

por Henrique Mindlin. Trata-se de um princípio de composição transposto da pintura moderna para a natureza viva.

Espero que este livro ajude o mundo a ter uma melhor imagem do que aconteceu no Brasil durante as duas décadas mais importantes de seu desenvolvimento arquitetônico.

- 1 Refere-se à atual Oca, que integra o conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera, inaugurado em 1954. [N.O.]

[3] MAX BILL

O arquiteto, a arquitetura, a sociedade

Pretendo falar francamente, sem no entanto recair na crítica destrutiva, nem questionar os remarcáveis sucessos da arquitetura brasileira. Em especial, o famoso conjunto Pedregulho no Rio de Janeiro, obra plenamente bem-sucedida tanto do ponto de vista social quanto de arquitetura e urbanismo. Minhas observações devem ser entendidas como de alguém que é admirador e amigo sincero do Brasil.

Quando aqui cheguei, os jornalistas imediatamente me cercaram, indagando-me sobre questões que, para alguém nessa condição, não eram nem um pouco fáceis de responder. “O que você acha da arquitetura brasileira?”, “O que você acha da arte brasileira?”, perguntavam, quando eu, na verdade, só as conhecia através de publicações, que, com frequência, podem nos dar uma impressão distorcida.

Talvez fosse, de fato, precipitado de minha parte falar francamente sobre as impressões que me causou a arte brasileira, especialmente com relação à arquitetura. Quando fui convidado, julguei que seria útil falar sobre arte e sobre arquitetura como arte. Tal abordagem poderia soar bastante gentil e agradável a todos vocês; mas, depois do que tive oportunidade de ver aqui, teria sido levado a dizer-lhes coisas que poderiam causar muita incompreensão. Se eu tivesse falado, como poderia fazê-lo na Europa, de questões artísticas e da beleza de um ponto de vista da defesa da arte contra o racionalismo puro, poderia parecer que estava defendendo o mais terrível dos academicismos.

Dirijo-me especialmente aos estudantes, futuros arquitetos do Brasil, país com um ritmo de obras que supera os limites da imaginação, onde a necessidade de construir tem uma importância primordial, onde são vocês os responsáveis por moldar a fisionomia das cidades do amanhã.

O que cabe então dizer a vocês? Descartadas belas obviedades, falarei francamente sobre o papel do arquiteto e sobre a arquitetura brasileira. Será,

portanto, uma crítica. Como fui convidado oficialmente, abordarei questões que poderão ser úteis ao futuro de seu país, coisas que aqui observei. Dentro de dois dias partirei; talvez meu avião se espatife nos Andes. Serei, então, franco e despedido de formalidades. Ficaria desgostoso comigo mesmo se não afirmasse que a arquitetura brasileira corre o risco de cair em um perigoso academicismo anti-social.

Pretendo então falar da arquitetura como arte social; uma arte que não pode ser descartada simplesmente porque, num determinado instante, o “estilo” mudou. Simplesmente porque descartar interesses que envolvem milhões ou bilhões não é tão fácil quanto descartar umas tantas telas ou esculturas consideradas ruins ou medíocres.

Começemos, então, analisando aqueles elementos da arquitetura brasileira que mais chamam atenção. Identifiquei quatro, importantes porque materializam o que chamarei de “espírito acadêmico modernizado”. Assemelham-se grosseiramente àquelas colunas dos templos gregos transformadas em renascentistas e, depois, nas assim chamadas “clássicas”. Tornaram-se meras fórmulas, aplicadas sem reflexão ou razão. Eis a primeira delas:

Forma livre, forma orgânica ou planta livre. A liberdade da forma nasceu com o art nouveau, mas foi introduzida na arte moderna por Kandinsky, em suas pinturas, por volta de 1910. Agora tem sua expressão típica na obra de Hans Arp, que, em seus harmoniosos relevos e esculturas, vem seguindo há algumas décadas estes princípios. A todo momento, na Europa, nos deparamos com aplicações dessa concepção formal na decoração, nos tecidos, na publicidade e nos horríveis estandes de exposições.

Credita-se a Le Corbusier a introdução da forma livre no paisagismo e na arquitetura; nesta, através de paredes curvas e terraços-jardim. Também a introduziu, mais tarde, no urbanismo, com o plano para a cidade de Argel, no norte da África. Não que fosse ele o primeiro a ter essa idéia: já no século XVIII dois bairros importantes da cidade de Bath tinham sido planejados mais ou menos dentro desse espírito.

A forma livre, de fato, pode ser útil quando se trata de atender a uma função, como, por exemplo, a de tornar um edifício mais útil. Mas isso é exceção. Hoje, muitas das aplicações da forma livre são puramente decorativas. Como tal, elas nada têm a ver com a arquitetura séria.

O segundo elemento é a cortina de vidro. Eis sua história: em 1910, Walter Gropius construiu uma fábrica, em 1914, um escritório e, em 1926, a Bauhaus, todos esses edifícios com fachadas inteiramente envidraçadas. Viraram moda. Mais do que qualquer outro, Le Corbusier também começou a fazer edifícios com fachadas de vidro, mas sua obra e as elegantes criações de Mies van der Rohe evidenciaram que a solução era inadequada sem o emprego do ar condicionado e de serviços de manutenção cuidadosos.

Então, para proteger as superfícies envidraçadas quando a insolação e a claridade excessivas se tornaram insuportáveis, Le Corbusier inventou um terceiro elemento, o *brise-soleil*. Hoje, ele é aceito como um complemento indispensável para a mania das cortinas de vidro. Não se cogita mais atender às condições variadas, procurando novas soluções. Aqui mesmo em São Paulo, há exemplos do emprego de *brise-soleils* nas quatro fachadas de um edifício.

O quarto elemento desta assim denominada arquitetura moderna é o piloti. Nos últimos anos, ele variou um pouco, conforme a “última moda parisiense”, ditada pelo escritório de Le Corbusier.

Antes de visitar o Brasil eu pensava, como muitos arquitetos da vanguarda européia, que a solução de Le Corbusier de levantar os edifícios sobre pilares, eliminando os pátios internos, fosse a solução ideal para as cidades do futuro. Um exemplo que sempre foi considerado bem-sucedido seria o famoso Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, no qual Le Corbusier colaborou como arquiteto consultor, e cuja concepção é típica das idéias por ele preconizadas. Mas mesmo antes de vir ao Brasil, tinha algumas dúvidas persistentes sobre esses princípios de planejamento urbano que eu mesmo propagara com entusiasmo. Notei que os pátios internos, que essa concepção de Le Corbusier eliminava, desempenhavam algumas funções, como a de tranquilidade, as quais se perderiam na mudança. Há que ponderar, de um lado, a questão de concentrar a circulação dos pedestres e, de outro, a quietude dos antigos pátios internos.

Além disso, foram gerados graves problemas de ventilação e climatização, além dos de iluminação e proteção contra o sol. Estudei este problema, que pode não ser muito importante em países europeus como Suíça, Alemanha e Suécia, mas que se torna crucial na Itália, Espanha ou no sul da França, onde constatei que o pátio interno desempenha um papel que não pode ser cumprido por outra solução alternativa.

Devemos, portanto, procurar formas novas, adequadas às condições sob as quais vivemos, tirando partido das virtudes dos pátios enquanto nos livramos de seus defeitos. Seria um recurso mais adequado que substituí-los por edifícios em forma de “caixas sobre pilares”. Esta observação implica uma crítica incidental ao famoso Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, edifício que não se pode considerar como concebido de acordo com as condições do país. Isso não significa falta de respeito pelos arquitetos responsáveis, mas me sinto compelido a manifestar meu ponto de vista de que eles incorreram no erro de aplicar uma doutrina inadequada ao seu país, sem as correções necessárias. Não estou dizendo que sei a resposta adequada, mas é parte da tarefa de um arquiteto tentar buscar as soluções mais adequadas para seus próprios países. Na ausência disso, só se pode falar de uma perigosa tendência acadêmica.

Inicialmente os pilotis eram retos, mas agora assumem formas muito bar-

rocas. Num primeiro momento, podem chamar a atenção, parecer bastante engenhosos, mas são meramente decorativos. Eis um exemplo.¹ Visitei, aqui em São Paulo, um edifício em construção cujo emprego dos pilotis foi levado a extremos que se suporiam impossíveis. Nele, vi coisas chocantes, a arquitetura moderna decaindo às profundezas, turbulento desperdício anti-social, sem respeito tanto com o comerciante quanto com o público. Tendo visitado somente os dois primeiros andares, não sei se as cortinas de vidro e os *brise-soleils* serão empregados no restante do edifício. De qualquer modo, isso ilustra para mim o uso mais abusivo possível da liberdade formal e o mais fantástico emprego dos pilotis. Estamos diante do supra-sumo da anarquia na construção, da floresta virgem no pior sentido.

Escolhi deliberadamente o exemplo de um edifício em construção porque ele parece feito sob medida para os sofisticados examinarem-no e todos vocês poderem visitá-lo. Não é um caso hipotético, mas concreto, real. Sua lição é que, caso não reflitam cuidadosamente sobre as responsabilidades do arquiteto para com o homem e a sociedade, vocês podem incorrer em erros semelhantes, pois, de fato, à primeira vista, tal arquitetura pode parecer revolucionária e ser festejada como uma obra de arte.

Logo na entrada do prédio nos deparamos com uma espantosa miscelânea de sistemas construtivos. Pilotis grossos, pilotis finos, pilotis de formas estapafúrdias, desprovidos de qualquer ritmo ou razão estrutural, dispostos por todo lado. Também paredes executadas inteiramente de concreto armado, entrecortando-se com as colunas e roubando-lhe toda forma e sentido. Trata-se da maior desordem que já presenciei.

Fica-se estupefato de ver uma barbárie como essa irromper num país onde há um grupo do CIAM, num país em que acontecem congressos internacionais de arquitetura moderna, onde uma revista como a *Habitat* é publicada e onde se realiza uma bienal de arquitetura. Pois tais obras nasceram de um espírito desprovido de qualquer decência e de qualquer responsabilidade para com as necessidades humanas. É o espírito decorativo, algo diametralmente oposto ao espírito que anima a arquitetura, que é a arte da construção, arte social por excelência.

Estremeço ao imaginar que até entre vocês possa haver alguém atraído por esse espírito. E como meu objetivo é protegê-los de tais erros, vou explicar em poucas palavras no que consiste o papel do arquiteto. Se apenas um ou dois de vocês compreender o que vou falar, ficarei feliz, sabendo que esses um ou dois se engajarão na luta por uma arquitetura verdadeiramente moderna, íntegra e útil para a sociedade.

O papel do arquiteto na sociedade de hoje é tornar os ambientes habitáveis e harmoniosos. É o arquiteto quem coordena as múltiplas necessidades e atividades do homem. É ele quem unifica a forma de funções amplamente

diversas, como abrigo, trabalho, recreação. Se é nosso desejo que a sociedade viva de modo diverso das formigas, cujo formigueiro tenha sido destruído, cabe a nós, arquitetos, dar novas respostas às suas necessidades.

Mas qual a nova forma estruturadora que estamos procurando? Seria aquela caracterizada pela forma livre, pilotis, *brise-soleils* e cortinas de vidro? Tem que ser tão fotogênica e espetacular assim? Não creio. A arquitetura não é algo para durar poucos anos; ela deve sobreviver às gerações. Vocês podem lembrar dos excessos arquitetônicos do passado e rir quando olhar prédios como, por exemplo, a Prefeitura de São Paulo.² Mas qual a razão de edifícios como esse nos parecerem engraçados, se não reagimos da mesma forma quando nos deparamos com um edifício singelo como os que os pioneiros do seu país costumavam construir? Precisamente porque, no primeiro caso, o arquiteto e seu cliente não resistiram à tentativa de fazer um edifício espetacular, enquanto o pioneiro fez o edifício que melhor atendia às suas necessidades.

Vocês podem considerar meu ponto de vista muito limitado, e que aquela arquitetura que alcança o mais alto grau de funcionalidade pode ser extremamente árida. Vocês poderão argumentar, talvez, que a arquitetura é também arte, uma arte movida pelo desejo de se auto-expressar e de impregnar os edifícios com valores artísticos.

Mas não é essa a função social do arquiteto. O arquiteto que assim agir cairá no ridículo. Este ponto de vista resulta de um erro: o de considerar a arte de construir como algo diferente da arte de desempenhar um determinado papel útil na sociedade. Também do erro de supor que uma arte, e particularmente as artes plásticas, deve consistir no que é graciosamente designado pelo termo “expressão individual”.

Isto não é nem arte nem arquitetura. A arte consiste em tornar uma idéia tão clara e objetiva quanto possível, através dos meios mais adequados. Uma obra de arte deve traduzir essa perfeição, deve expressar tal harmonia, de modo a impossibilitar seu autor de alterar-lhe ou acrescentar-lhe qualquer detalhe.

Quanto à arquitetura, o resultado deve, além disso, ser tão funcional quanto possível. A beleza da arquitetura alcança a perfeição quando todas as suas funções, sua construção, seus materiais e seu projeto estão em perfeita harmonia. A boa arquitetura é aquela onde cada elemento desempenha sua função específica e nenhum deles é supérfluo. Para tanto, o arquiteto deve ser um excelente artista. Um artista que não precise chamar a atenção apelando para extravagâncias; alguém que, acima de tudo, esteja ciente da responsabilidade com relação ao presente e ao futuro.

Tal arquiteto, quando realizar qualquer obra, elaborar uma planta, escolher um detalhe ou decidir sobre o mais trivial pormenor relativo a seu edifício, sempre se perguntará: “será que, ao vê-lo de novo daqui vinte anos, fica-

rei incomodado com o que fiz?”. Continuamente, visualizará como os homens agirão e se comportarão em seu edifício. E sempre será severo consigo mesmo. Não estará preocupado em impressionar seus colegas ou o público, tampouco com a beleza da publicação de seu projeto. Não: seu guia será, com toda modestia, o serviço que estará prestando à sociedade.

Por fim, sinto que há no Brasil suficiente potencialidade criativa para livrar a arquitetura das amarras dos princípios supérfluos, princípios acadêmicos que não são válidos aqui. Acredito no seu próprio poder de criar uma arquitetura verdadeiramente moderna, adequada às suas esplêndidas condições naturais e às suas potencialidades econômicas.

Minha palavra final é que vocês devem sempre ter em conta os verdadeiros princípios subjacentes à arquitetura moderna: primeiro, um arquiteto deve acima de tudo ser modesto e claro. A arquitetura é uma arte quando todos os seus elementos — função, construção, forma — estão em perfeita harmonia. Segundo, a arquitetura é uma arte social. Como tal, deve estar a serviço do homem.

[Palestra realizada em 9 de junho de 1953 no recinto da FAUUSP.]

- 1 Refere-se ao edifício Galeria Califórnia, à rua Barão de Itapetininga (SP), projeto de Oscar Niemeyer, identificado por Eduardo Corona no artigo “O testamento tripartido de Max Bill”, publicado na revista *AD - Arquitetura e Decoração* n. 4, mar-abr, 1954. [N.O.]
- 2 Refere-se a edifício eclético projetado por Samuel das Neves, situado no flanco leste do vale do Anhangabaú, local hoje ocupado pelo edifício Barão de Vista Alegre. [N.O.]

[4] BRUNO ZEVI

A moda lecorbusiana no Brasil

Alguém já deveria ter dito aos brasileiros, sem papas na língua, sem medo de parecer um estraga-prazeres e de quebrar o encantamento de uma arquitetura “orgiasticamente livre, transbordante de vitalidade, incrivelmente fantástica”, tentativa extrema de legitimar uma poética dos arranha-céus de vidro que há tempos perdeu a batalha européia e norte-americana. Há dez anos, apontando o dedo para o famoso Ministério da Educação no Rio de Janeiro, o International Style procura no Brasil a compensação para os próprios fracassos. Cada vez que se constata a crise dos cubos volumétricos, dos pilotis, das fachadas envidraçadas, dos *brise-soleils*, enfim, dos vários clichês lecorbusianos nos Estados Unidos, na Inglaterra, nos países escandinavos, até na França e na Suíça, ouvimos repetirem os racionalistas, e, em nome deles, seu apóstolo Siegfried Giedion: “mas no Brasil...”

Agora falou Max Bill, um dos melhores arquitetos europeus da segunda geração, dirigente do CIAM, isto é, a organização internacional dos arquitetos racionalistas. Tendo sido o organizador de um dos volumes da *Oeuvre complète* de Le Corbusier, está atualizado com o movimento; além disso, escreveu um exaustivo ensaio sobre o célebre engenheiro de pontes Robert Maillart; sendo também suíço, é amigo de Giedion; recentemente, publicou em Basileia o livro *Form*, balanço das atuais tendências figurativas que emergem em cada aspecto do design, desde seus fundamentos até seus produtos — cadeiras, luminárias e as máquinas Olivetti. Quem melhor que ele poderia conferir à febril atividade construtiva brasileira aquela cidadania internacional da qual a Bienal de São Paulo deveria ser a última confirmação?

Max Bill, ao contrário, foi duríssimo. Dirigindo-se aos jovens arquitetos brasileiros, disse: “Na minha opinião a arquitetura de seu país corre o risco de cair numa posição de academicismo anti-social”. A invectiva, dita por um artista que, na Europa, é muitas vezes acusado de formalismo abstrato pelas suas onduladas esculturas e pela obstinada procura de regras matemáticas adequadas à composição arquitetônica (recordam o seu pavilhão na IX Trienal?), pareceu bastante ofensiva. Se não tivessem ocorrido Walter Gropius e outros arquitetos europeus para atenuar as afirmações de Bill, os brasileiros teriam ficado muito ressentidos.¹ O fato é que, mesmo exibindo uma despreocupada certeza sobre a validade do que constroem, estes, especialmente os jovens, estão perplexos. Sua arquitetura é a arquitetura da incerteza.

O movimento moderno no Brasil começa em 1936. Le Corbusier é convidado a ir ao Rio como consultor da equipe encarregada de projetar o Ministério da Educação; discute o partido arquitetônico com Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, apronta uma série de esboços, define as diretrizes essenciais para enfrentar os problemas da construção civil brasileira. Todo o país o escuta: o governo confia nele, os mais famosos profissionais reconhecem sua maestria, a nova geração fica absolutamente seduzida por ele. Le Corbusier tem um temperamento doutrinador seguro, astuto, penetrante. É natural que tenha marcado com os seus princípios a totalidade da produção arquitetônica da grande república sul-americana.

Passaram-se muitos anos. O Ministério da Educação, apesar da falta de manutenção, permanece uma obra-prima. No entanto, as centenas de arranha-céus que nele se inspiraram, ministérios, edifícios públicos e privados, blocos de apartamentos, não significaram um avanço: em muitos casos, são a expressão de um exasperado maneirismo lecorbusiano. Alguns já tinham se apercebido disso, entre eles Pietro Maria Bardi que, na revista *Habitat*, sistematicamente enfatizou a “singularidade” da arquitetura brasileira. Porém, a acusação de Max Bill foi mais contundente, porquanto particularizada por precisos termos de linguagem.

Le Corbusier, afirma Bill, ensinou o valor das formas livres. Sua arquitetura, baseada em rígidas estereometrias, vale-se destas formas em alguns componentes — uma chaminé, uma marquise, uma mesa, uma parede — para injetar uma graça lírica nos gélidos enquadramentos racionalistas. É o escultor que fala após o engenheiro, e fala como poeta, isto é, com severa moderação. Os brasileiros, no entanto, não sabem se conter: utilizam os baixos-relevos de Hans Arp e os transformam, sem a mínima noção de escala, em volumes arquitetônicos. Vejam a casa que Oscar Niemeyer construiu recentemente para si na Gávea: trata-se de uma lâmina arbitrariamente recortada, sintoma de um gosto extrovertido que mal esconde a veleidade pelo inédito. “Hoje, muitas das aplicações da forma livre são puramente decorativas. Como tal, elas nada têm a ver com a arquitetura séria.”

Le Corbusier pregava as fachadas envidraçadas e, de fato, o Ministério da Educação apresenta imensas superfícies transparentes. No entanto, havia o problema do clima, a necessidade de defender-se do calor e dos reflexos da luz; o mestre franco-suíço tinha sugerido os *brise-soleils*. Desde então, estas lâminas contra o sol se repetiram à exaustão, horizontais e verticais, em duas ou quatro fachadas do edifício, diferentes nas suas configurações exteriores, mas substancialmente sempre iguais. À mania das fachadas de vidro, respondeu-se com um antídoto também maníaco, o dos *brise-soleils*.

Enfim, os pilotis. É notório para todos que Le Corbusier ama suspender seus prismas construtivos sobre pilastras que permitem, no térreo, uma livre circulação; no Ministério da Educação os pilotis são colunas de concreto armado espaçadas ritmicamente. Os brasileiros, porém, são exuberantes, apropriaram-se do motivo dos pilotis e neles dissiparam sua fantasia: pilotis grossos e finos, retos e tortos, altos e baixos, circulares, quadrados, frequentemente de moldes estranhos e fantasiosos, barbaramente desordenados. “Tais obras nasceram de espíritos desprovidos de qualquer decência e de qualquer senso de responsabilidade para com as necessidades humanas”: menos diplomático impossível, mas Max Bill não aprecia os acordos frívolos.

Uma análise psicológica não seria difícil: a arquitetura brasileira é a arquitetura da evasão. Em um país imenso, sem valores permanentes ou estabilidade econômica, a arquitetura reflete, na fluidez figurativa e na busca histórica de perfis licenciosamente novos, um estado de incerteza. O continente está em fase de crescimento; por isso os arquitetos tentam, mais que enfrentá-lo, servir-se dele e desafiá-lo, dando impetuosa vazão aos próprios complexos. Porém, no fundo, não estão satisfeitos: a aventura por si mesma começa a enfadear os jovens mais cultos. Passada a euforia, são estes, hoje na sombra, que prevalecerão, e bastará um indício de crise econômica para recolocar em discussão toda a linguagem arquitetônica oficial do Brasil. A advertência europeia não é prematura: por alguns anos ainda poderão se preocupar somente

em produzir construções mirabolantes para o Estado e para os milionários; depois, virá o dia em que serão chamados a prestar contas.¹

1 Revisão da tradução: Eneida de Almeida.

[5] ERNESTO NATHAN ROGERS

Pretextos para uma crítica não formalista

A arquitetura do Brasil tem sido muitas vezes objeto de críticas arbitrárias, antagônicas e quase sempre descabidas, uma vez que até mesmo entre os observadores mais capacitados há quem não soube discernir as emoções que lhe despertava o repentino brotar de tantas construções e uma certa prepotente novidade nas suas aparências.

Siegfried Giedion acreditou poder identificar nisso a manifestação de um novo conteúdo de liberdade, mas não foi suficientemente alertado quando esta degenerava para a licenciosidade e o arbítrio. Tal condescendência no julgar, normalmente tão inspirado do crítico suíço pode-se justificar, neste caso, como reação a uma certa "claustrofobia" que a arquitetura do seu país, enfim, tão contida, pode ter suscitado em seu espírito.

Mas contrariamente — e por uma idêntica contradição dialética —, outro suíço, Max Bill, artista rigorosíssimo e totalmente preocupado em identificar suas criações com os valores objetivos da matemática e da geometria, não captou o significado de uma arte completamente distinta da sua, nem naqueles casos em que esta seja perfeitamente coerente com seus princípios e alcance resultados significativos.

Observar a arquitetura brasileira sob um ângulo particular (por exemplo, suíço) é, de qualquer forma, um erro de abstração que — por ilação — conduz fatalmente às excessivas e condenáveis polaridades da crítica formalista.

T. S. Eliot, em um breve ensaio ("Tradition and the Individual Talent"), convida artistas e críticos a ampliar os termos do sentido histórico, enquanto os alerta quanto às deformações congênicas que alteram a qualidade da opinião: "... Toda nação tem não apenas uma disposição criativa própria como também uma disposição crítica; e é ainda mais desatenta em relação às deficiências e imitações de suas práticas críticas do que daquelas de seu gênio criador".

As exuberantes mulheres brasileiras ostentam pulseiras e brincos em profusão; seriam notadas mesmo que fossem encontradas em Engadina,¹ mas é possível que mesmo lá, contra o fundo das geleiras alpinas, lhes fosse censurada uma certa pompa; se fossem vistas em Copacabana, deveríamos sem dúvida admitir que estão perfeitamente ambientadas: assim como aquelas

flores cujo perfume se impregna na garganta quando se aventura pelas curvas sinuosas das montanhas que circundam o Rio de Janeiro, feitas à semelhança daquelas mulheres: sobrecarregadas, multicoloridas, sensualíssimas.

Tal ocorre com a melhor arquitetura de Oscar Niemeyer; não desconheço, por certo, as numerosas e por vezes imperdoáveis deficiências na obra desse artista de talento caprichoso, nem posso consentir com sua tendência, mais propensa a impostações fantasiosamente brilhantes (fruto de um croqui virtuoso) que às soluções tecnicamente aprofundadas dos problemas (inclusive o social, praticamente ausente da sua produção, e não tanto pela excepcionalidade dos temas, quanto pela escassa possibilidade de inseri-los num sistema evolutivo).

Guilherme Tell apostou com o tirano Gessler que poderia atingir com uma flecha a maçã apoiada sobre a cabeça do próprio filho. Pois bem, o Brasil produz abacaxis. Ficaria assim mais fácil a aposta? Não, o jogo é simplesmente diferente. E ninguém colocaria em risco a própria autoridade se alguém tivesse proposto acertar um abacaxi, ou, pelo menos, teria exigido que o alvo fosse afastado. Diferentes são as medidas das coisas; diferentes as suas relações recíprocas e, portanto, a avaliação dos acontecimentos. Exatamente o fato de ter compreendido que o julgamento de um fenômeno é condicionado não só pela definição de cada uma das partes que o determina, mas também e sobretudo pela variável posição de cada parte no conjunto, é uma das mais penosas conquistas do pensamento moderno.

E isto deveria estar sempre presente no exercício da crítica em geral e, de modo especial, da arquitetura, na qual — por assim dizer —, os componentes comparecem com toda a concretude material.

Despojada dos preconceitos e situada em sua geografia e em sua história, a personalidade de Niemeyer aparece mais objetivamente e, mesmo permanecendo seus defeitos, afloram também suas virtudes: o essencial é ter entendido alguns valores típicos de seu país, deduzindo-os, por analogia, da fisionomia das coisas circundantes; o ciclo de causa e efeito se fecha na expressão de um estilo onde o conteúdo particular tende para a sua inequívoca identificação material.

Se a crítica deve ser justamente severa ao tachar de formalismo aquelas obras cuja aparência não seja motivada por razões internas e circunstanciais, da mesma forma deve ser tida como formalista aquela crítica que, influenciada por opiniões apriorísticas, não for capaz de penetrar no significado das obras rompendo a crosta do gosto subjetivo.

Se Niemeyer, pelas obras equivocadas, pode ser acusado, muitas vezes, de formalismo, ou se, pelas deficiências, verificáveis até mesmo nas suas obras mais bem-sucedidas, pode ser acusado de desleixo, é necessário mesmo assim reconhecer a validade da sua poética particular cada vez que, sob a luz de uma inspiração autêntica, aproxima-nos à visão de uma composição unitária.

É um erro crítico que ousaria incluir na categoria do formalismo o fato de comparar com as próprias preferências poéticas o resultado estético que um artista alcança por ser fiel à poética que lhe é inata. Não menos do que outro erro, bastante freqüente, de julgar um artista por seus imitadores. Pois se, de fato, os inúmeros imitadores compatriotas de Niemeyer são muitas vezes um desastre e há tolos que transplantam a semente dele para territórios impróprios, como fazem alguns charlatães, mesmo entre nós, não se pode atribuir culpa maior ao modelo, como se costuma fazer nos textos de história da arte, imputando a responsabilidade a Michelangelo quando ele é maltratado por discípulos de terceira categoria.

A casa que um arquiteto concebe para si mesmo é, em geral, o manifesto das suas aspirações, o testemunho, a confissão das suas fraquezas, quase um documento holográfico, o qual, além da leitura dos textos visíveis, revela grafologicamente os motivos íntimos de sua ação: as raízes secretas onde o autor suga a própria linfa.

Caso típico pareceu-me a casa que Oscar Niemeyer construiu para si mesmo nas encostas de um daqueles morros sinuosos, voltado para os muitos braços de mar que estendem suas vigorosas curvas em torno do Rio de Janeiro. Quando a visitei, estava conosco Lucio Costa, aquele que depois de ter sido reconhecido como o Alá dos arquitetos brasileiros, cumpriu um ato de inusitada e — a meu juízo — excessiva modéstia, até se tornar o Maomé de Oscar: seu afetuoso e generosíssimo profeta.

Não esquecerei facilmente aqueles momentos: o sol prestes a se pôr nos havia deixado imersos em uma atmosfera densa, colorida de laranja e violeta, de verde escuro, de anil misterioso. A casa repetia em torno de nós os motivos daquela paisagem orgiástica (incensos e cigarras) insinuando-se com o jogo do vasto harpejo que, da marquise em balanço, ecoava por todas as paredes, nos nichos dos diafragmas, na piscina onde a água, em vez de ir de encontro às barreiras da construção, se expande liquidamente nas formas da rocha. Todo o corpo principal da casa é extrovertido, e não só porque o espaço da sala estende-se sem separações nem barreiras particulares pelo espaço externo, mas também porque esta tende a uma identificação, a uma romântica confusão com a natureza.

Trata-se do oposto de uma casa de Pompéia ou dos pátios que encadeiam segredos entre as diversas habitações da Casbah, cada uma recolhida em si mesma com o próprio céu confinado. Para mim, é mais fácil adaptar-me às arquiteturas mediterrâneas, e, bem entendido, até mesmo as prefiro; mas tenho por isso o direito de desconhecer e refutar criticamente a expressão de um poeta que, pela formação diversa de seu espírito e pelas distintas evocações de sua terra, pode legitimamente trilhar por outros caminhos mais perigosos? Poderia até apontar as evidentes falhas desta casa: a composição incoe-

rente entre o plano da sala de estar e o semi-enterrado dos dormitórios mal ventilados etc., mas isto, se influencia o julgamento conclusivo, não me parece incidir sobre o modo de formulá-lo.

Alvar Aalto, que visitou a casa naqueles dias, conscientizou-se da procedência dessas críticas: e mesmo ele não cometeria a imprudência de transplantar as flores tropicais de Niemeyer para a Finlândia, nos confins do Círculo Polar. Nem se deve acreditar que a arquitetura brasileira seja monocórdia: longe de querer cristalizar tipos, uma crítica suficientemente aberta pode colher os valores essenciais e característicos de determinado mundo cultural, na sua própria contradição, ou seja, na sua diferenciação individual, no significado mais profundo das personalidades formadas pelos muitos afluentes. É óbvio que o conhecimento dos elementos historiográficos é um necessário complemento para penetrar na verdade das coisas e prever os seus desdobramentos lógicos.

É notável o fato de que Oscar Niemeyer, temperamento sobretudo instintivo, represente a tentativa de inserir a arquitetura moderna — e, em particular, a mensagem de Le Corbusier — na ordem dos fenômenos naturais (geologia e botânica) do seu país e, assim, na ordem da tradição espontânea e irracional, enquanto Lucio Costa, um pouco mais velho, mas reflexivo e estudioso, previu a fusão da arquitetura moderna (assim como Le Corbusier) com a tradição culta, iniciada no Brasil no século XVII, para a adaptação da arquitetura portuguesa às condições autóctones.

Tive a oportunidade de admirar a cidadezinha de Ouro Preto, no Estado de Minas Gerais, que é uma herança unitária do estilo colonial: aqui as fontes diretas de Lucio Costa ficam evidentes, mas não é difícil entrever suas raízes mais longínquas: a influência árabe, via a cultura ibérica, embora todos os motivos de uma poética introvertida (os pátios internos; as janelas e as sacadas, veladas por “gelosias”; os jardins reservados) tenham se tornado patéticos, pela mais acesa emotividade do espírito local, com a ênfase presente nas cores (o típico azul colonial, o vermelho sanguíneo, o preto e o branco em contraste).

Este é um dos campos fecundos e ainda não inteiramente explorados onde a arquitetura brasileira poderá desenvolver a sua temática original. No entanto, pode-se considerar como indicativo de um amadurecimento o conjunto de construções que estão surgindo em Pedregulho por obra de Affonso Eduardo Reidy. Ele me parece propor uma feliz fusão entre a tradição natural e a tradição culta, de modo que é agora visível como cada uma, justificada em si mesma, seja capaz de contribuir para outras soluções concretas.

[Tomou-se como base a versão resumida da revista *Architectural Review* v. 116, n. 694, pp. 239-240, out. 1954].

1 Engadina: região do Cantão de Grisons, na Suíça. [N.O.]