

ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL: UMA TRAMA RECORRENTE

Carlos A. Ferreira Martins

Este texto constituiu originalmente o primeiro capítulo da Dissertação de Mestrado "Arquitetura e Estado no Brasil". Como artigo isolado, esta versão é preliminar e exclusiva para discussão interna no Grupo de Pesquisa. Solicita-se que não seja divulgado fora desse âmbito.

1 - TEXTO E OBRA NA ARQUITETURA

*"Os historiadores narram tramas,
que são tantas quantos forem os itinerários
traçados livremente por eles..."
Paul Veyne, Como se escreve a história*

A investigação que tome como objeto a arquitetura contemporânea no Brasil ou, como é o caso deste trabalho, um de seus momentos constitutivos, enfrentará não poucos obstáculos de ordem metodológica e documental. Embora distintos, sabemos que eles se interpenetram e, ao menos em parte, se determinam mutuamente. Essa tensão entre a ótica de abordagem metodológica e as condições e caráter das fontes documentais envolvidas numa investigação histórica, adquire em história da arquitetura uma particularidade que merece ser indicada. Um trabalho de arquitetura deixa pelo menos três tipos de rastro documental direto. Especialmente num período caracterizado por uma forte inserção de vontade - vontade de rompimento, vontade de inauguração - os arquitetos afirmam seu projeto através de textos teóricos ou doutrinários; de desenhos e de obras. Se cada um desses níveis documentais exige em princípio abordagens metodológicas específicas, o enfoque histórico, no esforço de apropriação abrangente do objeto arquitetural, deverá utilizar-se do seu entrecruzamento.¹

A intervenção de um quarto nível documental, o da crítica ou da historiografia, é mais complexo e operativo do que indicaria simplesmente chamá-lo de secundário. Duas questões estão aqui imbricadas. A primeira diz respeito à tensão entre história e crítica. O esforço de abranger com o olhar de historiador fatos e produções muito próximos no tempo, como a arquitetura contemporânea, envolve uma articulação das perspectivas da crítica e da história. Articulação certamente complexa e que envolve perigos, dos quais a contaminação metodológica não seja talvez o maior, mas que tende a ser apontada pela produção histórico crítica mais recente como positiva e necessária.

É o que indica Banhan, de modo enfático: *"... una praxis crítica que no contenga dimensión histórica alguna obviamente no será válida..."*, para logo precisar que: *"Por potencialmente rico que*

¹Esta posição não é obviamente consensual. Ela está vinculada a um esforço de superar a noção de que a ação arquitetural, a sua interferência na estruturação da vida social, se dá exclusivamente e de forma direta pela sua materialidade de coisa construída. Enquanto agente estruturador de uma "ordem de visibilidade, imediatamente política numa sociedade de classes, sua ação é múltipla, medlata e complexa. Na ação arquitetural se interpenetram as esferas do infraestrutural e do simbólico. Por isso é necessário preservá-la no entrecruzamento de suas diversas tramas: suas histórias interna e externa e sua "metateoria". Para a noção de "ordem de visibilidade" v. Marc LE BOT, *Art/Design in Figures de L'Art Contemporain*, pp 244-267. A noção de "metateoria" está tomada de Bill Hillier, *Au-delà du fonctionnalisme: reflexions sur l'architecture social-démocrate en Grande-Bretagne*, Partisus, março/abril, pp 117-130.

*pueda ser el campo del estudio histórico, un estudio puramente histórico es demasiado estrecho para la arquitectura, que implica la vida de los hombres a niveles tan diferentes.*²

Em segundo lugar, o aprofundamento das relações entre a obra arquitetônica e suas leituras, sugere uma perspectiva ao mesmo tempo mais complexa e mais rica na medida em que rompe com o pressuposto de exterioridade do texto em relação ao seu objeto. Combatendo a idéia, bastante difundida, da irredutibilidade radical da experiência arquitetural ao discurso verbal, Bonta se esforça por recolocar a questão em um sentido mais produtivo: *"... La experiencia verbal no puede substituir a la experiencia artística. Pero la experiencia artística puede ser descripta verbalmente, y el análisis verbal puede modificar y de hecho modifica, a la experiencia artística."*

Essa visão, mais do que simplesmente incluyente, é transformadora das perspectivas do trabalho crítico e/ou histórico, por que: *"... reconoce a la crítica como una participación activa e fundamental, no solo en la propagación sino también en la generación de la cultura arquitectónica."*³

O reconhecimento de que a crítica - e a história - tem uma dimensão ativa na configuração do campo arquitetural permite equacionar melhor a polêmica sobre o caráter operativo do estudo da história na praxis arquitetural.

Não se trata já, como propunha Zevi⁴, de pensar os aportes de procedimento que a investigação histórica pode trazer como contribuição ao ato projetual em si, mas de pensar a leitura crítica e histórica como elementos que se agregam à obra. A obra é reconstituída pela inserção numa trama que, por ser outra, desloca o ponto de vista e reconverte o objeto. O processo de leitura é um mecanismo de recarga semântica que opera sobre a obra e, através dela, no campo da cultura arquitetônica. Esta idéia aparece formulada em Argan a respeito da leitura da obra de arte em geral, mas se aplica perfeitamente à arquitetura.⁵

A obra de arquitetura, como toda obra de arte, coloca diante do seu historiador a *situación sui generis* de fazer história em presença de seu objeto.

"De hecho, la historia de la arte es la única entre todas las historias especiales que se hace en presencia de los hechos y, por lo tanto, no tiene que evocarlos, reconstruirlos ni narrarlos, sino solo interpretarlos. (...) (no entanto) la obra de arte no vale para nosotros de la misma manera que valia para el artista que la hizo para los hombres de su tiempo; la obra es la misma, pero las conciencias cambian."

Ao mudarem as consciências, exatamente da medida em que na arte não interessa a coisa em si, mas o seu impacto de presença absoluta diante de um sujeito que lê e relê, o historiador: *"...debe reconstruir sobre sus hombros toda la cadena de juicios que fueram pronunciados sobre as obras de las que se ocupa"*⁶

Juízo sobre as obras e urdidura de tramas, interrelacionando-as em sua própria série e com todo o campo da cultura de um período, a tarefa do historiador passa a constituir o próprio campo do que pretende investigar. O historiador é parte da história, e não apenas porque, como lembra Carr: *"... o ponto da procissão em que ele se encontra, determina seu ângulo de visão sobre o passado"*⁷

²Reyner BANHAN, El crítico como historiador, El historiador como crítico, (Marina WAISMAN (org) "Arquitectura y Crítica", p 4)

³Juan Pablo BONTA, Arquitectura Hablada (Marina WAISMAN, op.cit., p 8)

⁴Os principais ensaios de Zevi sobre o tema são "Architettura e Setorografia" e "History as a method of teaching Architecture" in the History, Theory and Criticism of Architecture.

⁵Carlo Giulio ARGAN, El historia del Arte in Historia del Arte como Historia de la Ciudad.

⁶Carlo Giulio ARGAN, op.cit., pp 25-26.

⁷Eduardo Hallet CARR, Que é História?, p 35.

Ele faz história aqui também no sentido de que ajudará a determinar o trajeto da procissão. Afirmar valores, reforçar tendências, contribuir para o esquecimento ou a institucionalização de projetos ou autores, é estar participando do processo permanente de ressemantização da obra, ou seja, é estar também ele, historiador, agindo diretamente na "geração de cultura arquitetônica".

No caso específico de uma investigação sobre arquitetura contemporânea brasileira, aquilo que aqui foi indicado, mais ou menos indiferenciadamente como papel do crítico ou do historiador, recai quase que exclusivamente sobre os ombros deste, dada a notória inexistência de uma crítica de arquitetura significativa no Brasil.⁸

Partir de uma verificação cuidadosa dos procedimentos e eleições da historiografia não é portanto, partir da exterioridade de uma leitura de interesse puramente acadêmico, mas tentar explicitar como e quando a praxis historiográfica se articula ao seu objeto, recarregando-o ao nível de sua significação, instituindo-o como norma e, por essa via, influenciando diretamente o campo do exercício profissional.

Aqui, mais do que nunca, cabe lembrar que todo juízo estético ou moral é sempre um juízo histórico, cuja importância está além da simples veracidade. Como diz Argan: *"La realidad del hecho narrado es indudablemente diferente de la realidad del hecho acaecido, pero la narración que se hace hoy de hechos acaecidos en el pasado tiene, para la vida que se vive hoy, un valor que el hecho acaecido, como tal, no puede tener"*.⁹

2 - GOODWIN : A MONTAGEM DE UMA TRAMA

"A Avenida Rio Branco, na capital federal, ostenta a sua grande biblioteca, um museu, um majestoso teatro e o palácio Monroe, antiga sede do Senado. Talvez seja melhor não falar deles. Aparentam uma imponência de acordo com os grupos estatutários monumentais que os circundam. Rio de Janeiro, como Washington, foram vítimas da mania internacional do carregado à Palladio. A correção acadêmica se preferiu a uma arquitetura viva e adequada à terra e o efeito pretensioso e pesado só encontra a igual na sua esterilidade.

*O caso porém teve bom fim. Poucos anos decorridos e, quase da noite para o dia, a encantadora cidade curou-se dessa doença, começando ver melhor as vantagens de uma arquitetura de acordo com a vida atual e com a moderna técnica construtora."*¹⁰

Com estas palavras se encerra a Introdução I do famoso **Brazil Builds**, livro organizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943 e responsável pelo primeiro grande impacto de divulgação internacional da emergente arquitetura moderna brasileira. Escrito por Philip L. Goodwin, arquiteto e presidente da Comissão de Arquitetura do Museu e da Comissão de Relações Exteriores do Instituto Norte Americano de Arquitetos, o texto não se furta a explicar de imediato as suas motivações fundamentais: *"O museu e o instituto, achavam-se ambos na primavera de 1942, ansiosos por tratar relações com o Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado. Por este motivo e pelo desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao*

⁸Foge ao escopo deste trabalho investigar esta questão. Apesar de algumas excessões como Geraldo Ferraz e Mário Pedrosa parece ter prevalecido um impacto de silêncio apoiada na regra não escrita, mas amplamente disseminada no meio profissional, de que não deve falar de arquitetura quem "não a faz". Regra complementada por outra, do campo da "ética profissional", que faz com que, via de regra, os arquitetos se abstenham de falar das obras de seus pares.

⁹Carlo Giulio ARGAN, op.cit., p 20

¹⁰Philip L. GOODWIN, Brazil Builds: Architecture new and old 1652-1942, p 25

*problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies de vidro na parte externa das construções...*¹¹

Assim, sua motivação inicial parece ter sido ditada pela razão de Estado: a necessidade de organizar uma política de boa vizinhança em relação ao Brasil que, embora ainda em plena vigência do Estado Novo varguista, já começava a dar significativos sinais de disposição de abandonar suas simpatias pelo Eixo, em direção a uma política de aproximação com os Aliados.

Além disto, entretanto, alguns episódios recentes da trajetória da arquitetura moderna, particularmente a realização do pavilhão brasileiro na Feira Internacional de Nova York, em 1939, e a conclusão do edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública, em 1942, faziam com que a arquitetura brasileira deixasse de ser vista apenas como manifestação cultural de um país exótico e começasse a despertar interesse internacional, especialmente pela possibilidade de verificação prática das condições e aplicações do "brise-soleil", proposta pela primeira vez nos projetos de Le Corbusier para Barcelona e Argel, de 1933, mas até então não realizada.¹²

Importante pela projeção internacional que deu à arquitetura brasileira, mas também pela condição de primeiro levantamento sistemático da produção nacional, o texto e a iconografia de Goodwin inauguram uma matriz de leitura que marcará de forma significativa a historiografia sobre o assunto.

O vasto espaço dedicado ao levantamento da produção colonial brasileira serve ao mesmo tempo para afirmar, por omissão, a irrelevância da produção eclética que marcou o ambiente arquitetural durante os últimos decênios do século XIX e os primeiros do século XX e para apontar a naturalidade e a inevitabilidade da emergência da linguagem moderna. No Brasil ela terá, o duplo sentido de inserção na "vida atual" e na "moderna técnica construtora" e de reestabelecimento de laços com a "verdadeira" arquitetura tradicional.

*"Embora os primeiros ímpetus modernos tenham chegado ao Brasil por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio. A sua grande contribuição para a arquitetura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos nas superfícies dos vidros, por meio de quebra-luzes externos, especiais."*¹³

Esta contribuição não está no entanto deslocada da tradição ou restrita à utilização nas grandes cidades: *"Há outros tipos simples de quebra-luz exteriores mais populares como as rótulas coloniais usadas com felicidade no novo hotel de Ouro Preto..."*¹⁴

Na descrição dessa "originalidade" da arquitetura brasileira, outros elementos tradicionais vão aparecendo: *"(arquitetura brasileira) deve muito do seu cunho particular ao uso imaginoso de azulejos."*¹⁵

O peso dos grandes edifícios públicos na própria seleção de projetos e obras apresentadas no livro leva o autor a uma breve explicação da organização político-administrativa do Brasil, a partir de 1937. Descrição que serve de suporte para a afirmação do caráter simbólico dessa arquitetura nova que constitui: *"uma prova da importância que tanto o povo como o governo dão ao seu país."* e que se materializa na: *"... construção de impressionantes edifícios novos para a sede de serviços públicos."*¹⁶

¹¹Philip L. GOOGWIN, op.cit., p 7.

¹²Le CORBUSIER, Oeuvre Complete 1929-1934, pp 170-173 e 195-199.

¹³Philip L. GOODWIN, cit., p 84.

¹⁴Philip L. GOODWIN, op. cit., p 87.

¹⁵ibid., p 90.

¹⁶ibid., p 91.

Antes da descrição e apresentação do novo edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública, Goodwin aponta a acentuada influência de Le Corbusier no trabalho da equipe de arquitetos responsável pelo projeto, mas destaca que: "... o mais importante porém é que aí se manifestam livres a imaginação do desenho e a condenação da velha trilha oficial."¹⁷

O fato de ser esta condenação menos universal do que desejavam os paladinos da nova arquitetura, como o mostrariam a construção de outros edifícios ministeriais, ciosos de "conservadorismo agressivo" não é apontado como uma eventual fratura interna de diferentes setores do aparelho estatal em relação à opção por uma expressão simbólica autoritária ao nível arquitetural. Trata-se apenas de: "*Contradições curiosas que se vem em toda a parte.*"¹⁸

Apesar e muito além das "contradições curiosas" o que importa para Goodwin é ressaltar a importância da "opção realizada" no Brasil e destacar a sua novidade no panorama internacional: "*Enquanto o clássico dos edifícios federais de Washington, o arqueológico da Academia Real de Londres e o clássico nazista de Munich, dominam triunfantes, o Brasil teve a coragem de quebrar a rotina e tomar um rumo novo, dando como resultado o Rio poder orgulhar-se de possuir os mais belos edifícios públicos do continente americano.*"¹⁹

O texto comenta ainda alguns outros aspectos do desempenho recente da arquitetura brasileira, como a primazia de São Paulo no que toca ao urbanismo; um certo caráter pré-moderno dos planos para Belo Horizonte e Goiânia e o incipiente esforço de dar condições decentes de moradias àquelas populações que "vegetam" nas favelas, cortiços e escarpas dos morros.

O ritmo de construção nas principais cidades, indicado comparativamente às cidades norte-americanas de acelerado crescimento, é apontado como um dos elementos que contribuíram para a difusão das novas propostas, num tom que, à luz dos depoimentos dos próprios personagens envolvidos, não deixa de aparecer exagerado. Para Goodwin, no final dos anos 20, "... apareceram no Brasil os primeiros ensaios de arquitetura moderna. De início modestos coincidindo o movimento com uma verdadeira febre de construções, generalizou-se rapidamente. Quase da noite para o dia, mudaram-se as feições de grandes cidades como o Rio e São Paulo, onde a novidade tivera a acolhida mais entusiástica."²⁰

Embora o próprio autor tenha pedido indulgências para as lacunas de um trabalho feito às pressas, o livro representa o primeiro esforço de levantamento e sistematização de quase uma década de produção arquitetônica moderna no Brasil.

A maior destas lacunas certamente diz respeito ao papel desempenhado por Warchavchick, de cuja as obras pioneiras apenas aparece uma foto, sem legenda identificadora, da casa da Rua Bahia, erroneamente apontada como sendo "*considerada a primeira casa moderna de São Paulo*"²¹ e o edifício da Alameda Barão de Limeira. Essa omissão é tanto mais significativa quanto se lembre que a produção de Warchavchik era, desde uma década antes, conhecida internacionalmente e havia inclusive motivado a sua indicação como delegado dos C.I.A.M., para a América do Sul.

¹⁷ibid., p 91.

¹⁸Na medida que a edição é bilingue, utilizamos para as citações o texto em português, na tradução de Paulo Duarte. Aqui o texto em inglês é mais preciso: "... but there are mysteries in all governments". Philip L. GOODWIN, op. cit., p 92.

¹⁹ibid., p 91.

²⁰Philip L. GOODWIN, op. cit., p 81.

²¹Philip L. GOODWIN, p 178. A casa da Rua Bahia, embora exemplo significativo da produção de Warchavchik, foi na verdade precedida pela residência do arquiteto, conhecida como casa da Rua Santa Cruz, pela casa Max Graff, na Rua Mello Alves e pela própria casa da Rua Itápolis, a "casa modernista", além dos projetos de casas econômicas na Vila Mariana.

Embora esta seja a mais conhecida e evidente das omissões, deve-se ainda apontar a ausência de qualquer referência aos projetos e obras de Flávio de Carvalho, que é inclusive um dos arquitetos solicitados a colaborar no trabalho.

Nestas omissões, cremos que se deve ver uma opção no sentido da instituição implícita de um valor -atitude por certo nada estranha a um curador de museu - assim como a escolha de uma trama. Sem dúvida aquela tendente a privilegiar e reforçar a projeção nacional e internacional de uma vertente da produção arquitetural brasileira, constituída a partir do projeto do MESP e reforçada pela construção do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York, em 1939. Este projeto, por sinal, encerra o livro como uma referência bastante significativa: *"Havia na Feira Mundial de Nova York excelentes edifícios modernos mas nenhum de tão elegante leveza como o Pavilhão Brasileiro."*²²

Ao lado do edifício do Ministério, o maior destaque na Exposição e no livro fica com o conjunto da Pampulha, ainda em obras, mas que já antecipa o impacto que viria a causar a nível internacional.

Embora considerando que ainda estava por realizar-se uma avaliação mais detida sobre o significado da arquitetura brasileira no quadro da produção internacional daqueles últimos anos, Goodwin sente-se à vontade para identificar as particularidades daquele trabalho: *"... é preciso ver que primeiro, traz ele o caráter do próprio país e dos artistas que o lançaram; em segundo lugar, se ajusta ao clima e aos materiais de que dispõe. Em particular, a proteção contra o calor e os reflexos da luz forte, foram corajosamente enfrentados e brilhantemente resolvidos."*²³

E, principalmente, para destacar que essa produção já tem um lugar e um sentido no contexto internacional, na medida em que: *"tudo isso acarretou a evolução completa do movimento alguns passos no sentido das idéias lançadas, tanto na Europa, como na América, antes da guerra de 1914."*²⁴

Após a edição do texto de Goodwin, e em boa parte graças à projeção por ele conquistada para a emergente arquitetura brasileira, uma série de artigos e mesmo números especiais de revistas internacionais seriam dedicadas ao desenvolvimento da arquitetura brasileira.²⁵

Sua contribuição fundamental foi sem dúvida inaugurar uma trama que, como veremos, se tornaria recorrente na historiografia e marcaria desde o início a indissociabilidade entre a "originalidade" e a projeção internacional da arquitetura sua identificação a um projeto de articulação entre modernidade e tradição, sustentado e apoiado pela expansão e pelas necessidades de afirmação ideológica do aparelho estatal.

3 - MINDLIN : A TRAMA ATUALIZADA

Uma nova tentativa de balanço abrangente e sistemático dessa produção, no entanto, esperaria até 1956 com a publicação do **Modern Architecture in Brazil** de Henrique E. Mindlin. Apresentado pelo próprio autor como resultado de um trabalho originalmente concebido para ser uma atualização do livro de Goodwin, ele ganhou corpo como livro autônomo pela ausência, durante vários anos, de uma reedição do já clássico **Brazil Builds**.²⁶

²²ibid., p 194.

²³"Philip L. GOODWIN, op. cit., p 103.

²⁴ibid., p 103.

²⁵Destaquemos entre eles os números especiais de The Architectural Review, março de 1947; The Architectural Forum, novembro de 1947; L'Architecture d'Aujourd'hui, setembro 1947 e agosto de 1952.

²⁶Henrique E. MINDLIN, Modern Architecture in Brazil, p XIII.

O prefácio de Giedion, intitulado **Brazil and Contemporary Architecture**, começa por marcar a importância da produção brasileira em termos internacionais, apontando apenas paralelo na produção finlandesa, o outro foco da renovação arquitetural dos anos 40 e 50.

Após se referir às peculiaridades da formação social e política do Brasil, Giedion aponta o desordenado crescimento urbano e a desenfreada especulação com a terra urbana como uma ameaça grave ao desenvolvimento brasileiro.

Apesar destes entraves estruturais, no entanto, reconhece que a arquitetura brasileira cresce "como uma planta tropical". Esse descolamento entre as condições sociais que suportam a atividade construtiva como um todo e a expressão cultural alcançada pela arquitetura erudita não é algo facilmente compreensível: *"there is something irrational in the rise of brasilian architecture."*²⁷

A dificuldade não está em compreender a existência de algumas obras excepcionais de valor plástico equiparável à produção internacional, mas a velocidade com que a linguagem moderna se afirma no panorama construtivo brasileiro ao mesmo tempo que vai definindo um perfil reconhecível e distinto, em que: *"... Brazil is finding its own architectural expression with as astonishing rapidity."*²⁸

A mesma dificuldade em localizar causalidades e estruturar a trama deste desenvolvimento se manifestará também na definição do papel e importância de Le Corbusier, elo reconhecido entre a produção brasileira e o movimento internacional: *"Of course when Le Corbusier come to Brazil in 1936 it was the spark wich kindled talents to find their own way of expression. But Le Corbusier had been in many other countries and it very often led to nothing or to nasty headlines as once in the New York newspaper."*²⁹

Giedion, analisando a produção dos edifícios do anos 50, vai localizar as principais características da arquitetura brasileira: a coragem do desenvolvimento de linhas bem marcadas no exterior dos edifícios, os avanços no desenvolvimento dos tratamentos dos espaços internos e, o que visivelmente mais o impressionava: *"... in Brazil a certain standard of achievement is maintained throughout. While certain characteristics may be especially apparent in the work of outstanding individuals, they are also evident in the average level of architectural production: a situation that does not exist in most other countries."*³⁰

A avaliação autorizada de Giedion, crítico, historiador e conhecedor da arquitetura internacional, chama assim a atenção para um aspecto de produção brasileira, que tem a maior relevância para a compreensão do seu processo de institucionalização: a par da indubitável proeminência de algumas obras de exceção há algo que permite uma dimensão extensiva na produção de qualidade estética, uma assimilação generalizada de normas e procedimento linguísticos e técnicos que reforça a identificação dessa arquitetura como brasileira. Não apenas no sentido sempre apontado do enraizamento de suas soluções formais no ambiente tropical ou na tradição cultural, mas na disseminação de algumas de suas características formais básicas.

Sem atentar, ou sem concordar com esta constatação de Giedion, Mindlin irá exatamente apontar o caráter restrito da experiência moderna: *"The story of modern architecture in Brazil is the story of a handful of young men and of body of work brought into existence with incredible rapidity."*³¹

²⁷ibid., p IX.

²⁸ibid., p IX.

²⁹ibid., p IX.

³⁰ibid., p IX.

³¹ibid., p 1.

Ele próprio arquiteto de primeira linha, e certamente melhor conhecedor do processo cultural e arquitetônico brasileiro do que Goodwin ou Giedion, adverte contra qualquer possibilidade de entender esse desenvolvimento a partir de relações de "inevitabilidades ou determinismo" na medida em que a própria maneira como este processo se desenvolveu não poderia ser explicadas a partir de quadros que o demarcassem como simples consequência quer de um suposto desenvolvimento natural da arte no Brasil, quer como expressão reflexa do desenvolvimento industrial e urbano do país.

*"Its causes must therefore be sought in the intellectual and spiritual preparedness of the national frame of mind."*³²

E é talvez para melhor localizar essa "estado de espírito" que, a exemplo de Goodwin, ele traçará em rápidas pinceladas os eixos de desenvolvimento construtivo e estético da arquitetura do Brasil colônia e império.

Esse desenvolvimento aparecerá narrado como constante oposição entre intervenções e movimentos originários da metrópole e a lenta, porém contínua, decantação de uma feição própria. Assim o próprio Aleijadinho será apresentado como aquele que cristaliza o sentido poético da nova raça, mas ainda dentro dos quadros das "últimas atitudes do barroco português".

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

Além da adaptação progressiva às condições climáticas e técnicas do novo país, essa uniformidade aparece explicada pelo seu enraizamento nas bases sociais concretas da emergente nação: *"It well expressed the severe and clearcut social structure: the supremacy of man, the almost oriental segregation of woman, and, supporting the whole, the exploitation of the Negro and the Indian."*³³

Os acontecimentos europeus do início do século XIX, com a conseqüente transferência da Corte e a posterior instalação da Missão Francesa virão, para o autor, reinstalar aquela oposição. O trabalho de Montigny moldou e influenciou mais de uma geração, fazendo sentir seus efeitos durante muitas décadas, mas: *"... this new and alien movement, completely rootless (...) could not help but be a disintegrating force. The art of building in Brazil was split in two."*³⁴

De um lado a lenta produção de uma arquitetura que, embora apoiada nas suas origens lusitanas, ia assumindo progressivamente uma feição "nacional" e de outro, sob inúmeras influências e aportes estrangeiros, uma outra, eventualmente mais erudita e refinada, mas que vivia crescentemente afastada da realidade.

Como consequência, a arquitetura acadêmica e oficial, ao longo de todo o século vai mostrar aqui a sucessão e a convivência dos "estilos": *"The modest Tuscan", "The imposing Gothic", "the handsome Moorish", or "the elegant chalet", and so on."*³⁵

³²ibid., p 1.

³³ibid., p 2.

³⁴ibid., p 2.

³⁵ibid., p 3.

A reação ao ecletismo dominante acabaria por tomar corpo na forma do neocolonial, pensado por alguns como o "retorno à única e legítima tradição". Essa busca da tradição tanto poderia levar a novas séries de pastiches quanto, se bem compreendida - isto é, enquanto postura de estrita resposta ao clima, aos materiais e as condições concretas de vida da população - servir de base para: *"a constructive interpretation of the Brazilian architectural requirements in the postwar twentieth century."*³⁶

É neste sentido, especialmente na correta localização das fontes e dos aportes desta tradição, que Lúcio Costa é apresentado como um formulador decisivo e as idéias de Le Corbusier como produtoras de um "estimulante trauma" que deu vigor e direção ao movimento da arquitetura moderna no Brasil. Assim: *"The personal character it took soon (...) was also found in this tradition."*³⁷

É a partir desta caracterização do tipo particular de engate realizado entre as formulações doutrinárias da vertente construtiva do movimento moderno e a tradição arquitetônica "legítima" que Mindlin passa a sumarizar os primeiros passos do movimento moderno no Brasil: a preparação do terreno pela Semana de Arte Moderna, os manifestos de Warchavchik e Levi, o concurso para o Palácio do Governo de São Paulo e o impacto dos projetos de Flávio de Carvalho, a primeira casa modernista de Warchavchik.

Com uma visão mais "interna" e precisa dos embates do modernismo, Mindlin, ao contrário de Goodwin reconhece estes passos. Mas mantém sua caracterização como "antecedentes". Que serviram para que quando Le Corbusier passasse pelo Brasil pela primeira vez, em 1929: *"... he found the grass more or less prepared."*³⁸

Faltavam ainda as condições culturais e políticas mais gerais. Para Mindlin o movimento de 30 é mais do que um golpe de Estado. É uma verdadeira revolução que: *"imposed a new regime and a new state of mind."*³⁹

A trama passa, a partir daí, a ser pensada como um processo evolutivo, cujo sentido e cujos valores deixam de estar em questão. A positividade emprestada à "revolução" varguista estabelece uma relação de paralelismo com aquela do processo de afirmação da linguagem moderna. Em outras palavras, ambas são pensadas com o conteúdo básico do "progresso". Os docentes que opunham à reforma de Lúcio Costa na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) eram *"the reactionary elements"* e o resultado da greve realizada pelos estudantes em solidariedade ao diretor afastado, *"a victory for anti-academicism and for progress in arts."*⁴⁰

Esse processo, entretanto, não prescinde da ação pessoal. O episódio do MESP aparece para Mindlin como resultado de uma decisão individual de Capanema, inspirada: *"by the mixture of vision, audacity and common sense that characterised him."*⁴¹

Neste ponto Mindlin retoma a linha de narração já indicada por Goodwin e que tornará lugar comum na historiografia - a vinda de Le Corbusier será o elemento catalisador para o desenvolvimento do talento dos jovens arquitetos brasileiros que passam a colher o resultado de seus trabalhos, numa sucessão de projetos que causam impacto por suas qualidades próprias e pelo que representam de contribuição original à produção da arquitetura internacional. Além do projeto do Ministério, a estação de hidroaviões, de Atilio Corrêa Lima; a Obra do Berço, de Niemeyer; a sede da

³⁶ibid., p 3.

³⁷ibid., p 3.

³⁸ibid., p 4.

³⁹ibid., p 4.

⁴⁰ibid., p 4.

⁴¹ibid., p 5.

ABI e o aeroporto Santos Dumont, dos irmãos Roberto, representam um crescendo que terá destaque no projeto do Pavilhão Brasileiro de Nova York, "... one of the most popular attractions of the Fair and (...) generally regarded as it finest example of modern architecture."⁴²

Um novo marco da periodização passa a ser incorporado por Mindlin: a própria exposição organizada por Goodwin e seu "... fascinating book, the first of its kind."⁴³, responsável pela atenção internacional a um novo trabalho cheio de atração e novidade, "... the first large scale application of the principles of Le Corbusier, Gropius and Mies van der Rohe..."⁴⁴

O decisivo deste reconhecimento internacional, além de estreitar o contato com arquitetos estrangeiros que passam a visitar freqüentemente o país, é o efeito de retorno: a aceitação dos trabalhos modernos no país, para além do estreito círculo dos intelectuais modernistas. É graças ao reconhecimento externo de que "... Brazil awoke to the fact that her modern architecture was one of her most worthwhile contributions to contemporary culture. The man in the street, skeptical and ironical by nature, began to make pride in the buildings that at first he had considered funny or outlandish (...)and this buildings have become a part of his deep-seated pride in and affection for his city."⁴⁵

Conjugados o reconhecimento da crítica internacional e o do homem da rua estariam dadas as condições para a auto-satisfação ufanista.

A formação de Mindlin, entretanto, o impede de cair no elogio fácil dos resultados formais. Fiel às origens de um movimento que se nega a pensar o edifício desvinculado do contexto urbano, e que tem por objetivo trazer os produtos do espírito e da arte para as grandes massas, seu texto prossegue indicando as enormes dificuldades apresentadas pelo explosivo crescimento urbano, diante do qual as poucas incursões profissionais no planejamento urbano permanecessem no estágio das tentativas de criar um efeito-demonstração. Os exemplos de atuação nesta área constituem uma resistência heróica ao atropelo das dramáticas taxas de crescimento e as esperanças ficam colocadas no estudo, recém iniciado, do plano de locação da futura capital.⁴⁶

Outro problema que recebe a preocupada atenção de Mindlin é o do ensino. A separação formal do ensino de arquitetura das Escolas de Engenharia, ou de Belas Artes, a partir de 1945, trouxe como resultado a substituição do trabalho prático no atelier de profissionais já experientes, e do conseqüente enfrentamento dos problemas do dia-a-dia profissional, pelo sistema do antigo atelier herdado das escolas de Belas Artes. Apesar de tentativas isoladas, para Mindlin, o ensino continuava marcado pela desintegração e inadequação curriculares e pelo arcaísmo dos processos didáticos. Isto significava que apesar do estágio geral e da expressão internacional da arquitetura brasileira, "*the architectural student of today remains, and will remain until the situation improves, exactly like his colleagues who created the modern architecture of Brazil - self-tahght.*"⁴⁷

A produção da arquitetura brasileira aparece portanto para Mindlin como um processo em pleno andamento, em relação ao qual não há ainda o distanciamento necessário para uma abordagem de conjunto, mas de que já se pode singularizar dois aspectos que contribuíram de forma decisiva para a sua feição: o primeiro deles foi das funções e controle da luz solar. O "brise-soleil" é uma contribuição decisiva para a nova arquitetura, não apenas por responder as necessidades

⁴²ibid., p 6.

⁴³ibid., p 6.

⁴⁴ibid., p 7.

⁴⁵ibid., p 7.

⁴⁶ibid., p 7-8.

⁴⁷ibid., p 9.

fisiológicas ou higiênicas de correta insolação e ventilação, mas também pelo que significa em termos plásticos: *"If, as Le Corbusier says, architecture is "the skilled, correct and magnificent play of volumes under the light", the "brise-soleire" gives to the play and the volumes infinite richness of modulation, in a sense of fourth dimension, through the constant shifting of shadows across the surface from sunrise to sunset."*⁴⁸

Em segundo lugar, a pesquisa e o desenvolvimento da técnica estrutural em concreto armado, que contou com o apoio de "um brilhante grupo de projetistas estruturais" e resultou "... *not only in light and elegant structures but in appreciable economy in comparison with buildings costs in other countries.*"⁴⁹

Em ambas as características está apontada a marcante presença de Le Corbusier, assim como a sua interferência ativa, inclusive no apoio à incorporação sistemática dos elementos tradicionais utilizados na arquitetura moderna.

A indicação do esforço de integração entre a arte e a arquitetura e os resultados conseguidos pela pintura mural, pela escultura e pelo paisagismo, em que avulta a figura de Burle Marx, encerram as quinze páginas que atualizam e reforçam uma trama e um esforço interpretativo dos percursos e embates de uma linguagem já francamente hegemônica na produção brasileira à data do texto.

Apesar disso, ainda permanecem basicamente como uma introdução às duzentos e cinquenta páginas dedicadas à apresentação de fotos e desenhos considerados relevantes pelo autor.

O livro representa um esforço de levantamento sistemático de uma produção que não mais se restringe às poucas obras dos pioneiros da fase heróica.

O levantamento realizado por Mindlin envolve a produção de mais de 120 arquitetos. Sua organização do levantamento através de critério funcional dificulta o esforço de reconstrução documental de uma trama.⁵⁰ Assim como o texto de Goodwin, entretanto, o trabalho de Mindlin não deixa de constituir um marco referencial na montagem de uma historiografia da arquitetura brasileira. De um lado pela amplitude e rigor do levantamento da produção arquitetural que realiza, de outro por que vai, no seu texto, ainda que curto, constituindo um esquema explicativo, cuja sobrevivência teremos a oportunidade de verificar e, afinal, porque a própria característica de "cadastramento" de projetos vai acabar por definir um estilo historiográfico na arquitetura brasileira.⁵¹

4 - FERRAZ : UM ESFORÇO CONTRA A CORRENTE

Nove anos depois da publicação do texto de Mindlin, surgirá a primeira voz discordante no esquema interpretativo que se foi afirmando concomitantemente ao progressivo reconhecimento internacional da produção do grupo carioca, em especial de Niemeyer, e que terá seu ponto culminante na experiência de Brasília.

⁴⁸ibid., p 11.

⁴⁹ibid., p 11.

⁵⁰Após o texto introdutório o livro se organiza pela apresentação de projetos para "Private Houses, Apartment Buildings, Hotels, Housing Projects", seguidos por "Schools, Hospitals, Religion Buildings, Sports and Recreation, Museums and Exhibition Buildings", "Administration, Business, Industry", e concluindo por projetos para "Transportacion, City Planning, Landscap Architecture".

⁵¹A rigor é comum na bibliografia de arquitetura a edição de levantamentos documentais precedidos por um breve texto de apresentação. No Brasil, entretanto, eles constituem o grosso da produção e recebem status da historiografia. Ver entre dezenas de outros, a série *Arquitetura Moderna*, a editora Pini ou a recente *Marlene ACAYABA, Arquitetura Residencial em São Paulo*.

Recuperando um estilo de trabalho já experimentado na série de artigos produzidos para a revista *Habitat*, em 1956⁵², Geraldo Ferraz publicará pelo MASP o seu **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**.

Ferraz está disposto a resgatar o papel pioneiro da produção paulista moderna, com destaque para Warchavchik e Flávio de Carvalho, na constituição do solo para o desenvolvimento da arquitetura nova no Brasil.⁵³

Motivada pela exigência de rigor histórico, pelos deveres da amizade ou pelo bairrismo paulista, como insinua Lúcio Costa em polêmica anterior⁵⁴, o fato é que Ferraz, jornalista e crítico, apesar de não ser historiador, propõe e desenvolve um esquema de análise e reconstituição de trama que se colocam nas antípodas daqueles que vinham se afirmando através de Goodwin e Mindlin. Isso significará não apenas a alteração da periodização que tendia já a se cristalizar, mas a mudança radical no enfoque da abordagem da história da arquitetura brasileira.

Os dois textos que analisamos anteriormente, descrevem uma trajetória de desenvolvimento orgânico da arquitetura brasileira, desde os primórdios da colonização, indicando as suas influências externas como suporte para destacar a capacidade de aclimatação, de adaptação progressiva às condições climáticas, técnicas e culturais do país. Nesse esquema, a dominância da produção estética, nas últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras deste século, representa uma interrupção, um desvio, e a constituição do grupo carioca, especialmente a partir da vinda de Le Corbusier e da experiência do edifício do Ministério, a reconstituição do fio condutor. Trata-se, de certa maneira, da história de uma arquitetura brasileira, que teve de se tornar moderna para voltar a ser legitimamente nacional.

É distinta a visão de Ferraz. Trata-se, para ele, de pensar o movimento moderno na arquitetura como um fato internacional, *"um produto de idéias do século XX, dado que a sua adjetivação, limitando-a numa atualização em constante progresso, pertence a um estado de espírito adstrito às transformações que se operam na vida do homem do nosso tempo."*⁵⁵

Coerentemente com este ponto de partida, Ferraz desenvolve toda a parte inicial de seu texto no resgate da tradição do racionalismo construtivo, na linha do **Space, Time and Architecture** de Giedion, pensado como adequação entre os novos programas socialmente colocados, as novas disponibilidades e recursos técnicos e materiais e o "estado de espírito moderno". Numa visão ortodoxamente moderna, destaca a importância, para os "pioneiros do século XX", da postura de partir do zero, de se libertar de um passado identificado ao peso de uma tradição cultural opressiva, embora indicando o risco de que a visão da arquitetura seja limitada: *"... a uma solução pragmática para um problema da vida do homem civilizado: a casa como um abrigo, dentro de um "habitat"."*⁵⁶

Toda a construção de seu texto até aqui tem o objetivo de destacar *"o sentido internacionalista que começa a se revelar na divulgação das obras de arte e nos grupos de artistas cujas tendências se irmanavam com os mesmos objetivos"*.⁵⁷

⁵²A série, intitulada "Individualidades na história da arquitetura no Brasil", enfocou a produção de Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, M.M. Roberto e Lúcio Costa, tendo sido publicada pela revista "Habitat", respectivamente nos números (28): março, (29): abril, (30): maio, (31): junho e (35): outubro de 1956.

⁵³Pietro Maria Bardi, ao prefaciá-lo indica o seu sentido de "servir de documentário e de ponto de partida para o historiador que, algum dia, escreverá a história da arquitetura nova no Brasil, no período de 1925-1940".

⁵⁴Em 1947 foi publicado o álbum "Arquitetura Contemporânea no Brasil" pela revista "Anteprojeto" dos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura, dedicada ao arquiteto Lúcio Costa, mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil. Ferraz publicou no "Diário de São Paulo" de 1-02-1948 o artigo "Falta o depoimento de Lúcio Costa" contestando a qualidade de pioneiro e reivindicando-a para Warchavchik. A resposta de Costa foi publicada como "Carta Depoimento" em "O Jornal" de 14-03-1948. Ambos os textos estão reproduzidos em Lúcio Costa, "Sobre Arquitetura", pp 119-128.

⁵⁵Geraldo FERRAZ, "Warchavchik e a Introdução da Arquitetura Moderna no Brasil: 1925 a 1942", p 12.

⁵⁶ibid., p 15.

⁵⁷ibid., p 16.

Esse sentido internacionalista se concretiza em 1928, quando se encontram, no primeiro CIAM, os grupos da Bauhaus e do L'Esprit Nouveau, *"as duas grandes correntes (...) que se estenderam de pontos de partida diferenciados (e) acabaram chegando ao mesmo alvo, o da unidade da concepção arquitetônica (...) em que ambas atingiram o urbanismo"*.⁵⁸

Caracterizando a corrente da Bauhaus e a vertente agrupada em torno de Le Corbusier como os dois caudais fundamentais da renovação arquitetural do século XX, Ferraz não se furta a estabelecer hierarquias. Num juízo que pode estar assentado na avaliação da produção internacional mas que nem por isso deixará de ter reflexos sobre a avaliação do movimento internamente ao Brasil, deixa explícita sua escala de valores, colocando em primeiro lugar a obra projetual, teórica e pedagógica de Walter Gropius, porque *"Sua concepção didática é mais concretamente planejada, mais objetiva, que a dinâmica propaganda de Le Corbusier"*.⁵⁹

Articulando de "maneira genial" os impulsos recebidos do século anterior, conseguindo unir à sua volta em clima de renovada experimentação, "os maiores nomes das artes plásticas e aplicadas da Europa", Gropius é para ele, *"... o grande coordenador das idéias do século XX, na transfiguração inteira da vida social"*.⁶⁰

Por sua vez, Le Corbusier não é como Gropius, um politécnico, mas *"... acima de tudo um artista superior que freqüenta com a mesma curiosidade e com o mesmo proveito os "ateliers" de Perret em Paris e de Behrens em Berlim, como estuda com os olhos de uma sensibilidade e de uma inteligência ativa e amorosa os grandes monumentos do passado"*.⁶¹

Esclarecidos os seus critérios e a hierarquia das contribuições que detecta no movimento internacional, Ferraz chama atenção para a coincidência entre a consciência da identidade de ideais e interesses que iria se plasmar em La Sarraz, no primeiro Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, em 1928, e o começo da polêmica em torno das primeiras casas modernas construídas em São Paulo.

O início da atuação de Warchavchik corresponde, na visão do autor, à introdução da arquitetura moderna no Brasil e será balizada não no processo de evolução de quatro séculos de arquitetura, mas no quadro das profundas alterações na vida econômica, política, técnica e cultural de São Paulo, a partir da Primeira Guerra.

Naquela terra estranha, "num meio acanhado", em que predominava a produção empírica dos "gamelas" e o "mau gosto eclético e arbitrário dos bangalôs", o arquiteto lançará o seu manifesto **Acerca da Arquitetura Moderna**, em 1925, para o qual Ferraz reivindica, mais que a primazia temporal, o avanço e a qualidade da tese ali defendidas, no mesmo ano em que Gropius publicava, no primeiro volume dos **"Bauhausbucher"**, a sua obra **"Internationale Architektur"** : *"E, preliminarmente, podemos dizer que poucas e relativas dissonâncias separavam os dois documentos, o do mestre alemão que conduzia as idéias correntes da vanguarda em seu grande Instituto de Dessau, e as indicações que informavam o escrito de Warchavchik"*.⁶²

Num levantamento documental minucioso, Ferraz vai compondo com declarações, notícias de jornal, artigos e comentários o quadro da receptividade junto aos meios intelectuais progressistas e à opinião pública que vão granjeando os escritos de divulgação e as obras.

⁵⁸ibid., p 17.

⁵⁹ibid., p 17.

⁶⁰ibid., p 17.

⁶¹ibid., p 19.

⁶²Geraldo FERRAZ, op.cit., p 21.

A casa da R. Santa Cruz, motivo da acirrada polêmica com Dacio de Moraes e posteriormente as casas Max Graf, Souza Lima e Cândido da Silva, além de construção de blocos de "casas econômicas" na Mooca e na Vila Mariana, lhe granjeiam o apoio do grupo modernista e a indicação de Le Corbusier, em sua passagem por São Paulo, em novembro de 1929, para delegado dos CIAM para a América do Sul.

É importante destacar o esforço que faz Ferraz para refutar as acusações de estrangeirismo à produção de Warchavchik, recorrendo para isso, às declarações de, entre outros, Le Corbusier e Anísio Teixeira, como reforço ou comprovação da perspectiva defendida pelo próprio arquiteto: *"E explicando (Warchavchik) que não se tratava simplesmente de uma transplantação da casa moderna à européia, acentuava: "Não querendo copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra".*⁶³

Essa visão seria reforçada por Le Corbusier que encontrou *"... (na arquitetura de Warchavchik) a melhor adaptação das diretrizes da arte moderna de construir na paisagem tropical de nossa terra (...) como não encontrara ainda na América do Sul".*⁶⁴

E, posto que tanto o arquiteto quanto Le Corbusier, ambos estrangeiros, poderiam ser suspeitos para emitir juízos sobre a brasilidade de seu trabalho, Ferraz vai buscar a avaliação de Aluizio Teixeira, um homem "cuja brasilidade não cabe discutir": *"Warchavchik é russo e nunca teve uma impressão mais forte da casa brasileira - que eu tenho com o meu espírito moderno e livre de filho da América - como quando visitei a sua residência de linhas fortes e claras, construída toda de cimento, ferro e vidro, dentro de uma moldura de gigantescos cactos nacionais. A obra era brasileira porque era um consórcio inteligente entre o espírito do homem e as características da Terra."*⁶⁵

Na participação de Warchavchik no IV Congresso Panamericano de Arquitetura, no Rio de Janeiro, se apresenta o que, para Ferraz, constitui uma postura precisa na definição das relações entre modernidade e brasilidade: *"Teremos - explicava ele - talvez, uma arquitetura européia, outra sul-americana, outra norte-americana. Finalmente todas juntas formarão um só estilo mundial criado pelas mesmas exigências da vida atual (...) (mas) esta arquitetura será a mais regional possível, porque a sua primeira e principal exigência será a de adaptar-se à região, ao clima e aos costumes do povo."*

A avaliação do significado da ascensão de Vargas em outubro de 30, para o campo da produção cultural, realizada por Ferraz é mais crítica que a dos outros autores mencionados: *"surgiria, finalmente, a oportunidade de mudança para o país inteiro. Uma grande esperança, logo desfeita, subia do fundo da alma popular. Os homens de uma certa mentalidade pensaram (...) que se renovariam os processos de educação e de instrução das massas; que a produção receberia um influxo decisivo, para o que havia tantas energias moças e livres num país inteiro a organizar."*⁶⁶

Quanto à experiência da passagem de Lúcio Costa pela direção da ENBA, apesar de limitada em seus desdobramentos pela "política de convivência" entre renovadores e tradicionalistas defendida pelo ministro Campos, já significava que *"A revolução entrara na Escola, no domínio das artes plásticas e, necessariamente, na arquitetura"*.⁶⁷

⁶³Artigo do Correio Paulistano, 8.7.28, apud Ferraz, op.cit., p 27.

⁶⁴Artigo do Diário da Noite, 30.11.29, apud Ferraz, op.cit., p 27.

⁶⁵Entrevista ao jornal "A Tarde" da Bahia, reproduzida no "Correio Paulistano", 30.11.29, apud Ferraz, op.cit., p 56.

⁶⁶Geraldo FERRAZ, op.cit., p 34

⁶⁷ibid., p 35.

Ferraz aponta que a presença docente decisiva na área de arquitetura é a de Warchavchik que, além de Budeus, é naquele momento o único arquiteto com experiência na construção de obras segundo a doutrina moderna, além de estar em contacto direto com a produção internacional. Isso lhe permite reivindicar tenha sido dessa experiência que se beneficiou o grupo de arquitetos modernos que surgiria, cinco anos mais tarde, no Rio de Janeiro.

Além da contribuição como professor, Warchavchik realizará ainda o primeiro exemplo de casa modernista no Rio de Janeiro, na opinião do autor, com mais impacto do que a casa do Pacaembu. Mais do que um simples evento de propaganda, a casa da Rua Toneleiros teve um papel catalisador na formação do futuro grupo de arquitetos modernos no Rio: *"Durante duas semanas, todas as tardes, sob a ilustre presidência de Frank Lloyd Wright, reuniram-se na exposição (...) Warchavchik, Lúcio Costa e os jovens arquitetos e estudantes que iriam formar o grupo de renovadores da construção no Brasil. Aí nasceu (...) a falange dos futuros construtores da arquitetura moderna no Brasil".*⁶⁸

Outro momento importante dessa formação é a sociedade de construções Warchavchik & Lúcio Costa *"em cujo corpo de desenhistas iremos encontrar o jovem arquiteto Oscar Niemeyer, que ali teve seu primeiro contato com a arquitetura contemporânea. Foi também nessa organização que Lúcio Costa se ligou à construção moderna no Rio de Janeiro, pois até então sua adesão ao movimento se limitava a uma questão de princípios."*⁶⁹

Após a dissolução da sociedade com Costa, quando o grupo carioca se retirava - por falta de clientes - para o estudo da produção internacional, aponta Ferraz que Warchavchik continua seu esforço de colaboração com a organização dos arquitetos a nível internacional, ao mesmo tempo que mantém sua atividade ligada aos círculos modernistas de São Paulo, participando da criação da Sociedade Pró Arte Moderna (S.P.A.M.) e realizará alguns projetos não executados como o da sede do Clube Harmonia.

O tratamento que dá Ferraz ao episódio do Ministério é demonstrativo de sua intenção de destacar acima de tudo o papel pioneiro do arquiteto russo. Resumindo em meio parágrafo todo o complicado processo, as hesitações, marchas e contra marchas que afinal resultaram na presença de Le Corbusier no Brasil, faz no entanto questão de destacar que, no Rio, o mestre francês irá trabalhar *"... com alguns elementos, entre eles alguns que estudaram em 1931 sob a orientação de Warchavchik, e outros que haviam trabalhado na firma Warchavchik & Lúcio Costa, como, por exemplo, Carlos Leão e Niemeyer".*⁷⁰

Para compreender a avaliação que faz Ferraz do significado da presença de Le Corbusier no Brasil e de seus desdobramentos no percurso posterior da arquitetura brasileira é necessário não perder de vista a sua avaliação de Gropius como a mais significativa e profícua orientação do movimento internacional. Com esta caracterização ele se coloca em oposição não apenas ao grupo dos arquitetos cariocas mas a toda historiografia e à crítica que se apoiam nas diretrizes e princípios que orientam sua produção.

Refutando implicitamente toda a avaliação, inclusive internacional, que aponta na originalidade e inventividade da leitura de Corbusier realizada pelos brasileiros, a razão do sucesso

⁶⁸Geraldo FERRAZ, op.cit., p 38.

⁶⁹Geraldo FERRAZ, op.cit., p 39. Nesta passagem há um evidente sentido de "Tréplica" na já referida polêmica com Costa que havia afirmado que as realizações de Niemeyer "tem vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial de renovação (...). Não foi de primeira ou terceira mão, através da obra de Gregório, que o processo se operou..." (ver Lúcio Costa, Sobre a Arquitetura, p 124.

⁷⁰Geraldo FERRAZ, op. cit., p 40.

de sua obra posterior, ele afirma que *"Tal influência (...) nem sempre foi benéfica, pela eventual ausência de senso crítico de seus discípulos, pela contrafação do caráter da arquitetura (...) (por) um excesso de valorização romântica na transcrição de certas indicações de Le Corbusier, transcrição esta que perde sua força construtiva para se desdobrar numa espécie de modismo equívoco."*⁷¹

A esta "desvio" formalista se contrapõe a imagem do velho pioneiro, que *"... alheios aos acontecimentos, trabalhava em São Paulo e procurava manter acesa a chama da arquitetura funcional..."*⁷² com a participação no concurso para o Paço Municipal - onde com ele trabalha o jovem Artigas - que, apesar de derrotado, representa para Ferraz um retorno às legítimas fontes do movimento moderno: a arquitetura pensando a organização da cidade.

O corte de sua periodização em 39/40 é compreensível e coerente com a linha mestra de sua leitura - a partir daí não apenas a produção de Warchavchik se interrompe como a produção carioca, e em especial a de Niemeyer, com a realização do conjunto da Pampulha, em 1942, firma a sua posição de destaque no plano internacional e de cada vez mais incontestante hegemonia interna.

Consciente do equilíbrio das realizações que pôs em confronto, Ferraz retira a discussão da esfera do reconhecimento institucional e a propõe no campo da 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"* vai citar Montesi para lembrar que *"uma casa, mesmo modesta, é um fato arquitetural, um elemento espacial que se insere numa ambiência definida"*.

As obras de Warchavchik, apesar de seu caráter esparso e isolado *"...constituem fatos históricos, marcos conscientemente colocados no tempo"*.⁷³

É nessa proposição de um enfoque voltado às motivações originais do movimento moderno, especialmente no que chamamos, em outro momento deste trabalho de "horizonte socializante" que Ferraz vai chamar a autoridade de Le Corbusier para caracterizar a dimensão da tarefa do arquiteto nesse mundo marcado pelos escombros da nova guerra. A sua responsabilidade de *"... arrancar a sociedade moderna da incoerência, de a conduzir para a harmonia, e de fazer-se guiar pelos que puderem realizá-la"*.

Em contraponto aos jogos românticos e aos modismos equívocos, Warchavchik tinha sido para Ferraz o arquiteto *"... consciente de seu tempo e de seu papel (...) na etapa inicial dessa marcha que a humanidade deve empreender, para o mundo mais perfeito de amanhã."*⁷⁴

A posição historiográfica de Ferraz que, olhada retrospectivamente, parecerá um ato de romantismo contra a corrente, tem uma inserção e um respaldo. Os anos sessenta, marcados pela inicial euforia e pela conseqüente perplexidade diante dos limites da experiência de Brasília pareciam deslocar para São Paulo, palco do novo brutalismo, as esperanças de um novo momento dinâmico da arquitetura brasileira. O próprio respaldo institucional do MASP na realização da exposição e na edição do livro não é estranho a esta avaliação estratégica.

Três anos mais tarde, Sérgio Ferro, num ensaio famoso⁷⁵, constatará o recolhimento das esperanças diante do "toque militar de recolher" e do epitáfio da fase gloriosa fará o marco da "crise

⁷¹ibid., p 40.

⁷²ibid., p 40.

⁷³ibid., p 42.

⁷⁴ibid., p 43.

⁷⁵Sérgio FERRO, *Arquitetura Nova*.

da arquitetura brasileira", mote permanente e fantasma maior da formação de várias gerações de arquitetos dali para frente.

Mas essa é uma história que já está fora deste nosso trabalho.

5 - BRUAND : A TRAMA SE CONSOLIDA

O livro de Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*⁷⁶ é sem dúvida um momento novo na historiografia. Arquivista, paleógrafo, ex-aluno da Escola de Chartres, professor visitante da Universidade de São Paulo, Bruand é motivado originalmente pelo fato de que *"a arquitetura brasileira conheceu dois grandes períodos de atividade criadora: o da arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII, estudado por Germain Bazin numa tese recente, e o período atual, abordado apenas superficialmente em publicações de caráter documental."*⁷⁷

Assim desde o início, está na base do trabalho a constatação da inexistência de um trabalho sistemático, consistente enquanto historiografia, sobre a produção da arquitetura moderna brasileira, capaz de manejar a tensão entre crítica e história e *"examinar os monumentos não apenas em função de seus valores intrínsecos e em função de sua estética, (mas) considerando sua situação no tempo e suas filiações perceptíveis, a fim de tentar revelar sua evolução e seu significado histórico"*.⁷⁸

O texto de Bruand, inegavelmente o mais exaustivo trabalho realizado no esforço de caracterização de um processo de evolução da arquitetura brasileira de filiação moderna, estará marcado portanto por suas características básicas, ambas decorrentes de sua formação cultural e profissional: o caráter exaustivo e rigoroso do levantamento documental, em que, sempre que possível, compara fontes e checka versões; e o esforço de construir uma interpretação, não apenas da evolução interna da série arquitetônica, mas das suas relações com a situação cultural, técnica e política em que se desenvolve.

O resultado será, como veremos, ambíguo. A qualidade resultante do seu rigor metodológico na investigação documental, a superação do caráter de breve introdução teórico-descritiva a grandes exposições de fotos e desenhos de projetos que caracterizavam os textos de Goodwin e Mindlin - e em parte também o de Ferraz - é desequilibrada pelo seu esquema interpretativo, que oscila entre o determinismo técnico e o psicologismo que perpassa toda a sua análise das condições históricas e políticas.

Vejamo-lo mais atentamente. A estrutura que imprime ao trabalho começa exatamente por apresentar uma sumária descrições das condições físico-geográficas do país, como elementos determinantes tanto das características da arquitetura tradicional, quanto da opção pelo sistema corbusiano, com o desenvolvimento do "brise soleil" para controlar a forte incidência solar, a utilização dos recursos da planta livre para melhor facilitar a ventilação cruzada no interior dos edifícios e a adequação dos térreos livres em pilotis para possibilitar a circulação do ar em escala urbana.

⁷⁶Yves BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, publicada inicialmente com o título "L'Architecture contemporaine au Brésil".

⁷⁷Yves BRUAND, *op.cit.*, p 7.

⁷⁸*ibid.*, p 7.

Paradoxalmente, não vê na vegetação tropical um elemento decisivo na configuração da arquitetura brasileira, apesar dos trabalhos de Mina Warchavchik e da importância do paisagismo de Burle Marx, porque *"os brasileiros nunca se mostraram muito sensíveis à natureza"* talvez por razões de ordem históricas ou cultural na medida em que *"os primeiros colonos portugueses se depararam com um meio hostil e perigoso, o qual era necessário dominar por meio da destruição a fim de se tornar possível a agricultura"*⁷⁹

Bruand incorre aqui num certo deslizamento de conceitos, quando confunde natureza com vegetação, ignorando a noção de paisagem, o que não é um equívoco menor quando se trata de analisar seja a arquitetura brasileira, seja a própria produção de Le Corbusier.

As condições específicas do desenvolvimento industrial brasileiro, precário no fornecimento de materiais industrializados para a construção; a concentração do desenvolvimento econômico e a precariedade no sistema de transportes num país de grandes dimensões serão ainda, para Bruand, elementos decisivos tanto para a feição própria que irá adquirir a arquitetura brasileira quanto para a concentração de seus exemplos significativos num pequeno número de grandes centros urbanos.

Na segunda parte da sua introdução, dedicada "às condições históricas", Bruand estabelece as bases da matriz explicativa que estrutura o trabalho.

Apoiado nas leituras de Sérgio Buarque, Aroldo e Fernando de Azevedo, constitui um quadro de referências em que as transformações ocorridas no século XX, especialmente ao nível da industrialização e da urbanização, alteram apenas parcialmente a organização social herdada da colônia. A visão de uma estrutura oligárquica aliada à exploração urbana é que explicará tanto a negligência com que serão tratados os problemas urbanísticos como a emergência de uma arquitetura com base social limitada. Isso explica a inutilidade de se esperar *"uma arquitetura voltada para o planejamento global ou vinculada a grandes realizações sociais."*⁸⁰

Esse juízo não é, no entanto, negativo para Bruand que, rebatendo as críticas de Max Bill, argumenta pela impossibilidade de se absorver no Brasil a obra de Gropius como modelo, porque esta estava marcada 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..."*⁸¹, da mesma forma que a arquitetura de Mies, aristocrática e dependente do acabamento preciso, que é resultado do emprego de mão de obra altamente qualificada e de utilização de produtos industriais perfeitos, *"não podia encontrar repercussão num país onde nenhum destes princípios poderia ser resolvido satisfatoriamente"*.⁸²

Para Bruand, na sua adesão ao modelo corbusiano e na feição própria que soube construir, a arquitetura brasileira refletiu de maneira magnífica *"a realidade profunda do país."*⁸³

É a compreensão dessa "realidade profunda do país" que ele vai buscar em Fernando de Azevedo para explicar, ainda introdutoriamente, alguns elementos básicos das relações entre a arquitetura e a sociedade brasileira. Assim, se o "predomínio do afetivo, do irracional e do místico" na mentalidade brasileira não pode ser estendida à arquitetura *"profundamente pensada, assentada na razão, mesmo quando rompe as amarras de princípios rígidos e permite que a imaginação assuma*

⁷⁹Yves BRUAND, op.cit., p 14.

⁸⁰Yves BRUAND, op.cit., p 22.

⁸¹ibid., p 22.

⁸²ibid., p 22.

⁸³ibid., p 22.

*papel importante*⁸⁴, já o "individualismo anárquico" está fortemente expresso na ausência de planejamento e de organização no desenvolvimento urbanístico.

Assim como "a procura de prestígio pessoal"; a preocupação com a "hierarquia social" e o individualismo "*não constituem privilégio dos clientes: podem ser encontrados, em diferentes graus, na maioria dos arquitetos*"⁸⁵, o que os leva à procura de soluções brilhantes e individuais. A "inteligência viva" e a "facilidade de adaptação", características talvez devidas às condições de um "povo de pioneiros" vão ser confirmadas pela "*extraordinária capacidade de assimilação demonstradas pelos arquitetos desse país*" para quem bastaram três semanas de trabalho com Le Corbusier para que "*... seus membros surgissem transformados, como por um passe de mágica, lançando-se em busca de novos caminhos...*"⁸⁶

É evidente que, para Bruand, essas "características do povo brasileiro" não se expressam apenas, e nem principalmente, nos arquitetos, mas nas elites e na própria opinião pública. Assim, a rápida conversão da opinião pública após a construção do edifício do Ministério, já apontada por Mindlin, se deve aos efeitos do reconhecimento e dos aplausos internacionais, "*... sacudindo firmemente o sentimento do povo brasileiro*" e envaidecendo "*... uma opinião pública ávida de glória*".⁸⁷

Também a forma peculiar que assumirá o nacionalismo cultural no Brasil é, para Bruand, a expressão de um povo que concilia a "vontade de progredir" a um "apego sentimental e racional ao passado". A arquitetura moderna terá que trabalhar nesta tensão, e daí resulta que "*os arquitetos brasileiros foram levados (...) a procurar uma síntese entre a arquitetura nova e o mobiliário colonial*".⁸⁸

A importância dos edifícios públicos na arquitetura brasileira, é em parte explicada pela política do país, como o faz Goodwin, seja pelas suas características centralizadoras, seja pela geração, a partir de 1930, de enormes demandas de espaços resultantes do crescimento do aparato estatal e das extensões dos novos serviços públicos. Por outra parte é explicada também "*pelo prestígio que essa arquitetura assumiu junto aos governantes, que viam nela um meio de promoção social*".⁸⁹

Discordando de Mário Pedrosa que afirmaria uma estreita relação entre arquitetura e regime político, Bruand prefere apontar como decisivo o apoio de alguns governantes, como Capanema "*cujo sonho era constituir a primeira obra monumental da arquitetura moderna no mundo*" e Juscelino, 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*".⁹⁰

Esse entendimento das "condições políticas" como condicionantes psicológicas para a atividade e as atitudes tanto dos arquitetos quanto das elites dirigentes e da opinião pública marca todo o desenvolvimento posterior do texto e conduz propriamente, a linha explicativa da trama que vai reconstruir.

⁸⁴ibid., p 24.

⁸⁵ibid., p 24.

⁸⁶ibid., p 25.

⁸⁷ibid., p 25.

⁸⁸ibid., p 26.

⁸⁹ibid., p 26.

⁹⁰ibid., p 28.

A periodização proposta por Bruand, confirmando 1936 como o marco decisivo na "virada" da arquitetura moderna e 1945 como "afirmação decisiva" da arquitetura brasileira contribui para consolidar uma interpretação dominante do processo de constituição do discurso moderno. Trabalhando a periodização, entretanto, com certa liberdade, evita o caminho fácil da linearidade narrativa e investiga "desenvolvimentos paralelos" à trajetória do "grupo central" carioca, retroagindo ou avançando temporalmente quando isso é necessário para o desenvolvimento de sua trilha investigativa.

Não é certamente a menor de suas contribuições o rompimento desta perspectiva de linearidade, o que - como veremos - não significa que ela vá posteriormente desaparecer como traço dominante da historiografia.

Iniciando sua abordagem a partir de 1900, de maneira explicitamente arbitrária, com a finalidade de traçar a ambiência em que se dará a realização das primeiras experiências e embates da arquitetura moderna, embora não mantenha a postura típica dos críticos filo-modernistas que negam qualquer possibilidade de valor estético aos exemplares dos chamados estilos históricos, não deixa de avaliar que, no conjunto, *"... o ecletismo que dominou então plenamente as construções particulares, e em menor grau, os edifícios públicos, era, por sua natureza um fato profundamente negativo."*⁹¹

Distinguindo as feições do ecletismo dominante do Rio, onde imperava a influência francesa de gosto Segundo Império e em São Paulo, com mais forte e compreensível influência italiana, a ambos qualifica como reflexos de *"... um complexo de inferioridade levados ao extremo..."*⁹²

Passando rapidamente por cima dos "estilos góticos e pitorescos" vai caracterizar também o art nouveau como uma manifestação eclética pois, reconhecendo neste o caráter de uma pesquisa basicamente inovadora e independente da Europa, aponta que no Brasil *"... os problemas fundamentais que deram origem às novas pesquisas não podiam ser sentidos de modo acentuado e art nouveau era visto como a última moda em termos de decoração, que era de bom tom imitar..."*⁹³

Também o neocolonial é analisado nessa chave, na medida em que as pesquisas desenvolvidas se a tinham a um caráter formal e decorativo, descompromissado com a veracidade da pesquisa históricas e os critérios técnico-construtivos que norteavam a legítima produção colonial. Alerta no entanto que *"seria um erro desprezar o aspecto psicológico da questão e considerar a moda do neocolonial como um episódio inconseqüente."*⁹⁴

Indicando que o movimento teve conseqüências positivas como o aprofundamento do conhecimento da arquitetura tradicional, a produção de algumas obras isoladas de mérito estético, a passagem pelo movimento de alguns pioneiros da aventura moderna e, fundamentalmente, o seu caráter de símbolo de uma tomada de consciência nacional, caracteriza que *"... o neocolonial constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno (...) cuja grande originalidade local não pode ser questionada"*⁹⁵

Dessa maneira o neocolonial é incluído, não apenas temporalmente, entre as "premissas da renovação" que ocuparão o período 1922-1935 e que praticamente se resumem à caracterizada "...

⁹¹ Yves BRUAND, op.cit., p 33.

⁹²ibid., p 33

⁹³ibid., p 44.

⁹⁴ibid., p 52.

⁹⁵ibid., p 58.

*dualidade do modernismo brasileiro, marcado pela tentativa de sintetizar preocupações ao mesmo tempo revolucionárias e nacionalistas*⁹⁶, e ao trabalho pioneiro de Warchavchik.

No item dedicado a este, Bruand segue quase que totalmente o levantamento documental e a narrativa de Ferraz, divergindo no entanto em alguns elementos interpretativos, talvez não secundários. Contrariamente a Ferraz, que insiste em estabelecer paralelos entre o Manifesto de Warchavchik e o livro de Gropius, Bruand parece mais inclinado a localizar em Corbusier as suas referências teórico-doutrinárias.⁹⁷

Destacando as dificuldades encontradas pelo arquiteto russo - a censura estética, a incompreensão do meio, a falta de produtos industrializados - aponta as contradições entre a pureza de princípios defendidos no Manifesto e a realização da casa da rua Santa Cruz, onde percebe mais forte influência de Loos da casa Steiner do que de Corbusier ou Gropius. Se, preimido pelas circunstâncias, sua contribuição se dá mais no nível estético, isso não diminui seu papel de desbravador pioneiro. Neste ponto critica a Costa o juízo que faz de que a presença direta de Le Corbusier em 1936 e o talento do jovem grupo carioca, em particular o de Niemeyer, teriam sido suficientes para o desenvolvimento posterior da arquitetura brasileira: "... *duvida-se 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*".⁹⁸

Contribuição que deu especialmente através de sua passagem como professor da Escola Nacional de Belas Artes e pela sua ação na firma construtora em que se associa a Costa, onde "... *não há dúvida quanto ao papel predominante de Warchavchik, nessa época, pois os estilos das obras construídas não se diferenciavam das que vinha realizando sozinho em São Paulo*".⁹⁹

É indecisa, entretanto, sua avaliação da capacidade demonstrada por Warchavchik em articular o rigor da doutrina internacional e a necessidade de algum nível de brasilidade na produção arquitetural. Por vezes aponta, com Ferraz, o esforço de demonstrar apreço pelo país que o acolhera e confirmar, através do uso de elementos e recursos tradicionais, a leitura dos que aí viam "... *o símbolo de uma arquitetura atualizada no plano internacional e ao mesmo tempo profundamente brasileira*".¹⁰⁰

No geral, insiste na sua rigidez doutrinária, no seu "... *espírito sistemático (que ao contrário de seus colegas brasileiros)... não admitia um mobiliário antigo numa casa moderna*".¹⁰¹

Seriam estes os principais responsáveis pela sua passagem a segundo plano, a partir de 1935, pois "*Além de sua capacidade criadora ter se esgotado muito rapidamente, era muito estrangeiro para o país e muito radical para conseguir realmente naturalizar-se*".¹⁰²

Bruand, portanto, apesar de destacar a importância da atividade preparatória de Warchavchik, vai aceitar e consolidar uma linha interpretativa que periodiza em 1936, com a construção do Ministério, a "transformação decisiva" e, em 1944, com a conclusão da Pampulha, a consolidação, nacional e internacional, da arquitetura contemporânea brasileira. Sua formação sistemática e o rigor investigativo entretanto não deixarão que passe por cima da importância dos primeiros passos da arquitetura carioca no período deflagrado pela experiência da reforma do ensino da Escola Nacional

⁹⁶ibid., p 61.

⁹⁷ibid., p 66.

⁹⁸ibid., p 71.

⁹⁹ibid., p 70.

¹⁰⁰ibid., p 67.

¹⁰¹ibid., p 69.

¹⁰²ibid., p 71.

de Belas Artes, onde destaca o processo de conversão de Costa, sua postura na polêmica com os defensores do neocolonial e as suas primeiras experiências projetuais independente de Warchavchik, como a casa Roman Borges e o projeto da Vila de Monlevade.

Considera o trabalho de Reidy caracterizado por um "cunho mais pessoal" indicando entretanto a sua formação "*excessivamente funcionalista, que só viria a tratar mais livremente os aspectos plásticos após o trabalho com Le Corbusier.*"

Um episódio que é também consequência da breve experiência da Escola de Belas Artes, mas que tem desenvolvimento próprio, é o movimento do Recife, entre 1934 e 1937, "*... autônomo (e) sob vários aspectos até mais avançado...*".¹⁰³, liderado por Luis Nunes, com o apoio de uma jovem equipe na qual se destacavam Joaquim Cardoso e Burle Marx. Também aqui a ênfase vai para um homem público, o governador Carlos Cavalcanti, que permitiu a Nunes vencer "*... as incompreensões que uma ação revolucionária sempre provoca...*".¹⁰⁴

Bruand aponta que Nunes "*... soube aproveitar a lição dada pelas figuras européias de proa, sem ficar prisioneiro de seus ensinamentos...*".¹⁰⁵ e que o movimento no Recife "*... tomou o caminho de uma síntese entre o caráter universal dos princípios básicos e a expressão regional que lhes podia ser conferida...*".¹⁰⁶, para protestar contra o esquecimento quase que total que foi relegada a obra de Nunes.

Feito o levantamento,. resultaram do período imediatamente anterior à visita de Corbusier, algumas experiências interessantes mas de caráter restrito. Bruand se interroga porque coube ao Rio e não a São Paulo o próximo passo. Alinhando razões que vão do caráter do ensino na Escola Politécnica, segundo ele mais conservador que o da própria Escola de Belas Artes do Rio, ao obstáculo em que o caráter cosmopolita da cidade se convertia num clima de nacionalismo crescente, indica, entretanto, como fator mais importante a situação politicamente secundária a que é relegado São Paulo pelo regime de 1930, em que "*A crise econômica e a falta de um apoio decisivo por parte do governo federal, associado ao completo desinteresse das autoridades fizeram praticamente parar todas as construções públicas de envergadura*".¹⁰⁷

Há aqui um aspecto que cabe atentar. Por um lado não é completamente verdadeiro que tenham cessado completamente as construções públicas em São Paulo no período mencionado e particularmente até 1945. Mais importante é o juízo, tomado quase literalmente de Mário de Andrade¹⁰⁸ de que "*... a construção de algumas residências ou prédios de apartamentos não assegurava uma verdadeira repercussão significativamente, de modo a propiciar à nova arquitetura o impulso que necessitava para impor-se.*"¹⁰⁹

Bruand aceita aqui, sem discussão, uma premissa que, antes de pertencer ao domínio dos métodos de investigação, é parte constitutiva do ideário, não diremos do conjunto do movimento moderno, mas da corrente que afinal se tornou hegemônica no Brasil: a de que o agente da institucionalização da linguagem moderna é, por excelência, o Estado.

No entanto, em Bruand, quem constrói os edifícios públicos é menos um Estado abstrato e impessoal que "homens públicos", movidos por seus desejos de glória e afirmação.

¹⁰³Yves BRUAND, op.cit., p 75.

¹⁰⁴ibid., p 77.

¹⁰⁵ibid., p 79.

¹⁰⁶ibid., p 79.

¹⁰⁷ibid., p 80.

¹⁰⁸Mário de ANDRADE, Le Corbusier, "Diário Nacional", 21.11.29.

¹⁰⁹Yves BRUAND, op.cit., p 80.

Na descrição do episódio do concurso para o Ministério e da vinda de Le Corbusier, mesmo indicando a precariedade da documentação disponível¹¹⁰, Bruand não hesita em atribuir a Capanema uma clareza de vontade e uma pré-definição quase total: *"Pretendia ele afirmar-se diante das novas gerações com um edifício marcante; havia compreendido que os estilos históricos já faziam parte do passado (...) percebeu de imediato que poderia aproveitar a situação, se conseguisse construir a primeira obra de caráter monumental, coerente com a arquitetura que pensava ser representativa do século XX."*¹¹¹

Note-se que Bruand avalia o reconhecimento de Capanema muito além de um contato superficial com a nova arquitetura pois lhe atribui a intenção de um lance de alcance internacional: ele saberia que Corbusier era o único dos grandes mestres a tematizar o palácio e que de seus grandes projetos apenas um havia sido, parcialmente executado¹¹². Daí que *"... havia um vazio (a nível internacional a ser preenchido, não hesitando Gustavo Capanema nessa tentativa"*¹¹³.

Quanto ao processo de trabalho nos projetos do Ministério e da Cidade Universitária que ocupam a Corbusier e a equipe, a narrativa de Bruand é essencialmente descritiva e linear, não deixando entretanto de assinalar que a contribuição do mestre francês teve um significado maior que a sua participação pessoal na elaboração de alguns anteprojetos, pela influência profunda que o seu método de trabalho exerceu sobre os jovens arquitetos. Os mesmos que até então aplicavam os seus princípios de forma estrita, e portanto rígida, se apercebem de que *"quando se entregava com lógica implacável e rigor cartesiano à análise das condições que orientariam a solução arquitetônica pretendida, não o fazia segundo duas operações sucessivas, uma puramente intelectual (...) e a segunda, essencialmente manual (...) dando forma adequada às conclusões decorrentes do exame preliminar. Para Le Corbusier, as duas abordagens eram simultâneas e indispensáveis. Assim toda reflexão correspondia a um desenho, que por sua vez gerava uma nova reflexão provocando um novo desenho..."*¹¹⁴

Outra dimensão da contribuição de Le Corbusier foi, segundo Bruand, enfatizar que a racionalidade rigorosa de suas preocupações técnico-científicas não deveriam nunca obscurecer ou inibir as preocupações técnico-formais.

O terceiro aspecto apontado como de natureza decisiva, foi a valorização dos aspectos locais. Desde seu entusiasmo pelos recursos de monumentalidade visual oferecidos pela utilização da palmeira imperial, à sua recomendação pelo uso de espécimes locais para os jardim-terraços e à defesa da utilização dos azulejos originários da tradição portuguesa, a postura de Le Corbusier *"... eliminou os preconceitos (de austeridade racionalista) mais ou menos enraizados no espírito dos arquitetos brasileiros"*¹¹⁵

Bruand atribuiu portanto a Corbusier aquilo que até então a historiografia vinha apontando como a contribuição particular dos arquitetos brasileiros: *"... conciliando posições arbitrariamente consideradas como antagônicas, o mestre franco-suíço demonstrava que o estilo do século XX era*

¹¹⁰Especialmente não teve Bruand acesso à documentação do arquivo Capanema, sob a guarda do CPDOC-FGV, parcialmente divulgada em Simon SCHWARTZMAN, Tempos de Capanema. Tampouco os documentos de Le Corbusier referentes ao Brasil, em particular o episódio do MEC, parecem ser conhecidos de Bruand. Estes últimos estão compilados em Cecília Rodrigues SANTOS et alii, Le Corbusier e o Brasil.

¹¹¹Yves BRUAND, op.cit., p 81.

¹¹²Trata-se de Centrosoyus, projetado em 1928-1929. Ver Le Corbusier, Oeuvre Complete de 1929-1934, pp 34-41.

¹¹³Yves BRUAND, op.cit., p 82.

¹¹⁴ibid., p 9.

¹¹⁵ibid., p 92.

internacional, mas que isto não impunha, muito pelo contrário, o abandono das variáveis regionais que assegurassem uma expressão original.¹¹⁶

Apesar disso reconhece a originalidade da contribuição dos arquitetos brasileiros em vários aspectos, mas insiste em lembrar que "... estes nada teriam feito sem o apoio incondicional do Ministro Capanema (que) resistiu a todas as pressões políticas..." para concluir a obra que "admirada universalmente, publicado em todas as grandes revistas de arquitetura, tornou-se um símbolo nacional habilmente explorado pelo governo brasileiro na propaganda interna e externa."¹¹⁷

A prova de que a influência de Corbusier fora duradoura será apresentada por Bruand na análise que realiza dos principais projetos desenvolvidos pelo grupo, a partir da experiência do Ministério. A sede da A.B.I., o Aeroporto Santos Dumont e o prédio do I.R.B., dos irmãos Roberto; a estação de hidroaviões de Atílio Corrêa Lima; a colaboração de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa no Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de Nova York e, finalmente, o desenvolvimento no Hotel de Ouro Preto e do Conjunto da Pampulha, por Niemeyer, consolidam a um tempo a "fase de maturidade" da arquitetura brasileira e o renome definitivo de sua maior estrela.¹¹⁸

Neste último projeto, Juscelino desempenhará o papel que anos antes coubera a Capanema. O então prefeito de Belo Horizonte "cujo dinamismo e ação empreendedora promoveram sua carreira política..." não cuidou do planejamento da área, limitando-se a construir o conjunto e dar o exemplo, através da construção de sua residência, para que a sociedade local a ocupasse, numa atitude que "... era uma manifestação típica do estado e das aspirações da sociedade brasileira de meados do século XX." e onde não faltaram a intenção de construir um "... veículo para o prestígio pessoal (...) (nem) a preocupação da propaganda eleitoral, e a correta apreciação das condições econômicas e sociais do país."¹¹⁹

Discordando das críticas de Max Bill, "... insensível a valores outros que não os da função social",¹²⁰ e tampouco concordando com Dorfles, que enxerga na Pampulha o surgimento de uma tendência neo-barroca na arquitetura brasileira, Bruand afirma a filiação dessa obra ao trabalho que vinha sendo desenvolvido: "... uma superação de princípios demasiadamente rígidos (...) uma lógica profunda de explorar até as últimas consequências um material moderno, valorizando sua ductibilidade e as qualidades escultóricas a ele inerentes."¹²¹

Coerente com a trajetória e as características da nova arquitetura brasileira, com forte "sentido publicitário" mas preservando o "caráter nacional", esse conjunto marca, para Bruand, a consolidação de uma linguagem e a prova da correção do apoio emprestado pelo poder público.

O livro desenvolverá ainda uma segunda parte dedicada a examinar os desdobramentos da arquitetura brasileira e as suas várias linhas de experimentação no que chama de fase de "maturidade da arquitetura brasileira" e uma terceira parte dedicada especificamente às relações entre a arquitetura e o urbanismo. Nos deteremos no exposto até aqui porque é o que diz respeito aos objetivos e ao escopo de nosso trabalho.

Cabe, entretanto, ainda reafirmar que, não obstante as limitações, a nosso ver, impostas pelo matiz fortemente psicologicista de suas interpretações e pelo seu desconhecimento de importantes fontes documentais trazidas a público posteriormente ao seu trabalho, este continua sendo, quatorze

¹¹⁶ibid., p 91.

¹¹⁷ibid., p 92.

¹¹⁸ibid., p 93-115.

¹¹⁹ibid., p 109.

¹²⁰ibid., p 110.

¹²¹ibid., p 114.

anos após a sua primeira edição, o levantamento mais abrangente e o esforço analítico de maior fôlego da historiografia da arquitetura brasileira contemporânea. Não é gratuito, portanto, que boa parte das considerações que desenvolveremos a seguir esteja direta ou indiretamente a ele referidos, não apenas como texto mas também como momento de cristalização de uma tendência historiográfica.

6 - LEMOS : A TRAMA SE REPETE

A contribuição brasileira à historiografia é, como vimos, bastante pobre. O esforço de revisão realizado por Ferraz não logrou passar de uma tentativa contra a corrente e sem eficácia, seja porque soterrada pelo gigantesco, para os padrões da nossa historiografia, trabalho de Bruand, seja porque o seu ponto de vista não encontrou ressonância nas próprias tendências da produção arquitetônica brasileira.

Surpreendente é o relativo silêncio dos arquitetos e historiadores do Departamento de História da FAUUSP com relação à produção moderna brasileira. Com um trabalho de pesquisa voltado basicamente para a arquitetura e o urbanismo dos períodos colonial e imperial, destacam-se como exceções a monografia de Daher sobre Flávio de Carvalho e o trabalho de Lemos, ele próprio arquiteto e historiador fundamentalmente voltado para o estudo da arquitetura tradicional.¹²²

No seu **Arquitetura Brasileira**, de 1979, Lemos ultrapassa o caráter meramente documental, de arrolamento de fotos ou desenhos da arquitetura tradicional, que caracterizava o trabalho de Goodwin, montando uma narrativa que, como tal, busca configurar uma lógica e uma trajetória. Preocupado em estabelecer os processos sociais e históricos que vão configurando padrões de ocupação do solo, soluções de agenciamento dos espaços, novos programas de necessidades¹²³, sua preocupação fundamental é, sem dúvida, o rompimento das barreiras entre a produção culta e o modo de habitar da população, em particular das classes médias urbanas que exercem, para ele, um papel decisivo no processo de difusão dos novos valores e linguagens arquitetônicas.¹²⁴

Nessa perspectiva, é mais clara a razão que o leva, de um lado a iniciar um esforço de compreensão e revalorização da produção eclética que domina as primeiras décadas do século¹²⁵, e de outro a pensar a arquitetura moderna como *"... aquela cujos partidos são decorrentes das últimas e novas maneiras de encarar, examinar e atender os problemas oferecidos pelos condicionantes e determinantes atrás relacionados (técnica-constructiva e programa de necessidades)."*¹²⁶

O seu **Arquitetura Contemporânea**, de 1983, capítulo do livro de Zanini¹²⁷, é praticamente uma reedição do texto anterior, com algumas ampliações, razão pela qual o tomaremos como referência para localizar o autor na corrente historiográfica.

Fiel ao seu enfoque, Lemos vai começar por chamar a atenção para as dificuldades de uma datação precisa do início da arquitetura moderna no Brasil. Caracterizando-a como aquela cuja

¹²²Luis Carlos DAHER, *Arquitetura e Expressionismo: Notas sobre a Estética do Projeto Expressionista, o Modernismo e Flávio de Carvalho*. Carlos Alberto C. Lemos, além dos textos aqui referidos publicou, entre outros, *Notas sobre a Arquitetura Tradicional Paulista; Cozinhas, etc. e Alvenaria Burguesa*.

¹²³Programa de necessidades é, no jargão profissional, o conjunto de condições físico-espaciais que o projeto deve atender. Para Lemos, é o que trata das conveniências de empreendedor arrolando funções ou atividades que justificam a construção...V. *Arquitetura Contemporânea*, p 825.

¹²⁴Preocupação constante em sua obra, esta questão está particularmente enfatizada em *Alvenaria Burguesa*.

¹²⁵Ver Carlos A. C. LEMOS, *Arquitetura Brasileira*, pp 103-128.

¹²⁶Carlos A. C. LEMOS, *Arquitetura Contemporânea* (Walter ZANINI, *História Geral da Arte no Brasil*, p 825.

¹²⁷Para sermos mais precisos trata-se da revisão ampliada do capítulo: Os tempos recentes da obra *Arquitetura Brasileira*.

prática "... começa pelo uso de uma nova tecnologia atendendo a um único programa..."¹²⁸, pode localizar em antecedentes mais ou menos longínquos como a Estação de Mairinque, projeto de Dubugras em 1907, já uma manifestação moderna. Em outra ordem, o neocolonial de Severo e do próprio Dubugras terá importância menos pelas suas qualidades próprias do que por seus efeitos indiretos, seja no estímulo ao trabalho de levantamento documental realizado por Washt Rodrigues, seja no efeito que teve em Costa, Niemeyer e outros que "... no fundo, também buscavam dar a sua obra racionalista um cunho de brasilidade para melhor situá-la no programa internacional."¹²⁹

Tributário da vertente de leitura de Goodwin, Mindlin e Bruand, em quem se apoia explicitamente, Lemos se distinguirá, entretanto na severa crítica à produção de Warchavchik, a quem condena tanto a fragilidade de seu Manifesto "... escrito em termos quase amadorísticos, sem entrar nos meandros de uma conceituação teórica pertinente..."¹³⁰ quanto a incongruência entre estética e técnica construtiva manifesta nas primeiras casas. Sem aceitar as justificativas de Warchavchik quanto às dificuldades técnicas e de mão-de-obra locais¹³¹, vê aí uma clara manifestação formalista: "Percebe-se nesse raciocínio que ele transformava um edifício tradicional em "moderno" com a simples eliminação de molduras e ornamentos."¹³²

Lemos reconhece, entretanto, ter sido importante a influência de Warchavchik na disseminação do "estilo futurista", como era então chamado, mistura de modernismo com art-déco, responsável pela progressiva adesão das classes médias a uma "arquitetura mais limpa de atavios". Reconhece também como relevante a sua contribuição ao projeto dos "sobradinhos geminados", construídos em série, espécie de transição para a modernidade: "Era uma nova programação de necessidades ainda satisfeitas pelos métodos construtivos tradicionais. Foram os primeiros passos para a modernidade."¹³³

Lemos inclui ainda, entre os "primeiros passos" as "manifestações isoladas de arquitetura moderna" durante os anos 20 e 30, entre os quais cita o projeto de Júlio de Abreu, o edifício Ester, de Álvaro Vital Brasil e, acreditamos que em função do trabalho de Daher, os projetos de Flávio de Carvalho para a Al. Lorena.

Decisiva foi, na sua leitura, a passagem de Le Corbusier, já em 1929, com as suas conferências em São Paulo e no Rio, que "... (devem) ter aberto os olhos de muito estudante e impulsionado a uma nova visão arquitetos vinculados a tutela de José Mariano... (e nesse momento)... Foi exemplar a lucidez de Lúcio Costa logo depois dessa visita..."¹³⁴

Durante a década de trinta estariam se configurando as condições de conjunto para a afirmação da arquitetura moderna: o concreto armado configurou-se como a técnica construtiva indicada para satisfazer aos novos programas de necessidades, foi-se consolidando um quadro de profissionais oriundos da experiência da Escola Nacional de Belas Artes e, principalmente, surgiram os indispensáveis clientes, através de "... homens esclarecidos como os mineiros Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade..."¹³⁵

¹²⁸ Carlos A.C. LEMOS, *Arquitetura Contemporânea*, p 827.

¹²⁹ *ibid.*, p 827.

¹³⁰ *ibid.*, p 832.

¹³¹ As justificativas de Warchavchik estão expostas no relatório que apresenta, como delegado brasileiro, ao terceiro Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Bruxelas, em novembro de 1930. Reproduzido em Geraldo FERRAZ, *op.cit.*, p 86.

¹³² Carlos A. C. LEMOS, *op.cit.*, p 832.

¹³³ *ibid.*, p 834.

¹³⁴ *ibid.*, p 835.

¹³⁵ *ibid.*, p 840.

Relatando o episódio do concurso do Ministério na mesma linha de Mindlin, Lemos reafirma o caráter decisivo desse projeto que "... veio a constituir o grande marco da arquitetura moderna brasileira, um verdadeiro divisor de águas separando duas épocas..."¹³⁶ para logo a seguir dimensionar o significado desse momento em termos da história cultural do país: "Realmente, em menos de dez anos a partir da decisão histórica de Gustavo Capanema, a nossa arquitetura, graças aos pioneiros cariocas, definiu-se como uma expressão cultural nacional, independente da conceituação e de seus modelos originais europeus e, pela terceira vez entre nós, como ocorrera em São Paulo bandeirista e em Minas de Aleijadinho, é caracterizada por recriações e invenções nacionais."¹³⁷

Na esteira de Mindlin e Bruand, Lemos vai ainda marcar o início dos anos 40 como a fase de consolidação da linguagem moderna, caracterizada pela conjunção de fatores entre os quais se destacam a consistência técnica das equipes; a ascensão profissional de Niemeyer a partir dos projetos para a Pampulha e o reconhecimento internacional, destacando ainda uma vez que "... foi a partir da publicação de **Brazil Builds**, espécie de reconhecimento internacional das boas qualidades da arquitetura moderna brasileira que, coincidentemente, nossos profissionais passam a ter projetos em número cada vez maior, sendo, inclusive, chamados para executar trabalhos para o governo".¹³⁸

A proliferação desses projetos, a repercussão internacional crescente e o surgimento das escolas de arquitetura em São Paulo no final da década de 40 vão configurar "... a lenta definição de nossa arquitetura moderna, agora já superada a fase eufórica da descoberta da nova linguagem racionalista..."¹³⁹

A nossa arquitetura finalmente configurada era o resultado de um esforço de origem, gigantesco e irmanado, em que "Todos juntos, com o mesmo propósito de renovação modernista, procuravam em seus projetos uma linguagem brasileira para os postulados racionalistas, chegando mesmo a ressuscitar as velhas treliças e tradicionais azulejos de revestimento de fachadas e tudo mais que pudesse servir de ponte entre o passado nacional e o presente já valorizado pelo concreto armado e pela linguagem funcionalista..."¹⁴⁰

7 - UMA TRAMA E SEUS VAZIOS

Sabemos que o processo de constituição de uma trama tem a sua própria historicidade. Neste caso, uma historicidade que, por assim dizer se agrega e passa a incorporar o próprio objeto que investiga. Para dizê-lo de maneira mais precisa, o esforço de reconstrução narrativa da produção da arquitetura moderna no Brasil passa a fazer parte do embate por essa mesma constituição; a configurar, juntamente com o texto polêmico ou doutrinário, com o desenho e a obra, o campo da cultura arquitetônica.

O que ao início deste texto apresentamos como uma proposição teórica emprestada de Bonta, ficou demonstrado na maneira enfática como Mindlin, Bruand e Lemos e, por oposição, o próprio Ferraz, apresentam o texto de Goodwin como fator decisivo de consolidação da linguagem

¹³⁶ibid., p 841.

¹³⁷ibid., p 841.

¹³⁸ibid., p 846.

¹³⁹ibid., p 851.

¹⁴⁰ibid., pp 841-844.

racionalista no Brasil. Note-se que os autores não apenas afirmam que o texto foi decisivo para o reconhecimento pela crítica internacional do valor e da importância da arquitetura brasileira, mas insistem em que ele foi um fator de legitimação interna, gerador de aceitação popular e de encomendas.

O texto não apenas agrega significado à obra realizada mas pode, em circunstâncias históricas precisas, orientar a produção e ampliar as possibilidades concretas de ampliá-las.

Este percurso, talvez excessivamente longo e algo redundante, pelos momentos mais significativos da historiografia da arquitetura brasileira pretendeu identificar o percurso de constituição de uma trama.

Trama que se articula a outros elementos e estratégias no campo institucional no intuito de transformar um dos projetos da arquitetura brasileira contemporânea em sua vertente dominante. O texto que busca descrever de forma convincente uma cena é também ele, independente de sua consciência disso, agente constituinte e ativo na transformação ou na reiteração dessa cena.

Enquanto tal, também aquele percurso é o resultante de conflitos, adesões e embates. Também ele tem os seus momentos heróicos, pioneiros e sua fase de maturidade, de lenta sedimentação.

No entanto as relações entre a narrativa e seu objeto não são lineares. Paradoxalmente, talvez, esta parece demonstrar maior fôlego que o projeto que ajudou a instituir, apresentando hoje uma sobrevida já significativa em relação ao reconhecimento da crise de legitimidade social do seu objeto.

Apreender a lógica da estruturação dessa trama, localizar suas invariâncias e suas omissões, sua estrutura causal e seus vazios, pode, a nosso ver, ajudar a compreender o alcance e os limites do seu próprio objeto, o projeto dominante da arquitetura brasileira contemporânea.

A trama está constituída. Sigamo-la esquematicamente. Há uma arquitetura tradicional brasileira que é o resultado da lenta depuração dos aportes estilísticos da metrópole colonial. O processo de adaptação dos modelos culturais portugueses às condições sociais, às disponibilidades técnico-construtivas e ao clima brasileiro consegue por vezes gerar uma produção com valor estético e feição própria. Goodwin e Mindlin apontam esse processo mais ou menos generalizadamente e destacam o barroco de Aleijadinho. Lemos agrega, como momento de reinvenção, a arquitetura bandeirista. O neoclassicismo da Missão Francesa inicialmente e o ecletismo depois vão fazer do século XIX um período de mudança de referência cultural e de ruptura radical entre os modelos eruditos importados e a produção vinculada a um saber tradicional. No início do século, o crescimento das principais cidades, o afluxo de mão de obra imigrante o europeísmo das elites agudiza a dominação do ecletismo. O neocolonial, que poderia ser uma reação, não consegue ultrapassar a condição de uma de suas variantes. A transformação modernista, deflagrada pela semana de 22, não consegue apresentar uma produção moderna em arquitetura mas, pelo contrário, se confunde ingenuamente ao tentar fazê-lo. Apesar das tentativas pioneiras, especialmente em São Paulo, a nova linguagem, importada, não consegue se afirmar. O marco significativo da mudança é a passagem de Costa pela direção da ENBA, numa espécie de bomba de efeito retardado que irá detonar quando se encontrarem os homens certos, no momento certo: Costa e o seu grupo jovem e talentoso, o esclarecido Capanema e o mestre internacional. O prédio do Ministério marcará não apenas a primeira realização em grande escala da proposta de Le Corbusier mas o resgate do processo, interrompido mais de um século antes, da adequação dos modelos europeus às condições sociais e especialmente climáticas do país. Essa adequação é a principal marca de originalidade da

nascente arquitetura moderna brasileira e deve ser enfatizada pelo recurso a soluções construtivas e simbólicas tradicionais como forma de granjear o reconhecimento internacional. Este vem através do texto de Goodwin e é por seu efeito que as resistências internas são finalmente quebradas. Novamente os homens certos se encontram no momento certo e o esclarecido e ambicioso Juscelino permite a Niemeyer exercitar a sua genialidade apoiada no cálculo brilhante do poeta Cardoso, no conjunto da Pampulha. A partir daí, contando com reconhecimento internacional, com domínio apurado sobre a técnica do concreto e com a criação das novas escolas, 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.

Bem, esta trama está montada. Interessa-nos a sua lógica e a sua coerência. Interessa-nos mais as perguntas que ela não se faz, as suas zonas de obscuridade.

Iluminar estas zonas, enfrentar essas perguntas, talvez exija outra trama.

Uma primeira questão é de ordem metodológica. Embora esse esquema toque nas relações entre arquitetura e outras esferas da produção cultural, o faz mais quando a ausência de sincronismo causa um ruído estranho à sua linearidade. É o caso da assincronia entre a arquitetura e a Semana. Resultado de uma visão de alteridade, embora possa afirmar o contrário, a matriz interpretativa que analisamos não parte do entendimento da arquitetura como parte integrante do campo da produção cultural. Por isso não consegue inserir em sua trama que a arquitetura, apesar de seus condicionantes e procedimentos específicos, tem de enfrentar os mesmos desafios e buscar respostas às mesmas questões que estão colocadas para o conjunto da produção cultural de um momento histórico dado.

Outro ponto que nos parece importante é o tratamento dado pela interpretação dominante à questão da "originalidade" da arquitetura brasileira, apresentada como condição de legitimação internacional e não fundamentalmente como uma necessidade do processo - ou estratégia - de institucionalização interna da linguagem moderna. Esse viés revela o fato de que a articulação entre tradição e modernidade não é um problema exclusivo da arquitetura mas uma questão central de todas as áreas da produção cultural nesse país. Esquece ou ignora que tampouco é uma questão "originalmente" brasileira.

Por fim, aquilo que nos parece o nó gordio da estrutura interpretativa analisada: a constatação da importância do papel das encomendas oriundas do aparelho estatal não tem correspondência num esforço consciente de interpretação das relações entre modernidade, arquitetura e Estado.

Apoio de mecenas esclarecidos e ambiciosos que utilizam a arquitetura para sua afirmação política pessoal ou esforço de articulação do recurso arquitetônico ao projeto ideológico de construir a imagem da modernização? Ou ainda, projeto específico dos produtores culturais que vêm na ação através do Estado a estratégia necessária de afirmação de sua produção?

Nesta questão, que é central, a interpretação dominante não se pergunta se a afirmação através do Estado foi uma condição circunstancial ou se é estratégia inerente ao projeto construtivo na sua vertente corbusiana. E por isso é incapaz de inserir em sua trama questões como a ausência de repercussão direta na produção brasileira da estadia de Wright. Giedion, reconhecendo implicitamente as lacunas, vai dizer que o impacto da presença de Corbusier no Brasil, em contraponto à inocuidade de sua passagem por Nova York, estão na esfera do irracional.

Convém lembrar novamente a Veyne: se não há lógica na história senão com aquela que o historiador monta a sua trama, então a inexplicabilidade de um evento deverá ser buscada na própria

lógica interna da trama escolhida, afinal "... o que se denomina explicação não é mais do que a maneira da narração se organizar numa trama compreensível"¹⁴¹

¹⁴¹Paul VEYNE, *Como se escreve a história*, p 51.