

da Silva Pereira, membro da revista *Gávea* nos anos 1980, participa de forma muito efetiva desse momento especial da escola de Campinas.

9. Sobre a amplitude dos trabalhos monográficos realizados nos programas de pós-graduação, ver GUERRA, Abilio. Monografia sobre Salvador Candia e a necessidade de um diálogo acadêmico. *Resenhas Online*, São Paulo, vol. 78, ano 7. Portal Vitruvius, jun. 2008, p. 208 <www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha208.asp>.

10. COSTA, Lúcio. Carta-depoimento (1948). In XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Textos de Lúcio Costa. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 125.

11. TELLES, Sophia S. Depoimento por email, 09 out. 2006.

12. COMAS, Carlos Eduardo Dias. Depoimento por email, 23 set. 2006.

13. PEREIRA, Margareth da Silva. Depoimento por email, 11 set. 2006.

14. ALIATA, Fernando. Depoimento por email, 09 ago. 2006.

15. ALIATA, Fernando; SHMIDT, Claudia. Lúcio Costa, o episódio Monlevade e Auguste Perret. In GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 2*, p. 255.

artigo 1 sophia s. telles

A ARQUITETURA MODERNISTA.

UM ESPAÇO SEM LUGAR

[1983]

A unidade entre o mundo sensível e o universo da razão – a relação arte/técnica – é o projeto da vertente construtiva da arte moderna, especialmente da arquitetura e do urbanismo do século 20. Pela abrangência de sua operação, a arquitetura moderna não é apenas a denominação de uma esfera do agir social que diz respeito à técnica, à indústria ou à organização do espaço urbano. Essa vontade construtiva marca uma posição frente à crise da civilização europeia, crise que também produziu a subjetividade romântica e a atitude niilista do século 19 como respostas defensivas e críticas à instrumentalidade excessiva da civilização industrial.

A operação moderna seria assim a tentativa de qualificar esse universo agora irreversível da técnica por meio da afirmação de uma sensibilidade primeira, originária e universal – emergência, portanto, de uma sensibilidade não subjetiva – como base de procedimentos formais que pudessem ser generalizáveis a todo espaço social por intermédio do design e do urbanismo. Não se trata de referir a arte simplesmente ao mundo da técnica, algo como a atualização da cultura ao mundo moderno. Ao contrário, a racionalidade do mundo industrial é que deve ascender às finalidades da arte.

A proposta de romper a barreira arte/vida, dissolver a arte na vida, é um esforço para superar o desequilí-

brio entre a expressão da individualidade e o campo do universal. Se a vida será reafirmada como experiência sensível, deve ao mesmo tempo tornar-se clara e ordenada, efetivamente racional. Sensibilidade governada pela razão. A forma, enquanto percepção imediatamente sensível, será ao mesmo tempo a razão em ato.

A arquitetura e o urbanismo, ao responderem às necessidades do ciclo produtivo e da nova sociabilidade, assumem a função específica de clarificar, tornar legível a nossa existência. A qualificação da vida só será possível, portanto, desde que a inteligibilidade formal possa presidir, dali para frente, todo o campo produtivo. Essa inteligência pretende minimizar o estranhamento causado pela objetivação do capital e re- por o urbano como espaço não natural, mas naturalizado, de uma sociedade longe da história, da tradição e dos regionalismos. A arquitetura moderna já é urbanismo no momento em que se constitui. Ela supõe a série, o *standard*, a planificação a partir da perspectiva zero. O mundo novo. Este é o lema da sua presença: a forma como expressão universal. Modo de deslocamento do subjetivo e do irracional, modo de fugir à opressão da natureza, como queria Mondrian.

Ora, como pensar, no Brasil, o fato da modernidade? Pode-se dizer que aqui havia, menos do que uma posição, uma disposição. O modernismo brasileiro se propunha a enfrentar a dispersividade típica do sujeito moderno ali onde ele ainda não aparecera de todo; enfrentar uma ausência, um vazio manifesto na impossibilidade da individuação do real brasileiro – sociabilidade marcada por outra dissolvência, densidade rarefeita pela extensão do território, resíduo da tradição colonial em que a presença da técnica e sua lógica abstrata apenas conseguiam emergir, aqui e ali, no horizonte da industrialização.

O modernismo seria, portanto, um momento reflexivo, o esclarecimento de uma situação. A disposição de voltar para dentro, para o interior do Brasil, o primeiro olhar finalmente permitido pelo vácuo da racionalidade europeia. Por isso mesmo, o modernismo não pode ser gesto positivo. Sua ambiguidade está em reconhecer o irracional, o imaginário, um campo afetivo e sensível que seria a naturalidade brasileira, ao mesmo tempo em que reconhece a razão moderna – termo indissolúvel desse olhar que constrói agora uma certa imagem do Brasil em sua tentativa de integração de pólos opostos: cultura e natureza, civilização e mata virgem, mergulho na paisagem brasileira não mais como fundo – plano em que se recortara a sociedade colonial e a alma romântica –, mas como campo em que se estruturam, juntos, o olhar moderno e a natureza, no ato fundante da brasilidade.

De um lado, a emergência caótica do imaginário; de outro, a negação, a sublimação desse movimento pela presença irônica e dissolvente da razão moderna. O Pau-brasil, a Antropofagia, o Verde-amarelo manifestam a contradição entre o desejo de uma subjetividade, de uma interioridade, e a fragmentação e a descontinuidade da civilização industrial. Como pensar então a arquitetura e sua abstração técnica, que fala sem cessar, justamente, na dissolução entre o interior e o exterior? Como pensar a própria abstração, que descentra toda particularidade em direção a uma forma universal? O projeto da arquitetura moderna fica assim meio estranho ao nosso modernismo. Não consegue sustentar a tensão da brasilidade porque afirma claramente outro real – o sistema produtivo, a indústria, a internacionalização do mercado.

A técnica e o estilo

Na Europa, a arquitetura se impõe como um dos pólos do próprio olhar moderno. Ordem, clareza, evidência de técnica e de novos procedimentos, formas puras. Pura exterioridade de um interior já dissolvido pela ação do capital e reassumido sob o controle da forma, manobra que procura dirigir os afetos para a lógica estruturante da percepção, para a redução da dimensão sensível da existência a um sistema objetivo de relações universais. Afinal, é a positividade da vida moderna que a arquitetura vem mostrar e demonstrar.

O modernismo aqui acolhe imediatamente esse sinal de progresso e racionalidade com o qual o Brasil precisa aprender a conviver. Mas e a presença da natureza, o interior sensível, a imensa superfície de território virgem, de sertão noturno, a presença indígena e cabocla – não permanecem sendo esses os índices da interioridade modernista? Não é essa a brasilidade que o olho modernista, de escanteio, aqui e ali, reconhece como sendo o fundo difuso de uma natureza brasileira, da própria alma brasileira? Ora, a arquitetura moderna que Warchavchik traz para o Brasil, logo após a Semana de Arte Moderna de 1922, constrói a Casa Modernista com o novo conceito de solo urbano – espaço não natural, mas social. Por isso mesmo, embora introduza a planta moderna, a generalização do cimento armado e dos materiais industrializados, e apesar de marcar o início das formas retas, dos balcões em balanço, das grandes aberturas, a arquitetura de Warchavchik está condenada aqui a ser ainda uma operação estética.

A opção modernista pela arquitetura moderna começa sendo, antes de tudo, estética. Isso já

era evidente na escolha dos arquitetos da Semana, Moya e Przyrembel: os resíduos art nouveau, o art déco, as referências maias e astecas, o colonial brasileiro relido pelo classicismo francês, enfim, a indecisão sobre o que seria o moderno. A vida urbana e racional permanece uma questão literária. Warchavchik arma bem sua estratégia ao incorporar o ranço estilístico como lance de mercado. Mas seria redutor, é claro, apontar somente essa questão.

A indústria e a urbanização recentes permitem os projetos de classe média, os conjuntos de casas de aluguel e os conjuntos operários. A atenção do projeto dirige-se ao enfrentamento com o lote urbano e a legislação. Se Warchavchik mantém, de certa maneira, o estatuto tradicional do arquiteto como opção de estilo, as referências que traz, especialmente Bauhaus e De Stijl, pressupõem uma visualidade que nega, justamente, qualquer realidade espacial prévia ao ato formalizador. Ou seja, não há espaço até que a forma o construa; não há natureza preexistente, mas matéria a ser formalizada por um gesto social soberano. O fundamento urbano da arquitetura reduz a relação interior/exterior a um espaço extensível, onde as superfícies e profundidades são tratadas equivalentemente como planos virtuais de um *continuum*; ou então o espaço como emergência de uma estrutura perceptiva originária é afirmado no gesto puramente visual da arquitetura, como o faz De Stijl. A relação entre interior e exterior é rigorosamente abstrata.

Atrás dessa mudança está a lição cubista da decomposição analítica do espaço. As formas puras e geométricas são decorrência desse procedimento, como se sabe. Mas a experiência cubista pressupõe a existência anterior de um espaço a ser decompos-

to, a natureza – vista não mais como fundo, mas como um *dado*, um elemento tão arquitetônico quanto o próprio objeto construído. Porque conserva ainda a referência pictórica, Le Corbusier, o mais clássico dos arquitetos modernos, não suprime o objeto na abstração radical do gesto formalizador. Ao contrário de Gropius ou Mies, em Le Corbusier natureza e civilização se equivalem, podem ser reduzidas à identidade pelo ato racional que as constitui como objetos de uma mesma inteligibilidade. Não há, portanto, obstrução de uma pela outra. Daí a presença dos pilotis – que elevam o objeto sobre o chão – afirmar a superfície ainda natural ou o caráter expressivo dos materiais, mantido no cimento bruto e no tijolo à vista nas obras de Le Corbusier posteriores aos anos 1950. A continuidade entre o interior e o exterior é definida como uma simples relação proporcional, ordenação modulada por recortes no plano e por ritmos de luz e sombra.

A Casa Modernista demonstra essas diferenças com os volumes cúbicos decompostos por planos que assentam diretamente no solo, além do uso da cor e dos acabamentos industriais – pintura *a duco*, esmalte prateado, madeira compensada. Warchavchik reconhece, no Brasil, as dificuldades práticas dos esquemas visuais construtivos, e as primeiras esquadrias de ferro, as luminárias e móveis de tubo e madeira são produzidos nas oficinas do próprio arquiteto.

A Casa Modernista é exemplar não apenas na afirmação geométrica da arquitetura, mas inclusive nesses revestimentos e acabamentos industriais (Bauhaus). O uso da cor surpreende se pensarmos nas superfícies secas e nos materiais aparentes, constantes na arquitetura brasileira pós-Corbusier.

Warchavchik usa o verde-limão, o vermelho e o branco, o preto, o cinza e o prateado, os roxos e os tons de laranja, e faz um teto luminoso de vidro vermelho e amarelo na melhor tradição De Stijl. Mesmo os jardins tropicais que o projeto incorpora procedem de uma escolha explicitamente formal: as plantas e arbustos recortam as superfícies claras e os planos sombreados, como elementos tratados com valores iguais, *à la* Léger ou Tarsila. Mas os tetos-jardim e as grandes aberturas para a vista são também lições de Le Corbusier. O projeto de Warchavchik acaba por associar ao fundamento urbano e abstrato da Bauhaus a incorporação pictórica da natureza.

Essas diferenças e similaridades apontam, entretanto, para uma unidade anterior, o projeto racionalista. O movimento moderno desloca sua arquitetura para fora do solo especificamente modernista, fora enfim do espaço imaginário, do mapa sensível do Brasil. E essa exterioridade é própria da questão construtiva, pois assim como a planta – matriz do projeto para todo o movimento moderno – é imediatamente forma, sua interioridade é negada pela livre articulação das funções. O objeto arquitetônico, como expressão de uma individualidade ideal, tende a se diluir no planejamento e na industrialização. A raiz construtiva propõe o design como a necessária exteriorização do processo produtivo, por sua legibilidade formal e expansão infinita na série. De certa maneira, a circulação das funções no novo espaço social dissolve toda interioridade possível. Todo gesto expressivo é ao mesmo tempo um puro exterior – uma objetividade.

A arquitetura racionalista, embora tensionada pela expressão, apresenta um corte radical em relação ao expressionismo, vertente que conserva o

gesto como vontade subjetiva, o outro núcleo problemático da arte moderna – referência que, no Brasil, não aparece apenas na arquitetura. “A cidade do homem nu”, título da conferência de Flávio de Carvalho, é a metáfora da individuação primitiva, do grito primal relido com humor e citações freudianas. O Mundo Novo também poderia significar o lugar do ser humano despido da civilização castradora. A brasilidade antropofágica de Flávio de Carvalho é, antes de tudo, um comentário sobre o inconsciente (Freud) e sobre a energia vital contra a lógica estruturante (Nietzsche). Brasil tropical ou América pré-colombiana, nesse caso, tanto faz.

Embora Flávio de Carvalho esteja atento aos procedimentos construtivos e ao planejamento pela informação que traz da Europa, a raiz expressionista e a leitura de Frank Lloyd Wright marcam em seu projeto a distância frente à abstração urbana. Momento de indistinção entre o emocional e o racional, a expressão é imediatamente uma manifestação da existência, a interioridade presentificada em ato – gesto incisivo no qual todo exterior torna-se contração e contenção. A arquitetura conserva, assim, o objeto na sua plena presença enquanto expressão da subjetividade como vontade, e qualquer lógica refere-se à estruturação interna dessa vontade. Aqui não há uma sociabilidade anterior e, como em Wright, a arquitetura afirma uma relação primeira com as forças da natureza, na forma de uma individuação profunda. Relida na Europa pelo expressionismo, essa individuação poderá ser o solo de um pensamento regional e nacionalista. Os monumentos e os projetos iniciais de Flávio de Carvalho indicam, no entanto, outra direção. O interior contido nessas massas enormes (os projetos

Eficácia) aponta para a densidade rarefeita do país, para uma sociabilidade que esgarça qualquer fundo e o torna uma transparência – paradoxo que repõe os monumentos, irônicos, flutuando sobre si mesmos qual ilhas sobre alguma impossível profundidade.

A intervenção humorada e cortante de Flávio de Carvalho junto aos modernistas não esconde que segue preso à tradição romântica, a algo à margem, algo denotado em uma aflição dispersa, na agitação e inquietação que desviam seu interesse para a cenografia, a dança, as roupas, a *Experiência n. 2* e, especialmente, os desenhos e pinturas. A margem real em que se coloca talvez seja, finalmente, a inviável solidão expressionista que o faz deslizar sobre essa superfície sem fundo, a natureza à mostra – o Brasil. Uma subjetividade incapaz de ser nomeada porque não inteiramente constituída na trama de uma sociedade estável; o solo problemático que o modernismo procurava desconstruir na ambiguidade moderna da literatura e da música, sobre o caos de sons e ruídos; os ritmos de sociedade nova, ou na pintura da superfície, a que buscava resgatar o fundo interiorano do Brasil para o plano pictórico da brasilidade.

É muito evidente que as construções cubistas ou futuristas desse período são mais expressivas e literárias do que construtivas, e o que conta, nesses e em outros projetos, é a individuação problemática que busca Flávio de Carvalho. O olhar modernista colocara a arquitetura como o outro lado, a presença da técnica e da racionalidade. A inquietação expressiva o impedira, enfim, de consumir um projeto, embora a negação romântica quase pudesse, aqui, torná-lo mais moderno do que Warchavchik, que, na busca de uma positividade ideal, permanecerá

estetizante até que a difusão dos procedimentos construtivos dissolva nas cidades a marca específica de seu projeto. E esta é a questão: o fato de o olhar da arquitetura configurar necessariamente, no real, uma visualidade. Por ser projeto, movimento com direção, por deter um cálculo social, esse olhar só poderá agir quando o lugar onde surgiu a brasilidade modernista, a ambivalência do modernismo, puder repor-se positivamente.

Um destino moderno

Gesto político e intenção do projeto, a decisão de desenvolver o país reduz a modernidade a apenas um de seus termos: o mundo novo. Questão moderna e mito europeu de uma sociedade sem tradições e de um território virgem, a referência, finalmente, é Le Corbusier. Moderno é o país novo, moderna é a condensação do social no ato da razão. “Somos um país condenado ao moderno” (Mário Pedrosa), onde o progresso e a técnica mantêm-se ainda, enquanto gesto inicial, intencionalidade primeira e vontade expressiva. Por isso, marca e monumento. Claro, a ação se faz a partir do futuro, o movimento corre para o interior, a expansão é para dentro. O procedimento de Le Corbusier com sua equivalência entre natureza e cultura sob o primado da razão desliza para outra ordem; a arquitetura dos anos 1950 realiza a síntese em sentido inverso – o movimento da técnica repõe o olhar da natureza.

Fundo para o movimento da forma, não será o urbano a base da visualidade no Brasil. A intenção do projeto e a revisão do olhar modernista sobre a paisagem brasileira resumem uma espécie de sociabilidade não social, em que a figura da razão pode

enfim pousar sobre a extensão sensível – a virtualidade imensa do território novo, fundamento do devir. A arquitetura e o urbanismo, no momento mesmo do projeto, são o grão, um ponto, uma vibração nessa interioridade na superfície, que se organiza como campo. “Liberdade telúrica e agreste” (Lúcio Costa), a Natureza concentra-se no instante mais denso de seu território – a marca no mapa –, o projeto que lhe confere a condição de campo fundante. Movimento imóvel, é a natureza agora que olha a razão.

A forma da arquitetura, por concentrar em si esse interior mais puro, acaba perdendo toda interioridade própria. A forma é, paradoxalmente, só exterior, gesto barroco de uma visualidade organizada para fora, onde o espaço interno deixa de ser unidade. Não há interior a ser dissolvido pela ação da técnica; ação que deveria responder à infinita disponibilidade funcional da vida moderna. Aqui, a técnica, ao contrário, é levada a uma funcionalidade expressiva, proposição e projeto de toda a possibilidade futura, a marca virtual da própria natureza. A vegetação displicente sob o objeto construído, a natureza bruta dos materiais, apontam certa distância frente à industrialização – o lugar mais interior do projeto é o mais aberto, quase contemplativo. Não há continuidade, portanto, entre o interior e o exterior, sequer há uma identidade, porque o projeto virou ao avesso. Há uma transparência que abole a relação dos termos. Tudo é interioridade, tudo é particularidade: presença sensível, o lugar permanece, ainda, a paisagem brasileira.

Mais do que a referência colonial ou o gesto barroco comentado no projeto, a arquitetura dos anos 1950 no Brasil exprime uma relação com o espaço exterior como um lugar interior. Os grandes vazios

só afirmam, nos limites da forma, o movimento contínuo, o olhar atrás e através do infinito, essa incompletude que o olho procura sempre ao fundo e mais ao fundo, em que qualquer fixação, qualquer finitude traz à mente o desconforto do presente: o real moderno que se constrói dissolvendo o fundo. O projeto da arquitetura toma assim o solo urbano como recorte virtual na extensão do Brasil. Ponto sobre superfície, mancha sobre o descampado, a forma é um movimento próximo e distante ao mesmo tempo – olhar-horizonte sobre o futuro, afetividade noturna que deve ser desperta sempre, a cada gesto inaugural, pelo projeto da civilização e da racionalidade.

Os anos 1960 produzem mudanças. O urbano se instaura como questão de planejamento e a arquitetura moderna enfrenta a crise de seu projeto universalizante. Brasília teria sido, assim, o último gesto de um modernismo às avessas: a internacionalização do capital pensada a partir do Brasil.

artigo 2 luis espallargas gimenez

PÓS-MODERNISMO, ARQUITETURA E TROPICÁLIA

[1984]

O vasto domínio da imaginação é semelhante ao da mentira [...] quando se abusa da imaginação se cai na loucura. É uma faculdade nobre enquanto reconhece sua idealidade; quando cessa de reconhecê-la, se converte em demência.

John Ruskin, *A lâmpada da verdade*

A primeira questão relativa ao pós-modernismo na arquitetura e suas influências na produção brasileira reside, mais que na discussão de sua conveniência no nosso meio, na explicação dos motivos e efeitos de sua defasagem como tema de interesse e debate. Mais que polemizar sobre o fenômeno tratando de conhecê-lo para aferir-lhe um valor preciso, é necessário, antes, entender os mecanismos que isolaram e retardaram a difusão e crítica de uma produção que agora começa a escandalizar ou fazer algum sentido para poucos.

Defesa da produção e do profissional

A arquitetura brasileira, ciosa de sua Brasília e do prestígio alcançado no exterior – exagerado ligeiramente para compensar e neutralizar a própria estranheza interna –, enclausura-se para defender, com o arsenal de suas glórias (pelo menos entre a classe), a nacionalidade da produção e a ideia do profissional arquiteto propugnada pelo movimento