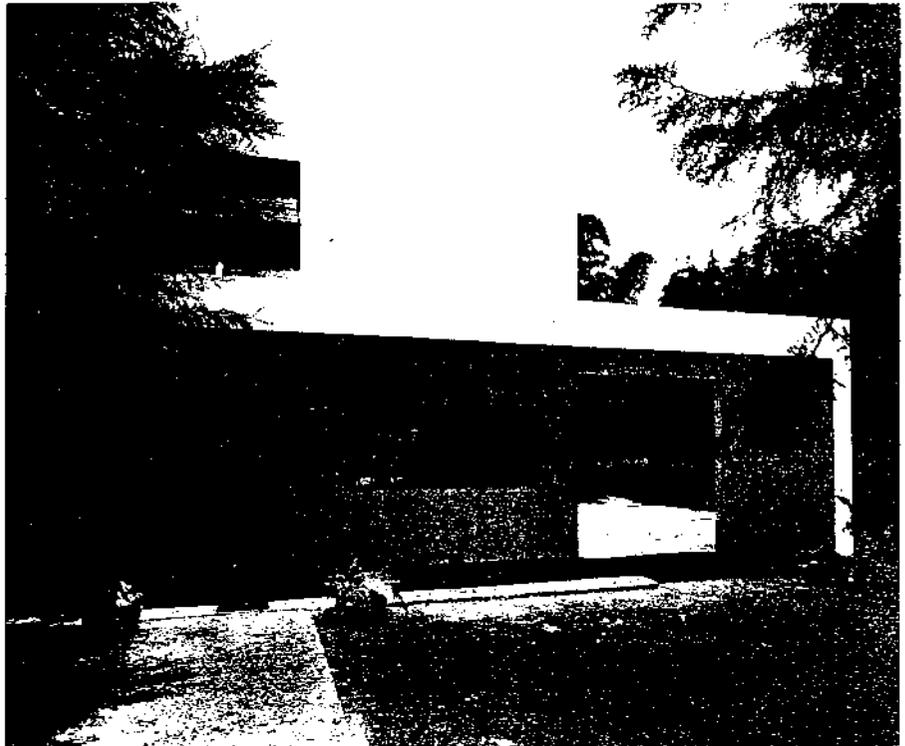
A casa da rua Melo Alves, já demolida, foi construída no mesmo período da casa da rua Santa Cruz. Em relação a esta, ela apresenta soluções onde os valores da arquitetura moderna estão expostos com muito mais clareza, não dando margem às ambiguidades que foram apontadas na casa anterior. Alguns obstáculos técnico-construtivos mais importantes já haviam sido contornados e a casa, por exemplo, pode, enfim, ostentar a laje plana, tão cara a essa poética.

Com efeito, essa residência está muito mais próxima da totalidade dos postulados relacionados em seu manifesto, particularmente em um aspecto nodal:

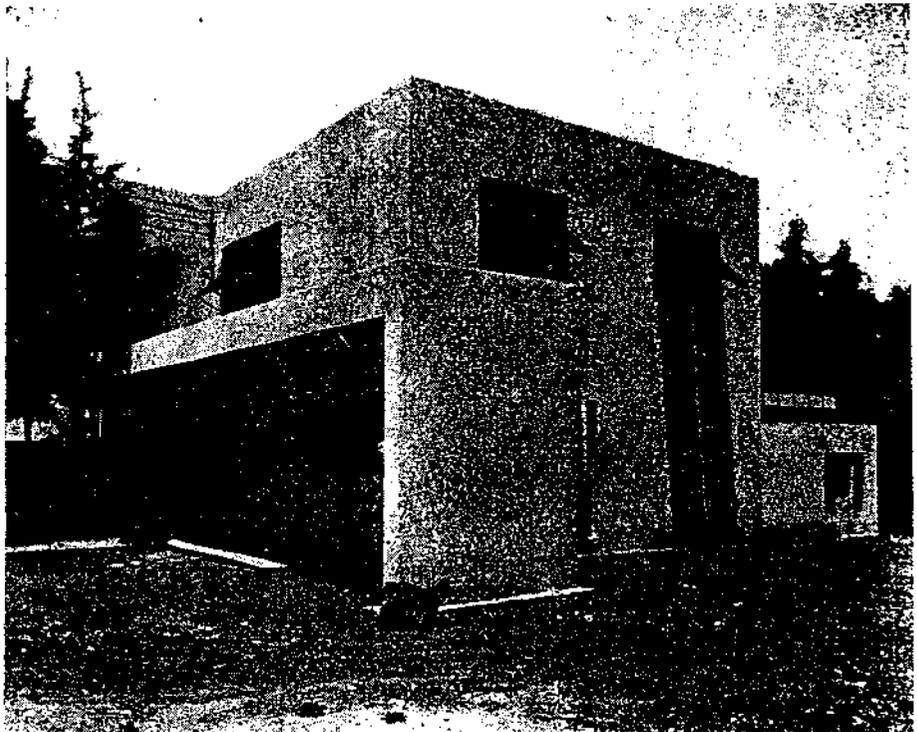
"A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo."

De fato, é efetivamente esta lógica racional o fator dominante no pensamento presente na concepção da casa da rua Melo Alves. Nela acontece a adoção inequívoca da linguagem abstrata, desaparecendo, em contrapartida, qualquer vestígio de elementos figurativos, como os que ainda pairavam na casa da rua Santa Cruz. O motivo adotado é o cubo, na sua qualidade de sólido geométrico puro, constituído por linhas elementares, e que aqui acomoda de forma funcional e rigorosa todas as atividades concernentes a uma residência de porte médio.

CASA MAX GRAF - 1928/1929



VISTA FRONTAL



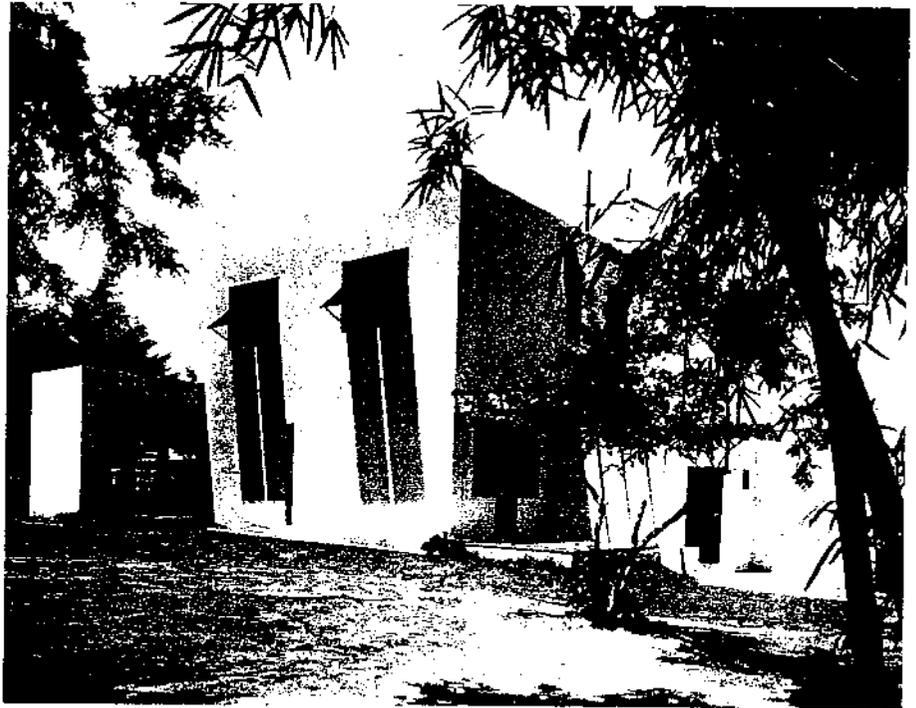
VISTA LATERAL

A nitidez do cubo se contrapõe o terraço que, além de cindi-lo em duas partes iguais na sua face fronteira, acinzentando o branco da parte inferior por efeito da sua sombra, alonga-se para fora de seus limites em quase $1/3$, e finaliza em uma parede da mesma espessura que, por ser naturalmente paralela à casa, cria, por sua vez, um cubo virtual. Além desse segundo cubo disposto lateralmente, as janelas/aberturas trabalham simultaneamente para o caráter inovador do conjunto, elaborado para extrair a maior sensação de movimento possível de uma forma geométrica simples e estática. Com todos esses elementos aplicados de forma assimétrica, a fachada frontal termina por facultar uma apreensão entrecortada, em que o olhar passeia em diagonais entrecruzadas provocadas pelo jogo dos cheios e vazios. O resultado final é um equilíbrio periclitante, inusitado segundo os padrões daquele momento, mas coerente com a nova linguagem arquitetônica (ver ilustração).

O mesmo estudo cuidadoso do efeito gráfico, poder-se-ia dizer, dos vazios sobre as superfícies lisas e brancas, ocorre nas demais fachadas. Na fachada lateral as duas janelas gêmeas do andar de cima do sobrado, interrompem a continuidade da superfície estabelecendo planos desiguais, efeito reforçado pelo corte incisivo da abertura linear e vertical localizada no nível inferior, e, uma vez abertas, fazem a parede funcionar como verdadeiro plano/suporte/tela das sombras que elas derramam e que formam uma mancha geométrica que varia com o ângulo de incidência do sol (ver ilustração).

A incidência nestas e nas próximas leituras de termos como janelas/aberturas, paredes/planos, paredes/suporte, deve ser entendida como uma estratégia interessada em reconhecer e enfatizar a maneira

CASA MAX GRAF -- 1928/1929



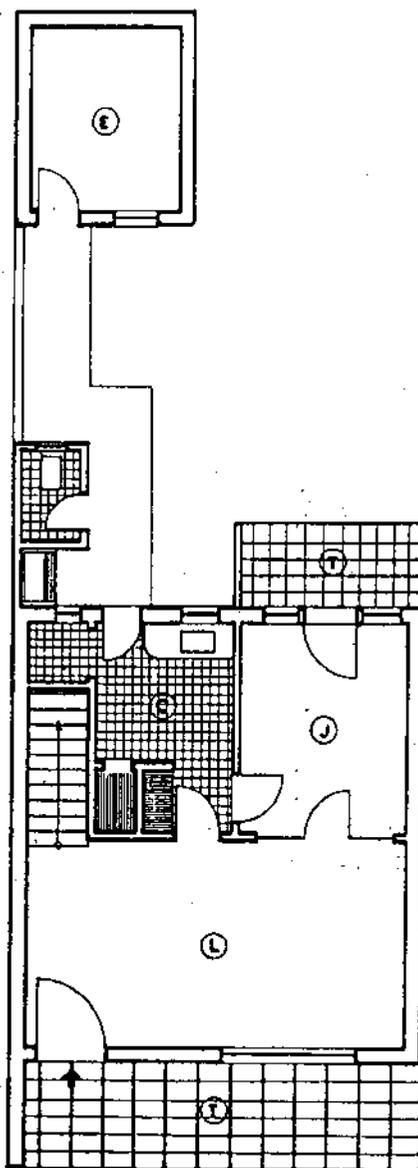
VIETA POSTERIOR

como em suas obras, Warchavchik reserva a vários dos seus elementos constitutivos, um papel de natureza estética, tão ou mais importante que o papel garantido estritamente pela sua funcionalidade, vista na sua dimensão mais comezinho.

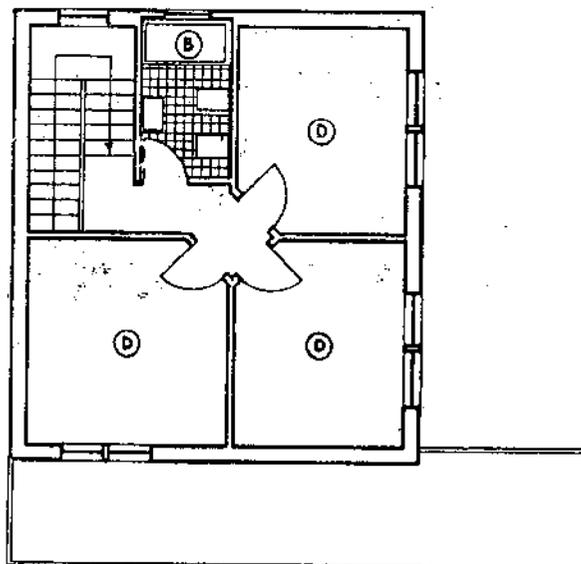
Mas, em Warchavchik, a tematização do movimento, tanto nesta como nas outras obras, vai mais longe do que aquilo que já se indicou. Até o momento os comentários quase que se limitaram a evidenciar o caráter dinâmico do exterior da obra, das suas fachadas. Fosse apenas isto e já teria sido consideravelmente significativa a contribuição do arquiteto. Seria o suficiente para demonstrar que a incorporação em seus edifícios da lógica da máquina, do seu "modus operandis", não se dava sob um plano superficial, muito presente em artistas que, naquele momento, ainda fiéis ao princípio da "mimesis", só faziam trocar a "Natureza" do Classicismo pela nova natureza formada pelas coisas artificiais. Há, de fato, nessas fachadas, um procedimento ainda mais sutil, capaz de provocar esse efetivo deslocamento de suas partes e que termina por conduzir o olhar do fruidor. Ou seja, essa sorte de transbordamento virtual da forma que as fachadas insinuam, Warchavchik obtém através do embutimento de um princípio dinâmico dentro da própria edificação, vale dizer, pensando-a como uma máquina. No caso dessa residência, esse princípio está localizado no andar superior. Com efeito, mais do que a planta do térreo, a planta do andar superior surpreende pela economia de meios, patente na quase supressão do corredor, e pela divisão interna exatamente em quatro partes do cubo em planta. São esses quatro ambientes, três deles dormitórios, que através do artifício das portas diagonais, imprimem à forma um movimento de rotação anti-horário que acaba por se refletir na

CASA MAX GRAF - 1928/1929

PLANTA DO TERREO



PLANTA DO PRIMEIRO ANDAR



- L. Sala de estar
- J. Sala de jantar
- T. Terraços
- C. Cozinha
- D. Dormitórios
- B. Banheiro

fachada. Conforme se deduz das plantas, o terraço existente na fachada frontal, na face do volume, funciona como uma espécie de notação do movimento que ele carrega dentro de si.

Essa operação, coetânea das pesquisas de Gropius, explicita o alcance da concepção de casa/abrigo no elenco das idéias de Warchavchik. Por ela, vê-se como ele a entendia como um centro irradiador; um vórtice energético cujo ponto de origem estava localizado justamente nos ambientes destinados ao repouso.

A nova harmonia alcançada deixa para trás as vozes de regras de equilíbrio superadas, baseadas no princípio do equilíbrio estável e da hierarquia rigorosa das partes.

A utilização da cor vermelha para portas e janelas acentua o caráter de pesquisa pictórica na nova solução expressiva e assevera a amplitude das afinidades das investigações de Warchavchik com os padrões de linguagem abstrata utilizados pelos mestres das vanguardas, demonstrando irrefutavelmente a incorporação de pontos programáticos, inclusive da sua facção mais radical: o grupo De Stijl.

CASA DA RUA ITAPOLIS - "A CASA MODERNISTA" (1930)

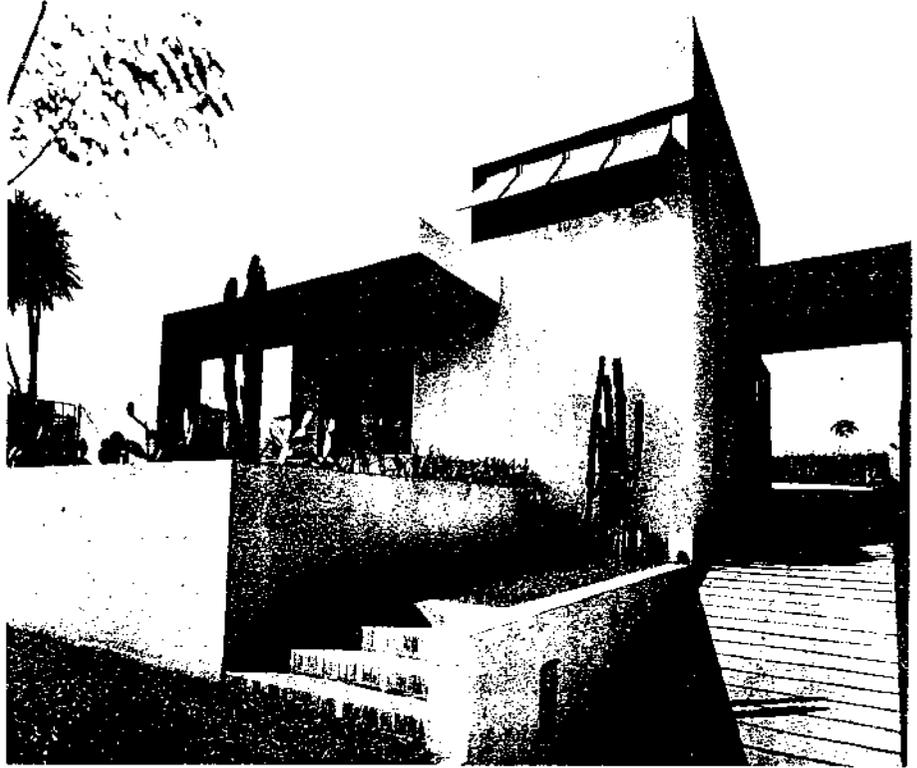
O parentesco da casa da rua Itápolis com sua irmã menor da rua Melo Alves é tão grande, que chega a sugerir que esta tenha funcionado como uma espécie de balão de ensaio da primeira que, dessa maneira, conseguiu ser a expressão plena dos princípios norteadores da arquitetura moderna defendidos por Gregori Warchavchik.

O epíteto de "casa modernista", conforme já foi explicado, deveu-se ao alarde que se seguiu a sua inauguração. Mais uma vez, com o intuito de propagandear suas propostas e assim arregimentar mais seguidores da arte moderna, Warchavchik organizou uma exposição verdadeiramente capaz de chamar a atenção do público que, por sua vez, afluiu em grande número - os jornais da época registram a respeitável marca de 20.000 visitantes.

Nessa casa reaparece, com dimensões consideravelmente maiores, o cubo como elemento articulador da construção. Trabalhando ainda mais ousadamente a idéia de romper as arestas sóbrias do paralelogramo, o arquiteto faz brotar na superfície frontal e na lateral, dois planos achatados e perpendiculares cujas espessuras diferentes ampliam a dramaticidade do diálogo com o bloco principal, pela tentativa de quebra da sua integridade. Entretanto, o volume primário e elementar não se esfacela nesse confronto, ao contrário, encanta pela altivez com que se mantém (ver ilustrações).

Conservando e aprimorando a orientação da casa anterior, Warchavchik continua a enriquecer o movimento das fachadas, trabalhando com maestria uma série de formas que contém em si um princípio dinâmico,

CASA DA RUA ITAPOLIS - 1929/1930



VISTA PRINCIPAL



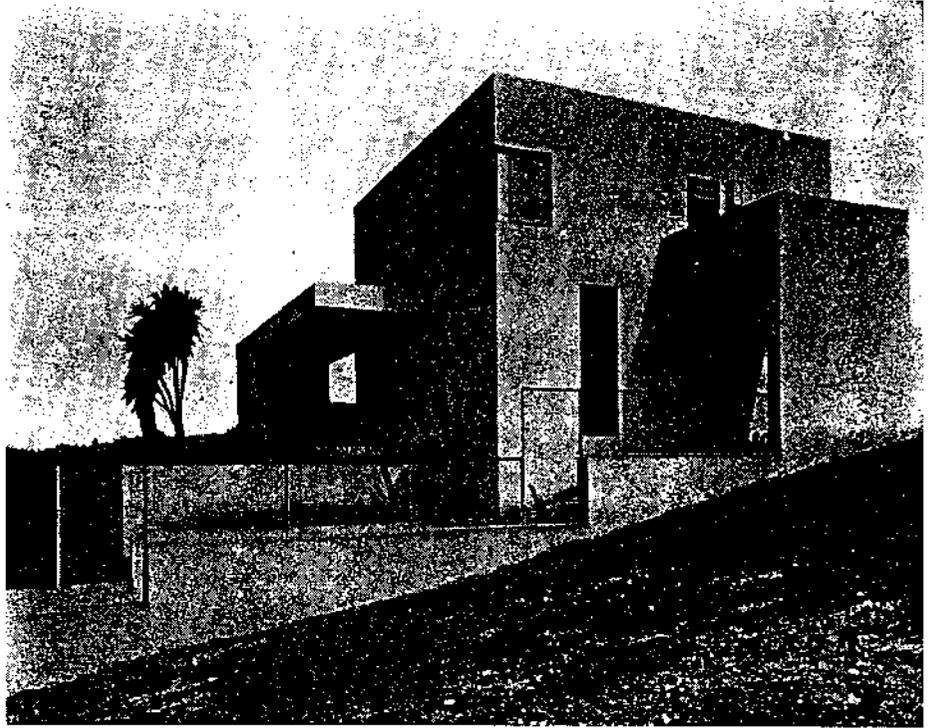
VISTA PRINCIPAL

como e o caso dos conjuntos e recortes em formato de L. Nessa casa ele agrega à fachada dois grandes planos/varandas/coberturas, e cria uma série de dispositivos formais que proporcionam lateralidades, evidenciam a composição pictural de retângulos e quadrados - diferenciados pelas sombras que proporcionam, ou mesmo, caso das janelas frontais, pela inflexão dos planos que as compõem-, além de alternar sucessivamente os cheios e vazios de formatos díspares entre si, etc. O trato e a investigação mais segura desses elementos faz com que o arquiteto depure ainda mais sua poética copulativa entre máquina e arquitetura.

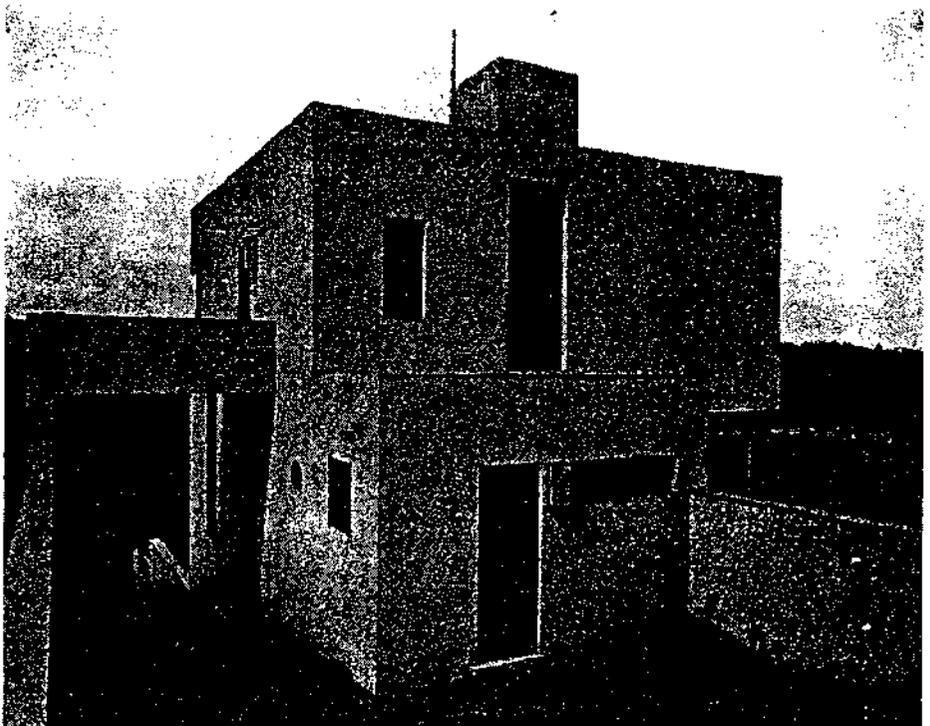
A sacada em balanço com seu plano que flete certo em ângulo reto, faz o discurso elegiaco da geometria, pela exatidão e pelo arrojo com que se arremete no ar, como que expelida à força do volume. Parte do ponto central do cubo e daí se afasta como flecha, como que indicando a não existência de um eixo organizador e se ancora solidamente ao chão. Já à partir dela, como também da cobertura lateral, percebe-se que a simetria foi abolida definitivamente, e que o sentido de movimento ampliou-se em vetores verticais, horizontais e diagonais. Como se isto não fosse suficiente, as janelas/aberturas/recortes, situados nos vértices do poliedro, dão continuidade às fachadas. Enfim, agora é o volume todo que se revoluciona e em todas as direções.

Também a fachada posterior é rica pelo jogo obtido pelos recortes que criam recuos e acréscimos no cubo básico, igualmente dividido em quatro partes. A lógica, plenamente visível, é de uma precisão matemática. São pontos dignos de nota, por exemplo, o volume saliente situado no canto esquerdo inferior do cubo com seu "L" formado

CASA DA RUA ITAPOLIS - 1929/1930



VISTA LATERAL
FRONTAL

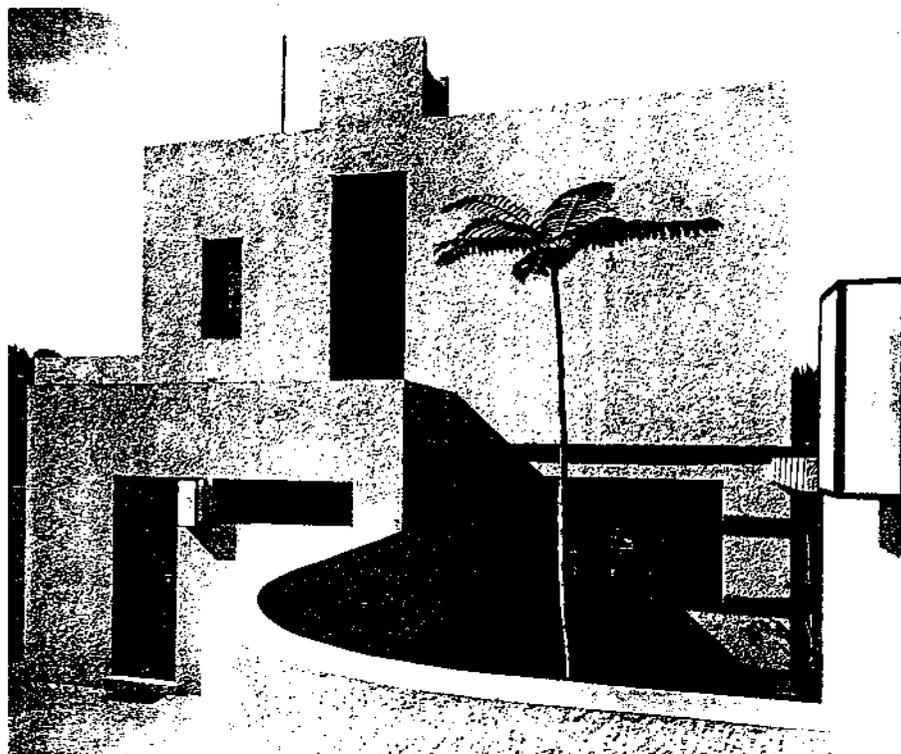


VISTA LATERAL
POSTERIOR

sucessivamente pela porta de acesso, pelo lustre/caixa de ferro com vidro opalescente e pela janela horizontal, capaz de imprimir ao olhar um movimento tão intenso, que este se propaga conectando-se ao plano situado logo acima -que corresponde à janela que tem a função de iluminar a escada interior- e termina colidindo com o beiral, empurrando-o até o ponto de romper a linearidade da sua aresta e lhe criar um plano recortado. Deve-se lembrar que este conjunto, assim como todos os outros planos envidraçados e que são as janelas/aberturas, agem como negativo-positivo em relação à superfície opaca da casa, de modo que de dia são escuros -como aparecem nessas fotos, e, de noite, a relação se inverte, graças ao efeito da iluminação interna. Uma outra solução exemplar existente nessa fachada, está no plano/parede que, como se compensasse o recuo do bloco na sua parte inferior direita, parte exatamente do seu limite para fazer uma elegante curva que tem como centro uma árvore e que se encerra transformando-se na primeira parede da edícula.

O processo de maturação do arquiteto vai se desenvolvendo rapidamente a partir de cada uma das obras realizadas, fazendo-o assumir um traço próprio e preciso. Nesse momento, por exemplo, além do abandono das regras clássicas que, por decantação, se metamorfosearam na sua arquitetura de massas sólidas, há também o abandono da pretensão de uma arquitetura de raízes puramente brasileiras, que ainda o assaltava na casa da rua Santa Cruz. A atenção às particularidades do país onde trabalha comparecerão em suas edificações de uma forma muito mais sutil, perfeitamente compatível com sua poética racionalista. De acordo com seu relatório para o CIAM:

CASA DA RUA ITAPOLIS - 1929/1930

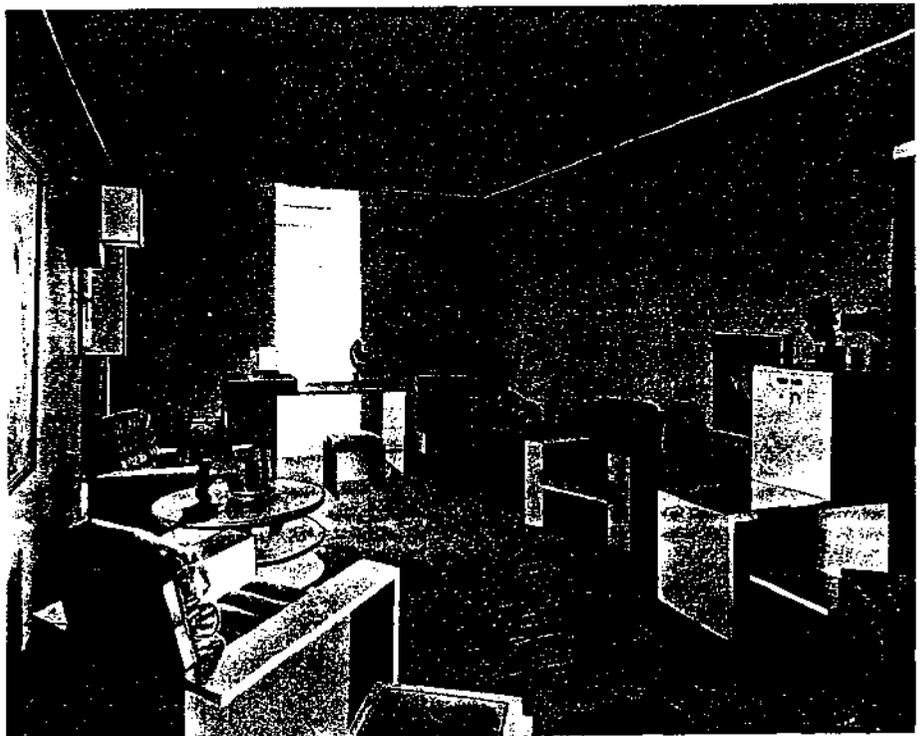


VISTA POSTERIOR



VISTA DO JARDIM
LATERAL

CASA DA RUA ITAPOLIS - 1929/1930



"Mas, os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactus e outros vegetais soberbos e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins." (in Ferraz, op. cit., p.51)

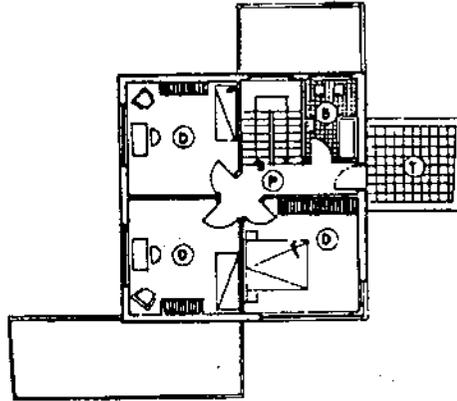
Os cactus, sem dúvida, juntamente com a vegetação parcimoniosa do paisagismo de Mina Warchvachik, iriam sempre valorizar as obras do arquiteto. Funcionando como esculturas, eles, com sua rigidez orgânica e sua aparência áspera, fazem contraponto com a assepsia geométrica da obra arquitetônica, como é o caso desta residência localizada na rua Itápolis, projetando nas superfícies limpas e brancas o nanquim recortado das suas sombras.

Natureza e arquitetura aqui se entrelaçam num diálogo tenso como uma poesia de João Cabral. A luz ilumina tão fortemente o volume elementar branco e chapiscado, que chega a desmontá-lo momentaneamente, fazendo-o oscilar em direção ao plano, ao mesmo tempo em que rompe sua unicidade pela irrupção de lâminas angulares de sombras.

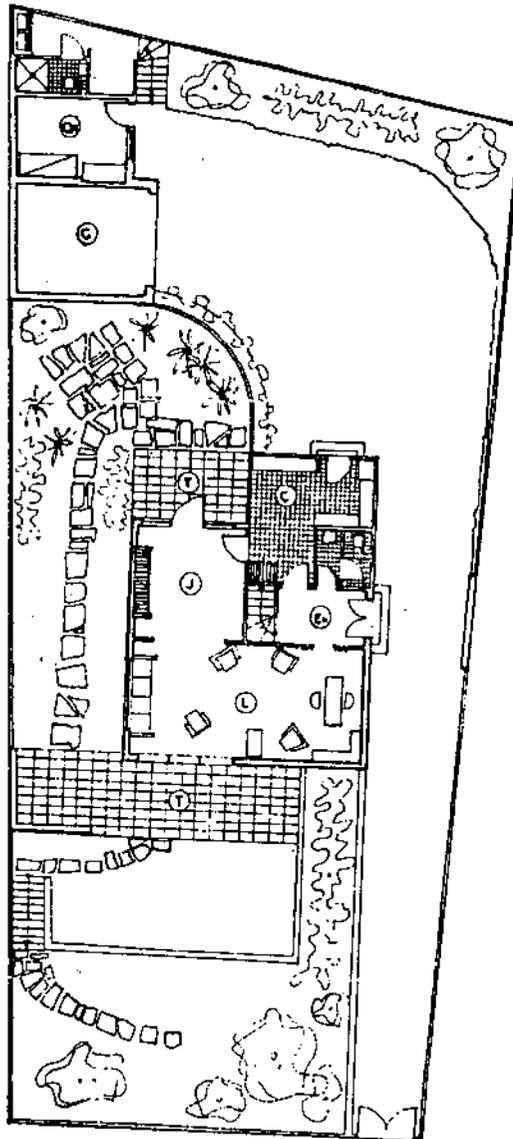
Dentro, como na casa anterior, o despojamento e a forma dos espaços internos reforçam o raciocínio operado externamente e confirmam, à maneira da casa anterior, que eles são o motor de todos os movimentos registrados nas fachadas. A expansão dos espaços internos e sua continuidade através dos terraços, evidenciam tanto a tradução da idéia de interpenetração entre espaço natural e espaço construído, como o movimento de sentido rotativo horário provocado pela planta composta por formas tensionadas em L. Não há nenhuma possibilidade de se confundir esse raciocínio com algo que não um fato mecânico (o

CASA DA RUA ITAPOLIS - 1929/1930

PLANTA DO PRIMEIRO
ANDAR



PLANTA DO TERREO



- L. Sala de estar
- J. Sala de jantar
- En. Entrada
- T. Terraço
- C. Cozinha
- G. Garagem
- Qe. Quarto de empregada
- D. Dormitório
- B. Banheiro
- F. Corredor

contrário seriam as pinturas maquinistas de Leger, ou a Chilehaus de Fritz Hoyer tão semelhante a um barco). Como diz Argan a propósito do prédio da Bauhaus de Gropius:

"Todo o conjunto está concebido como um lento girar de volumes e planos que esgotam em suas qualidades plásticas as forças do movimento que eles mesmos suscitam." (Argan, 1975, p.77)

Da mesma forma que o prédio de Gropius, é evidente que o pensamento compositivo de Warchavchik se baseia na mecânica elementar da alavanca e da biela. Mais uma vez o arquiteto reduz drasticamente as áreas de passagem, o que garante à casa uma funcionalidade estrita no que tange aos seus ambientes, e, no caso da planta do segundo andar, a repetição do esquema de divisão em quatro partes iguais do cubo, irá garantir o mesmo efeito da casa Melo Alves. Um esquema cuja reiteração iria fazer com que sua produção fosse descuidadamente chamada de cubista pelo público leigo (ver ilustrações).

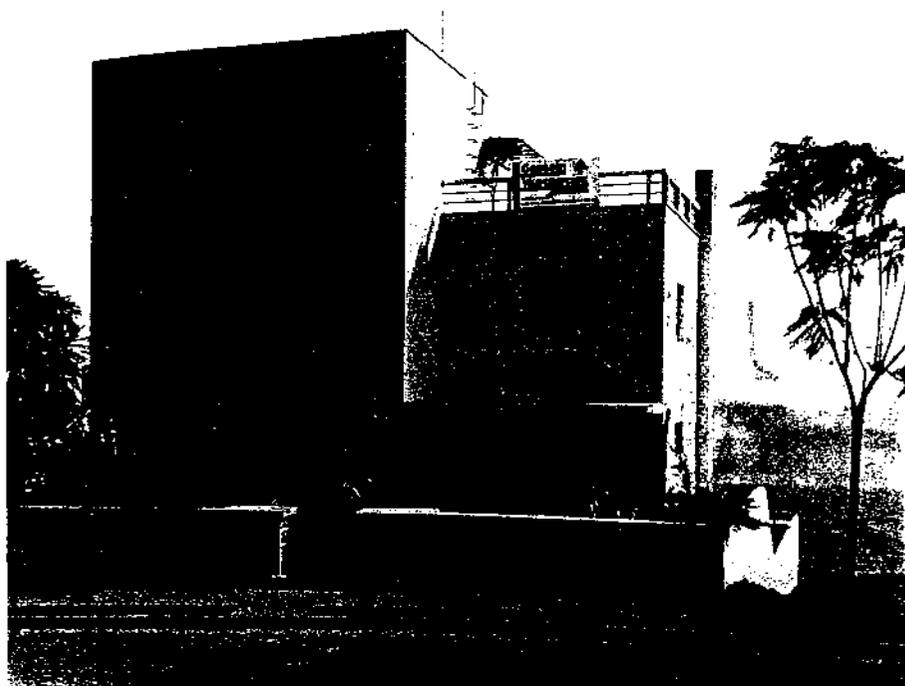
RESIDÊNCIA LUIZ DA SILVA PRADO, CASA DA RUA BAHIA (1930)

A casa da rua Bahia apresenta novos progressos da poética de Gregori Warchavchik. O bloco monolítico empregado nos trabalhos anteriores se decompõe no jogo de volumes. Claro está que o terreno contribui para a solução adotada: incrustado em uma encosta com um desnível de 11 metros entre a rua Bahia e rua paralela imediatamente abaixo. Mas, na verdade, o simples fato do terreno ser considerado a ponto de definir o partido adotado na concepção arquitetônica, já indica a amplitude do termo "funcionalismo".

Assim, dois cubóides de dimensões distintas e ambos com uma altura bem acentuada, interpenetram-se criando profundidades diversas e desníveis espaciais, sendo que estes são ocupados por terraços-jardim. Os princípios formulados por Le Corbusier aparecem quase que integralmente, muito embora estejam submetidos à morfologia própria criada por Warchavchik.

A fachada quase monástica para a rua Bahia oferece dois volumes desiguais dispostos um ao lado outro, e cujo aspecto monolítico só é rompido, no maior, por uma espécie de janela estreita que o rasga lateral e verticalmente, reforçando e indicando o vetor de altura da construção e, no menor, que está um pouco recuado em relação ao primeiro, pelo plano/ cobertura que equaliza os dois volumes ao mesmo tempo que registra o efeito de cisalhamento que atacou os dois sólidos, e pela porta de acesso. É digno de nota também, o gradil do terraço-jardim que, composto por uma trama de linhas, suaviza a aridez da fachada, atenuando sua opacidade por efeito da sua transparência.

CASA DA RUA BAHIA - 1930



VISTA PARA A
ESQUERDA



VISTA POSTERIOR

Um outro pequeno detalhe que vale a pena mencionar está nos dois cubos feitos de tijolos de vidro que ladeiam o portão de entrada e que a noite cumprem a função de iluminar (ver ilustração).

Contrariamente à face frontal da residência, planos e linhas verticais e horizontais se contrapõem animadamente na fachada posterior. Os volumes se deslocam e são escavados combinando alternadamente planos chapados e largos, delgados e lineares, cuja materialidade varia da concretude das paredes, passa pela transparência ou pelo efeito de espelhamento provocado pelos panos de vidro, e acaba na virtualidade dos vazios formados pelas sacadas e pelas grades que lhes servem de elemento de contenção. A arquitetura se movimenta em supressões e acréscimos (ver ilustração).

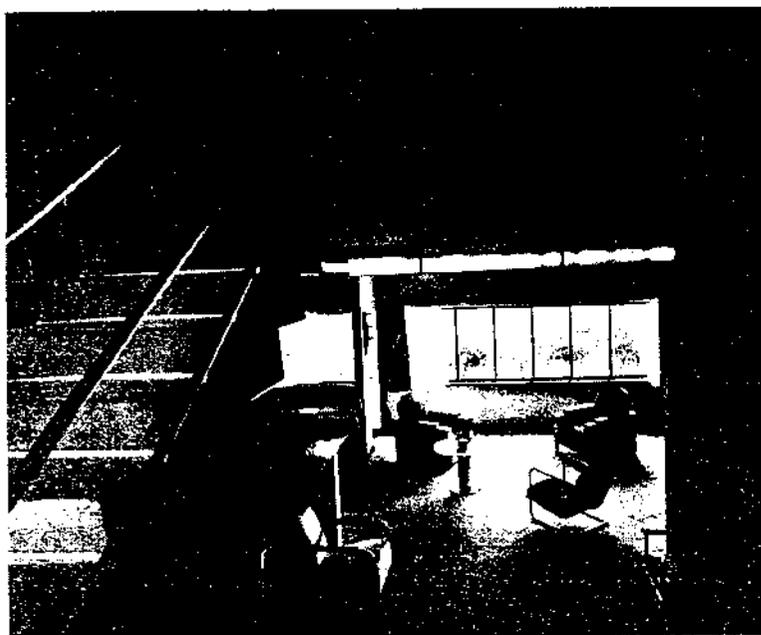
As mesmas janelas horizontais contínuas que atravessam o volume na parte posterior concorrem em pé de igualdade com as dimensões dos planos de alvenaria. Além disso, elas permitem a quem lhes olha através uma fruição da paisagem expandida que elas enquadram. Por outro lado, são estas mesmas janelas que, vistas do lado de fora, retomam a linha de horizonte dessa mesma paisagem que a barreira física do edifício impede de ser vista, ao mesmo tempo em que quebram a verticalidade excessiva da edificação (ver ilustração).

Comparados com as duas últimas residências estudadas o programa da casa da rua Bahia é quase luxuoso. Mesmo assim, a dificuldade de ocupação de um terreno cuja área utilizável é reduzida, obriga ao arquiteto um equacionamento muito feliz e que se pode ser aferido pelo zoneamento equitativo da casa, articulado em torno do eixo formado pela caixa de escada. É a partir desse eixo que os quartos e salas se organizam num fluxo concêntrico que se espraia nos terraços a que dão

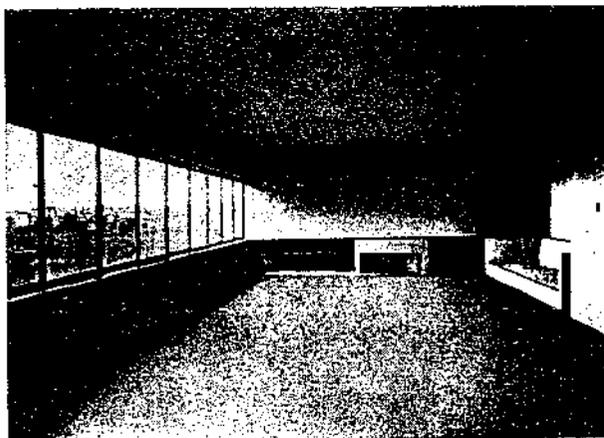
CASA DA RUA BAHIA - 1930



VISTA DO HALL
DE ENTRADA



VISTA DO ESTAR

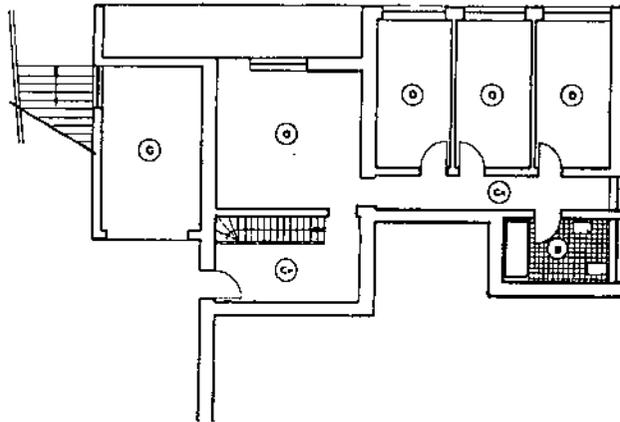


VISTA DO ESTAR
COM AS JANELAS
CORRIDAS

CASA DA RUA BAHIA - 1930

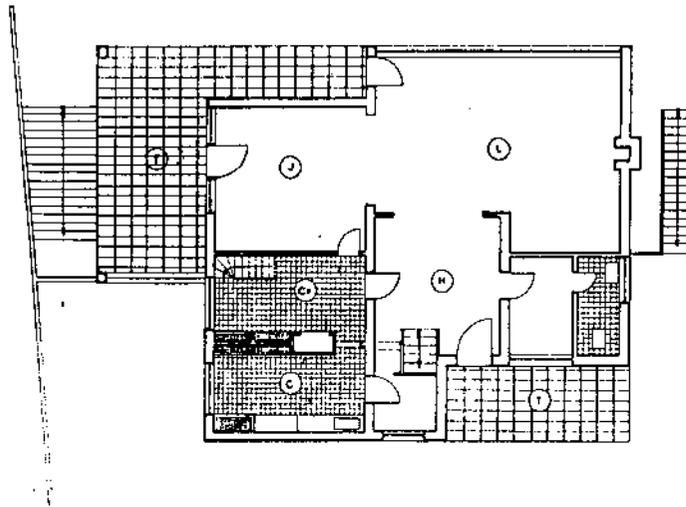
PLANTA SUBSOLO

- G. Garagem
- Cp. Copa
- B. Banheiro
- S. Refeitório
- D. Dormitórios
- Empregados



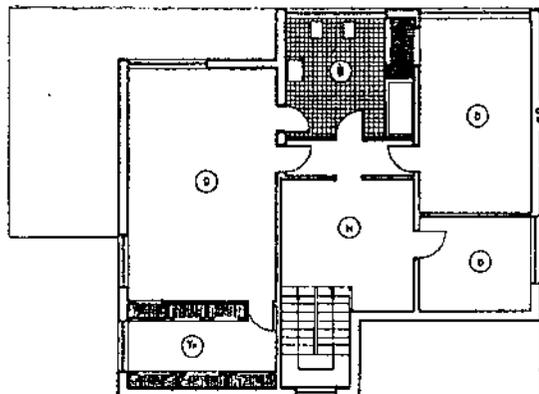
PLANTA TERREO

- L. Sala de estar
- J. Sala de jantar
- H. Hall de entrada
- T. Terraço
- C. Cozinha
- Cp. Copa



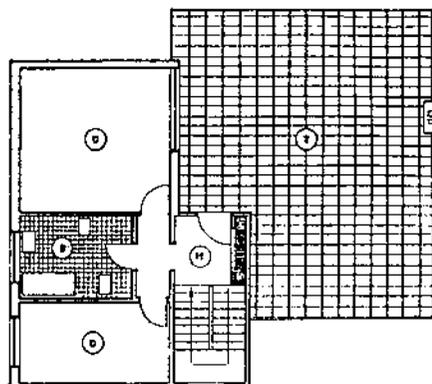
PLANTA PRIMEIRO ANDAR

- D. Dormitório
- H. Hall de 1o andar
- B. Banheiro
- Tr. Toucador
- P. Escritório



PLANTA SEGUNDO ANDAR

- D. Dormitório
- H. Hall
- B. Banheiro
- T. Terraço da cobertura



acesso. Esses ambientes estão voltados para o norte, para o sol, enquanto a parte da casa orientada para o sul e que coincide com a fachada, reserva-se ao abrigo de banheiros, cozinha e corredor.

Com a casa da rua Bahia fecha-se praticamente a pesquisa iniciada com a casa da rua Santa Cruz, passando pelas casas da rua Melo Alves e da rua Itápolis. Todos os pontos que Warchavchik defende são virtualmente realizados. O mobiliário está mais aperfeiçoado e entre ele já se encontra os móveis feitos de aço tubular e os de madeira compensada. Só lhe restará continuar batendo-se pela implantação das condições técnicas ideais, o que só seria obtido com o passar dos anos e com a efetiva industrialização do país.

RESIDÊNCIA ANTONIO DA SILVA PRADO NETO, CASA DA RUA ESTADOS UNIDOS
(1931)

O interesse desta obra reside no fato de que nela o arquiteto busca outras possibilidades além daquelas já relatadas. Ao contrário das soluções vertical adotada nas obras anteriores onde o cubo inicial foi progressivamente ganhando altura, aqui o elemento adotado é o paralelepípedo. Trata-se, portanto, de uma variação perfeitamente previsível dentro do horizonte de especulação de Warchavchik; nada que contrarie os antigos passos.

Ainda assim, somado a esse novo motivo geométrico, desaparecem as proposições gráficas que faziam com que as superfícies construídas funcionassem como plano/suporte/tela. O fascinante dessa obra é o modo como a arquitetura toma posse, enfim, da sua materialidade e passa a estabelecer uma relação com o solo: o volume solidamente ancorado no solo é rompido, o que cria profundidades distintas, enquanto que algumas das superfícies opacas das paredes cedem lugar aos grandes panos de vidro, emoldurados em grandes e elegantes perfis metálicos, cuja transparência franqueia ainda mais a relação interior-exterior. A cada reentrância produzida vai se descortinando uma nova espacialidade (ver ilustrações).

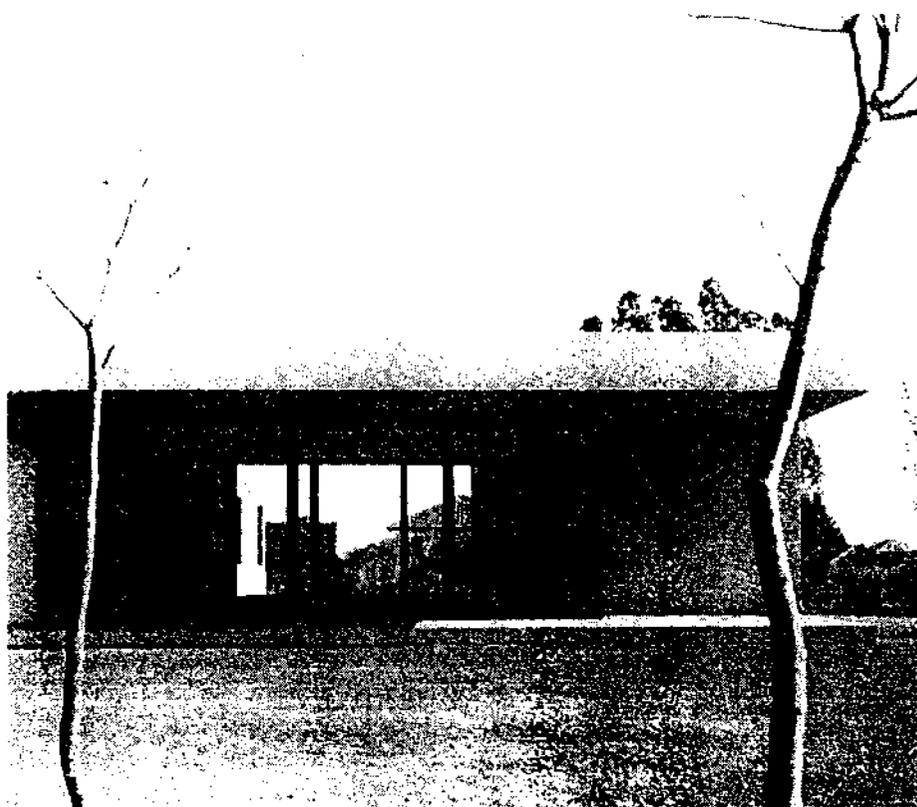
Todos esses elementos, especialmente a ocupação fluída do solo dada pela horizontalidade da edificação, remete inevitavelmente ao arquiteto alemão Mies Van der Rohe. A plasticidade das formas arquitetônicas tão elaborada por Le Corbusier, parece perder espaço na poética de Warchavchik que, de fato, talvez fosse excessivamente

CASA SILVA PRADO NETO - 1931

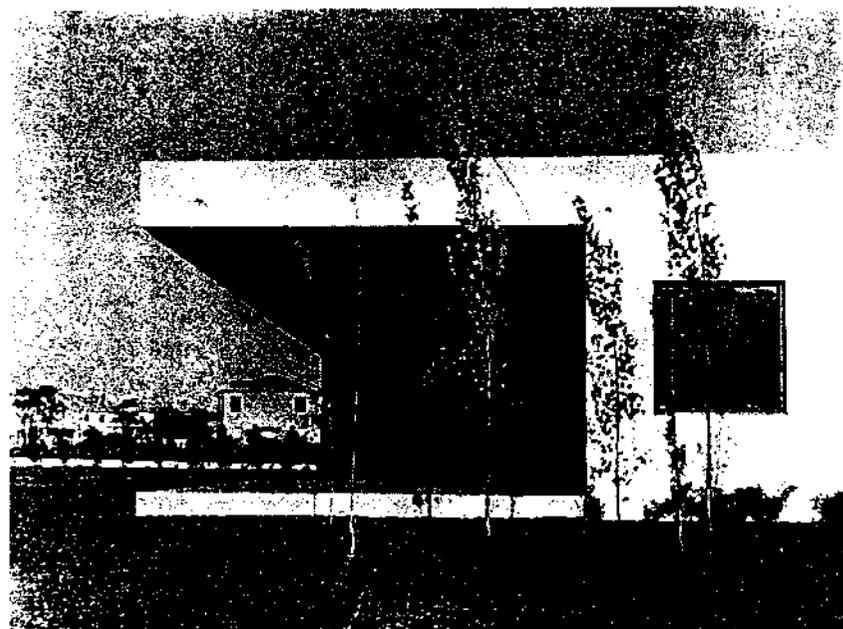


VISTA PRINCIPAL

CASA SILVA PRADO NETO - 1931



VISTA FRONTAL
COM O TERRAÇO
EM BALANÇO



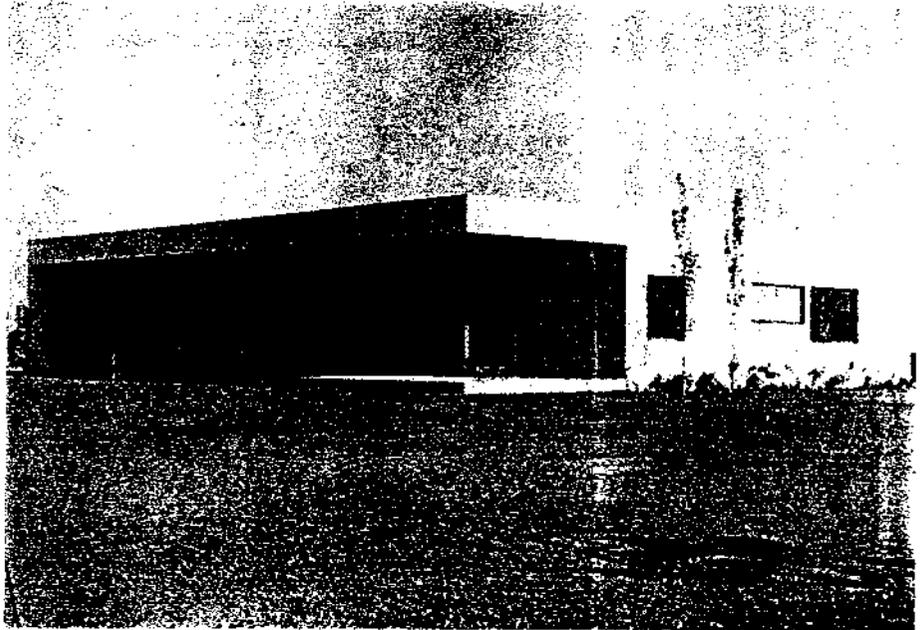
VISTA DE ÂNGULO

geométrico para ceder aos devaneios formais que mais tarde tanto encantariam o mestre suíço. Assim, a continuidade dos espaços, a flexibilidade dos ambientes internos, e o acabamento requintado das partes componentes da construção, quesitos tão cuidadosamente tratados por Mies, parecem sensibilizar e corresponder melhor aos anseios e à inclinação natural do trabalho de Warchavchik.

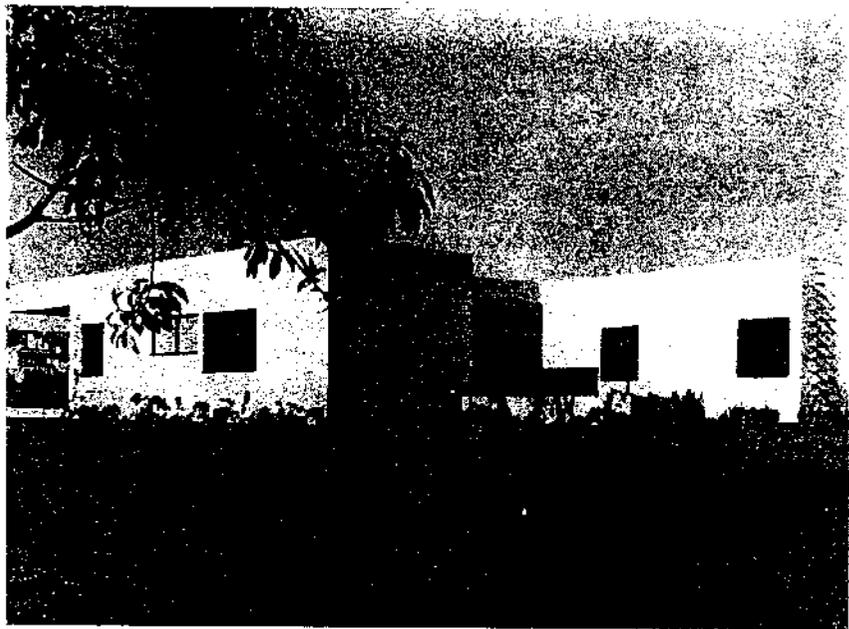
Com este procedimento o contorno rígido da linha definidora do desenho se desvanece. Elemento recorrente é a varanda em balanço, que aqui não atua como fator desestabilizador da articulação estática do conjunto, mas sim sugere virtualmente o limite espacial definido e aponta para a ausência da linha angular de fechamento (ver ilustrações).

Os ambientes, bem mais amplos que nas outras casas analisadas, traem seu compromisso com a racionalidade através da própria malha modular que preside sua locação e que pode ser observada na planta através do prolongamento das linhas formadas pelas paredes mas que a rigor já acontece no reticulado que circunda metade da edificação, formado pelas lajotas e ampliado na trama da pérgola. Os diversos ambientes estão colocados às margens de um espaço central -salas de estar e de jantar-, que também atua como uma espécie de jardim de inverno, na medida em que é definido pela ausência de uma fatia do paralelepípedo, e está limitado na frente e atrás por duas paredes de vidro composta por portas de correr, propiciadoras de um percurso de dentro para fora -jardins, ou vice-versa. Verdadeiro caminho de mão dupla dentro da casa, com este ambiente Warchavchik opera em sua obra uma expansão dos preceitos relativos à interpenetração dos espaços externo e interno, posto que a ligação entre os dois territórios (o universo e o íntimo), é muito mais livre, dependendo minimamente da existência de

CASA SILVA PRADO NETO - 1931



VISTA LATERAL
FRONTAL



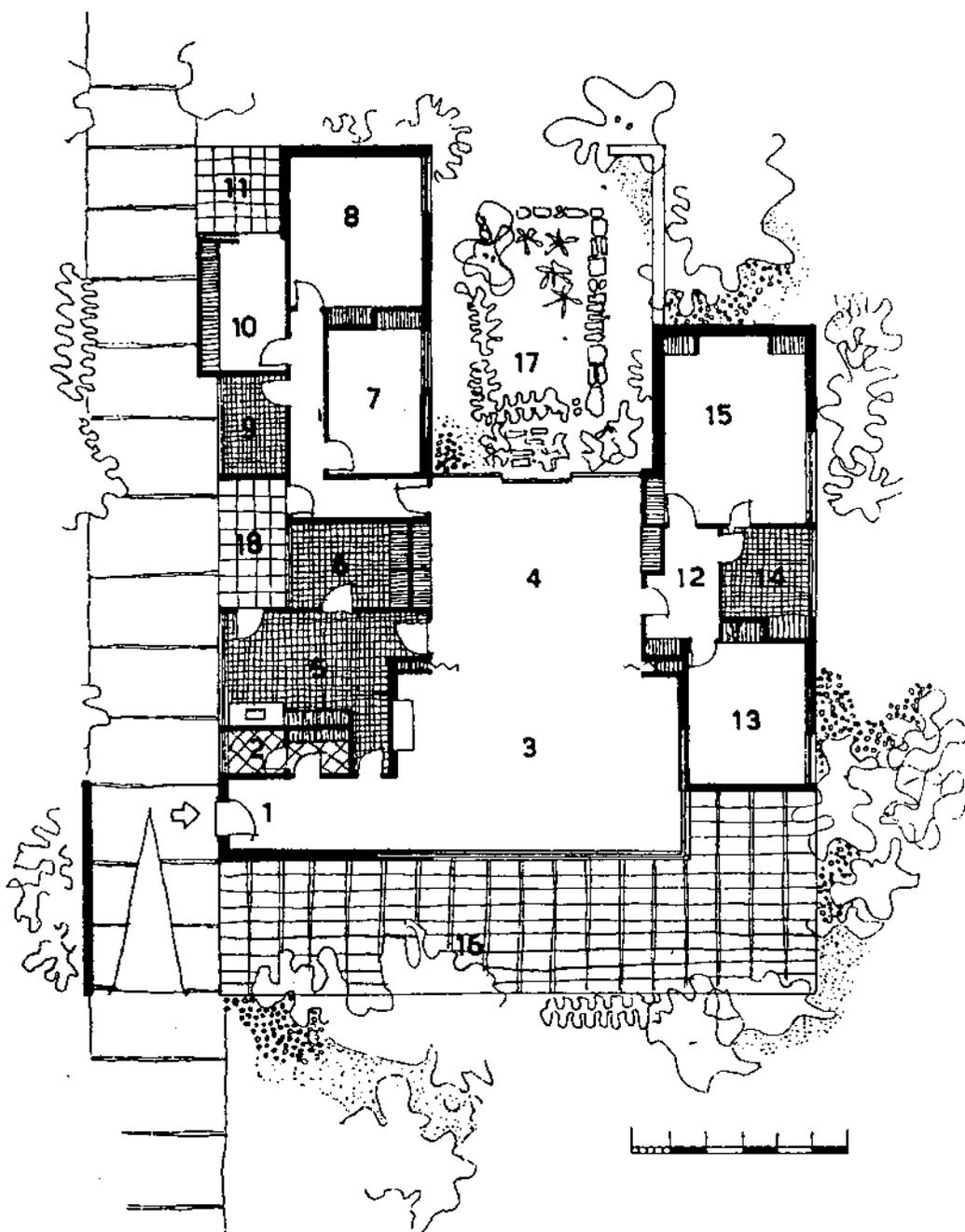
VISTA LATERAL
POSTERIOR

espaços de transição (ver ilustração).

CASA SILVA PRADO NETO - 1931

PLANTA

1. Entrada
2. Toailete
3. Sala de estar
4. Sala de jantar
5. Copa
6. Cozinha
7. Dormitório da pagem
8. Dormitório das crianças
9. Banheiro das criança
10. Rouparia
11. Terraço das crianças
12. Entrada do apartamento do casal
13. Toucador
14. Banheiro
15. Dormitório do casal
16. Terraço nobre
17. Jardim coa espelho d'água
18. Area de serviço



A MANEIRA DE CONCLUSÃO

Como se viu, foi um trabalho típico de pioneiro aquele que Warchvchik se impôs. E não lhe faltou disposição para ele. Após os vários percalços sofridos por ocasião da casa da rua Santa Cruz, o arquiteto envolveu-se numa polêmica com o arquiteto Dácio de Moraes e que redundaria exatamente na série de artigos publicados no CORREIO. Fortalecido pela adesão dos intelectuais modernistas, após a edificação de algumas residências igualmente afinadas com seu ideário, lavrou mais um tento para si com a construção da casa da rua Itápolis e do evento intitulado "Exposição de uma Casa Modernista" onde não faltaram quadros, tapeçarias e mobiliário, todos eles modernistas. A partir dessa casa Warchavchik transformou-se em referência obrigatória dentro do meio intelectual do país e passou a ser festejado como nosso arquiteto mais atualizado. Não foi por outra razão que ele se abalaria até o Rio de Janeiro para ingressar na ENBA, a convite de Lúcio Costa, para, em seguida, se associar com o colega carioca numa colaboração onde era indiscutível a prevalência das suas idéias, o que pode ser comprovado na primeira casa modernista do Rio, a da rua Toneleros, de 1931, em completa consonância com as que ele já havia realizado em São Paulo. Entretanto, sua permanência nesta cidade jamais foi interrompida, e as obras realizadas até o início dos anos 30, conforme análise feita, reafirmam o aprimoramento das suas qualidades, e confirmam seus pressupostos e sua crença de que a arquitetura moderna seria perfeitamente aberta e permeável ao lugar que a acolhesse. Tudo isso muito antes do célebre prédio do Ministério da Educação.

Por tudo isso é que é surpreendente a manutenção dessa obra à sombra. Seu eclipsamento. Talvez seu estabelecimento definitivo em São Paulo e o mergulho em direção à rota que ele cuidadosamente traçou para si, tenham sido os principais responsáveis para a posição que ele manteve naqueles anos, de certa forma à margem do debate e das questões específicas que, como se discutiu nos capítulos anteriores, permearam a implantação do modernismo em arquitetura no Brasil. Mas isto não diminui o valor do seu trabalho. Cada realização sua parece materializar uma rota segura, cujo traçado obedece fielmente aos seus pressupostos primeiros, emitidos já no seu manifesto de 1925, de união entre arte e indústria. Sob este aspecto São Paulo seria, afinal, o sítio privilegiado para o seu desenvolvimento. Que não o fosse para os postuladores de uma arquitetura legitimamente brasileira é uma outra questão.

Suas obras inauguram indubitavelmente a chegada no país de um novo pensamento arquitetônico, afeito à luz e à razão, signos emblemáticos da nova era que se instaurava. Por isso são claras e solares. Tiram partido do tensionamento entre a geometria, apuradamente embalada em branco, e o sol, que lhe abre gretas escuras e cambiantes na epiderme imaculada.

Contemplar as obras de Warchavchik, passear por seu contornos exatos, é reviver o desembarque e a surpresa da razão ocidental diante da canícula e da claridade desmedida. É como assistir a chegada de Apolo aos trópicos.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS E ARTIGOS

I - HISTORIA / MODERNISMO

ANDRADE, Oswald de - "Prefácio interessantíssimo", in: Gilberto Mendonça Teles (org.) VANGUARDA EUROPEIA E MODERNISMO BRASILEIRO. Petrópolis, Vozes, 1983.

AMARAL, Aracy - ARTES PLASTICAS NA SEMANA DE 22. São Paulo, Perspectiva, 1979.

- TARSILA - SUA OBRA E SEU TEMPO. São Paulo, Perspectiva, 1975.

ARISTOTELES - "Poética", in: OS PENSADORES/ARISTOTELES (II). São Paulo, Abril, 1979.

BORHEIM, Gerd - "O conceito de tradição", in CULTURA BRASILEIRA: TRADIÇÃO/CONTRADIÇÃO. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/FUNARTE, 1987.

BOSI, Alfredo - CEU, INFERNO. São Paulo, Atica, 1988.

BRITO, Ronaldo - "A Semana de 22 - O trauma do moderno", in: Sérgio Tolipan (org.) SETE ENSAIOS SOBRE O MODERNISMO. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1983

- NEOCONCRETISMO. Rio de Janeiro, MEC/INAP, 1985.

BRUNO, Ernani Silva - HISTÓRIA E TRADIÇÕES DA CIDADE DE SÃO PAULO, v. III. São Paulo, Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, 1984.

CANDIDO, Antonio - LITERATURA E SOCIEDADE. São Paulo, Nacional, 1976.

CAMPOS, Haroldo de - "Uma poética da radicalidade", in: Oswald de Andrade - POESIAS REUNIDAS - OBRAS COMPLETAS/7. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

CHAUI, Marilena - "Apresentação", in: Marilena Chauí e Maria Sílvia Carvalho Franco - IDEOLOGIA E MOBILIZAÇÃO POPULAR. Rio de Janeiro, Paz e Terra/CEDEC, 1978.

- "História a contrapelo", in Edgar De Decca - O SILÊNCIO DOS VENCIDOS. São Paulo, Brasiliense, 1981.

DE CERTEAU, Michel - "A operação histórica", in: Jacques Le Goff e Pierre Nora (org.) HISTÓRIA: NOVOS PROBLEMAS. São Paulo, Francisco Alves, 1976.

ENZENSBERGER, Hans Magnus - COM RAIVA E PACIÊNCIA. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

HARDMANN, Francisco - TREM FANTASMA - A MODERNIDADE NA SELVA. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

HOBBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (org.) - A INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

IGLESIAS, Francisco - "Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional", in: Affonso Avila (org.) - O MODERNISMO. São Paulo, Perspectiva, 1975.

KLAXON/3. São Paulo/Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/José Olympio, 1976, edição fac-similar.

LAFETA, João Luiz - "Estética e ideologia: o modernismo em 1930", in: ARGUMENTO/2. Rio De Janeiro, Paz e Terra, 1973.

LEFORT, Claude - AS FORMAS DA HISTÓRIA. São Paulo, Brasiliense, 1979.

LE GOFF, Jacques - "Historia", in: ENCICLOPEDIA EINAUDI -VOL 1. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

- "Documento/Monumento", in ENCICLOPEDIA EINAUDI -VOL 1. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

et alii - A NOVA HISTORIA. Lisboa, Edições 70, 1984.

MARX, Karl - "O 18 brumário de Luís Bonaparte", in: OS PENSADORES - MARX. São Paulo, Abril, 1978.

MILAN, Eduardo - "Lluvia postmoderna sobre el follaje después...", in MEXICO EN EL ARTE/16. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

MELO NETO, João Cabral - POESIAS COMPLETAS. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

NAVA, Pedro - BALÃO CATIVO (MEMORIAS 2). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

- BAU DE OSSOS (MEMORIAS 1). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

- BEIRA-MAR (MEMORIAS 3). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

NORA, Pierre - "O retorno do fato", in: Jacques Le Goff e Pierre Nora (org.) HISTORIA: NOVOS PROBLEMAS. São Paulo, Francisco Alves, 1976.

PAZ, Octávio - MARCEL DUCHAMP, NO CASTELO DA PUREZA. São Paulo, Perspectiva, 1977.

- O ARCO E A LIRA. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

- SIGNOS EM ROTACÃO. São Paulo,

Perspectiva, 1976.

SANTIAGO, Silviano - NAS MALHAS DA LETRA. São Paulo,

Cia. das Letras, 1989.

SCHWARTZ, Jorge - VANGUARDA E COSMOPOLITISMO. São

Paulo, Perspectiva, 1983.

SEVCENKO, Nicolau - LITERATURA COMO MISSÃO - TENSÕES

SOCIAIS E CRIAÇÃO CULTURAL NA PRIMEIRA REPÚBLICA. São Paulo,

Brasiliense, 1983.

SCHWARZ, Roberto - QUE HORAS SÃO? São Paulo, Cia. das

Letras, 1988.

SUSSEKIND, Flora - CINEMATOGRAFO DE LETRAS. São Paulo,

Cia. das Letras, 1988.

- TAL BRASIL, QUAL ROMANCE? Rio de

Janeiro, Achiamé, 1984.

VEYNE, Paul - COMO SE ESCREVE A HISTÓRIA/FOUCAULT

REVOLUCIONA A HISTÓRIA. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1982.

- "A História Conceitual", in: Jacques Le

Goff, Pierre Nora - HISTÓRIA: NOVOS PROBLEMAS. Rio de Janeiro,

Francisco Alves, 1976.

ZILIO, Carlos - A QUERELA DO BRASIL. Rio de Janeiro,

MEC/FUNARTE, 1982.

II - ARTE / ARQUITETURA

ANDRADE, Mário de - "Arquitetura colonial", in: ARTE EM REVISTA/4. São Paulo, Kairós, 1980.

ANDRADE, Oswald de - "A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações", in: ARTE EM REVISTA/4. São Paulo, Kairós, 1980.

ANAIS DO II ENCONTRO NACIONAL DE PROJETO ARQUITETONICO. Porto Alegre, UFRGS, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo - "As fontes da arte moderna", in: NOVOS ESTUDOS/CEBRAP/18. São Paulo, CEBRAP, 1987.

- EL ARTE MODERNO - 1770/1970. 2 vols. Valência, Fernando Torres, 1984.

- HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LA CIUDAD. Barcelona, Laia, 1984.

ARTIGAS, Vilanova - CAMINHOS DA ARQUITETURA. São Paulo, Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1986.

BANHAN, Reyner - TEORIA E PROJETO NA PRIMEIRA ERA DA MAQUINA. São Paulo, Perspectiva, 1975.

BONTA, Juan Pablo - "Arquitectura hablada", in Marina Waisman (org.) SUMMARIOS/5. Buenos Aires, Summa, 1977.

BRUAND, Yves - A ARQUITETURA CONTEMPORANEA NO BRASIL. São Paulo, Perspectiva, 1981.

CALABRESE, Omar - A LINGUAGEM DA ARTE. Lisboa, Presença, 1986.

CONRADS, Ulrich - PROGRAMAS Y MANIFESTOS DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX. Barcelona, Lumen, 1973.

COSTA, Lúcio - "Lúcio Costa sobre Aleijadinho"

(entrevista), in: GAVEA/3. Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1986.

- SOBRE ARQUITETURA. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

DE FEO, Vittorio - LA ARQUITECTURA EN LA U.R.S.S. - 1917/1936. Madrid, Alianza, 1979.

DE FUSCO, Renato - "La historiografia en Facultad de Arquitetura", in: Marina Waisman (org.) SUMMARIOS/5. Buenos Aires, Summa, 1977.

- STORIA E STRUTTURA - TEORIA DELLA STORIOGRAFIA ARCHITETTONICA. Napoli, Scientifiche Italiane, 1981.

- HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA. Madrid, H. Blume, 1981.

DORFLES, Gillo - A ARQUITETURA MODERNA. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

DURAND, José Carlos - O ARQUITETO: ESTUDO INTRODUTORIO DE UMA OCUPAÇÃO. São Paulo, DCE/FFLCHUSP

FABRIS, Annateresa - "O Ecletismo à luz do modernismo", in: Annateresa Fabris (org.) - ECLETISMO NA ARQUITETURA BRASILEIRA. São Paulo, Nobel/EDUSP, 1987.

FERRAZ, Geraldo Galvão - WARCHAVCHIK E A INTRODUÇÃO DA NOVA ARQUITETURA NO BRASIL: 1925/1940. São Paulo, MASP, 1965.

GOODWIN, Philip - BRAZIL BUILDS - ARCHITECTURE OLD AND NEW: 1652/1942. New York, M.O.M.A., 1943.

KATINSKY, Julio Roberto - "Lúcio Costa" (aula), in: REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. São Paulo, 1972

LE BOT, Marc - "Art/Design", in: REVISTA MALASARTES/3.

Rio de Janeiro, Malasartes, 1976.

LE CORBUSIER - POR UMA ARQUITETURA. São Paulo,

Perspectiva, 1973.

LEMOS, Carlos - ALVENARIA BURGUESA. São Paulo, Nobel,

1985.

MARTINEZ, Alfonso Corona - "A história da arquitetura a

serviço do atelier de projeto", in: ANAIS DO II ENCONTRO NACIONAL

SOBRE ENSINO DE PROJETO ARQUITETONICO. 2 vols. Porto Alegre, Faculdade

de Arquitetura da UFRGS, 1986.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira - ARQUITETURA E ESTADO

NO BRASIL - ELEMENTOS PARA UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A CONSTITUIÇÃO DO

DISCURSO MODERNO NO BRASIL; A OBRA DE LUCIO COSTA (1924/1952). São

Paulo, FFLCHUSP, 1987, mimeo.

MINDLIN, Henrique - MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL. New

York, Reinhold, 1956.

PANOFSKY, Erwin - LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBOLICA.

Barcelona, Tusquets, 1983.

PORTOGUESI, Paolo - DEPOIS DA ARQUITETURA MODERNA. São

Paulo, Martins Fontes, 1982.

REIS FILHO, Nestor Goulart - QUADRO DA ARQUITETURA NO

BRASIL. São Paulo, Perspectiva, 1983.

SOUZA, Abelardo de - ARQUITETURA NO BRASIL:

DEPOIMENTOS. São Paulo, Diadorim/EDUSP, 1978.

SOUZA, Ricardo Forjaz Cristhiano de - TRAJETORIAS DA

ARQUITETURA MODERNISTA. São Paulo, Secretaria Municipal de

Cultura/Departamento de Informação Documentação Artística, 1982.

TAFURI, Manfredo - TEORIAS E HISTORIA DA ARQUITECTURA.

Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1979.

TELLES, Sophia Silva - "Arquitetura modernista - um espaço sem lugar", in: Sergio Tolípan (org.) SETE ENSAIOS SOBRE O MODERNISMO. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1983.

- "Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo", in: NOVOS ESTUDOS/CEBRAP/25. São Paulo, CEBRAP, 1989.

VENTURI, Lionello - HISTORIA DA CRITICA DE ARTE. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

XAVIER, Alberto (org.) - ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA: DEPOIMENTO DE UMA GERAÇÃO. São Paulo, Fini/Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas, 1987.

(org.) - LUCIO COSTA: OBRA ESCRITA. Brasília, UNB, 1966.

ZEVI, Bruno - "La historia como metodologia operativa", in: Marina Waisman (org.) - SUMMARIOS/5. Buenos Aires, Summa, 1977.

ANEXOS

"ARQUITETURA DO SÉCULO XX" - SERIE DE 10 ARTIGOS INEDITOS ESCRITOS POR
GREGORI WARCHAVCHIK PARA O CORREIO PAULISTANO (1928)

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

I

O surto das tendências modernistas, desde logo, por um desenvolvimento rápido e surpreendente do espírito novo nas novas gerações, tem o valor de uma verdadeira renascença, principalmente se quiser encarar o problema sob o ponto de vista da arquitetura. A arte de construir é a que mais firmemente pode avançar no terreno das inovações, talvez em razão de ser obrigada a evoluir obedecendo a certas e determinadas leis imutáveis da natureza. E, não obstante, é a arquitetura a arte que, ensaiando novas diretrizes, maior número de protestos conseguiu angariar, tornando-se, ao que parece, o alvo predileto das invectivas mais ou menos violentas dos conservadores e dos rotineiros.

Afinal, esse é o destino de todas as iniciativas originais, tanto na arte como na ciência; a rotina é tão humana como a preguiça; e, para que ela exista, é necessário apenas que o passado forneça grande soma de argumentos a serem opostos às idéias que surgem. Se aceitarmos que a função do passado é precisamente essa de consolidar hábitos e de gerar tendências passivas, como as que determinam a rotina, acharemos que nada é mais natural do que essa reação absurdamente inativa, observada contra o progresso da arte arquitetônica.

Aliás, é coisa fácil ir contra os que procuram novas sendas, principalmente em arte, porque ninguém sabe onde irá dar o novo caminho descoberto. Mas também é verdade que se pode fazer esta pergunta: Se a arte nova, por ser fundamentalmente nova, é passível de erro, sendo também passível de glória a arte é isenta de erros por ser velha? Gostaríamos de saber a que argumentos recorreriam os conservadores para negar a evidência de que todas as verdades que eles sustentam são desmentidas a outras verdades do passado, desse mesmo passado que eles pensam perpetuar, sem perceber que o estão negando, até certo ponto.

A tradição é um veneno sutil que somente velhos povos podem se orgulhar de ter, mesmo assim, não devem esquecer que a vida contemplativa é a negação da vida. Os povos novos, de recente formação como os americanos, não tem tradição a contemplar: tem vida a viver, conquistas a efetuar, belezas a sonhar e descobrir. Olhar para o passado, quando se é moço, ou só se vê o passado dos outros, ou não se vê coisa alguma. E mesmo vendo alguma coisa, é preciso não esquecer nunca que a Arte, com A maiúsculo, arte-sangue, arte-ideal, não se faz escolhendo um estilo no passado como se escolhe, numa loja de arrabalde, um guarda-chuva ou um par de botinas. Escolher no passado um estilo para o futuro pode ser obra de antiquário, de melancólico; não será nunca de um artista que compreende a vida. Tanto é assim que todos aqueles espíritos jovens, tanto europeus como americanos, passado naturalmente o primeiro período de polémicas acerbas e de rivalidades provocadas pela intransigência dos preguiçosos de espírito, estão hoje, numa quase unanimidade de ideais, trabalhando de idêntica forma, respeitando quase os mesmos princípios, adotando quase os mesmos critérios. A arte que hoje parece dever ser, definitivamente, a da primeira metade do século XX, começa a ser a expressão da coletividade universal. E não se diga que essa

convergência de estímulos uniformizará, em sua totalidade, as casas do mundo.

Porque, com os mesmos princípios universais, adaptados a cada região, a cada povo, a cada nacionalidade, surgirão, por certo, diferenciações impossíveis de serem previstas agora, mas que darão, sem dúvida, a unidade de estilo do século XX, em sua essência.

Sem dúvida, o que há de positivo, por enquanto, em arte moderna, são os princípios. Princípios que a filosofia estética mais lógica e mais perfeita sufraga, dando-lhes valor de existência idêntico ao dos velhos princípios que os modernistas não querem negar e sim, simplesmente superar.

O que se está fazendo agora em arquitetura, é experiência conscienciosa e metódica. O ideal dos arquitetos modernos, bem como dos urbanistas e dos sociólogos que não esquecem que estão vivendo no século vinte, é conseguir a diretriz prática para orientar a fabricação de casas em grande escala, afim de proporcionar, com um mínimo de preço, um máximo conforto, principalmente às classes menos abastadas. Tal diretriz não foi encontrada ainda, mas as experiências provam e convencem de que ela não está longe de ser uma realidade generosa em consequências úteis. Quando a indústria estiver aparelhada para fornecer, sem interrupção e a preço baixo, determinada classe de materiais aos arquitetos, estes obterão os resultados extraordinários com suas iniciativas, posto que nada mais desejam do que dar muito ar, muita luz, muita higiene, um pouco de simplicidade elegante e de muito bom gosto, ao habitante de cada casa. As municipalidades de Viena e de Frankfurt, por este caminho, isto é, utilizando-se com critério francamente modernista, dos materiais que a indústria local já pode fornecer a preço relativamente baixo e em grande quantidade, estão procurando resolver o problema da habitação, e, pelos resultados conhecidos, ninguém poderá dizer, em sã consciência, que suas tentativas fracassaram. E não é preciso referir-se à Rússia e à Holanda, onde a arquitetura moderna é pleito vencido, tendo saído vitoriosa em toda linha e da maneira mais absoluta.

E é por isso que muitos arquitetos modernistas, como eu, que ainda foram educados nas escolas clássicas de arquitetura, mas que conseguiram, por esforço pessoal, libertar-se dos academismos, muito interessantes, porém extemporâneos, num desejo intensíssimo de contribuir com a sua parte para o progresso da arte, ainda estão construindo segundo os métodos mais ou menos antigos; porque a indústria não lhes fornece, a custo razoável, os elementos de que necessitam. Construimos ainda com tijolo, pedra e madeira; às vezes usamos concreto e ferro, quando o permitem as posses e o desejo do cliente.

Em São Paulo, por exemplo, o concreto é caro e o tijolo barato. Na França, na Alemanha e nos Estados Unidos, tijolos e telhas são material caríssimo, ao passo que são convidativos os preços do cimento armado. Assim se justificam as teorias econômico-estéticas de Le Corbusier e outros. Empregando-se materiais de que é rica a região onde se constrói procura-se fazer trabalho que, pelo menos em suas linhas, em sua concepção, corresponde ao tempo de hoje e não seja cópia servil de produtos de épocas pasadas. Épocas em que, apesar de tudo, o estilo não existia, pois o "estilo" é a mais infeliz de todas as palavras que os historiadores inventaram para limitar, como em

tablado de xadrez, as tendências espirituais de cada período de intensidade cultural.

.....

Os piores inimigos do modernismo são os historiadores da arte.

Piores porque, sendo professores de beleza por ofício, tendem a dilatar o sentimento coletivo da rotina. Para eles, o ideal seria que a juventude de todos os tempos reproduzisse, sem cessar, em trabalhos de "biscuit" ou porcelana, edifícios que gregos, egípcios e romanos, numa ânsia criadora divinizante, construíram para escárnio do seu passado e para glória de sua época. O ideal, para eles, seria fazer bibelôs daquilo que foi expressão possante de energia e de épica grandeza dos povos antigos. Não obstante, muitos dos professores de verdade, desses que estudam a História não para copiar, mas sim para estímulo no sentido da luz, estão apoiando as iniciativas modernistas, pois eles sabem que é a própria História que exige a determinação de rumos novos, sem os quais não é possível haver História, porque estagnar não é viver. Muitas dessas autoridades, pessoas cultíssimas que conhecem as coisas antigas da maneira mais profunda, têm declarado publicamente, que a maneira nova de viver, bem como a maneira nova de pensar, justificam a nova maneira de sentir, expressar e criar. Vejamos o que escreve sobre as manifestações de arte moderna o ilustre arquiteto sir Lawrence Weaver, personalidade insuspeita pertencendo a velha guarda, crítico competentíssimo, que assim se expressa, no prefácio de *The Studio Years Book* de 1927: "Mais procuramos estudar o conflito entre os espíritos modernos e os tradicionalistas, mais nos parece ser a sua causa uma antipatia por forma e idéias às quais ainda não estamos habituados, e que nos parecem estranhas. A guerra não destruiu, ao contrário parece ter agravado, o sentimento nacionalista na política e na economia social. Entretanto, as tendências da arte, depois da guerra, parecem ter eliminado as diferenças nacionais no continente europeu e parecem ter impresso ao movimento qualidades internacionais. Isto não se limita apenas à nações combatentes; todas as demais nações também parecem estar desejando romper com as tradições pelo menos com as tradições de origem recente.

Procuramos inspiração para as formas novas, em parte nos estilos arcaicos e meio perdidos, ou na franca intervenção dos espíritos criadores. Sendo aceito este reviramento de idéias teremos pelo menos alguns resultados definitivos. Os trabalhos do nosso tempo trarão a marca desse nosso tempo. Os artistas inventores e criadores merecerão outra confiança e respeito que não os bons trabalhadores que se ocupam em copiar trabalhos dos seus predecessores.

Aprecio e respeito profundamente o trabalho realmente moderno, que ousa ser francamente moderno, mesmo que não seja sempre do meu (possivelmente mau) gosto. É que, mesmo no pior dos casos, isto nos revela um ser humano trabalhando e vivendo, lutando para expressar alguma coisa do seu tempo, da sua personalidade, do seu ambiente.

Realmente, basta um pouco de raciocínio sadio, de lógica sã, de imparcialidade crítica, para levar a gente à conclusão de que, sendo o modernismo, mesmo fragmentário como ele se apresenta hoje, uma expressão de energia criadora, não se lhe pode, nem se lhe deve, negar o direito à existência. Ele é fruto da própria existência.

Assim como a vida de hoje se diferencia fortemente da de 2 séculos passados, também a arte de hoje, deve, logicamente, diferenciar-se da arte daqueles tempos. Nisto tudo, o que parece é que, em matéria de lógica, os conservadores são os verdadeiros ... futuristas. E isto não é um título que os recomende ...

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

II

A soma de argumentos convincentes que militam em favor das idéias novas é tão grande, que seria avareza não procurar dá-las a público, em linguagem ao alcance de qualquer inteligência medianamente culta. Penso que, expondo alguns desses argumentos, facilmente se conseguirá fazer que o leitor se convença de que a maneira de construir de um povo deve refletir, positivamente, a sua maneira de sentir. Ora um povo aumenta, dia a dia, a sua cultura; à medida que a sua mentalidade percebe os fenômenos da vida real com mais clareza adquire maior riqueza de experiência, liberta-se de preconceitos, aprende a usar da máquina, bem como de todo elemento de conforto moderno, com um sentido que só pode ser peculiar a quem possui, precisamente, a sua cultura e a sua capacidade de percepção do mundo exterior; e, de escravo da alimentação e dos rigores da temperatura que era, passa a ser o dominador disto tudo, adquirindo e aperfeiçoando a faculdade de trabalhar eficientemente e de usufruir o prazer de viver. Assume, portanto, diante dos fatos estéticos e dos fatos econômicos, uma atitude que deve ser, e que realmente é, diferente daquela adotada por povos de outras épocas e que se nutriam de outra cultura, geradora de consequências bem diversas das que podem ser subseqüentes à civilização atual.

Antigamente, como a cultura era privilégio de poucos príncipes, ou de poucos artistas e sábios favorecidos pelos mecenas, os povos não tinham, nem podiam ter, aquilo que vulgarmente hoje se denomina "atitude". Os povos eram passivos, incultos, e a única força que os levava à rebelião era a fome. A própria injustiça era coisa de somenos importância. Só os indivíduos cultos tinham atitudes propriamente ditas, afirmadoras de personalidade. E, como os cultos, ou eram ricos, ou estavam a serviço vitalício e exclusivo dos ricos, deixaram somente documentos reveladores da sua personalidade, e não da personalidade coletiva, do povo de que faziam parte. A única exceção que há a esta regra, ao que parece verificou-se nos tempos góticos, quando os grandes monumentos da fé foram levantados pelo povo, pela coletividade segundo o que afirmam historiadores fidedignos. Os artistas, ainda menos compreendidos do que hoje, eram encontrados entre operários. De fato, o escultor daquele tempo era o operário que desbastava o mármore, que trabalhava a madeira, que manipulava a greda. Não era o gentilhomem, preso à corte, à "entourage" dos potêntados da terra, nem se via protegido, à troca das obras que executava.

Em nossos dias, ao contrário, quando a cultura, embora relativamente cara, já não é privilégio senão daqueles que são inteligentes e que querem aprender, pode-se dizer, sem exagero, que toda a gente começa a pensar. Pode-se dizer que, embora guiada geralmente por algumas celebrações de exceções, a massa procura afirmar-se como expressão de coletividade, tanto numérica como mentalmente vigorosa. E daí resulta não só a necessidade de se fazerem palácios, pois os donos de grande riqueza sempre o tiveram e sempre os continuarão a ter, mas a imprescindibilidade de se fazerem moradias, casas ou máquinas de habitação, onde qualquer pessoa, sem relação aos seus bens escassos ou abundantes, possa gozar do conforto e da higiene a que tem direito

porque vive no século XX, isto é, porque possuem patrimônio cultural e educacional maior que qualquer indivíduo, de qualquer outro período histórico.

Esta imprescindibilidade, aliada a circunstâncias novas que a taylorização dos métodos proporciona, dá origem, no cérebro dos que pensam com a própria cabeça e com os olhos postos no presente e no futuro, à concepção da "casa-tipo". É uma concepção que sofreu as mais acerbadadas críticas, mas que encontra sua razão de ser em inúmeros fenômenos da vida cotidiana.

Le Corbusier, e, com ele, a pléiade dos modernistas, procuram, estão procurando ainda, resolver o problema da moradia nobre em sua simplicidade, de maneira que mais de acordo estiver com o espírito da época em que vivemos. Uma tentativa de solução, nada desprezível, desse problema, é a criação da "casa-tipo". Sobre este assunto, porém, voltaremos a falar em oportunidade próxima.

É ridículo, pois, os fatos dos passadistas atacarem os aventadores de idéias novas, que agem com sinceridade e com um franco desejo de fazer alguma coisa a bem da arte e daqueles que precisam morar. Os sinceros da vanguarda também têm defeitos, que são próprios dos que iniciam um movimento de idéias, e, principalmente, dos que, sem temor, procuram alterar certos valores de duas coisas tão delicadas, como sejam a arte e a economia pecuniária.

Se somos responsáveis por esses defeitos, por que não o são, por defeitos ainda maiores, os antigos?

Há erros nas obras da antiguidade, que só uma criança ingênua na ingenuidade impossível de homens de outras épocas pode justificar. E o pior é que tais erros, além de serem aplaudidos pelos passadistas de hoje, são até seguidos, continuados, sufragados e consagrados!

.....

A título de orientação ao público, quero, agora, deixar que Le Corbusier, com palavras suas, exponha em linhas gerais, sua teoria sobre arquitetura, visto que, até hoje, o público daqui parece estar informado sobre a produção desse artista apenas pelos seus adversários, por aqueles mesmos que não o querem, e não o sabem, ou não o podem compreender; por aqueles que procuram somente os seus defeitos, realçando-lhes a gravidade com a citação isolada, fora do conjunto para o qual foi pensada. Não admira, aliás, que isso se dê em relação a um modernista, porquanto até Dante e Goethe foram combatidos com armas desleais.

Eis o que diz Le Corbusier:

"Preocupada com a busca de seus meios novos de realização, a arquitetura apresenta-se como resultado da operosidade de um sábio em seu laboratório; parece, até certo ponto, que somente a razão a inspira, fazendo-se por ela obedecer. E ei-nos, portanto, não falando mais do que em racionalização, industrialização e taylorização. É, para "historicizar" esse acontecimento, suprimos, antes de tudo, as cornizes, as fachadas e as cúpulas dos séculos anteriores. Levamos a arquitetura para "dentro de casa", para dentro da casa de moradia abandonada até agora -em linha geral- aos cuidados de especialistas anônimos. Os arquitetos de outrora manifestavam a arquitetura na construção de templos e de palácios; nós suprimimos os templos e os palácios. Procuramos, enfim, o tipo da casa de hoje, um tipo que

fixasse o conteúdo, o tamanho e o arranjo de uma sala para um homem não provincial ou nacional, mas para um homem da época, equivalente em todos os países do mundo: esforço internacional. Formulamos que "a casa é uma máquina de habitação". A evolução dos tempos modernos nos conduziu a isto, e nisto está a revolução considerável. É o ponto de conflito está precisamente nisso na grande massa dos que admitiram a "máquina de habitação" pretende parar aí a definição da arquitetura. Entretanto, a arte é inseparável da ação humana, pois a arte não é mais do que a manifestação individual da liberdade, da escolha pessoal, é por ela que o homem sente que existe. Não se pode disassociar uma necessidade espiritual tão fundamental, uma necessidade motriz da ação do homem. É pueril tentar formular um sistema que passaria além deste espécie de "standard do coração", seria pueril formular um sistema que não seria equilibrado, que não estaria de acordo com os impulsos eternos da alma humana.

Note-se que aqueles que querem apenas a "máquina de habitação", e que apregoam um tal racionalismo hiperagudo, são justamente os menos racionais, são as personalidades mal controladas por uma razão instável, ou gente loucamente sentimental por falta de equilíbrio interior. A "máquina de habitação", tornou-se uma catapulta. Já me fizeram muitas vezes esta advertência - Atenção! vós sois demasiado lírico e vos arriscais a perder-vos! "Apesar de tudo, um princípio racional me conduziu a algumas conclusões práticas em relação a "máquina de habitação".

E são estas:

Telhado em forma de terraço, com jardim.

Casas assentadas sobre colunas.

Janelas no sentido do comprimento da parede.

Supressão das cornizes.

A planta livre.

A fachada livre.

Todas estas conclusões são pesquisas de técnica pura.

Mas eu pretendo fazer poemas porque não me interessa a técnica pura. Entretanto, não admito poemas que sejam feitos de palavras em liberdade. Aspiro a um poema feito de termos sólidos, de sentido perfeitamente definido, e agrupados numa sintaxe clara.

A "máquina de habitação" está no caminho da arquitetura. Ela concretiza uma solução inevitável para o equilíbrio de uma sociedade mecanicista. Não obstante, o equilíbrio social não pode existir a não ser em virtude da instigação de um credo, de uma manifestação de lirismo.

Negar o credo, suprimir o lirismo, é, evidentemente, impossível; e, se isto fosse possível, seria como privar o trabalho de sua própria razão de ser: servir ao animal, ao coração, ao espírito. A "máquina de habitação", não abriria novas sendas, novos horizontes artísticos. Onde ficaria, nesse caso, a arquitetura? Convém recordar sempre que a arquitetura fica além da máquina".

Aí está, numa tradução livre, porém fiel, o que, em linhas gerais, diz um grande artista moderno a respeito da arte que agora surge. Não é um tratado de estética. É, porém, uma confissão que deve estimular todos aqueles que se interessam pelos problemas da arte. É, sobretudo, um apanhado panorâmico que pode demonstrar, aos que conhecem a arte moderna por "ouvir dizer", que todo este movimento espiritual nada mais é do que a comprovante desta grande verdade proclamada pelo

próprio Le Corbusier: "A criatura humana não se sente feliz enquanto não se coloca em face de criações que lhe são próprias, brotadas do seu espírito, para deleite do seu espírito".

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

III

Ainda as teorias de Le Corbusier

No nosso artigo anterior, demos a público alguns traços gerais das teorias de Le Corbusier, no intuito de se tornar, pelo menos, sumariamente conhecidas dos nossos leitores. E que, até hoje, ao que parece, só se têm publicado em São Paulo e, talvez, no Brasil inteiro, comentários relativos a essas mesmas teorias, encarando-as por um prisma de oposição voluntária e às vezes malévolas. Entretanto, se os publicamos, com a lealdade que nunca deve faltar, mormente quando se quer discutir com imparcialidade e com o propósito de ser útil à arte ou à ciência — e não a uma determinada corrente de pensamento estético ou científico — isso não quer dizer que sejamos adepto incondicional do grande arquiteto francês. Pode-se reconhecer, em qualquer teoria, alguns pontos em que a verdade existe, porque nada há de mau que seja absolutamente mau, assim como nada há de bom que seja absolutamente bom. Pode-se dar valor real a alguns argumentos decisivos de um autor, sem que, por isso os que o apóiam sejam, forçosamente, seus correligionários. Assim, desde já, convém frisar que nós, militando entre as fileiras dos que já não se querem prender ao passado, por se haverem dele libertado por esforço espontâneo da inteligência e da maneira de sentir, não somos prosélito de Le Corbusier, nem nos acolhemos a sua sombra para ser maior ou melhor, embora reconheçamos e proclamemos que, no que ele fez e no que ele diz, muita coisa há de extraordinariamente útil à evolução das artes-plásticas, e, principalmente, da arquitetura.

Os problemas que Le Corbusier se propõe a resolver são os mesmos que nos preocupam, em linha geral. São os mesmos, não por "parti pris", mas porque formam, precisamente, o conjunto de interrogativas, a soma de inquietações, o fulcro, por assim dizer, de todas as aspirações que caracterizam a nossa época, que fazem com que a nossa época seja perfeitamente definida e não se confunda com qualquer outra.

O sentido econômico em arte.

Em ciência, como em política, em filosofia, como em arte, todo o movimento moderno se baseia neste conceito: "economia". Certo, não nos referimos a economia, dando a esta palavra o sentido vulgar, significando o ato de depositar, num banco ou numa caixa econômica, alguns mil réis por mês. Damos ao vocábulo, o sentido que ele tem de ciência que estuda as relações entre o valor amoldado e o valor mercador e, dessa forma, é econômica, por exemplo, em arquitetura, a casa que realmente vale o elemento financeiro nela empregado. Ora, sendo a economia uma das características da vida que se desenvolve em nossa época, como a especulação abstrata era a característica da vida do século XVIII, é justo que, hoje, a arquitetura se torne uma arte preocupada com assuntos econômicos, como qualquer arte, nos séculos acima referidos, era pura excursão pela esfera da fantasia. Estamos no século XX e é justo que se faça arte no sentido da vida quotidiana, no sentido único que hoje nos pode parecer verdadeiro, e que é o sentido

da terra, com todos os seus esplêndidos defeitos característicos e todas as suas inefáveis virtudes imprevistas.

A arquitetura se negaria a si própria se os que a praticam, que são engenheiros e os arquitetos, agissem com absoluto desconhecimento das inquietações atuais, como sejam: a carestia da vida, a falta de trabalho, o aumento da população, a criação de novas indústrias e, enfim, uma interminável série de interrogativas resultantes da própria função vital da coletividade. Das grandes aglomerações citadinas, que são os núcleos vitais do mundo, a força propulsora das novas correntes de atividade prática, que a ciência avançada facilita e que as necessidades da cultura e da educação de nosso tempo exigem, surgiu um problema cuja solução se torna cada vez mais urgente: -o da casa económica, higiénica e agradável. Construir economicamente, isto é: construir casas que valham o dinheiro que nelas se emprega, e casas que não exijam inversão enorme de capitais- eis aí em que se poderia concretizar uma linha de conduta de um arquiteto que fosse, ao mesmo tempo, engenheiro, artista e educador.

Arquiteto porque sua função é tectónica; engenheiro, porque faz uma máquina de habitação de acordo com os requisitos da ciência, aplicando as últimas conquistas da técnica ao sentimento de proporcionar ao homem a higiene e o conforto a que tem direito; artista porque, no que executa, revela sensibilidade e respeito pelas proporções; educador porque, como engenheiro, ensina a utilização das descobertas científicas na vida prática e, como artista, tende a elevar os espíritos.

O que estamos dizendo não é novo, mas também está longe de ser a coisa aceita por todos e convém, portanto, insistir nisso. Não é novo porque, na Alemanha, por exemplo, a "Bauhaus", escola de belas artes e artes aplicadas, mantida pela municipalidade de Dessau, e que serve de laboratório experimental das novas idéias arquitetónicas, já reconheceu e proclamou a necessidade acima expressa, iniciando uma educação estética que, sendo altamente espiritual, não se esquece das contingências da vida terrena.

As experiências da "Bauhaus" são de grande valor, e ficarão na história da arquitetura, correspondendo, na crónica do espírito moderno, às experiências de Alberti, iniciando o movimento da renascença no século XIV, na crónica de uma estética que já passou.

"A casa-tipo"

A Bauhaus, quando dirigida por Gropius, procurou fazer uma "casa-tipo", e chegou a construir uma para a exposição de Weimar (1923). "Casa-tipo" não quer dizer, como certos elementos passadistas procuram fazer crer ao público, um único tipo de casa, infinitas vezes repetido, igual em tamanho, em linhas, em função, para todos os seres humanos. "Casa-tipo" foi a expressão que se convencionou usar para designar a construção de casas, utilizando-se o arquiteto de quartos já prontos, de diversos tamanhos, a cada um dos quais será possível imprimir um cunho particular, uma característica fundamental que corresponda plenamente às funções a que são destinados. Acontecerá, com tais quartos, o mesmo que se verificou em música: os tons da escala são poucos e, entretanto, toda a música composta até hoje, não precisou de outros para ser infinitamente variada.

Le Corbusier já expôs uma teoria parecida. Imaginou, também, quartos de duas dimensões diferentes, que denominou células e meias células, mas as quais ele compõe casas para todas as exigências familiares, sem, entretanto, uniformizar o tamanho delas, nem o caráter das funções. Células são os quartos, as salas; as meias células são as cozinhas, banheiros, etc. Com tais elementos, que não podem ser mais simples nem mais econômicos, ele construiu um bairro de 56 casas em Le Massac - Bordeaux. São da propriedade do grande industrial francês Sr. Fruges.

Casas econômicas

No ano de 1925, a Municipalidade de Frankfurt (Alemanha), elaborou um programa para a construção de casas econômicas, a fim de resolver a crise das habitações. Conseguiu, realmente, construir umas sete ou oito mil casas, no curto espaço de uns três anos; casas, que foram desenhadas pelos seus engenheiros, Srs. Ernst May e Boehm, com a colaboração dos arquitetos Kaufmann, Brenner, Schuster, Rudloff, Assman e outros.

O programa então estabelecido obedeceu a planos de urbanismo moderno e a um método de construção caracteristicamente do nosso tempo. Portas e janelas, ferragens e mais acessórios, foram standardizados. Uma parte das casas foi construída em tijolos furados e outra em concreto com pó de pedra; e todas montadas por um sistema peculiar usado em Frankfurt. Os telhados são planos, sendo grande parte deles aproveitados para terraços. O que há de moderno, nessas casas, além do tipo arquitetônico, é o abastecimento de água e o serviço de aquecimento para um bairro inteiro, por uma central distribuidora, como até agora só conhecemos dentro dos grandes prédios de apartamentos.

Nos Estados Unidos, nas primeiras experiências feitas (com pequenas casas) há dez anos, usaram-se paredes já prontas, o que diminuiu, de fato, o tempo de trabalho, eliminando uma grande parte dos salários que seriam indispensáveis para a sua construção por outro método, e também, por estar a salvo das interrupções do serviço, ocasionadas pelas variações atmosféricas.

No Brasil, as possibilidades de se levar a efeito esse tipo de construção econômica não são poucas. Já existem algumas experiências feitas, experiências em vida de realizações e também já concluídas, e que estão dando, tanto sob o ponto de vista financeiro, como do da comodidade que proporcionam aos seus habitantes, bons resultados. E verdade que sempre se procurou construir casas econômicas; mas o sentido da economia, apenas aparente para o proletariado que encomenda a construção, tem consistido em fazer uma casa por baixo preço, mas empregando, também, material que só pode ser bom para quem não quizer ver. Dessa forma, a economia torna-se uma fraude perfeitamente caracterizada.

Em São Paulo, dada a carestia de cimento e a falta de materiais para construção (materiais adequados à construção moderna), ainda não é possível fazer o que já se fez em outras partes do mundo. A indústria local, bem que em estado de incessante progresso, ainda não fabrica as peças necessárias, standardizadas, de bom gosto e de boa qualidade, como sejam: portas, janelas, ferragens, aparelhos sanitários, etc. Estamos sempre peiados pela obrigação de empregar material importado, o que vem a encarecer muito as construções. Assim, torna-se evidente a

quase impossibilidade, no momento, de se obter material manufaturado convenientemente e por preço baixo. Ora, isto impede que nos libertemos do uso do tijolo, material antiquado, que pouco se presta aos tipos arquitetônicos que ora surgem. Mesmo assim, com todas essas dificuldades, conseguem-se realizar trabalhos orientados à maneira moderna, com uma economia de 25% sobre o custo total apesar de serem executados com material de primeira ordem. A economia é resultante da quantidade do material empregado, quantidade que é menor, pois a construção se faz cientificamente, pelo que se consegue, também, a redução da mão de obra devido a organização inteligente do esforço dos operários. Acresce que há a vantagem de erigir muitas casas juntas, o que, quando se emprega a standardização, é fator essencial de barateamento. Além disso, economiza-se eliminando as coisas inúteis, ingenuamente necessárias em casas antiquadas, mas que, graças ao bom gosto e a simplicidade da construção moderna, passam a ser perfeitamente dispensáveis, se não ridículas.

O tijolo é um material arcaico. Precisamos de outro material mais volumoso, afim de que se possa levantar uma parede com maior rapidez. Sendo o tijolo um elemento de unidades cujas dimensões são diminuídas, ele requer, para se atingir uma altura pré-estabelecida, um esforço conjunto muito maior do que com o emprego de material mais volumoso. O tijolo, sem dúvida, já teve a sua razão de ser para a construção de cornizes elaboradas, e para certos tipos de prédios executados em material visível obedecendo a desenhos especiais em sua colocação, como se usa no norte da Alemanha, na Holanda e na Inglaterra. Quando as paredes devem ser revestidas de argamassa, o material a empregar-se poderá ser outro, desde que obedeça as leis da estática e que seja impermeável e higiênico.

Os blocos de material manufaturado que desejamos, já teriam os orifícios para a passagem dos encanamentos, o que representaria uma grande vantagem econômica, porque, nas construções modernas, os encanamentos ocupam um lugar de relevo. Por essa razão, devemos insistir na necessidade de se preparar o material destinado às construções, nas usinas, material esse, que consistiria em partes componentes da construção geral, como sejam: células ou quartos já prontos, e paredes desmontáveis. As experiências européias e norte-americanas provam que isto é possível. Seria, pois de grande conveniência que os nossos grandes industriais, aos quais cabe o papel dos Médici no século XIV, se interessassem por este problema, patrocinando as experiências necessárias, porque é deles, principalmente, que depende a solução dessa enorme interrogativa, constituída de um assunto técnico e humanitário, concretizada na indústria de casas adequadas ao homem do nosso século.

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

IV

Passadistas e Futuristas

Um problema fraseológico

Seria nosso desejo continuar hoje mas nossas breves exposições periódicas das principais teorias que surgiram ultimamente em relação a arte e, principalmente, a arquitetura. Todavia, achamos que seja oportuno antes de mais nada, fazermos uma pequena digressão pelo mundo da fraseologia, porque é a fraseologia a causadora de muitas desinteligências agora reinantes entre futuristas e passadistas, isto é, entre criaturas da mesma época, autoras em conjunto, da mesma civilização, e que, mesmo assim, se colocam em posição diametralmente opostas a ponto, não só de não se compreenderem, mas até de se querrearem, como verdadeiros inimigos.

De fato, que é futurismo? Que é passadismo?

Poucas, bem poucas pessoas saberiam dar a estes vocábulo uma definição precisa ou, pelo menos, isenta de partidarismo entusiástico ou malévolo. São palavras que, com o andar dos tempos, e com o abuso feito ora por uma, ora por outra das partes que se acham em luta, parece já terem perdido o seu verdadeiro significado. De tal forma esse fenômeno se produziu que, agora, quem disser futurismo dirá loucura, desequilíbrio, irracionalidade; da mesma maneira que para certos espíritos, quem disser passadismo, significará algo de supremamente equilibrado, de puro, de grandioso, de ativamente elevado.

Será talvez, leviandade de nossa parte querer, neste artigo, desfazer essa confusão, essa posição negativa dos vocábulo. Mas não será difícil, e poderá até ser útil a muitos, tentar atenuar tal confusão e, ao mesmo tempo procurar recolocar no seu devido alcance, duas significações que são, sem exagero, o pomo da discórdia dos artistas da atualidade.

Embora a palavra futurismo seja nova, formulada há poucas décadas, o seu sentido já existia na mente dos povos mais remotos, da mesma forma que a palavra "estética", formulada por Baumgarten, veio designar uma ciência outrora sem nome, mas amplamente explorada pelos filósofos da antiguidade, e que o conjunto de observações relativas à atualidade da alma, só modernamente recebeu o nome científico de "psicologia".

Futuristas

Futurista é e foi todo o homem que, não se contentando com o existente, com o atualmente conseguido, procurou e procura caminhos novos, afim de se aperfeiçoar. É aquele que, tendo conseguido um estado de perfeição relativa, não se dá por amplamente satisfeito, sabendo que o seu cérebro, em perpétua evolução, tende, por natureza, a investigar, a correr em busca de novas possibilidades, seja para suavizar a vida, em seu sentido material, em tudo o que ela tem de claramente espiritual, que também é necessário ao homem requintado. Assim, pode-se dizer, mesmo com o risco de ir melindrar os escrúpulos

fraseológicos dos passadistas mais ou menos agarrados a rocha da tradição como ostras monstruosas, que foi futurista o homem que, primeiro, entre os seus semelhantes mentalmente preguiçosos, procurou utilizar-se do fogo para a manipulação dos seus alimentos primitivos, para a luta contra os rigores invernais, para a produção da força, por intermédio do vapor da explosão; futurista foi aquele que, insatisfeito com a vida rude que levava na gruta pré-histórica, conseguiu com um machadinho rudimentar de pedra, derrubar a primeira árvore, tentando construir a choupana, a residência adequada a sua condição de criatura humana, conduzindo depois por esse mero gesto de proteção individual ao seu corpo, toda a humanidade pelo caminho da construção residencial, e daí à uma verdadeira arte, como a arquitetura. Futurista foram, enfim, todos os grandes homens de Estado, todos os cientistas, todos os abnegados, como Head e como Berteloh, que olhando para o futuro, chegaram até a sacrificar o seu presente, para dar a esta grande humanidade que, afinal, nem sempre lembra deles com carinho, o estado de progresso e a possibilidade do bem estar que ela hoje desfruta. Foram futuristas, isto é: procuraram e conseguiram, em grande parte, adivinhar o sentido do futuro, os grandes hoje justamente venerados, como Leonardo, como Gusmão, como Verne, e até -por que não dizer?- como Mauá e José Bonifácio.

Passadistas

E passadistas? Que são os passadistas? São aqueles que apenas lembrando-se do passado, não conhecendo nada mais do que o passado, e não vivendo, aliás parasitariamente, senão das conquistas que outros abnegados fizeram, transcorreram a vida toda a adotar figuras e coisas que passaram.

Não seria de todo desinteressante estudar a maneira pela qual os passadistas dizem venerar os grandes que já se foram, deixando uma restia de luz no templo marcando a sua trajetória. Eles os adoram, contemplativamente, isto é: negando-os, porque a verdadeira maneira de os venerar seria não comemorá-los em banquetes suntuosos, onde de tudo a gente se lembra, menos dos comemorados, mas sim seguir os seus ensinamentos, continuar o caminho que eles iniciaram, grangeando para a humanidade inteira, e não para o gozo pessoal egoístico, sabedoria e bem estar.

Passadista era nosso avô, quando não concebia e até recusava categoricamente a viajar em estrada de ferro, pelo simples fato de ter sido a locomotiva, a seu tempo, um produto da "maluquice".

Eram passadistas os que acenderam a fogueira de Gusmão e de Giordano Bruno, como eram passadistas todos aqueles que, na autoria da aviação, tiveram ânimo de rir de Santos Dumont. Eles formavam entre os que, no tempo da Renascença, choravam a época dos góticos, achando-a maravilhosa, naturalmente na mesma relação em que achavam horríveis a arte dos dias em que viviam, como atitude idêntica a dos nossos tradicionalistas que acham estupendos os tempos dos góticos e dos renascentistas, na proporção exata em que supõem verdadeiramente catastróficos, para a arte e para a ciência, os dias em que vivemos. Passadistas, na mais lógica acepção deste vocábulo, são aqueles que nascem velhos: os incapazes de um esforço no sentido da perfeição, os que têm porque é o que lhes deram ou lhes legaram. Infelizmente, assim como há velhos iguais a Pirandello e a Bernard Shaw, cujos espíritos

desconhecem as influências acomodaticias que o tempo exerce, também na jovens cujos espíritos já nasceram caducos, cujos neurônios já vieram ao mundo frouxos e combalidos, e que só se sentem bem quando nenhum esforço lhes é exigido, seja para que fim for.

Ser passadista significa não ser coisa alguma, porque nenhuma existência tem sentido quando desfocalizada do seu tempo. "Querer ser clássico, como diz Ortega y Gasset, é assim como "partir" para a guerra dos trinta anos". Querer fazer literatura em torno do grande sonho de Icaro, e detestar, depois, a nova maneira de sentir que a realização mecânica, perfeita, absoluta daquele sonho proporcionou a humanidade, é como adorar Leonardo porque foi antigo, condenando-o, ao mesmo tempo, pela descoberta primeira das leis da perspectiva geométrica, porque essa descoberta foi, em seu quadro histórico, futurista, da mesma forma que é futurista, em certo sentido, aquela que, hoje, procura criar novas leis de perspectiva.

Uma palavra genial e dinâmica

O mal todo, infelizmente, ou se quiserem, uma grande parte do mal, está em que se inventou, modernamente, a palavra "futurista". Não se pode negar que, em realidade, essa palavra surgiu de um relâmpago de genialidade de Marinetti. É a palavra símbolo, por excelência. É tão genialmente vaga e dinâmica, que nenhum espírito, velho ou moço, continua a ser indiferente, depois de a ter ouvido pela primeira vez. Foi um prodígio. Essa palavra, composta de palavras simplicíssimas, teve o condão de criar uma verdadeira barreira espiritual, entre as duas grandes facções da humanidade - entre os que agem e os que se atormentam à sombra dos benefícios resultantes da atividade dos outros. Depois de criada essa barreira, declarou-se violentamente a luta entre os dois partidos.

Antigamente, o que havia eram lutas entre tendências. Quando Delacroix lutava em prol do romantismo pictórico e Ingres reafirmava a sua fé na arte da antiguidade clássica, a luta era de pontos de vista. Hoje, não é um ponto de vista que se discute: é uma razão histórica que se esclarece, uma fatalidade psiconológica que se revela. Não há meio termo: ou se está com nosso tempo, ou se está com o tempo dos que já não existem, e, portanto, contra o nosso tempo.

Marinetti, hoje, aliás, pode ser considerado passadista, homem que parou. Mas o verbo continua a atuar e, o que mais importa, a luta por ele declarada, além de ficar claramente estabelecida, tornou-se uma questão mais de história da evolução do pensamento em geral, do que um mero incidente na cronologia da arte.

A eterna tragédia

Pode-se dizer, sem temor de erro, que a luta entre passadismo e futurismo é a eterna tragédia da vida humana; é a luta da juventude, confiante e criadora, contra a velhice acomodaticia. No fundo da alma de cada jovem há sempre um impulso aventureiro. Ser jovem é ser ciano em busca de todas as coisas novas, de todos os movimentos imprevistos, de todas as belezas ainda não suspeitadas.

Ser velho é viver a chorar o tempo em que se foi jovem, achando lindas apenas as mulheres que floriram na sua juventude, maravilhosa somente

a arte que se consagrava nos seus verdes anos, magnífica a jovialidade, provavelmente ingênua, de quando ele ia para a escola. Raros são os velhos em idade que não sejam passadistas: Edison, Bernard Shaw e Amundsen são exceções. Há gente que mesmo jovem, se revela velha pelo temor de viver sem se apoiar na tradição. Há, também, indivíduos ardorosos sem especificação de idade. Todos são futuristas, são pesquisadores das interrogativas que são formuladas pelo tempo que há de vir.

O ritmo da nossa época

Ser futurista hoje, é ser, portanto, investigador das tendências espirituais do século XX, embora sem esquecer o manancial de sabedoria que outros nos deixaram. É estar marchando com o ritmo da nossa época, época em que novas filosofias se sistematizam, novas artes se criam, novas religiões se fundam.

Uma arte -eis aí um grande passo para satisfação das aspirações da gente do nosso tempo.

Uma arte e, portanto, também uma arquitetura, que não seja a repetição cansada de tudo o que já se contemplou. Nesta grande ansia, neste grande problema da expressão da alma contemporânea, a arquitetura joga um papel importante, tão importante que nenhum povo, desses que se dizem estar, ou que estão, de fato, na vanguarda da civilização, a pode esquecer nem desprezar.

Nesta tentativa arrojada de destruir, primeiro, o velho conceito arquitetônico, e de criar, depois, o conceito novo, aquele que há de dar a plenitude da expressão do nosso tempo, da nossa alma, da nossa cultura, com todos os seus maravilhosos defeitos, conjuguemos os nossos esforços, porque somos jovens. Pode ser que estejamos errados. Uma coisa, porém, já se sabe desde já: nada do passado poderá predominar no futuro; o futuro é daqueles que marcham, não dos que embalam ao som da marcha fúnebre das idades mortas.

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

V

Um congresso que marcou época na história da arte

A conferência de La Sarraz

De 26 a 30 de junho deste ano, realizou-se no Castello de La Sarraz, perto de Lausanne, o 1.º Congresso de Arquitetura Moderna.

O público brasileiro não teve, naturalmente, notícias detalhadas e talvez nem se quer sumárias dessa importante assembléia, a não ser por um e outro comentário vago.

As agências telegráficas - essas que tão solícitas se mostram quando se trata de transmitir para qualquer parte do mundo, a notícia de um acidente banal - essas, é lógico, deixaram de dar importância àquela reunião de espíritos elevados. Para eles, que são obrigados por contratos com as empresas jornalísticas, a transmitirem quotidianos de vida que se vive em todos os outros pontos, pouca coisa deveria representar, de fato, um congresso de arquitetos que, por motivos culturais e práticos, se reuniam para discutir isso: o futuro de uma das artes mais nobres; a arquitetura. Congressos desse gênero não fazem parte da banalidade de todos os dias ...

Dessa forma, os jornais brasileiros, como todos os jornais da América do Sul, não tiveram informação detalhada sobre aquela assembléia. E como também os correspondentes especiais nem sempre são destacados para fins artísticos, o público, a massa de criaturas pensantes que se agita neste imenso país, continuou a ignorar, não só os problemas aventados e discutidos ardorosamente naquele congresso, como também a sua própria reunião.

É lógico que, sendo assim, se desconheça aqui, em linha geral, a importância que teve aquela grande assembléia para o mundo artístico. Importância que não se limita aos interesses de um único país, que não se circunscreve a um continente tão civilizado como a Europa, mas que se estende a todas as partes da terra onde palpita um coração, onde há um cérebro que raciocina e um sistema nervoso que não se empotou ao influxo das malfadadas academias de beleza.

Com efeito, antes de se reunirem os membros do primeiro congresso de arquitetura moderna, todos os grandes problemas dessa arte já tinham sido, não solucionados, mas profundamente meditados por cada um deles, individualmente. Naquela aula memorável, não foram, portanto, discutidas meras questões de ponto de vista pessoal. Os debates se realizaram em torno de verdadeiros núcleos de interrogativas e se concretizaram na explanação de tudo aquilo que as mentalidades mais excelsas da nossa época, naquele ramo de atividade humana, tinham estudado com um amor e com uma força de vontade que deveriam surpreender os próprios "ratos" da biblioteca. Era o que de mais puro, de mais sadio, de mais adiantado e de mais simples, a mentalidade contemporânea tinha, até então, produzido e pensado em matéria arquitetônica.

A isto, que significava a primeira afirmação real do espírito moderno nos ambientes intelectuais do mundo, as agências não deram sequer a

importância de um desastre de diligência, desses que ainda acontecem em regiões desprovidas de meios de comunicação melhores.

Seria de lamentar tal fato. Mas não é. Até certo ponto, é justo que não se mesquem, no mesmo cabo telegráfico, a cachumba de um notário e os arroubos quase místicos de um artista.

Os que apoiaram o movimento dos arquitetos modernos

Produziram-se por ocasião do congresso de arquitetura moderna, uma série de acontecimentos tão importantes, que a data de 1928 ficará como o sinal de uma profunda evolução. Há sinais especialmente interessantes e ricos em promessas futuras.

Vemos, antes de tudo, a reunião espontânea dos arquitetos mais corajosos e mais talentosos que a Europa possui: a resolução que tomaram, a declaração unânime que fizeram a propósito de uma arquitetura que deve expressar o espírito do seu tempo, a sua recusa categórica de empregar nos seus métodos de trabalhos os princípios que movimentaram as sociedades passadas e, finalmente, a sua decisão de tornar a pôr a arquitetura no seu plano verdadeiro, o plano econômico e social.

Os que lerem esta declaração oficial, que adiante vai transcrita, saberão o que ela significa pela força de suas vinte e quatro assinaturas e pela tripla proteção de um comité de patrocínio internacional, composto de homens de Estado, de grande industriais, de intelectuais, de representantes das organizações internacionais. Sobre a folha distribuída no congresso de arquitetura moderna figuram os nomes de M. Benés, ministro das Relações Exteriores da Tchecoslováquia; Brodero, sub-secretário de Estado para a Instrução Pública da Itália; Paul Devimat, diretor do Instituto de Organização Científica de Organização do Trabalho; Richard Dupierreux, chefe das relações artísticas do Instituto de Cooperação Intelectual; Arthur Fontaine, presidente do Bureau Internacional do Trabalho; Jha Loudon, embaixador dos Países Baixos em Paris, Osusky, embaixador da Tchecoslováquia em Paris; L. Romier, diretor do "Redressement Français"; E. R. Buehler, industrial de Zurich e presidente da "Werkbund" Suíça; dr. H. C. Bosch, industrial de Stuttgart; Georges Delabart, presidente do Conselho de Administração do Crédito do Norte; Henry Frugés, industrial de Bordeaux; prof. Junkers, industrial de Dessau; Jean Michelin e Gabriel Voisin, grandes industriais de Paris, e vários outros, cuja enumeração seria talvez tediosa.

Esses nomes deveriam ser para todos os espíritos de boa fé, a melhor garantia de que aquele congresso era, talvez, a coisa mais séria jamais tentada na história da arte, no sentido de unificar os esforços das grandes mentalidades afim de tornar conhecidos de todos, os produtos do espírito da época em que vivemos.

O manifesto

O manifesto estava assim redigido:

"Os arquitetos abaixo assinados, representando os grupos nacionais de arquitetos modernos, aqui deixam confirmada a sua solidariedade, a sua unidade de opinião sobre as concepções fundamentais da arquitetura, assim como sobre os seus deveres profissionais para com a sociedade.

Insistem particularmente sobre o seguinte: construir é uma atividade elementar dos homens, intimamente ligada com a evolução e o desenvolvimento da vida humana. O dever dos arquitetos consiste em se porem de acordo com a orientação de sua época. As suas obras devem exprimir o espirito do seu tempo. Os abaixo assinados se recusam categoricamente a empregar nos seus métodos de trabalho, os principios que puderam movimentar as sociedades passadas e confirmam, ao contrário, a necessidade de uma concepção nova. Querem uma arquitetura satisfazendo as exigências espirituais, intelectuais e materiais da vida atual. Conscientes das transformações profundas, operadas na estrutura social pelos maquinismos, reconhecem que a transformação da ordem e da vida social fatalmente acarreta uma transformação correspondente do fenômeno arquitetural. O fim exato desta reunião é de conseguir a harmonia entre os elementos presentes, colocando para isto, a arquitetura no seu verdadeiro plano que é o plano econômico e sociológico, livrando-se das influências estereis das academias conservadoras das fórmulas do passado.

Nesta convicção declaram associar-se e ajudar-se mutuamente para poder realizar, moral e intelectualmente, as suas aspirações num campo de ação intencional".

Sequem as seguintes assinaturas:

Arquitetos: Haering e Hay -Alemanha; Frank -Austria; Victor Bourgeois e Hoste -Bélgica; Lundberg Holm e Henningsen -Dinamarca; Mercadal e Zavala -Espanha; Neutra -Estados Unidos; Auguste Perret e Le Corbusier -França; Oud e Mart Stam -Países Baixos; Fred Jorbat e Molnár Jarkás -Hungria; Alb. Sartoris e C. E. Rava -Itália; Edvard Heiberg -Noruega; Cyrkus -Polonia; Karl Moser e h. Schmidt -Suíça; El Lissitzky -Russia; Krejcar -Tchecoslováquia.

Os delegados da Inglaterra, da Iugoslávia, dos países escandinavos e da América do Sul ainda não foram designados - são membros honorários do comité os arquitetos: Peter Behrens, H. P. Berlage, Tony Garnier, Jose Hoffman, A. Loss, E. Saarinen, Van de Velde e Frank Wright, nomes sobejamente conhecidos e célebres no mundo da arquitetura.

Agredindo ao Congresso, o Sr. Joseph Vago, um dos arquitetos oficialmente designados para construir o Palácio da Liga das Nações, dirigiu uma carta que foi lida na seção inaugural da assembléia.

A carta de Joseph Vago

Transcrevemos o trecho mais importante da missiva, que é o seguinte:

Budapest le 20 juin - Enlisant le vaste et intéressant programma du congrés préparatoire d'architecture moderne que mon ami (Prof. Joseph Hoffmann, Vienne) m'a envoyé, j'ai le grand désir de participer a ces travaux.

Un de mes travaux, un petit club, exécuté déjà en 1912 et publié dans L'architecture (aut 1926) témoigne avec ses minces colonnes en béton armé - de mes idées sur l'art.

Il est vrai que mon dernier travail, le project - concours pour le palais de la S.D.N. ne pouvait pas contenter mes confrères, parce que a causa de manque de temps et un peu aussipar opportunité je ne l'ai pas créé selon mes vœux, mais maigüé ça je suis resté l'artiste moderne de conviction.

Or, définitivement nommé entre les architectes chargés de l'édification du palais, je conduis contre les autres architectes

collaborateurs une lutte désespérée pour la réussite des idées modernes.

C'est à cause de cela que je désirerais d'au tant plus consulter mes confrères modernes, et demander leur appui moral dans la ferme conviction que la victoire de la modernité dans la construction du palais de la Société des Nations signifie la victoire définitive de l'art moderne (Assig) Joseph Vago". - Transcrit de "La Suisse", Genebra, de 3-7-28).

Vê-se perfeitamente, pelo que vai acima esclarecido, que o 1º Congresso de Arquitetura foi de fato o que se poderia chamar a pedra fundamental dessa grande obra que será a arquitetura do porvir.

Dos problemas ali aventados, e que trataremos de explicar logo que se apresentar oportunidade, nenhum foi definitivamente solucionado. Se o fossem, talvez arte moderna teria tido naquela memorável conferência, a sua sentença de morte. Todavia, uma coisa ficou assentada: a reunião dos esforços de cada um, a fim de ser atingido o ideal de todos, por meio de propaganda intensiva e extensiva e por meio da realização de obras arquitetônicas exclusivamente feitas para o predomínio do espírito novo.

O significado de uma assembléia

A realização de semelhante "meeting", com a repercussão por ele operada no espírito de todos aqueles que procuram adivinhar o ritmo do tempo moderno, tem um significado essencial. Veio provar que, nesta época febricitante, que os passadistas tanto se comprazem em denominar "materialista" e "pueril", os modernistas são precisamente os únicos que não abandonaram a intensidade e a continuidade da vida intelectual, iniciada e levada a muitas glórias pelos nossos antepassados.

Veio provar que um problema de arquitetura é ainda, para uma incontável legião de gente culta, uma coisa digna de ser tratada com o mesmo carinho com que, no passado, artistas e filósofos tratavam os pontos inquietantes que a elevação cultural no tempo em que vieram lhes propunha para serem resolvidos.

Arquitetura moderna, como arte moderna em geral, não é um capricho, é uma realidade, uma urgência, uma presença do tempo histórico na mente daqueles que pensam.

Há fatos que provam exuberantemente, o que dizemos; o 1º Congresso de Arquitetura Moderna é um dos tantos que já se conhecem. Só não os compreenderá nem verá aqueles que, fechado na sua torre de banalidades e de repetições, for cego para a vida imensa e fremente que palpita ao seu redor.

Quem meditar a sério sobre a função da arte e, mais ainda, sobre o significado da obra artística na vida dos povos, saberá que os apóstolos das novas estéticas, ainda são os únicos que tentam engrandecer, positivamente, o valor da vida humana, seja dando-lhe o conforto que a civilização justifica, seja ampliando-lhe as possibilidades expressivas dos seus sentimentos.

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

VI

As relações entre arte e cultura

Uma tendência espontânea

Nestes breves rodapés que estamos escrevendo sem um método pré-estabelecido, e sem desejo algum de diminuir o valor de quem quer que seja, ainda cabem, à margem de rápidas anotações de caráter exclusivamente técnico, ligeiras considerações sobre as relações entre a arte e a cultura do nosso tempo. Embora, com isto, não queiramos fugir às demonstrações práticas que provarão mais amplamente, como, aliás, em parte já conseguimos provar, a conveniência financeira e sanitária que há em construir casas, nos dias de hoje, com os processos atuais que a indústria faculty e a razão aceita.

Dissemos que estes nossos artigos estão sendo por nós escritos sem método pré-estabelecido que, portanto, não obedecem à uma sequência estudada de antemão; temos alternado considerações técnicas com deduções de caráter francamente criteriológico, sabendo que nossos leitores poderão, por si sós, retirarem desse conjunto de argumentos, as induções que os levarão a conceber a arte moderna, não já como um produto do snobismo e sim como uma afirmação lógica e simples do ritmo da marcha da cultura e da civilização. Mesmo assim, entretanto, os que acompanharam e ainda estão acompanhando esta publicidade serena das idéias modernistas, devem ter percebido que, no fundo de todas as declarações, há um impulso espô de caráter francamente criteriológico, sabendo que os nossos leitores poderão, por si só, tirar desse conjunto de argumentos, as induções que os levarão a conceber a arte moderna não já como um produto da vaidade e do snobismo, e sim como uma afirmação lógica e simples do ritmo da marcha da cultura e da educação. Mesmo assim, entretanto, os que acompanharam e ainda estão acompanhando esta publicidade serena das idéias modernistas, devem ter percebido que no fundo de todas as declarações, há um impulso espontâneo, um critério homogêneo, uma diretriz firme que não é fruto do acaso. É resultante de longos estudos, de demoradas meditações feitas no silêncio do nosso gabinete de trabalho, tendo por base as observações colhidas nesse grande cenário de lutas e de exemplos que é a vida cotidiana das imensas cidades civilizadas.

Contradição entre a arte e a cultura do nosso tempo

Quando encetamos a nossa separação pessoal daquele acervo de arte que constitui para muita gente o "Passado", e procuramos, pela primeira vez, fazer uma arquitetura que se enquadrasse nas contingências do tempo atual, não o fizemos por partidarianismo — o que poderia parecer, até certo ponto, reprovável — e sim por uma urgência ineludível dos nossos sentimentos. Vimos, desde aquele momento decisivo para a nossa concepção da missão do arquiteto, que havia uma contradição entre os processos expressionais da arte assim chamada "passadista" e todo o resto da cultura que as sumidades intelectuais do novo século tinham conseguido acumular. A contradição era tão evidente que o próprio

estudo da História da Civilização, nos levou a sentir que, uma vez que estávamos numa nova era das conquistas do espírito, já não era possível prosseguir adorando, copiando e rebaixando certos valores estéticos que foram os máximos do seu tempo, embora agora deixem de ser o que foram, para significar, simplesmente, marcos das etapas de florescência perpétua do espírito e do sentimento humano.

A arte como síntese de cultura

Com efeito, quando se estuda a História das Civilizações, vê-se perfeitamente que a arte nunca foi uma isolada manifestação pessoal; atrás de um quadro, de uma escultura, de um monumento, de uma casa, e até de um tecido de certas épocas culminantes de todas as civilizações passadas, a gente ainda pode perceber, como num livro que não mente, a esplêndida realidade cultural que agia sobre o espírito do artista, fazendo com que ele pintasse, esculpisse, construísse e tecesse daquela forma exata, aproveitando-se da técnica que o progresso geral do seu tempo lhe proporcionava, e revelando, sozinho, a medida das conquistas que o espírito coletivo ia paulatinamente realizando. Há quadros, esculturas, palácios, tapetes, túmulos, objetos domésticos, cerâmicas e esmaltes que hoje facilmente se identificam como sendo de um determinado tempo, apenas em virtude de seguirem, os artistas do passado, a marcha de sua época. Se eles não procedessem dessa forma; se eles fossem como os passadistas de hoje, que se esquecem de que estão vivendo no século XX, para viverem copiando maravilhas não "copiadas" e sim "sentidas", nos séculos XVIII e XIX, se eles, vivendo em dias históricos propriamente "seus", repetissem as obras que as gerações anteriores lhes legaram, não haveria, agora, a possibilidade de identificar os seus trabalhos.

Essa possibilidade de identificação pode não convir aos passadistas de hoje, mas é uma prova histórica palpável, quase chã e, portanto, irrefutável - ainda que outras não houvesse - de que nenhuma das épocas do passado procurou copiar outra época antecedente. É preciso, contudo, salientar dois grandes fenômenos históricos de significação transcendental; a Grécia, no seu período áureo, não só deixou de tentar copiar os trabalhos artísticos que outras civilizações legaram ao patrimônio comum da história da humanidade - como até ignorou, como assevera Splenger e como provam os próprios pergaminhos escritos pelos historiadores gregos - que, antes da sua, tinham existido outra civilizações, outras culturas, outras concepções de mundo, da arte, da vida e dos deuses; e quando, na Itália e na Dinamarca, surgindo Canova e Thowaldsen, apareceu aquilo que os historiadores da arte chamam de "neo-classicismo", coisa que se resumiu na imitação fiel da orientação original grega, o que resultou foi uma infinidade de trabalhos inexpressivos, frios, sem transcendência, sem sequência histórica, sem razão de ser, e até sem outra significação além da imitativa.

Apesar disso, tanto a arte grega como a arte neo-clássica correspondem à cultura do tempo em que floriram; o cinquentenário que vai do último quarto do século XVIII ao primeiro quarto do XIX, apresenta-nos uma cultura geral pouco sólida, formalística e quase sem conteúdo, o que justifica o surto de uma arte de beleza apenas formal, não tendo nenhum sopro de paixão veemente a animá-la. Na Grécia Magna, ao contrário, que se formou, se completou, se definiu, e desapareceu numa época de cultura iluminada, de uma cultura profunda, honesta e simples, límpida

como um dia de primavera, a arte era um conjunto de forma e de conteúdo altamente expressivos, a escultura de Fídias, a filosofia de Sócrates, a pintura de Apelles, a poesia de Píndaro, a concepção do Parthenon e a religião dos deuses olímpicos, antropomorfos, são coisas que se completam numa cadeia maravilhosa, revelando-nos a unidade de diretriz entre a arte e a cultura daquele tempo, arte e cultura que ainda hoje causam admiração e espanto, pela enormidade do seu alcance e pela imortalidade de seus resultados.

Também a arte da Renascença não é um caso isolado, sendo, como é, resultante da cultura humanista; a da Idade Média bem nos diz a que altura estava a mentalidade daquele tempo: através de Dante a gente pode contemplar o inteiro panorama do "seu mundo", com a sua cosmogonia, a sua filosofia, o seu estado político, o seu exoterismo religioso e a sua luta de castas; o romantismo de Delacroix também surgiu, simultaneamente, com um conjunto de manifestações artísticas, culturais e educacionais que só podiam dar motivo a semelhante pintura; o próprio pré-raphaelismo, essa arte maravilhosamente cândida, pura, realista até quase a santidade, que morreu por esgotamento dos motivos pictóricos possíveis de serem gerados pela tendência que Ruskin iniciou num apostolado generoso de beleza, digno de melhor destino, também não apareceu desacompanhado: havia, atrás dela, uma estética de Oxford, uma reminiscência dos pensamentos quatrocentistas, então dominantes, por um período aliás brevíssimo, e uma grande ânsia civilizadora que, embora negativa, foi o surto culminante do século XX, século em que já não se trata de cultura e sim de civilização propriamente dita.

Exemplos como esses não faltam. É só folhear uma história da arte, confrontar, raciocinar um pouco. Também não é desejo de sermos eruditos. O que vai mais acima são conhecimentos comuns, que todo artista medianamente culto possui e deve possuir. Fatos históricos, que marcam as grandes linhas gerais da evolução do pensamento humano, pertencem a todos os que sabem ler, visto que a cultura já não é privilégio senão dos que querem aprender, e que o analfabetismo já abandonou a área de todas as cidades. Citando tais fatos, poderíamos continuar até o infinito. Mas não se faz necessário tamanho esforço. O que dissemos é bastante para evidenciar aos olhos de todas as pessoas de boa fé, que, em nenhuma época, a arte andou desirmanada do espírito humano. Ela foi sempre a síntese, a revelação do progresso coletivo, seja em relação a técnica, seja em relação ao próprio saber filosófico.

O novo século precisa de uma arte nova

Somente no nosso tempo, somente no século XX, que é o século dos grandes impactos conquistadores da ciência e da técnica, é que uma legião de adoradores passivos do mundo que se foi, quer que a arte de hoje esteja separada de tudo quanto define a mentalidade do tempo novo. Agora que Splenger, Einstein e Wahnber, aliados a Erobénus, a Keyserling, a Croce e a Elva, fizeram a formidável avançada do relativismo fecundíssimo contra a esterilidade dos enciclopedistas; agora que a teoria de Freud, embora exagerada, veio trazer um novo elemento para o estudo da formação da consciência estética; agora, enfim, que os técnicos dão o dirigível e o aeroplano, e a ciência dá o rádio, que razão haverá para que a arte e, principalmente, a

arquitetura, fique marcando passo no estilo de Luis XVI, ao invés de se ligar a todas as outras modalidades de expressão do nosso tempo, afim de completar o ciclo, atingindo, também ela, o século XX?

É a própria história, a história a que se apegam os tradicionalistas, o indicador imparcial que nos mostra que é um erro marchar para o passado. No passado não há arte, "houve" uma arte. A arte do presente e do futuro estão para serem feitas. E é nesse sentido que nós, os que se desgarraram da tradição, trabalhamos, certos de que um dia o nosso grande esforço será reconhecido.

Quando atingirmos, porém, o nosso objetivo, quando tivermos conseguido colocar a arte à altura da cultura do nosso século, então será tempo para que as gerações vindouras ensaiem novos passos, no sentido de conquistar outra etapa arem constatadas e provadas a todo instante, porque cremos que já proporcionamos, aos que nos seguiram até aqui, uma soma suficiente de argumentos puramente espirituais.

Faltam os argumentos práticos, os de ordem quase material, que deixamos justamente para agora, afim de corroborarem os anteriores, pois já é tempo de se falar das realizações dos artistas modernos.

São realizações que, sem dúvida alguma, procedem de uma elaboração mental a que só a nossa época poderia dar origem. Por elas se verá que não são constatadas e provadas a todo instante, porque cremos que já proporcionamos, aos que nos seguiram até aqui, uma soma suficiente de argumentos puramente espirituais.

faltam os argumentos práticos, os de ordem quase material, que deixamos justamente para agora, afim de corroborarem os anteriores, pois já é tempo de se falar das realizações dos artistas modernos.

São realizações que, sem dúvida alguma, procedem de uma elaboração mental a que só a nossa época poderia dar origem. Por elas se verá que não é muito justa a acusação que os passadistas movem contra os futuristas, asseverando que, em matéria de arte moderna, apenas surgiram teorias, tendo ficado, segundo o critério aliás pouco verdadeiro dos adoradores do passado, para as calendas gregas as obras concretizadoras dos seus princípios.

É isto o que pretendemos demonstrar hoje. Porque se é verdade que, na América do Sul, infelizmente para todos, a arte moderna, e, principalmente a arquitetura, foi muito pouco além dos meros princípios, dos vagos ensaios literários de alguns espíritos audaciosos, também é verdade que, em diversos países europeus, na Dinamarca, na Rússia e na Alemanha, e mesmo nos Estados Unidos da América do Norte, os artistas modernos não ficaram no enunciado dos princípios, mas foram até a realização verdadeiramente impressionante de obras dignas de todos os elogios.

A obra dos modernistas

Deixemos de parte, por ora, a Rússia, onde a arte moderna é a arte do Estado; no país das estepes, ser moderno é um dever de civilidade. Na Alemanha, entretanto, onde o Estado ainda não chegou ao extremo de ditar atitudes e virtudes estéticas ao povo, gozando os artistas de invejável liberdade - pois ali vivem muito bem futuristas e passadistas, impressionistas e realistas - o desenvolvimento das teorias modernas tiveram o decidido apoio do elemento oficial, de maneira que os arquitetos da vanguarda não se viram coibidos de construir edifícios segundo o seu pensamento evoluído. O apoio oficial das pessoas que ocu-

param e ainda ocupam cargos políticos de alta responsabilidade administrativa foi, sem dúvida, valioso, principalmente por corresponder a um movimento de idéias que não deixou impassível o sentimento das massas populares.

Dessa forma, tendo os arquitetos modernistas a oportunidade de realizarem suas obras de arte, provaram, com fatos, que as teorias que eles pregavam e que continuam a pregar, cada vez com mais convicção e com mais ardor, não eram monstruosas como, a princípio, os passadistas exaltados procuraram fazer crer.

O que houve em Stuttgart

Uma esplendida oportunidade lhes foi dada pela Municipalidade de Stuttgart. Municipalidade que, desejando em boa hora organizar uma exposição de arquitetura, convidou para tomar parte, no grande certame, um grupo de artistas alemães modernistas, denominado "Ring".

Do seio desse grupo foram escolhidos 17 autores, dos quais 12 alemães e 5 de outras nacionalidades. Tais arquitetos foram incumbidos de construir, no curto espaço de seis meses, 60 casas para morada, tendo sido dada a eles a mais ampla liberdade de ação.

Puderam, pois, talvez pela primeira vez, planejar e erigir casas pelos processos mais adiantados que imaginavam, no estilo que melhor lhes parecesse, usando os materiais que julgassem mais adequados. As aludidas 60 casas iriam fazer parte da exposição projetada, exposição essa que se compunha, além disso, de uma secção de fotografias e de maquetes arquiteturais e de uma grande feira de todos os materiais e objetos cuja função se relacionava com a construção e com o arranjo de uma residência.

O terreno concedido para as referidas construções se situava numa colina nos arredores de Stuttgart, de onde se descortinava um panorama magnífico.

Por essa largueza de vistas, por essa atitude de confiante expectativa, mantida pela Municipalidade de Stuttgart, em relação aos artistas modernos, mereceu ela, e ainda hoje merece, de todos os que sabem o que significa a criação ou a procura de um estilo novo em arquitetura, os mais rasgados elogios, tanto da parte dos vanguardistas, como também da parte de todos os espíritos cultos. O que aquela municipalidade fez, desassombradamente, deveria ser seguido por outras, de todas as partes do mundo, pois há nisso não só uma bela lição de tolerância, mas até um espírito notável de equidade.

O bairro de Weissenhof

Construídos pelos modernos, o bairro de Weissenhof, em Stuttgart hoje representa uma verdadeira etapa da arquitetura de vanguarda. O arquiteto Mies Van der Rohe desenhou a planta geral com um grande sentimento de ordem e com uma clareza de motivação arquitetônica que impressionou vivamente o espírito dos críticos, que se encarregaram de falar do projeto, pois a grande concepção dava uma sensação de conforto, de ordem, de higiene, de beleza, enfim, até então desconhecida. Aquele majestoso grupo de casas apresentava, porém, como era imaginável, alguns defeitos. E a crítica serena, a própria crítica futurista, foi unânime em condenar certas coisas que, como experiência que eram, não podiam concretizar e determinar a linha de conduta defini-

tiva. Mas o que havia de fundamental, de característico, de puramente essencial, em tudo aquilo, e que não era pouco, foi reconhecido e elogiado por todos. Não era possível negar uma obra que encerra tantas promessas.

Para provar que aquele bairro moderno não foi um fiasco, como já se procurou fazer crer, mesmo nesta capital, basta citar o fato de que, postas a venda, em julho, as casas, já em outubro, estavam adquiridas por pessoas de todas as classes sociais, sendo que, para uma delas, houve 33 pretendentes.

Para informar o público paulista a respeito desse certame, é-nos grato transcrever, para estas colunas, alguns trechos de artigos aparecidos nas impressas alemã e francesa.

Opiniões da imprensa europeia em relação ao bairro de Weissenhof.

O "Frankfurter Zeitung", jornal considerado como o mais sério da Alemanha, que é lido principalmente pelas classes cultas e pelas classes abastadas, e que é famoso pela sua secção permanente de crítica de arte, disse:

"Era preciso criar, por meio de uma técnica nova, o tipo das moradias destinadas às pessoas que estão trabalhando em grandes empresas nacionalizadas, e que se utilizam de automóveis e aeroplanos, fazem esporte no Stadium e que vivem em aglomerações. A nova moradia tem que estar de acordo com a noção de espaço, noção completamente transformada por essas pessoas."

O "Vossische Zeitung", órgão dos professores e das classes acadêmicas, escreveu:

"Notamos, nestas casas modernas, traços de parentesco, indicando-nas, todas, o mesmo caminho a seguir. Não vemos mais, aqui, a ostentação de diversas salas de recepção. Ao contrário, basta-nos, geralmente, uma sala de dimensões amplas, dividida em um compartimento para morar e outro para tomar refeições, comunicando-se por meio de portas corredizas. Para o resto, bastam quartos pequenos, muita pouca mobília, armários embutidos nas paredes. Não há lugar para inutilidades. Naturalmente, notamos alguns exageros. Mas exageros dessa ordem são mesmos necessários para abrir caminho à novas idéias que se devem realizar. Sem esses exageros, a humanidade talvez nem prestasse atenção."

"Der Tag" inseriu o seguinte nas suas colunas:

"O bairro de Weissenhof é uma experiência interessantíssima que nos demonstra o novo desenvolvimento do estilo moderno também na arquitetura. Vemo-lo e sentimo-lo por toda parte. Ainda não foi conseguido o fim almejado; notamos a luta espiritual para a procura de uma nova condição de vida e para a solução de problemas delicadíssimos. Diversas coisas foram erradas, e, como erradas, foram reconhecidas e não serão, com certeza, repetidas. Entretanto, é com isto que aprendemos. É isso que dá valor a Weissenhof, que nos revela muitos caminhos novos"

O "Deutsche Allgemeine Zeitung" assegurou:

"Ainda será muito discutida e falada essa realização de um bairro residencial, mas um resultado já podemos profetizar desde já: Quem no futuro quiser colaborar na solução do problema da casa de moradia, tem que contar com esse bairro de Weissenhof. Isto já constitui uma razão de sucesso indiscutível."

Os "Cahiers d'art", de Paris, ocupando-se também com aquela experiência, sentenciaram:

"A exposição de Stuttgart marca uma data na história da arquitetura moderna: é o primeiro encontro de diversos espíritos europeus para a formação de uma nova estética, cada um entrando a colaborar com as mais importantes de suas pesquisas e submetendo-as ao estudo dos seus colegas. Qual será o país que tentará realizar outra vez uma experiência deste gênero e deste alcance?"

De "Deutsche Kunst und Innendecoration" extraímos este trecho:

"Naturalmente, não vemos somente soluções perfeitas, idéias perfeitamente realizadas. Ninguém poderá exigir isto. Se tivéssemos conseguido a última perfeição em matéria de moradia, essa exposição não teria sido necessária. O sucesso da experiência, entretanto, nos parece assegurado. Com a construção desse bairro de Weissenhof, adiantamo-nos consideravelmente no sentido de resolver o problema tão importante da moradia moderna. Um sucesso de gerá possuir seu próprio campo de experiências, suas casas de experiências, seu laboratório. Somente nessas condições chegaremos à arquitetura moderna. Todas as portas estão abertas. Mas ainda resta alguma coisa a fazer!"

A vista destas opiniões insuspeitas, já não é possível continuar a crer que a experiência de Stuttgart resultou em fracasso. No próximo artigo procuraremos dar, aos leitores do "Correio Paulistano", uma análise breve dos elementos característicos que concretizaram aquela experiência saera possuir seu próprio campo de experiências, suas casas de experiências, seu laboratório. Somente nessas condições chegaremos à arquitetura moderna. Todas as portas estão abertas. Mas ainda resta alguma coisa a fazer!"

A vista destas opiniões insuspeitas, já não é possível continuar a crer que a experiência de Stuttgart resultou em fracasso. No próximo artigo procuraremos dar, aos leitores do "Correio Paulistano", uma análise breve dos elementos característicos que concretizaram aquela experiência salutar.

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

VIII

Características da construção moderna

-Ainda a exposição de Stuttgart

No último artigo por nós publicado, tratamos - com a brevidade que nos permite o espaço de que dispomos - das construções erigidas em Stuttgart por arquitetos que se desvincilharam da tradição. E, para mostrar que esse certame arquitetônico não se constituiu num fracasso, acrescentamos, às nossas palavras, trechos de artigos que sintetizaram a opinião da imprensa europeia e que foram escritos e divulgados no dia da famosa exposição. Pensamos que, assim, tenha ficado perfeitamente estabelecido que a referida exposição de arquitetura não só conseguiu um êxito sem precedentes, como também repercutiu para além das fronteiras da Alemanha, indo ecoar da maneira mais favorável, nos ambientes artísticos e oficiais de outros países onde o estado atual da cultura e da civilização atinge a um grau que honra, deveras, o nosso século.

Por esse motivo, passaremos a falar, hoje, dos resultados práticos e das benéficas consequências decorrentes do certame de Stuttgart, isto é: da primeira exposição real de arquitetura que jamais se levou a efeito no mundo.

No campo artístico, aquele fato teve, para todos quanto sabem reconhecer o valor justo das grandes iniciativas humanas, um significado de inovação idêntico ao que teve o surto do automóvel, no campo industrial; com efeito, a casa moderna que surgiu ao público, pela primeira vez, numa competição oficial, representava, em relação à moradia, o mesmo sentido que, pouco tempo antes, o automóvel representara, em relação aos métodos de comunicação e transporte. O veículo a motor de explosão anunciou, abriu e consolidou uma época avançada civilizadora, no intuito de vencer o tempo e o espaço, em substituição à diligência, para a qual a distância era sempre demasiada e o tempo era sempre insuficiente. A casa de Stuttgart, dentro da sua utilidade também anunciou, abriu e consolidou, pelo menos nos países mais adiantados da Europa, uma época de evolução residencial, apresentando um tipo de moradia econômico, higiênico e acolhedor, em substituição aos velhos sistemas de casas que sofriam mingua de sol e que, em tempos invernosos, pouca coisa apresentavam de confortável e salubre.

Demais a mais, o certame de Stuttgart definiu, para sempre, um elevado grau de colaboração permanente e equilibrada entre os industriais e os arquitetos da atualidade.

As inovações típicas de Stuttgart

Em que consistem, em concreto, as inovações praticadas na bela cidade alemã? E o que veremos nas linhas que se seguem:

A primeira coisa que o espectador inteligente pode notar é a falta do clássico telhado, dessa espécie de chapéu enorme, vermelho, em forma piramidal, a cobrir as paredes das casas da maneira menos estética e menos lógica possível.

Todos os edifícios do bairro de Weissenhof, planejados por Van der Rohe, apresentam cobertura plana ou terraços praticáveis, em substituição do telhado comum, eliminando, portanto, a complicada e dispendiosa armadura de madeira que os telhados requerem. É verdade, entretanto, que até agora, os telhados de água furtada eram uma necessidade, porque se desconhecia um método eficiente de impermeabilização, tanto em relação à umidade, como e principalmente ao frio e calor. As lajes comuns, construídas para as superfícies planas até a bem pouco tempo, eram ótimas absorvedoras de calor, o que impossibilitava a sua utilização na cobertura de prédios residenciais.

Nas, nos nossos dias, o problema muda de aspecto devido aos novos recursos proporcionados aos arquitetos, a fim de enfrentarem, com êxito, os rigores da temperatura atmosférica.

Le Corbusier, para as suas casas de Stuttgart, fez uma cobertura de tijolos de cimento, furados, de encaixe (especialmente elaborados), impermeabilizando-os com várias camadas de material adequado a esse fim, também criado por ele; depois, sobre tais coberturas, construiu os jardins. A experiência deu ótimos resultados, e as casas por ele erigidas conservam uma temperatura agradável e um estado geral de higiene e salubridade verdadeiramente surpreendente. Outros arquitetos que tomaram parte no grande certame de Stuttgart, praticaram o isolamento contra a umidade, contra o calor e contra os rumores precedentes do exterior.

Por essa forma, ficou eliminada a necessidade de se construírem paredes de considerável espessura. Os muros podem ser da espessura de uma membrana, sem que, por isso, se ouçam rumores ou se sinta frio ou calor, graças a tais métodos de isolamento, que também não são dispendiosos.

As casas de Stuttgart, em sua maioria, foram feitas com blocos de cimento de grandes dimensões, e isto, como é lógico, facilitou enormemente o trabalho de construção - seria mais legítimo dizer de montagem - das referidas casas.

O edifício de Gropius foi erigido pelo processo de montagem a seco. Tal processo de construção foi muito apreciado em Stuttgart, em razão da economia que representa e da praticabilidade de que se reveste.

As dependências e o seu sentido prático

Tudo - desde os particulares mais insignificantes, até as grandes linhas de conjunto, das casas de Weissenhof - foi criado com o intuito de permitir ampla expansão da vida vivida pelo homem moderno. As divisões dos compartimentos internos não obedecem ao sistema antigo que determinava uma aposento para cada função da vida. São feitas de maneira que a família residente possa transformar dois aposentos, virtualmente separados, em uma grande sala de jantar, ampla, arejada e prática sob todos os pontos de vista. Em de festas, toda casa pode ser, por esse novo processo de edificação, transformada numa sala imensa. É indubitável o ótimo resultado prático que pode daí advir.

Ainda as idéias de Le Corbusier

As grandes aberturas horizontais, como são vistas nas edificações de Le Corbusier, naquela cidade alemã, permitem que os raios de sol abranjam o maior espaço possível dos compartimentos internos, concor-

rendo, por essa forma, a tornar a residência mais higiênica, sem dar trabalho algum à família que nela reside, pois são conhecidas as influências salutares que o sol exerce sobre o organismo humano. Essas mesmas influências justificam e dão grande valor à existência das grandes janelas que Le Corbusier idealizou para os seus prédios. Esses prédios foram ridicularizados por mais de um crítico, mesmo fora do ambiente europeu, pelo fato de serem enfiados sobre colunas. Mas quem assim tentou destruir as criações de Le Corbusier, não compreendeu as intenções do artista, que foi a de aproveitar o terreno do melhor modo, construindo jardins nos declives, colocar os jardins nas coberturas das casas, invertendo a ordem estabelecida por Le Corbusier, mas confirmando o princípio do aproveitamento do espaço com inteligência e sentido prático.

A cooperação industrial

Até pouco tempo atrás, a indústria de ferragens, madeiras, de todo o material de construção, enfim, se desenvolvia arbitrariamente, num sentido quase oposto às necessidades reais da arquitetura. Assim, o arquiteto se via na impossibilidade de realizar em seus prédios, suas ideias inovadoras colocar os jardins nas coberturas das casas, invertendo a ordem estabelecida por Le Corbusier, mas confirmando o princípio do aproveitamento do espaço com inteligência e sentido prático.

A cooperação industrial

Até pouco tempo atrás, a indústria de ferragens, madeiras, de todo o material de construção, enfim, se desenvolvia arbitrariamente, num sentido quase oposto às necessidades reais da arquitetura. Assim, o arquiteto se via na impossibilidade de realizar em seus prédios, suas ideias inovadoras, devido ao custo excessivo das peças elaboradas pela indústria sobre encomenda isolada.

A exposição de Stuttgart, também sob esse ponto de vista trouxe resultados benéficos porquanto abriu a oportunidade de se "standardizarem" novos tipos de materiais de acabamento, como sejam: ferragens, tintas, aparelhos sanitários, material elétrico, etc., tudo obedecendo a um princípio de estética que se enquadra perfeitamente na concepção do belo do nosso tempo.

Na Europa, hoje, é facilmente encontrável todo o material necessário à construção de uma casa moderna. No Brasil, ainda não vingou a mesma ideia de se fazerem "standardizar" aqueles materiais segundo um pensamento artístico atual. Mas não resta dúvida que, dada a voga cada vez mais acentuada das casas tipo modernista, também neste imenso país há de aparecer - e não tardará muito - a indústria destinada a fornecer produtos às construções modernas. Quando isto se verificar, as residências de arquitetura avançada serão as de preço mais módico possível e estará amplamente aberto o campo para os construtores que sabem que o passado possui obras maravilhosas, mas que também não ignoram que o futuro depende de nós.

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

IX

Arranha-Céus

A psicologia do arranha-céu

Tendo já falado sobre diversos temas de arquitetura, chegou o momento de se tratar de uma das interrogativas mais inquietantes, dentre as que se podem opor contra a atividade profícua dos arquitetos que abandonaram a tradição e enveredaram por sendas novas da arte afim de encontrar processos simples e expressões inéditas. Tal interrogação se relaciona com a utilidade e, ao mesmo tempo, com a psicologia do arranha-céu.

Precisamente por ser o que é, o arranha-céu vem preocupando, muito mais seriamente do que se poderia pensar, os espíritos que ainda marcam passo ao ritmo lento e monótono de um pensamento estético que já não existe senão por um estranho fenômeno que ousaríamos chamar de "mumificação morfológica da arte".

É verdade que nenhum artista moderno, como também nenhum sociólogo ou pensador mais ou menos emancipado das normas desesperadoramente acadêmicas, olha com indiferença para esta espécie de edifícios que são os verdadeiros monumentos da idade atual. Entretanto, há uma grande diferença e, mais do que uma diferença, uma bem definida oposição diametral, entre os pontos de vista dos passadistas e dos vanguardistas, a respeito dos arranha-céu. E como ainda é verdade que os extremos se tocam, tanto uns como os outros, embora partindo de premissas polarmente diversas, não fazem mais, nos dias de hoje, do que discutir sobre esses grandes símbolos de aço e de cimento que todas as cidades civilizadas começaram a ostentar com orgulho perfeitamente justificado. Assim, transformado em alvo inocente, em ponto de convergência de atenção, em ponto de incidência de duas forças espirituais radicalmente diversas entre si, o arranha-céu, embora vitorioso na realidade prática da vida civilizada, continua sendo ora enaltecido, ora vilipendiado, e a sua razão de ser começa a aparecer, aos olhos dos não técnicos, mal explicada em sentido geral.

Não é nosso intuito levar a efeito a grande obra de elucidação definitiva dos espíritos, com respeito a tal problema. Queremos apenas, nestas breves notas periódicas que o "Correio Paulistano" gentilmente acolhe em suas colunas, contribuir no sentido de gerar um conceito segundo o qual, mais do que o mero capricho de um milionário, e mais ainda do que o vago anseio de um artista, que sirva, de fato, a nossa época, o arranha-céu é a resultante magnífica da marcha da civilização.

Quando se estuda o trajeto ideológico seguido por qualquer das civilizações passadas, há uma coisa, que, desde logo, fere a atenção da pessoa culta: é o sentido do gigantesco que as caracteriza. No Egito antigo, onde houve uma civilização portentosa, profundamente personalizada com características desconhecidas até então e nunca mais revividas depois de seu declínio, o povo, no apogeu da glória, da cultura e da riqueza que aqueles tempos comportavam, construiu templos e pirâmides que, pelas suas proporções, pela sua solidez, pela riqueza

do seu material e pela expressão de sentimento que concretiza, ainda causam espanto às gerações atuais. E o que se deu com a civilização egípcia deu-se, matematicamente, com outras civilizações, sejam anteriores, sejam posteriores a essa que floresceu às margens lendárias do rio Nilo. Muito embora as características fundamentais de uma civilização difiram profundamente das características de uma outra, ninguém ousará negar que o seu ritmo, talvez marcado por um determinismo imperioso e trágico, é sempre o mesmo. Partindo de um núcleo único, constituído pela alma humana e pelas suas solicitações em relação à realidade exterior, as civilizações todas irradiaram seguindo o mesmo calvário lógico e claramente definido. O que diferiu, o que difere nelas, é o rumo que tomaram.

Assim, vemos que, depois de originados por misteriosas coordenadas históricas, uma civilização representa apenas o esforço do homem, no sentido da perfeição espiritual e material.

Quando esse esforço atinge o seu apogeu, declara-se a decadência, o fracasso.

Há uma fatalidade que faz que uma nova civilização não surja nunca no mesmo território em que outra já se tenha desenvolvido e fracassado. Mas, não obstante essa deslocação geográfica do ponto de concentração do esforço humano, há uma espécie de relação negativa entre uma civilização que se forma e outra que agoniza. Desse modo, o rumo seguido pela civilização em decadência é abandonado pela que vai se formando. Esta última sempre procura atingir um estado de bem-estar geral, evitando, por todos os meios, enveredar pelo mesmo conceito de vida e de universo, de arte e de cultura, revelado pela civilização anterior. E, como o bem-estar não é problema que se resolva pelos homens, sucede que todas as civilizações, inclusive a nossa, cometem os mesmos erros, marchando por estradas diferentes.

Assim prossegue a humanidade em sua tormentosa trajetória, sempre aspirando, sempre desejando, sempre errando e sempre fazendo desses erros maravilhosos a única beleza real desta terra. Onde houve história, houve ou há beleza. O Egito, a Grécia, a China, o México, Roma e o Perú, e tantas outras partes da terra onde o destino centralizou, por algum tempo, o esforço civilizador da Humanidade, dizem coisas positivas a esse respeito e não é necessário que nós, neste pequeno espaço de um rodapé, tracemos um quadro amplo, para justificar e provar o que estamos dizendo.

Por uma lei que poucos historiadores conseguiram entrever, na formação do espírito característico de cada uma das civilizações, as grandes obras da arquitetura se afirmam, indomavelmente, nos períodos culminantes, isto é, nos anos em que se revelam os resultados máximos da cultura anterior de um povo. Seria demasiada audácia, neste artigo, tentar explicar as misteriosas complicações materiais e espirituais que conduzem os povos a essa eclosão maravilhosa. Para o nosso fim, basta-nos a verificação do fenómeno como dado positivo. Os períodos que precedem imediatamente a eclosão do signo civilizador, são períodos de cultura pura. Neles, em geral, se desenvolvem as aptidões morais e intelectuais, dando, em resultado, a formação do espírito que deve informar o caráter da civilização posterior. Quando a cultura pura campeia, os valores poéticos, científicos e éticos se revelam prodigiosamente, até que a esfera das atividades sentimentais, matemáticas e normativas fique completamente saturada. E depois desta saturação que, como a um derivativo natural e insubstituível, o homem

recorre à ação prática, à técnica, à materialização objetiva de ideais e de ideologias que foram, no período da cultura pura, alvo de considerações profundas mas declaradamente abstratas. Entra-se, então, no período claro da civilização, período que se caracteriza no perene fluir dos séculos, pela conjugação harmoniosa das atividades do cérebro e do braço, a ação é a consequência do pensamento, resultando daí, aquilo que Splenzer e outros pensadores da cultura denominaram: a conclusão do ciclo da civilização. Devido a essa lei imponderável mas efetiva, é que as grandes obras, concebidas apenas em abstrato, nos períodos de cultura, se concretizam em realidade objetiva quando se iniciam os períodos de civilização.

A arquitetura, que é uma arte, é, inicialmente, sonho, poesia, abstração como todas as artes. Mais do que as outras artes, porém, depende da técnica, que é ditada pelos recursos exteriores, e que obedece, quase invariavelmente, à adaptabilidade dos materiais que mais abundam na região em que se constrói. Daí se conclui que a arquitetura, como arte e como realização prática, só se define, só toma características grandiosas e próprias, nos períodos de civilização, pois, antes desses períodos, a técnica não proporciona meios para a transformação do sonho e do pensamento em obra concreta e real.

Do exame comparativo de todas as civilizações o que resulta é o seguinte: por uma ou por outra razão determinante, a arte última das civilizações todas, se caracterizou pela tendência de atingir proporções grandiosas em suas obras. Em arquitetura principalmente, essa tendência se nota de maneira impressionante, desde as pirâmides do Egito, até os templos da Grécia; desde os circos da Roma Imperial, aos palácios de Florença e de Milão; desde o Vaticano a São Pedro; desde o Pallazzo Pitti até as palestras vastíssimas e aos altares nefandos do antigo México; desde a arrojada tentativa dos babilônios, até as estradas monolíticas do Peru.

O elenco seria infinito se quisemos citar tudo o que é gigantesco por fatalidade histórica e nivem fora delas, determinando afluências de corrente humana para este ou aquele determinado ponto da terra. É um impacto irreprimível porque concretiza a aspiração do gigantesco que também os artistas sentem ao contato com vida real; com a grande vida que se vive sob a tragédia inenarrável das oscilações da bolsa e do funcionamento dos altos fornos; e que afasta sempre mais os homens da natureza. É também uma imposição da história, pois o período que atravessamos já não é propriamente de cultura e sim deivem fora delas, determinando afluências de corrente humana para este ou aquele determinado ponto da terra. É um impacto irreprimível porque concretiza a aspiração do gigantesco que também os artistas sentem ao contato com vida real; com a grande vida que se vive sob a tragédia inenarrável das oscilações da bolsa e do funcionamento dos altos fornos; e que afasta sempre mais os homens da natureza. É também uma imposição da história, pois o período que atravessamos já não é propriamente de cultura e sim de civilização fortemente caracterizada. Para quem tem a sensibilidade estética atrofiada por ensinamentos empoeirados, a convicção de que o arranha-céu é um símbolo só poderá vir do raciocínio.

Mas para quem é sensível ao "clima da época", essa convicção já não admite debates de qualquer espécie. Para uns e para outros, entretanto, a história tem de ser feita.

Como se vê, as razões que aduzimos a favor do arranha-céu e por isso mesmo, da arte deste século, não são arbitrárias; muito ao contrário, fundam-se nas grandes verdades históricas, nas grandes lições que o passado ainda pode dar. E, se continuarmos por esta forma, a argumentar como temos feito até aqui, ninguém mais dirá em sã consciência que os passadistas não sabem bem o que desejam fazer... Eles pensam que estão com o passado; mas a verdade é que o passado, apesar de seus protestos, está contra eles.

ARQUITETURA DO SÉCULO XX

X

Arranha-Céu

Uma explicação necessária

Antes de entrar na esplanada do tema que motiva o presente artigo, e que é complemento do que foi publicado anteriormente, julgamo-nos no dever de dar uma explicação ao público que nos lê.

Não deixa de de ser curioso o fato -que nos causou certa estupefação- de ter aparecido neste mesmo local, um rodapé cujo tema era arquitetura, mas cujo motivo principal era tentar rebater as nossas asserções favoráveis ao surto da arte moderna. É bem possível que o autor do referido rodapé tenha acompanhado, como afirma, a nossa série de artigos, na ingênua convicção de que estávamos respondendo a outros trabalhos seus.

Entretanto não é isso que se dá. Ao traçar o plano dos nossos breves estudos, nenhum pensamento tivemos, nem temos neste momento, de entabular polémica com quem quer que seja, muito menos com um profissional cujas convicções estéticas respeitamos, embora nosso ponto de vista seja diametralmente oposto ao seu.

O nosso intento, ao iniciar a série de artigos sobre a arquitetura do século XX, é bem diversa daquela que nos foi atribuído pelo autor aludido. Escrevemos por uma missão de cultura, e não por uma veleidade combativa. O nosso propósito, em verdade, é contribuir com o que está ao nosso alcance, para formação da opinião pública, de estimular e esclarecer a consciência coletiva, afim de a levantar à altura da nossa época.

Se alguma coisa combatemos, essa "alguma coisa" não era, por certo, o autor do artigo que tentou revidar nossos conceitos.

O que combatemos é a inércia espiritual, unicamente.

Procurando trabalhar pelo progresso arquitetônico do Brasil, faríamos lamentavelmente se nos preocupássemos com questões pessoais que a ninguém interessam, e que não podem nem devem ser trazidos à baila quando se quer estudar a sério um problema tão tão grave e de tão profundas consequências, como é esse da renovação e da formação do conceito arquitetural de um povo inteiro.

Também seria falta de piedade combater princípios estéticos que já estão na sua derradeira agonia.

O período árduo de combatividade da arte moderna contra as tendências passadistas já vai longe. Hoje, a missão dos que escrevem sobre arte já não é mais lutar: é convencer e intruir. E dar às massas populares a noção indispensável do belo que tem de substituir a noção antiquada que os pseudo professores de beleza lhes inculcaram.

Convencidos disto não citamos, em nenhum dos nossos artigos, o nome do autor do rodapé da quarta-feira passada e, por um princípio de lealdade, ousaríamos pedir ao mesmo que não citasse também o nosso, sempre que tal citação pudesse ser evitada por dispensável no arrazoado de qualquer tema de índole geral, e por inútil na provocação de uma notoriedade que não estamos procurando.

De mais a mais, se estes artigos fossem escritos em defesa de um regionalismo arquitetônico, lógico em sua base construtiva, e admissível em seus fundamentos sentimentais, teriam merecido nossa atenção crítica, porque, neste caso, entraria em jogo a legitimidade das conquistas da arte regional no vasto campo da estética moderna. Se assim fosse, colheríamos a oportunidade para elucidar a finalidade de uma razão que, aparentemente, poderia estar contra o nosso ponto de vista, mas que, na realidade última dos fatos, não é mais do que a confirmação de algumas das nossas teorias.

Não é isto porém o que acontece. Os artigos que apareceram no "Correio Paulistano" e que, por um acaso qualquer, foram alternados com os nossos em sua publicação, parecendo assim que havia se estabelecido uma polêmica, são uma apologia de certos estilos, cujas cópias já não merecem a atenção e o respeito nem daqueles que fazem parte do grande povo que os criou no passado. E não nos parece normal entrar a discutir no Brasil, em defesa da própria arquitetura brasileira, com um autor que, tendo estudado na Alemanha, acha elegante fazer na região dos trópicos, no Brasil, repetições de estilos passados de França.

As forças espirituais e materiais que determinam a ereção da Igreja Gótica são paralelas as que atuam determinando a construção de arranha-céus

Sob o ponto de vista histórico, e também pelo prisma da psicologia toda especial que o determina, o arranha-céu de hoje tem um significado, senão idêntico, pelo menos paralelo, e de valor igualmente positivo e legítimo, ao da Igreja Gótica na Idade Média. Para que esse argumento convença qualquer pessoa sensata e desprovida de "part-pris", é bastante lembrar que, para quase todos os povos da terra, a altura foi a dimensão símbolo, quando se quis expressar magnitude, divindade, majestade e poder. Nada de mais lógico do que esse fato segundo qual se estabelece que o espírito que animou, e que ainda anima seitas e religiões, tende a levantar edifícios sempre mais altos. Nessas construções, tanto nas do passado como nas do presente, tudo nos revela a ânsia de subir, de subir seja por que meio for, pois ainda hoje, em plena eclosão cultural e civilizadora, o fato de subir em altura tem uma analogia misteriosa mas real com a elevação da alma, seja em extase religioso, seja em atitude moral.

Na Idade Média, sem dúvida, o que predominava era o momento religioso; o valor moral era, até certo ponto, confundido e envolvido no valor religioso. Pois o crítico de religião, naqueles tempos, compreendia quase todos os conceitos vitais, desde o da política ao da ciência e da moral. Mesmo assim, entretanto, é-nos possível caracterizar e diferenciar o que era para elas religioso. E desta forma, podemos afirmar que foi a tendência, ou melhor, a consciência religiosa que levou os homens daquelas áreas remotas a elevar suas torres a alturas estonteantes.

Cada agulha Gótica é, na simbologia medieval, no exoterismo religioso que Dante cristalizou e que Huysman esclareceu, um braço humano levantado num gesto supremo de invocação. Esta simbologia não era, porém, a razão única da elevação dos edifícios a grandes alturas. Havia outro motivo que também contribuiu, o mesmo que, com toda sua força de contingência objetiva agora se evidencia em Nova York: a falta de terreno.

Alguns fatos históricos

As cidades da Idade Média eram todas fortalezas. A cidade daquele tempo, a cidade propriamente dita, era rodeada por muralhas e bastiões altíssimos. Havia pouca segurança individual. As guerrilhas eram frequentes e os barões feudais, metidos em suas armaduras de aço, seguidos por numerosos vassallos, tinham o hábito de atacar e roubar as cidades livres. Os agrupamentos de cidadãos livres que se viam na necessidade de defender o território em que viviam, construíram muralhas e fortins, munidos de pesadas portas, as quais, ao primeiro alarme, eram fechadas para impedir a entrada dos assaltantes. Devido aGóticas, derrubaram as casas vizinhas e as deixaram isoladas no meio de largas praças. E, uma vez o trabalho feito, forçoso foi reconhecer que as Igrejas tinham perdido grande parte do seu encanto. Em consequência disto, foram até organizados concursos para projetar novas construções vizinhas às Igrejas, para tornar a dar-lhes a aparência antiga e a característica: a das torres emergindo por detrás dos telhados pontudos.

O arranha-céu não foi inventado pelos norte-americanos

Pensa-se, geralmente, que construção de enormes torres, rica e finamente trabalhadas, que eram visíveis de quase todos os pontos da cidade e que dominavam, majestosamente, todos os outros edifícios. Entretanto, vistas de perto, as Igrejas eram tão apertadas pelos prédios vizinhos que era quase impossível distinguir seus detalhes arquitetônicos.

No século XX, depois de derrubadas todas as muralhas e despertando o interesse pelas obras primas do passado, aconteceu o seguinte fato interessante: querendo dar mais realce às Igrejas Góticas, derrubaram as casas vizinhas e as deixaram isoladas no meio de largas praças. E, uma vez o trabalho feito, forçoso foi reconhecer que as Igrejas tinham perdido grande parte do seu encanto. Em consequência disto, foram até organizados concursos para projetar novas construções vizinhas às Igrejas, para tornar a dar-lhes a aparência antiga e a característica: a das torres emergindo por detrás dos telhados pontudos.

O arranha-céu não foi inventado pelos norte-americanos

Pensa-se, geralmente, que o arranha-céu foi criado em Chicago ou Nova York. Nenhum erro é mais ingênuo do que este. Entretanto, é essa a crença de muitos que não tiveram a oportunidade de estudar as obras dos arquitetos do passado. No século XV já havia projetos de prédios de numerosos andares, como, por exemplo, os do arquiteto e escultor Filarete -um dos quais é o que se vê no clichê que ilustra este artigo- que os compôs imaginando a formação de uma cidade ideal denominada Sforzinda, em homenagem a Francesco Sforza, Duque de Milão. Há também alguns desenhos de Leonardo da Vinci e de Alberti, que nos provam que também esses espíritos de escol sonharam com construções muito altas, que o ambiente e as circunstâncias muito especiais de sua época não permitiram que fossem levados à efeito. Conhecemos também um desenho do arquiteto francês Perret, do século XVI. Este último projeto, muito menos fantásticos do que os desenhos deixados por Filaret,

apresenta em sua parte construtiva pormenores que já tem muita semelhança com as construções atuais. Parece ter sido inspirado nas pirâmides e degraus dos assírios; ter sido feito sob encomenda de pessoa muito religiosa e dada ao estudo de astronomia, pois tem uma espécie de observatório astronômico no telhado e é ornamentado com alegorias da lua, da terra, do sol e de quatro planetas, tendo, num grupo de nuvens, escrito o nome de Deus. Esse projeto pode ser considerado como o verdadeiro precursor do arranha-céu moderno.

O arranha-céu na atualidade

Vemos pois, que o arranha-céu de hoje, isto é, a expressão arquitetural de uma época cujo ritmo se determina pelo conflito oriundo das forças econômicas em jogo, tem os seus predecessores nos produtos arquitetônicos que, pelo menos em parte, se originaram de imponderáveis crises espirituais. O deslocamento da razão essencial, que se fez no campo religioso, cultural, abstrato, para o campo econômico e prático, nada perdeu de seu valor. Mudou apenas de ponto de referência, continuando a ser a poderosa força motivadora de iniciativas arrojadas. O que coube aos americanos, em consequência da gigantesca reserva econômica-financeira de que dispõe, foi a realização prática, em larga escala, e, por motivos aparentes de diversas índoles, da velha idéia, aperfeiçoada, transformada e argumentada.

O arranha-céu atual é bem o símbolo de uma época em que tudo, até a própria cultura religiosa, que é a que mais se distancia da brutalidade da vida real, gira em torno de problemas econômicos. Um arranha-céu, examinado em suas últimas razões de ser, é uma tábua de cálculos matemáticos onde cada metro representa avultada quantia de dinheiro. O custo dos terrenos nos centros das cidades de Chicago e de Nova York, por exemplo, é fabuloso, sobe a milhares de contos de réis por metro quadrado. Isto impõe aos seus proprietários a necessidade de tirar o máximo proveito da fortuna investida em terrenos, dando aos arranha-céus o direito incontestável de existência, mesmo que as outras razões de caráter espiritual, que já mencionamos, não existissem para tanto.

Rumo à arte moderna

Defender, pois, a construção do arranha-céu, lá onde ele é necessário, em nosso tempo, não é nada de extraordinário. É apenas preciso conhecer bem os problemas que caracterizam a nossa idade de civilização e favorecer o curso normal da história - dessa história positiva que tem de ser feita, que tem de ser vivida, por mais que os passadistas a isso se oponham, olhando para os destroços da cultura pretérita, como se olha, muitas vezes, para um fetiche.

Na América nova, rigorosa, lançada para o futuro, viver pela tradição dos outros é a mesma coisa que viver adorando reliquias dos amores que outros amaram. Compreende-se que se possa amar mais um sonho do que uma pessoa viva; mas não se tolera que se empreste aos cadáveres um sopro vital que eles não podem ter...