

rgBOLSO2

Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 2 ABILIO GUERRA (ORG.)

Autores dos artigos ABILIO GUERRA, CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS, CARLOS EDUARDO DIAS COMAS, CLAUDIA SHMIDT, EDSON MAHFUZ, FERNANDO ALIATA, HUGO SEGAWA, JORGE CZAJKOWSKI, JORGE FRANCISCO LIERNUR, MARGARETH DA SILVA PEREIRA, MARIA BEATRIZ DE CAMARGO ARANHA, NABIL BONDUKI, OTÍLIA BEATRIZ FIORI ARANTES, PAUL MEURS E RENATO ANELLI

Preparação e revisão final de texto CAROLINA VON ZUBEN

Projeto gráfico da coleção e diagramação ESTAÇÃO

Desenhos da capa LUCIA KOCH

Gráfica PANCROM

Coordenação editorial ABILIO GUERRA E SILVANA ROMANO SANTOS

apoio cultural



**SOLVAY
INDUPA**



textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2

org. abilio guerra

abilio guerra

carlos alberto ferreira martins

carlos eduardo dias comas

claudia shmidt

edson mahfuz

fernando aliata

hugo segawa

jorge czajkowski

jorge francisco liernur

margareth da silva pereira

maria beatriz de camargo aranha

nabil bonduki

otília beatriz fiori arantes

paul meurs

renato anelli

2. Entrevista de Oswaldo Bratke a Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado sobre os projetos de Vila Amazonas e Vila Serra do Navio em 26 de dezembro de 1995. Os depoimentos de Bratke doravante foram extraídos dessa entrevista.
3. Contrato entre a Icomi e Oswaldo Arthur Bratke, assinado em 24 de outubro de 1955.
4. Chamou-se efetivamente Vila Amazonas, bairro do município de Porto Santana.
5. Contrato citado.
6. Contrato citado. Os itens foram reenumerados, diferindo do original.
7. A Cerâmica São Caetano era a maior e mais tradicional fabricante de artefatos cerâmicos na época.
8. Vale lembrar que, na década de 1970, Severiano Porto desenvolveu projetos de escolas e outros edifícios para lugares remotos na Amazônia e adotou a mesma especificação.
9. Nota de 2006 – Os fatos confirmaram as previsões: com o afastamento integral da antiga Icomi e a autonomia política, o novo município não logrou autossuficiência financeira para manter o alto padrão urbanístico quando era uma *company town*. Nenhuma iniciativa especial contempla a preservação da cidade, salvo por ora algum interesse difuso dos organismos de preservação do patrimônio cultural. Vila Serra do Navio se degrada sem conhecer uma transição decente, como gostariam alguns de seus criadores.

artigo 22 carlos alberto ferreira martins

“HÁ ALGO DE IRRACIONAL...” . NOTAS SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA [1999]

There is something irrational in the rise of brazilian architecture
Siegfried Giedion, “Brazil and Contemporary Architecture”, 1956

Passados quase cinquenta anos da experiência limite de Brasília, o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, desde as obras pioneiras dos anos 1920 até a consagração internacional dos anos 1950, parece seguir desafiando as tentativas de compreensão¹. Isto não constitui, no entanto, uma novidade. Com a observação que nos serve de epígrafe, Giedion expressava o misto de admiração, surpresa e desconcerto que provocava no panorama internacional a produção arquitetônica moderna dos escassos vinte anos que se interpunham entre a presença de Le Corbusier no Rio, durante o projeto do Ministério da Educação e Saúde, e a publicação de seu prefácio ao livro de Mindlin, de 1956. Os argumentos para esta caracterização eram vários e foram desde então muito repetidos. O desordenado crescimento urbano e a desenfreada especulação com a terra urbana que caracterizam o desenvolvimento das principais cidades brasileiras na primeira metade do século constituíram em princípio um entrave ao desenvolvimento de uma arquitetura saudável. Dificuldade que vinha se somar à precariedade das condições técnico-construtivas de um sistema produtivo ainda caracterizado

por uma industrialização incipiente e pela sobrevivência do modelo básico agroexportador.

No entanto, a arquitetura moderna brasileira “cresce como uma planta tropical”. A dificuldade de Giedion não reside, portanto, somente em compreender essa separação entre as condições sociais e econômicas que suportam a atividade construtiva como um todo e a expressão cultural alcançada pela arquitetura erudita. Surpreende, também, a velocidade com que a linguagem moderna de raiz corbusiana é absorvida num ambiente arquitetônico que, de forma quase concomitante, começa a definir um perfil distinto e reconhecível. “O Brasil encontra sua própria expressão arquitetônica com uma assombrosa rapidez”².

Irracionalidade, surpresa, espanto, são expressões que demonstram a dificuldade em estabelecer causalidades e estruturar o argumento narrativo que definisse o sentido desse desenvolvimento. Giedion sabe que o peso do papel desempenhado por Le Corbusier é forte, mas não suficiente para explicar o “fenômeno brasileiro”. “Certamente quando Le Corbusier veio ao Brasil em 1936 isso foi a centelha que levou aqueles talentos a encontrar seu próprio meio de expressão. Mas Le Corbusier esteve em muitos outros países e frequentemente isso resultou em nada além de algumas manchetes de mau gosto, como certa vez nos jornais de Nova York”³.

Ao analisar a produção de princípios dos anos 1950, Giedion aponta as principais características daquela que já então se reconhecia como “arquitetura brasileira”: o desenvolvimento de traços fortes no exterior dos edifícios; os avanços no tratamento dos espaços internos, os jogos de relações formais com a paisagem, etc. Mas o que visivelmente mais

o impressiona – e certamente o que mais interessa hoje para nossa reflexão – é outra coisa:

no Brasil, um certo nível de realização foi alcançado. Ainda que certas características possam ser especialmente visíveis no trabalho de algumas individualidades excepcionais, elas são também evidentes no nível médio da produção arquitetônica: uma situação que não existe na maioria dos outros países⁴.

A avaliação de Giedion, cujo conhecimento da produção internacional não é preciso recordar, chama a atenção para um aspecto decisivo para a compreensão do processo de institucionalização da arquitetura moderna no Brasil: ao lado da incontestável preeminência de algumas obras de exceção, há algo que assegura uma dimensão extensiva na qualidade da produção arquitetônica, que reforça a identificação dessa arquitetura como “brasileira”, já não somente no sentido, tantas vezes apontado, do enraizamento de suas soluções formais no ambiente tropical ou na tradição cultural. Neste ponto fica claro que a leitura de Giedion nos remete a dois problemas-chaves para a reflexão não desinteressada nas vicissitudes da arquitetura moderna brasileira.

O primeiro é óbvio e imprescindível a quem afrente com seriedade uma reflexão sobre a situação atual da produção arquitetônica no Brasil. Nosso problema já não é o da possível “irracionalidade” do desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, mas o de compreender como e porque se conseguiu estabelecer, num intervalo de menos de vinte anos, uma situação em que, junto às obras destacadas de alguns mestres, se atinge um alto nível de qualidade média num número tão significativo de autores quanto os que Mindlin apresenta em seu livro. Em outras palavras, cabe se perguntar como foi possí-

vel criar, em tão curto espaço de tempo, uma *cultura arquitetônica*. E, inevitavelmente, isso significa perguntarmos-nos como e porque ela se perdeu de maneira quase tão igualmente rápida.

A segunda questão diz respeito a um ponto nodal de todas as tentativas de caracterização da especificidade da arquitetura brasileira: como compreender o paradoxo que se estabelece entre a constatação de Giedion (cada vez mais confirmada pelos trabalhos de pesquisa que vêm caracterizando a revisão historiográfica dos últimos anos), de um alto nível de qualidade média na produção extensiva, e o processo pelo qual a institucionalização da arquitetura brasileira se concentrou de tal maneira na figura de Niemeyer, que se pode ficar tentado a dizer que, no Brasil, o protagonista se confunde com a instituição arquitetura.

Cremos que uma breve revisão do processo de construção do argumento narrativo da arquitetura brasileira pode ser um instrumento de valia para a reflexão sobre algumas das perplexidades suscitadas por aqueles dois problemas, sem dúvida distintos, mas não separáveis.

Historiografia e construção da hegemonia na arquitetura

Hoje não parece necessário demonstrar a pertinência da análise historiográfica como instrumental adequado para a compreensão do processo de construção da hegemonia da arquitetura moderna de raiz corbusiana no Brasil⁵.

Sabe-se que um trabalho de arquitetura deixaria pelo menos três tipos de vestígio documental direto, que os historiadores chamariam primário.

Especialmente em um período marcado por forte voluntarismo, os arquitetos justificam seus projetos por meio de textos, teóricos ou de combate, de desenhos e obras. A intervenção de um quarto nível documental, o da crítica ou da historiografia, é mais complexa do que indicaria chamá-lo simplesmente de secundário. A análise das relações entre experiência artística e experiência verbal, superadas as visões de sua mútua irredutibilidade, leva a uma transformação da percepção do trabalho crítico e/ou histórico que reconhece "a crítica como uma participação ativa e fundamental não só na propagação, mas também na geração da cultura arquitetônica".

Não se trata então de destacar os aportes que a pesquisa histórica pode trazer ao ato projetual em si, mas de admitir as leituras críticas e históricas como elementos que se agregam à obra, reconstituindo-a por sua inserção em uma trama que recoloca e reconverte o objeto de análise. O processo de leitura, crítica ou histórica, é assim um mecanismo de reorientação semântica que opera de forma ativa na obra e, através dela, no campo da cultura arquitetônica.

Esta ideia aparece formulada, entre outros, por Argan, que chama a atenção para a especificidade da atuação do historiador da arte (e também da arquitetura, agregamos) que se encontra na circunstância *sui generis* de fazer história na presença de seu objeto: "De fato, a história da arte é a única entre todas as histórias especiais que se faz na presença dos fatos e, portanto, não tem que evocá-los, reconstruí-los nem narrá-los, mas somente interpretá-los. [...] [No entanto] a obra de arte não vale para nós da mesma forma que valia para o artista que a fez ou para os homens de seu tempo; a obra é a mesma, mas as consciências mudam". Por isso,

porque mudam as consciências e valores, porque na arte não interessa a coisa em si, mas seu impacto de presença absoluta frente a um sujeito que lê e relê, o historiador, diz Argan, “deve reconstruir sobre seus ombros toda a cadeia de juízos que foram pronunciados sobre as obras de que se ocupa”⁷.

Partir de uma verificação cuidadosa dos procedimentos e escolhas da historiografia não é, portanto, partir da exterioridade de uma leitura de interesse puramente acadêmico, mas tentar explicitar como e quando a práxis historiográfica articula seu objeto, recarregando-o de significação e, dessa forma, influenciando diretamente o campo do próprio exercício profissional. Aqui cabe recordar que todo juízo, seja estético ou moral, é juízo histórico, cuja importância está além de sua veracidade. Porque, é ainda Argan quem nos lembra, “a realidade do fato narrado é incontestavelmente diferente da realidade do fato acontecido, mas a narração que se faz hoje de fatos acontecidos no passado tem, para a vida que se vive hoje, um valor que o fato acontecido, como tal, não pode ter”⁸.

Goodwin e Mindlin: a construção da arquitetura brasileira

“O Rio de Janeiro assim como Washington foi vítima da mania internacional de supervalorização do estilo de Palladio. Preferiu-se a correção acadêmica a uma arquitetura viva e adequada à terra e o efeito pretensioso somente encontra equivalência em sua esterilidade. O caso, entretanto, chegou a um bom fim. Transcorridos poucos anos e, quase da noite à manhã, a encantadora cidade se curou dessa doença, começando a ver melhor as vantagens de uma

arquitetura de acordo com a vida atual e com a moderna técnica construtiva”⁹. Com essas palavras se encerra a introdução do famoso *Brazil Builds*, livro organizado a partir da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York por Philip Goodwin, responsável pelo primeiro impacto da divulgação internacional da emergente arquitetura moderna brasileira. O texto não esconde suas motivações diplomáticas, em relação ao interesse em “travar relações com o país que viria a ser um aliado”¹⁰. Ademais, alguns episódios recentes da arquitetura brasileira, como o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, em 1939, e a conclusão das obras do Ministério de Educação, faziam com que a arquitetura brasileira deixasse de ser vista como uma simples manifestação cultural de um país exótico e começasse a despertar interesse internacional, especialmente pela possibilidade de verificação prática das aplicações do brise-soleil, proposto por Le Corbusier em seus projetos para Barcelona e Argel, de 1933, mas até então não construído.

O trabalho de Goodwin é importante pela projeção internacional que dá à arquitetura brasileira, mas também porque inaugura uma matriz de leitura que se tornará recorrente na historiografia. O vasto espaço dedicado à produção colonial opera como indicador, por omissão, da não relevância da produção eclética da segunda metade do século 19 e de princípios do século 20, mas, ao mesmo tempo, para assinalar a naturalidade e a inevitabilidade da emergência da linguagem moderna. No argumento de Goodwin – de que o fotógrafo Kidder Smith é um coautor relevante – a arquitetura moderna no Brasil tem o duplo sentido de “inserção na vida atual” e de restabelecimento de laços com a “verdadei-

ra" arquitetura tradicional. Assim, à afirmação de que "sua grande contribuição para a nova arquitetura está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos [...] por meio de brises externos" corresponde a assertiva de que "há outros tipos de brises mais populares, como as rótulas coloniais". Ou ainda a afirmação de que a "originalidade" da moderna arquitetura brasileira "deve muito [...] ao uso imaginativo de azulejos"¹¹.

138

O forte peso dos grandes edifícios públicos na própria seleção de obras presentes na exposição e no livro leva o autor a uma breve descrição do sistema político brasileiro posterior a 1930 para afirmar que o caráter simbólico representativo desses edifícios constitui "uma prova da importância que tanto o povo quanto o governo dão a seu país". Importância que se materializa na "construção de impressionantes novos edifícios para a sede dos serviços públicos". Que na produção arquitetônica oficial de Vargas se pudessem encontrar igualmente edifícios do mais forte academicismo não indicaria mais que "contradições curiosas que se veem por toda parte". Mais que essas "contradições curiosas", o que lhe interessa é enfatizar que enquanto os estilos "arqueológicos" dominam triunfantes em Londres, Washington e Munique, "o Brasil teve a coragem de quebrar a rotina e tomar um rumo novo, tendo como resultado que o Rio pode se orgulhar de possuir os mais belos edifícios públicos do continente americano"¹².

Ao lado do Ministério da Educação, o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, com sua "elegante leveza", mas acima de tudo o conjunto da Pampulha, não concluído na época da exposição, são os índices do potencial da nova

arquitetura brasileira que lhe permitem, mesmo reconhecendo a falta de distância para uma avaliação mais minuciosa, destacar as particularidades desse trabalho: "precisa se considerar, em primeiro lugar, que apresenta o caráter do próprio país e dos artistas que o propuseram; em segundo lugar se ajusta ao clima e aos materiais de que dispõem"¹³.

Como costuma ocorrer nas escolhas históricas, suas omissões são tão significativas como suas ênfases. daquelas, as mais significativas são o pequeno papel atribuído a Warchavchik, indicado mais de uma década antes como representante sul-americano do Ciam, Flávio de Carvalho e a obra de Luiz Nunes no Recife, referida de passagem.

Sabe-se que o livro de Goodwin foi o detonador de uma onda de divulgação internacional da arquitetura brasileira¹⁴. Mas sua contribuição fundamental foi, sem dúvida, inaugurar um argumento narrativo que se tornaria recorrente na historiografia e se apoiaria essencialmente na ideia de indissociabilidade entre a "originalidade" – e o consequente reconhecimento internacional – da arquitetura brasileira e sua identificação com um projeto de articulação entre modernidade e tradição, sustentado e apoiado na expansão e na necessidade de afirmação ideológica do aparato estatal varguista. Os vínculos ao esquema teórico proposto e desenvolvido por Costa, desde seu famoso texto "Razões da nova arquitetura", não são, como se sabe, simples coincidências.

Concebido inicialmente como uma atualização do trabalho de Goodwin, o livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, concretizou-se pela ausência de uma reedição do já então clássico *Brazil Builds*. Sua edição em 1956, ainda no calor do intenso debate internacional provocado

pelas intervenções de Bill, Rogers e outros, como consequência da II Bienal de São Paulo e no ano de início do concurso de Brasília, assim como a escolha de Giedion como prefaciador não são, certamente, gratuitos. Arquiteto militante, o próprio Mindlin começa apontando o caráter ainda restrito da arquitetura brasileira, cuja curta história “é a de um punhado de jovens e uma obra de conjunto conseguida com incrível rapidez”¹⁵. Advertindo contra qualquer possibilidade de entender essa trajetória a partir de relações de “inevitabilidades ou determinismos”, afirma que esse processo não poderia ser explicado nem como simples consequência de uma suposta evolução natural da arte no Brasil nem como expressão reflexa do desenvolvimento industrial e urbano do país. Suas causas “devem antes ser procuradas nos fatores subjetivos de preparação espiritual e do clima intelectual do país”¹⁶.

E é com o propósito de melhor situar esse “estado de espírito” que Mindlin traça em linhas rápidas os eixos do desenvolvimento construtivo e estético da arquitetura do Brasil durante a Colônia e o Império, explicitando textualmente o que estava indicado pela seleção fotográfica de Kidder Smith e Goodwin. Esse desenvolvimento aparece descrito como a constante oposição entre intervenções e movimentos originários da metrópole e a lenta, mas contínua, decantação de traços próprios. O próprio Aleijadinho aparece aqui como aquele que cristaliza o sentido poético da “nova raça”, mas ainda no período “das últimas atitudes do barroco português”. É no desenvolvimento da arquitetura residencial, especialmente a partir de princípios do século 19, que se elabora uma arquitetura claramente relacionada com as condições técnicas, climáticas e materiais

do país, definindo progressivamente um “estilo” caracterizado pela severidade de linhas, pela solidez estrutural e pela ausência de adornos. O mais significativo dessa lenta configuração é, para o autor, sua disseminação e a uniformidade atingida por toda a Colônia, apesar da dimensão do território e da precariedade das comunicações. Uma explicação para essa uniformidade é o enraizamento dessa arquitetura nas condições sociais concretas do país, expressando “a estrutura social, rígida e severa, da supremacia do homem, da segregação quase oriental da mulher, da exploração do negro e do índio”.

Os acontecimentos europeus do início do século 19, com a transferência da Corte portuguesa para Rio e a posterior chegada da Missão Francesa significaram, para o autor, a reincorporação daquela oposição inicial. O trabalho de Montigny moldou um novo gosto e influenciou mais de uma geração, mas “esta corrente estrangeira, sem raízes no país [...] se torna um fator de desagregação. A arte de construir no Brasil estava dividida em duas”.

Inicialmente com o neoclassicismo, e depois com os diversos ecletismos, se configurava a ruptura entre uma arquitetura que, apesar de suas origens lusitanas, assumia lenta e progressivamente um “traço nacional” e a violenta inserção, sob distintas influências e aportes estrangeiros, de outra que, apesar de eventualmente mais erudita e refinada, crescia distanciada da realidade do país. A reação aos ecletismos concretizou-se no neocolonial que, para alguns, era “o retorno à única e legítima tradição”. Essa busca da tradição tanto poderia levar a uma nova série de pastiches como, bem compreendida – isto é, como atitude de estrita resposta ao clima, aos materiais e às condições concretas de

vida da população – poderia representar uma “interpretação construtiva das necessidades do Brasil do pós-guerra”.

Quem conheça a produção teórica de Lúcio Costa não tarda em identificar aqui a aplicação rigorosa de seus esquemas interpretativos⁷. Mindlin não o esconde e vê em Costa o “formulador decisivo” assim como vê nas ideias de Le Corbusier “um trauma estimulante” que aportou vigor e direção ao movimento da arquitetura moderna no Brasil. Por isso, diz, “o caráter específico que ela logo tomou [...] foi também buscado na tradição”.

É a partir dessa caracterização do tipo particular de *engate* entre as formulações doutrinárias da vertente construtiva do movimento moderno e a tradição arquitetônica “legítima”, que Mindlin passa a sumariar os primeiros passos da nova arquitetura no Brasil: os manifestos de Warchavchik e Levi, os projetos de Carvalho, as primeiras casas modernistas. Diferentemente de Goodwin, reconhece esses passos, mas afirma seu caráter de *antecedentes*, que serviram para que Le Corbusier, em sua passagem decisiva, “encontrasse o terreno já mais ou menos preparado”. Esse terreno significava, para Mindlin, uma certa disposição dos setores intelectuais e arquitetônicos que encontraria seu verdadeiro desaguadouro no golpe de estado varguista de 1930, que “impôs um novo regime e um novo estado de espírito”. A partir daí, a trama adota um nítido caráter evolucionista, cujo sentido deixa de estar em questão. A positividade atribuída ao regime de Vargas se transfere para o processo de afirmação hegemônica da linguagem moderna de raiz corbusiana: ambas são pensadas com o conteúdo básico do *progresso*. Mindlin retoma aqui a trama indicada

por Goodwin: a presença de Le Corbusier é compreendida como o elemento catalisador do talento do jovem grupo de arquitetos que passa a realizar uma sucessão de projetos que impactam por sua qualidade e por sua contribuição inovadora à arquitetura internacional. O Ministério, a Obra do Berço de Niemeyer, a Estação de Hidroaviões de Atilio Corre Lima, a sede da ABI e o Aeroporto Santos Dumont, dos irmãos Roberto, representam um *crescendo* que terá sua apoteose em dois momentos: o Pavilhão de Nova York, “uma das atrações mais populares da Feira [...] geralmente considerado como seu mais refinado exemplo de arquitetura moderna” e o Conjunto da Pampulha.

Três aspectos da narrativa de Mindlin são particularmente importantes para a constituição da “trama dominante”. Primeiro, a introdução explícita da ideia de que a aventura da arquitetura moderna no Brasil se torna possível pela presença lúcida de um homem de Estado, neste caso Capanema, que, no episódio do Mesp, viabiliza essa “verdadeira revolução”, por meio de uma decisão individual baseada “na mescla de visão audaciosa e de sentido comum que o caracterizava”⁸. Em segundo lugar, a incorporação de um novo – e peculiar – marco da periodização: a própria exposição e o livro de Goodwin, “responsável pela atração da atenção internacional a um trabalho novo que significa a primeira aplicação em grande escala dos princípios de Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe”. Por último, Mindlin mostra que o aspecto decisivo do reconhecimento internacional, além de estreitar os laços com os arquitetos estrangeiros que passam a visitar o país com frequência, tem o que podemos chamar de efeito retorno: a aceitação das obras modernas

pelo público, para além do círculo dos intelectuais modernistas. É graças ao reconhecimento externo que "o homem da rua, céptico e irônico por natureza, começou a se orgulhar dos edifícios que no início considerava engraçados ou bizarros"¹⁹.

Conjugados o reconhecimento internacional e o do homem da rua, estariam oferecidas as condições para o ufanismo. Entretanto, a formação de Mindlin, fiel às origens de um movimento que se nega a pensar o edifício como objeto isolado e que tem por objetivo levar os produtos do espírito e da arte para as grandes massas, o impede de cair no elogio fácil do resultado formal. Seu texto segue apontando as enormes dificuldades representadas pelo explosivo e desordenado crescimento urbano das grandes cidades brasileiras, frente ao qual as poucas incursões profissionais no campo do planejamento urbano permaneciam como tentativas de criar um efeito-demonstração. Outro problema que o preocupa é o ensino que, para ele, segue caracterizado pela desintegração e inadequação curriculares e pelo arcaísmo dos processos didáticos.

A produção da arquitetura brasileira aparece, portanto, para Mindlin, como um processo em desenvolvimento, em relação ao qual não havia então a distância necessária para uma avaliação do conjunto, mas no qual já se podiam singularizar ao menos dois aspectos, que contribuíam de maneira decisiva para a afirmação de sua individualidade. Primeiro, a original elaboração dos dispositivos de controle da luz solar que, não somente respondiam a requisitos higiênicos, mas aportavam à arquitetura um novo valor plástico: "Se, como diz Le Corbusier, 'arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz', o brise-soleil dá ao jogo e aos volumes

uma infinita riqueza de modulação, no sentido da quarta dimensão, por meio da constante mutação das sombras que cruzam a superfície, da aurora ao pôr do sol"²⁰. O outro aspecto chave é a pesquisa e o desenvolvimento da técnica estrutural em concreto armado, que contou com o apoio de "um brilhante grupo de projetistas estruturais" e que resultou não somente "em estruturas esbeltas e elegantes como também em uma apreciável economia se comparados os custos de construção em outros países"²¹.

O texto de Mindlin se resume a quinze páginas de introdução às duzentas e cinquenta dedicadas a apresentar fotos e desenhos das obras de mais de 120 arquitetos, organizadas por critério funcional. No entanto, o livro constitui, assim como o de Goodwin, um marco referencial da historiografia, seja pelo rigor na seleção das obras e projetos, seja por que seu texto, ainda que curto, é um passo fundamental na construção de um esquema interpretativo que terá muito fôlego.

Ferraz: a história contracorrente

Somente em 1965, nove anos depois do livro de Mindlin, veio a surgir uma voz discordante do esquema interpretativo que se vinha afirmando de maneira concomitante ao progressivo reconhecimento internacional da produção do grupo carioca, em especial de Niemeyer. Recuperando um estilo de trabalho já experimentado na série de artigos publicados na revista Habitat²², Geraldo Ferraz publicou *Warchavchik e a introdução da arquitetura moderna no Brasil: 1925 a 1940*²³. Motivado pela exigência de rigor histórico, pela amizade ao pioneiro ou pelo "bairrismo" paulista, como insinua Lúcio

Costa em uma polêmica anterior, o texto de Ferraz propõe e desenvolve um esquema de análise e uma narrativa nas antípodas do que se vinha impondo desde o livro de Goodwin²⁴.

Os dois textos de que falamos até agora descrevem uma trajetória de desenvolvimento *orgânico* da arquitetura brasileira, desde os primórdios da Colônia, apontando sua capacidade de aclimação, de adaptação progressiva dos modelos externos às condições climáticas, técnicas, materiais e sociais do país. Neste esquema, a produção neoclássica primeiro e a eclética depois, constituem uma interrupção – um desvio – e a constituição do grupo carioca, a partir da presença de Le Corbusier, significa a recuperação do fio condutor. Trata-se, de certa forma, do argumento narrativo de uma arquitetura brasileira que teve que se tornar moderna para voltar a ser legitimamente nacional.

Para Ferraz, esse esquema não faz sentido. A arquitetura moderna é antes de tudo um fato internacional, “um produto das ideias do século 20, dado que sua adjetivação [...] pertence a um estado de espírito adstrito às transformações que se operam na vida do homem de nosso tempo”²⁵. Para ancorar sua visão, dedica toda a parte inicial do livro ao resgate da tradição do racionalismo construtivo, pensado como síntese entre os novos programas socialmente suscitados, as novas disponibilidades de recursos técnicos e materiais e o “estado de espírito moderno”. Nesta perspectiva, destaca a importância, para “os pioneiros do século 20”, da atitude de partir do zero, de libertar-se de um passado identificado com o peso de uma tradição cultural opressiva, ainda que atento para o risco de limitar a arquitetura a uma visão pragmática. Todo o esquema inicial pre-

tende enfatizar o “sentido internacionalista” do movimento da arte moderna. Internacionalismo que, no âmbito da arquitetura, se concretiza em 1928, quando se encontram no primeiro Ciam, os grupos da Bauhaus e do Esprit Nouveau, “as duas grandes correntes [...] que se desenvolveram desde pontos de partida distintos [mas] chegaram ao mesmo fim, o da unidade de concepção arquitetônica [...] em que ambas chegaram ao urbanismo”²⁶.

Mesmo reconhecendo a Bauhaus e o grupo articulado em torno a Le Corbusier como as duas vertentes fundamentais da renovação arquitetônica do século 20, Ferraz não deixa de estabelecer hierarquias e valores, dando a primazia a Gropius, porque “sua concepção didática é mais concretamente planejada, mais objetiva, que a dinâmica propaganda de Le Corbusier”, o que lhe permite ver no arquiteto alemão “o grande coordenador das ideias do século 20, na completa transfiguração da vida social”²⁷.

Esclarecidos seus critérios e valores, o autor chama a atenção para a coincidência temporal entre o Congresso de La Sarraz e o começo das polêmicas em torno da construção das primeiras casas modernistas em São Paulo. O início da atuação de Warchavchik corresponde, para Ferraz, à introdução da arquitetura moderna no Brasil e não estará balizado no processo de evolução de quatro séculos de arquitetura, mas no quadro das profundas alterações na vida econômica, política, técnica e social de São Paulo, a partir da primeira Guerra Mundial. Mais que destacar a primazia temporal do Manifesto de 1925, Ferraz aponta o avanço e a qualidade das teses ali defendidas no mesmo ano em que Gropius lançava sua *Internationale Architektur* com “poucas e relativas dissonâncias” entre ambos

os documentos. No entanto, a principal preocupação do autor é distinguir internacionalismo da fácil acusação de "estrangeirismo" feita a Warchavchik, que afirmava que "não querendo copiar o que se está fazendo na Europa, inspirado pelo encanto da paisagem brasileira tentei criar uma arquitetura que se adaptasse a essa região, ao clima e também às antigas tradições desta terra"²⁸. O autor busca apoio para sua tese em declarações de Le Corbusier, que afirmara ter encontrado na obra do arquiteto russo, "a melhor adaptação das diretrizes da arte moderna de construir na paisagem tropical da América do Sul" e aponta que a participação de Warchavchik no IV Congresso Pan-americano de Arquitetura, no Rio de Janeiro, representa uma posição precisa e inequívoca com respeito às relações entre internacionalismo e condições regionais: "Teremos talvez, uma arquitetura europeia, outra sul-americana, outra norte-americana. Finalmente, todas juntas formarão um só estilo mundial criado pelas exigências próprias da vida atual [...] [mas] esta arquitetura será a mais regional possível, porque sua primeira e principal exigência será adaptar-se à região, ao clima e aos costumes do povo"²⁹.

A partir daí, Ferraz percorre os distintos marcos da periodização já estabelecida, propondo sua própria e distinta leitura de cada um. O golpe militar de 1930 recebe um tratamento mais crítico que o de seus antecessores. Para o autor, o governo Vargas tinha significado "uma oportunidade de mudanças para todo o país. Uma grande esperança, logo desfeita, emergência do fundo da alma popular. [Acreditava-se] que se renovariam os processos de educação e instrução de massas, que a produção receberia um influxo decisivo".

Reconhece a importância do episódio da breve passagem de Lúcio Costa pela direção da Escola Nacional de Belas Artes, mas recordando que Warchavchik, além de Burdeus, era naquele momento o único arquiteto com obra construída seguindo os princípios modernos e em contato direto com a produção internacional. A construção da Casa da rua Toneleros, a primeira obra modernista no Rio, mais que um simples evento de propaganda, tinha representado uma rara oportunidade de formação para o jovem grupo carioca: "Durante duas semanas, todas as tardes, sob o ilustre comando de Frank Lloyd Wright, se reuniram [...] Warchavchik, Costa e os jovens arquitetos e estudantes que iriam formar o grupo de renovadores da construção no Brasil"³⁰. E, pouco mais tarde, foi na sociedade de construção Warchavchik & Costa, "em cujo corpo de desenhistas se encontrava o jovem Niemeyer" que "Costa se vinculou à construção moderna no Rio", pois até então "sua adesão ao movimento se limitava a uma questão de princípios"³¹.

Inclusive no episódio da construção do Ministério da Educação, sua ênfase é na influência do arquiteto paulista. Resumindo em meio parágrafo todo o complicado processo de idas e vindas que ao final resultaram na presença de Le Corbusier, Ferraz indica que o mestre francês trabalhou no Rio "com alguns indivíduos que estudaram em 1931 sob a direção de Warchavchik e outros que tinham trabalhado na sociedade Warchavchik & Costa"³². Questionando de maneira implícita a avaliação, inclusive internacional, que aponta na originalidade e inventividade da adaptação das premissas de Le Corbusier, a razão do êxito das obras brasileiras, o autor afirma: "Tal influência

nem sempre foi benéfica, pela eventual ausência de sentido crítico de seus discípulos, pela contrafação do caráter da arquitetura [...] [e por] um excesso de valorização romântica na reprodução de certas premissas de Le Corbusier, reprodução que perde sua força construtiva para se desdobrar em uma espécie de modismo equívoco”³³.

A esses “equivocos” contrapõe-se a imagem do velho pioneiro que “alheio aos acontecimentos, trabalhava em São Paulo e buscava manter acesa a chama da arquitetura funcional”. Consciente da assimetria das realizações que põe em confronto, Ferraz tenta retirar a discussão do campo institucional para reivindicar a coerência estética e programática. Admitindo que seria ilógico comparar as primeiras casas de Warchavchik “com um monumento arquitetônico da ordem do programa que teve o Ministério da Educação, obra de governo com todos os seus imensos recursos”, cita Montesi para recordar que “uma casa, ainda que modesta, é um fato arquitetural, um elemento espacial que se insere numa ambiência definida.” As obras de Warchavchik, levando-se em conta seu caráter esparso e isolado, afirma, “constituem fatos históricos, marcos conscientemente plantados no tempo”³⁴.

A posição historiográfica de Ferraz, que vista retrospectivamente pode parecer uma atitude de romantismo contracorrente, tem, no entanto, uma inserção e um respaldo. Os anos 1960, marcados na arquitetura brasileira pela euforia inicial e pela posterior perplexidade frente aos limites da experiência de Brasília, pareciam deslocar para São Paulo, palco da experimentação do novo brutalismo, as expectativas de um novo momento dinâmico na arquitetura brasileira. O respaldo institucional do Masp à rea-

lização da exposição e ao livro não é alheio a essa avaliação estratégica.

Três anos mais tarde, num ensaio famoso, Sergio Ferro constataria o recuo das esperanças frente ao “toque militar de recolher”³⁵ e o epitáfio da fase gloriosa será o marco da “crise da arquitetura brasileira”, mote permanente e fantasma da formação de várias gerações de arquitetos dali em diante. Mas a isto teremos de voltar mais adiante.

Bruand e a consolidação da narrativa

O livro de Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, é sem dúvida o mais exaustivo trabalho na historiografia da arquitetura brasileira. O autor começa declarando-se motivado ao trabalho porque a arquitetura no Brasil “conheceu dois grandes períodos de atividade criadora”: a arte luso-brasileira dos séculos 17 e 18, estudado por Germain Bazin e o período atual, “abordado superficialmente em publicações de caráter documental”³⁶. Seu objetivo explícito é “examinar os monumentos não somente em função de seus valores intrínsecos [...] mas considerando sua situação no tempo e suas procedências perceptíveis, na tentativa de revelar sua evolução e seu significado histórico”³⁷. Seu livro está assim marcado pelo esforço de rigoroso levantamento documental, pela verificação de versões e pelo desejo de construir uma interpretação, no sentido historiográfico, não somente da evolução interna da série arquitetônica, mas de suas relações com o contexto técnico, cultural e político em que se desenvolve. O resultado será, como veremos, ambíguo.

A estrutura do trabalho começa por apresentar uma descrição sumaria das condições físico-geográ-

ficas do país, enquanto elementos determinantes tanto das características da arquitetura tradicional como da opção pelo sistema corbusiano, com o desenvolvimento do brise-soleil, da planta livre e da adequação dos térreos liberados por pilotis para responder às necessidades climáticas de controle da insolação e facilitar a ventilação.

Apoiando-se em leituras de intelectuais dedicados ao tema da "formação do Brasil contemporâneo", assinala que a industrialização e a urbanização de princípios do século alteram apenas parcialmente a organização social herdada da Colônia. A estrutura oligárquica aliada à especulação urbana explica assim a inutilidade de "esperar uma arquitetura voltada para o planejamento global ou vinculada a grandes realizações sociais". Curiosamente isso não é, para Bruand, um julgamento negativo. Rebatendo as críticas de Max Bill, argumenta pela impossibilidade de absorver no Brasil o modelo de Gropius, pois este era marcado pelo duplo conflito das relações entre arte e indústria e da democracia fatal da arte, quando "nenhum destes problemas tinha sua razão de ser no Brasil". Da mesma maneira, a arquitetura de Mies, aristocrática e dependente de mão de obra altamente qualificada e de utilização de elementos industriais perfeitos, "não poderia encontrar repercussão num país em que nenhum destes princípios poderia ser satisfatoriamente resolvido". Para o autor, a adesão à vertente corbusiana, assim como os traços próprios que logo assumiu a arquitetura brasileira refletem de maneira magnífica "a realidade profunda do país"³⁸.

Bruand vai buscar na análise culturalista de Fernando de Azevedo a compreensão dessa "realidade profunda", para explicar, em sua introdução,

alguns elementos básicos das relações entre arquitetura e sociedade brasileira. Assim, o "predomínio do afetivo, do irracional e do místico" não pode ser entendido à arquitetura, "profundamente pensada, assentada na razão, mesmo quando rompe as amarras de princípios rígidos e permite à imaginação um papel importante", mas o "individualismo anárquico" está "fortemente expresso na ausência de planejamento e de organização do sistema urbano". Da mesma maneira, "a busca de prestígio pessoal", a "preocupação com a hierarquia social" e o individualismo "não são privilégios dos clientes: podem ser encontrados, em diferentes graus, na maioria dos arquitetos". E explica sua ânsia por soluções brilhantes e individuais. A "inteligência viva" e a "facilidade de adaptação", características de um "povo de pioneiros", são confirmadas "pela extraordinária capacidade de assimilação dos arquitetos do país" para os quais bastaram três semanas de trabalho com Le Corbusier para que "seus membros surtissem transformados, como por passe de mágica, lançando-se em busca de novos caminhos". Para ele, essas "características do povo brasileiro" ajudam a compreender a rápida mudança da opinião pública depois da construção do Ministério: o reconhecimento e os aplausos internacionais "sacodem o sentimento do povo", e enchem de orgulho "uma opinião pública ávida de glória". Da mesma maneira, a forma peculiar que o nacionalismo cultural assumiu no Brasil é a expressão de um povo que "concilia a vontade de progredir" a um "apego sentimental e racional ao passado"³⁹.

Discordando de Mario Pedrosa, que vê um vínculo estreito entre arquitetura e regime político, Bruand prefere assinalar o apoio decisivo, mas

individual, de "alguns governantes", como Gustavo Capanema, o ministro da Educação "cujo sonho era construir a primeira obra monumental da arquitetura moderna no mundo" ou Juscelino Kubitschek, o presidente que "profundamente ambicioso, disposto a correr riscos para cobrir-se de glória [...] construiu sozinho, durante suas várias passagens pelo poder, mais edifícios que qualquer homem de Estado nos últimos dois ou três séculos"⁴⁰.

154

A periodização proposta por Bruand, que confina 1936 como "marco fundamental" e 1945 como "afirmação decisiva" da arquitetura brasileira, contribui para consolidar a interpretação dominante da constituição do discurso moderno no Brasil. No entanto, trabalha essa periodização sem prender-se a linearidades, pesquisando "desenvolvimentos paralelos" à trajetória do "grupo central" carioca. O autor inicia sua abordagem a partir de 1900, de maneira assumidamente arbitrária, com o intuito de traçar o quadro do ambiente em que se deram as primeiras tentativas da arquitetura moderna e, ainda que por princípio não negue qualquer mérito às obras ecléticas, adere à visão de que o conjunto "era, por sua natureza um fato profundamente negativo" que expressava "um complexo de inferioridade levado ao extremo". Nesta perspectiva – e aqui percebemos novamente o esquema de análise de Costa – o neocolonial aparece "como uma transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte integrante, e o surgimento de um racionalismo moderno [...] cuja grande originalidade local não pode ser ignorada"⁴¹.

O neocolonial é então, e não apenas cronologicamente, uma das "premissas da renovação" que ocorrerão entre 1922 e 1935 e que incluem o traba-

lho pioneiro de Warchavchik. Neste ponto, Bruand se apoia no trabalho de Ferraz ainda que se incline a encontrar em Le Corbusier, mais que em Gropius, suas referências fundamentais. Quanto a sua contribuição, critica a opinião de Costa em relação à independência do desenvolvimento da arquitetura posterior ao Ministério: "é duvidoso que isso pudesse ocorrer sem a ação pioneira de Warchavchik que preparou o caminho para forjar uma nova mentalidade nos jovens arquitetos do Rio de Janeiro." No entanto aponta que sua "rigidez doutrinária", seu "espírito sistemático que (ao contrário de seus colegas brasileiros) não admitia móveis coloniais num ambiente moderno" mostravam que "era demasiado estrangeiro para o país e demasiado radical para conseguir realmente naturalizar-se"⁴².

Outro inegável mérito de Bruand é ter tirado do quase completo esquecimento o importante, ainda que breve, "movimento de Recife", "autônomo [e] sob vários aspectos, inclusive mais avançado" que os do Rio ou São Paulo. Liderado por Luiz Nunes entre 1934 e 1937, o trabalho da equipe que incluía aos então desconhecidos Burle Marx e Joaquim Cardoso, "aproveitou as lições das figuras europeias sem ficar prisioneiro de seus ensinamentos" e "tomou o caminho de uma síntese entre o caráter universal dos princípios básicos e da expressão regional que lhes podia ser atribuída"⁴³.

Uma contribuição significativa de Bruand à compreensão do episódio chave do Ministério foi expor com mais exatidão o papel de Le Corbusier, não somente como o mestre que traz pessoalmente os princípios gerais, mas como o arquiteto que mostra um método de trabalho em que não se separam princípios teóricos e desenho, não se tratando "de

duas operações sucessivas, uma puramente intelectual [e a] outra manual", mas de "duas abordagens simultâneas e indispensáveis". Bruand aponta ainda, partindo de depoimentos dos protagonistas, a responsabilidade de Le Corbusier por duas características até então atribuídas à originalidade dos brasileiros: a ênfase em que a preocupação rigorosa com as necessidades técnico-funcionais não poderia nunca ofuscar as exigências plástico-formais e a defesa da utilização de elementos paisagísticos ou técnico-constructivos originários da tradição local, como as palmeiras imperiais ou os azulejos.

Como se disse, o trabalho de Bruand tem uma preocupação documental que não estava presente nos ensaios historiográficos anteriores. No entanto, e apesar de algumas diferenças já indicadas, aceita e reforça não somente os marcos de periodização como o esquema explicativo geral que, apoiado nas formulações de Costa, tinha conquistado o ambiente internacional com o livro de Goodwin e base documental com o de Mindlin⁴⁴. É preciso destacar quão significativa é a manutenção e consolidação dessa trama narrativa, que vê na arquitetura moderna de matriz corbusiana não somente *um* projeto arquitetural, mas *a* arquitetura brasileira, mais de dez anos depois da dissolução do contexto político e institucional em que se formou. O fim do projeto nacional-desenvolvimentista, decretado pelo golpe militar de 64, parecia não ter atingido o discurso dos arquitetos que, até finais dos anos 1970 seguiam pautando o debate nacional por temas como "arquitetura e desenvolvimento nacional", o "papel social do arquiteto", etc.

A trama está constituída. Sigamola esquematicamente. Há uma arquitetura tradicional brasileira

que é o resultado da lenta depuração dos aportes estilísticos da metrópole colonial. Esse processo de adaptação dos modelos portugueses às condições sociais, às disponibilidades técnico-constructivas e ao clima brasileiro consegue, em alguns momentos, gerar uma produção com traços próprios. Goodwin e Mindlin indicam esse processo em termos gerais, mas destacam o barroco de Aleijadinho. Lemos agrega, como momento de reinvenção, a arquitetura bandeirista. O neoclassicismo da Missão Francesa inicialmente e o eclétismo depois farão do século 19 um período de mudança de referências culturais e de ruptura radical entre os modelos eruditos importados e a produção ancorada em saberes tradicionais. No início do século 20 o crescimento das principais cidades, o afluxo de mão de obra imigrante e o europeísmo das elites agravam o domínio do eclétismo. A transformação modernista, deflagrada pela Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, não consegue apresentar uma produção moderna em arquitetura. Apesar das tentativas pioneiras de Warchavchik ou Flávio de Carvalho, a nova linguagem, importada, não chega a enraizar-se. O primeiro fato significativo é a passagem de Lúcio Costa pela direção da ENBA, uma espécie de bomba de efeito retardado que irá detonar quando se encontrarem os homens certos no lugar certo: Costa e seu grupo jovem e talentoso, o esclarecido Capanema e o mestre internacional. O edifício do Ministério vai assinalar não somente a primeira realização em grande escala das propostas de Le Corbusier, mas o resgate do processo, interrompido um século antes, de adequação dos modelos europeus às condições sociais, materiais e 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 conquistar o reconhecimento internacional. Este vem através do texto de Goodwin e é como sua consequência que as resistências internas são finalmente quebradas. Outra vez os homens certos se encontram no momento certo e o esclarecido e ambicioso Juscelino permite a Niemeyer exercitar sua genialidade, apoiada no cálculo brilhante do poeta Joaquim Cardoso, no conjunto da Pampulha. A partir daí, contando com reconhecimento internacional, com domínio refinado da técnica do concreto e com a criação das novas escolas de arquitetura, a qualidade da produção arquitetônica deixa de ser privilégio de algumas personalidades de exceção para se afirmar como linguagem socialmente aceita, num crescendo até a experiência-limite de Brasília.

158

Arquitetura brasileira: articulação ideológica ou obra realizada?

Como dissemos, a trama está montada. Interessamos sua lógica e coerência, mas também suas zonas de obscuridade. As perguntas que não se faz, os temas que se não propõe ou de que se foge. Assim, a ausência do interesse historiográfico nas obras de *caráter social* – por duvidosa e imprecisa que possa ser essa caracterização – levou à “conclusão” da falta de compromisso “da arquitetura brasileira” com os fundamentos sociais que presidem a constituição da arquitetura moderna em suas origens europeias. Uma pesquisa recente mostra que, mais que uma exceção, Pedregulho e Gávea de Reidy, são a ponta de um iceberg, cuja real dimensão está ainda por avaliar⁴⁵.

Outro trabalho em andamento identificou na cidade de São Paulo mais de 120 edifícios escolares projetados e construídos em menos de seis anos, com um significativo impacto sobre a paisagem urbana⁴⁶. Mas esses edifícios estão majoritariamente localizados na periferia, foram projetados por arquitetos “de segunda linha”, são de baixo custo e, portanto, não encontram seu lugar na historiografia hagiográfica.

Compreender a lógica de montagem da narrativa historiográfica é reconstituir o processo de construção hegemônica de um projeto particular que se converteu em *projeto brasileiro*. Por consequência, é importante para evitar o aprisionamento num discurso baseado na aceitação da suposta naturalidade do percurso. Mas igualmente para evitar a negação acrítica desse mesmo percurso. Estamos de volta à tensão entre as sucessivas camadas de interpretação e a presença absoluta da obra. Se Giedion chamava a atenção para o “alto nível médio de qualidade” da produção extensiva da arquitetura moderna no Brasil, não é menos verdade que, desde Mindlin, a historiografia foi progressivamente concentrando-se na análise da obra de um número cada vez mais restrito de arquitetos. Contradição interna ou problema metodológico, o dilema não se restringe à história da história da arquitetura brasileira, mas adquire uma forte atualidade. É significativo que a narrativa dominante esteja marcada pela completa separação – e às vezes, oposição – entre história da arquitetura e história do urbanismo ou, de maneira mais abrangente, história da cidade⁴⁷. O trabalho acadêmico vem-se detendo cada vez mais na recuperação da história recente das cidades brasileiras, mas pouco se preocupou em incorporar a história da arquitetura como parte constitutiva daquela.

Indicaremos, a modo de (in)conclusão apenas dois exemplos que, mais que respostas às questões suscitadas, informam o que ao nosso ver deve se constituir num plano de trabalho coletivo. Qualquer pessoa que ande por uma cidade média no Brasil encontrará, se a intensa especulação imobiliária ainda não os tiver destruído, bairros residenciais construídos nos anos 1950, em que se encontram inúmeras casas à la Niemeyer: pilotis em V, coberturas em tesoura invertida, a elevação do primeiro piso para permitir uma rampa em curva, um inflectível jardim de seixos rolados à la Burrell, etc. Certamente não são obras de Niemeyer e, na maioria das vezes, nem sequer de arquitetos. De uma perspectiva sociológica estrita essas obras serão consideradas *kitsch*. Para nós esse fenômeno deveria interessar em outra perspectiva. Importa assinalar aí que, num dado momento da história do país, a classe média, inclusive das pequenas cidades do interior, teve o *moderno* como valor. E, mais surpreendente, tinha uma imagem clara de um projeto arquitetônico – o de Niemeyer ou da “arquitetura brasileira” – como expressão desse valor. Algumas pesquisas, ainda preliminares e assistemáticas, chamam a atenção para o fato de que a maioria das casas é anterior à construção de Brasília. Não foi o intenso efeito-demonstração da exposição na mídia da aventura de Brasília o detonador dessa adesão. Se Giedion tinha razão em sua surpresa, então o tema da difusão da arquitetura moderna tem uma relevância a que ainda não se ofereceu uma resposta satisfatória.

Outro exemplo, talvez mais relevante, está na avaliação das grandes ou pequenas obras urbanas dos anos 1940 e 1950. Ainda que algumas delas te-

tenham seu lugar nas seleções da historiografia, geralmente estarão relacionadas à série monográfica da obra de um autor em particular e não ao ambiente urbano e às condições particulares de desenvolvimento da cidade em que estão inseridas e ao qual contribuem em sua medida. A insistência em considerar ao edifício como objeto isolado leva a perder a dimensão urbanística inerente à obra de arquitetura moderna, independentemente de sua escala. Sem dúvida um edifício como o Copan, de Niemeyer, deve ser compreendido no contexto da obra do autor. Todavia isolá-lo das condições concretas de sua realização, do embate com as vicissitudes do mercado imobiliário, da compreensão do papel das novas demandas sociais estabelecidas pelo processo de metropolização, é condená-lo a uma leitura deformada. Fora do contexto das centenas de edifícios de uso misto, do significado e impacto na vida urbana da meia centena de edifícios-galeria construídos na cidade nesse período, o Copan corre o risco de se ver apenas como o surpreendente exercício formal do edifício ondulante em meio ao caos do centro metropolitano.

Não se trata, mais uma vez, de sociologizar a inserção destas obras, mas de compreender que em sua própria articulação projetual, os edifícios são modernos, isto é, estabelecem uma visão e uma proposta de cidade. Olhar para esses edifícios sem os preconceitos habituais é perceber que expressam a crença otimista na possibilidade de uma nova sociabilidade urbana⁸. Alguém já disse que os anos 1950 foram o último momento em que Brasil acreditou na possibilidade de “dar certo”. Nesse momento o país se deu conta de que na arquitetura, como na cultura, não há primeiro, segundo ou terceiro

mundos. A arquitetura brasileira não era periférica a nada, como sua música também não era. E, neste caso, não se pode dizer que tenha sido o concerto no Carnegie Hall que levou as pessoas na rua a cantar os otimismo – e musicalmente sofisticadíssimos – *standards* da bossa-nova.

✕ A utopia dos arquitetos foi a da possibilidade de construir outro país. Dessa utopia participaram igualmente médicos, engenheiros, sociólogos, músicos, educadores ou filósofos. A todos, e não somente aos arquitetos, atingiu o toque militar de recolher. Um quarto de século mais tarde já não se trata de lamentá-lo, nem de acreditar na possibilidade de tomar àquela produção como modelo. Mas aprofundar a compreensão de seus valores intrínsecos, assim como das condições de sua inserção na cultura urbana, talvez possa vir a ter um valor operativo. Há alguns anos, um jornalista brasileiro perguntava a Chemetov por que a arquitetura francesa tinha voltado a ter importância internacional depois de quase duas décadas sem grande expressão. Ele lhe respondeu simplesmente que, ao não ter muitas encomendas, os franceses tinham se dedicado a estudar..

Notas

1. A uma resenha jornalística de duas recentes tentativas de retomar o fio da construção historiográfica da arquitetura brasileira, Abilio Guerra deu o sugestivo título de "Esfinge silenciosa". GUERRA, Abílio. *Esfinge silenciosa. Jornal de Resenhas*, n. 51, São Paulo, Discurso Editorial/USP/Unesp/Folha de São Paulo, 12 jun, p. 2. Republicado in GUERRA, Abílio. *Resenhas online*, ano 1. Volume 1, São Paulo, Vitruvius, jan. 2002, p. 014 <www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenhao14.asp>.
2. GIEDION, Siegfried (1956). *Brazil and Contemporary Architecture*. Prefácio de MINDLIN, Henrique E. *Modern*

Architecture in Brazil, Rio de Janeiro/Amsterdan, Reinhold, p. IX. Edição em francês, por Fréal, Paris. Edição em alemão por Verlag, Georg Callwey, Munich. Versão brasileira: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Tradução de Paulo Pedreira. Prefácio de S. Giedion. Apresentação de Lauro Cavalcanti. Rio de Janeiro, Aeroplano/Iphan, 1999.

3. Idem, *ibidem*.

4. Idem, *ibidem*.

5. Não era essa a situação, ao menos no Brasil, quando há pouco mais de dez anos, propúnhamos o tema da operatividade da análise historiográfica como instrumento fundamental na compreensão e na geração da cultura arquitetônica, cf. "Arquitetura moderna no Brasil: uma trama recorrente", capítulo inicial de MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma discussão da constituição do discurso moderno no Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH USP, 1988. O desenvolvimento da pesquisa acadêmica e do debate profissional parece ter ido absorvendo lentamente a pertinência da abordagem historiográfica na reflexão arquitetural, como mostra o processo (intenso nos últimos anos, ao menos no ambiente acadêmico) de revisão historiográfica. No entanto, seria excessivamente otimista acreditar que essas propostas estejam completamente absorvidas no circuito acadêmico e profissional, ou esteja eliminado o preconceito que vê na atividade historiográfica uma ação desvinculada da atividade projetual. Ainda se manifesta o ranço anti-intelectual, de que uma certa historiografia não está isenta de culpa, que vê no trabalho do historiador de arquitetura uma ação referenciada nos textos mais que na leitura de projetos ou, por outro lado, uma descrição dos fatores e condicionantes externos à ação projetual, mais que uma pergunta sobre sua lógica interna e seu valor como ação cultural.

6. Cf. BONTA, Juan Pablo. *Arquitectura hablada*. In WAISSMAN, Marina (org.). *Arquitectura y crítica*. Buenos Aires, *Summarios*, fev./mar. 1977.

7. ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona, Laia, 1984, p. 25-26.

8. Idem, *ibidem*, p. 20.

9. GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds. Architecture New and Old, 1652-1942*. Nova York, MoMA, 1943, p. 25.

10. Philip Goodwin é arquiteto e curador de arquitetura do MoMA e presidente da Comissão de Relações Exteriores do Instituto Norte-americano de Arquitetos. O texto é claro: "O Museu e o Instituto estavam ansiosos por travar relações com um país que viria ser nosso aliado. Por isto, e pelo desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira." Efetivamente, na primavera de 1942 o Estado varguista começava a dar sinais de sua disposição de abandonar suas simpatias pelo Eixo em direção a uma aproximação com os Aliados.

11. GOODWIN, Philip L. *Op. cit.*, p. 84, 87 e 90.

12. Idem, *ibidem*, p. 91.

13. Idem, *ibidem*, p. 103.

14. Fica pendente uma avaliação mais rigorosa da amplitude do impacto internacional do livro de Goodwin. Apenas como exemplo, pode-se assinalar que um livro dedicado à arquitetura moderna sul-africana dedica dois capítulos ao tema. "O que *Vers une architecture* tinha sido para a geração de Martienssen, *Brazil Builds* foi para a geração do pós-guerra. [...] Harry Blacker, um contemporâneo de Kaplan recorda que [o livro] era como ouro – quem possuía um exemplar tinha a chave para uma carreira acadêmica exitosa". Cf. CHIPKIN, Clive M. *Johannesburg Style. Architecture and Society 1880s-1960s*. Cape Town, David Philip Pub, 1993. Ver especialmente p. 230-240.

15. MINDLIN, Henrique E. *Op. cit.*, p. 1.

16. Idem, *ibidem*.

17. Esquemas que podem ser já intuídos em alguns de seus escritos anteriores a 1930, mas que aparecerão desenvolvidos de maneira plena em "Razões da nova arquitetura" (1936), "Documentação necessária" (1938) e "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre" (1952). Todos republicados in COSTA,

Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

18. A diferença, significativa, entre a interpretação de Goodwin e a de Mindlin é que o primeiro atribui a opção pela linguagem moderna "ao regime de Vargas", e o segundo "à lucidez de um homem do aparato estatal", superando assim o incômodo tema das "contradições curiosas" a que se refere Goodwin.

19. MINDLIN, Henrique E. *Op. cit.*, p. 7.

20. Idem, *ibidem*, p. 11.

21. Idem, *ibidem*. Sobre este tema, valeria a pena apontar que, após o episódio do Pavilhão de Nova York, em que foi necessária a viagem do engenheiro de estruturas Emilio Baumgart para tranquilizar aos técnicos norte-americanos, o cálculo estrutural brasileiro chamou a atenção dos norte-americanos a ponto de justificar a viagem, em 1944, de Arthur J. Boase, chefe do escritório de cálculo da Portland Cement Association e membro da Comissão encarregada de elaborar as normas da American Concrete Institute, que publicou seus resultados em quatro artigos da revista *Engineering News Record*, defendendo a reestruturação das normas da ACI. Cf. VASCONCELOS, Augusto Carlos. *O concreto no Brasil*. 2ª edição. São Paulo, Pini, 1992, p. 32.

22. A série, intitulada "Indivisualidades na história da arquitetura no Brasil", focou a produção de Warchavchik, Reidy, Rino Levi, os irmãos Roberto e Lúcio Costa, em artigos publicados respectivamente nos números: 28, de março; 29, de abril; 30, de maio; 31, de junho; e 35, de outubro de 1956. *Habitat* era a revista de arte e arquitetura dirigida por Lina Bo Bardi a partir de 1951.

23. FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da arquitetura moderna no Brasil: 1925 a 1942*. São Paulo, Masp, 1965.

24. Em 1947 a revista *Anteprojeto*, dos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura publicou o álbum "Arquitetura Contemporânea no Brasil", dedicado a Lúcio Costa, "mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil". Ferraz publicou na imprensa diária o artigo "Falta o depoimento de Lúcio Costa" em que contesta sua condição de

pioneiro, reivindicando-a para Warchavchik. A resposta de Costa, intitulada "Carta Depoimento" saiu pouco depois, reconhecendo a primazia temporal de Warchavchik, mas insistindo em que, a partir da presença de Le Corbusier e do gênio de Niemeyer, a arquitetura brasileira teria seguido sua trajetória com ou sem os antecedentes. Os dois textos estão reproduzidos in XAVIER, Albeto. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Textos de Lúcio Costa. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 119-128.

25. FERRAZ, Geraldo. Op. cit., p. 12.

26. Idem, ibidem, p. 17.

27. Idem, ibidem.

28. Artigo publicado em *Correio Paulistano*, 8 jul 1928. Apud FERRAZ, Geraldo. Op. cit., p. 27.

29. Idem, ibidem.

30. Frank Lloyd Wright se encontrava no Rio de Janeiro no final de 1931 para participar, como representante norte-americano, no júri do Concurso internacional para o Farol de Colombo.

31. FERRAZ, Geraldo. Op. cit., p. 39. Nesta passagem há um evidente sentido de tréplica, já que na polêmica citada, Costa tinha afirmado que as realizações de Niemeyer "têm vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial de renovação [...] Não foi de primeira ou terceira mão, por meio da obra de Gregório (Warchavchik) que o processo se operou". Cf. XAVIER, Albeto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Op. cit., p. 124.

32. FERRAZ, Geraldo. Op. cit., p. 40.

33. Idem, ibidem.

34. Idem, ibidem, p. 43.

35. FERRO, Sergio. *Arquitetura nova. Teoria e Prática*, n. 1, São Paulo, 1967.

36. BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981. O autor, formado em arquivística, ex-aluno da Escola de Chartres e professor visitante da Universidade de São Paulo, apresentou o trabalho como tese de doutorado, defendida em Paris em 1975.

37. Idem, ibidem, p. 7.
38. Idem, ibidem, p. 22.
39. Idem, ibidem, p. 24-25.
40. Idem, ibidem, p. 26-28.
41. Idem, ibidem, p. 58.
42. Idem, ibidem, p. 71.
43. Idem, ibidem, p. 77.

44. Certamente a historiografia brasileira não se resume aos quatro textos aqui tratados. Uma análise extensiva deveria passar, entre outros, por LEMOS, Carlos. *Arquitetura contemporânea*. In ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Moreira Salles, 1981; SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro, IAB/DN, 1981; além de trabalhos mais recentes que, sem ter a ambição de apresentar uma interpretação abrangente do desenvolvimento da arquitetura brasileira, trazem contribuições significativas à interpretação de obras ou autores isolados. No entanto, e para os propósitos deste artigo, o essencial do processo de constituição da "trama narrativa dominante" pode-se identificar de maneira suficiente nos textos aqui apresentados.

45. A pesquisa "Habitação social no Brasil, 1945-1960", coordenada por Nabil Bonduki tem uma exposição preliminar no ar: tigo deste mesmo número e já é suficiente para demonstrar os riscos das interpretações que reiteram fontes secundárias num país onde a ausência de bases documentais sistematizadas é a condição usual de trabalho do historiador ou crítico. Ver artigo republicado nesta coletânea: BONDUKI, Nabil. *Habitação social na vanguarda do movimento moderno no Brasil*.

46. Trata-se da produção do Convênio Escolar que se desenvolveu em São Paulo no período do IV Centenário da cidade (1954) e que projetou e construiu mais de 120 edifícios públicos, entre escolas, jardins de infância, bibliotecas públicas e pequenos teatros distritais no período de 1948 a 1956. A pesquisa vem sendo realizada pelo Grupo de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo no Brasil, coordenado pelo autor e deve resultar numa exposição na próxima Bienal de Arquitetura de São Paulo.

47. Mindlin já manifestava a oposição entre a evolução da arquitetura e o desenvolvimento conturbado das cidades brasileiras. No caso mais emblemático, Bruand organiza seu livro em três partes, as duas primeiras dedicadas à arquitetura e a terceira ao urbanismo.

48. A expressão me foi sugerida por Stanislaus von Moos, ao não esconder sua surpresa durante um agradável percurso pela arquitetura dos anos 1950 no centro de São Paulo.

artigo 23 jorge francisco liernur
THE SOUTH AMERICAN WAY.
O MILAGRE BRASILEIRO, OS ESTADOS UNIDOS
E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL – 1939–1943
[1999]

Por que Brasil?

Em 1943, com a publicação do livro *Brazil Builds*, concluiu-se o ciclo de construção do caso *brasileiro* como *topos* fundamental do imaginário da arquitetura do século 20. Ainda que seu processo de formação possa ser datado no começo da segunda metade da década de 1930, o ciclo se desenvolveu entre dois episódios nova-iorquinos, respectivamente em 1939 e 1943: refiro-me à construção do Pavilhão do Brasil na Feira The World of Tomorrow e à exposição *Brazil Builds* no Museu de Arte Moderna (MoMA). Tratarei de demonstrar que, além dos valores arquitetônicos dessas obras, suas condições de sucesso se encontram fora delas: no âmbito da política na virada para a *good neighborhood policy* impulsionada pelo governo de Franklin D. Roosevelt nas vésperas da Segunda Guerra Mundial e no âmbito da história da arquitetura moderna na crise da hegemonia das ideologias funcionalistas.

A pergunta que guia este trabalho é: por que se consagra em 1943 uma “arquitetura moderna brasileira”? Não só porque a adjetivação nacional aparece como uma contradição em seu termo com a vocação até então universalista do substantivo moderno, mas pela exclusão paralela – implícita nessa singular valorização – de outras experiências modernistas hoje