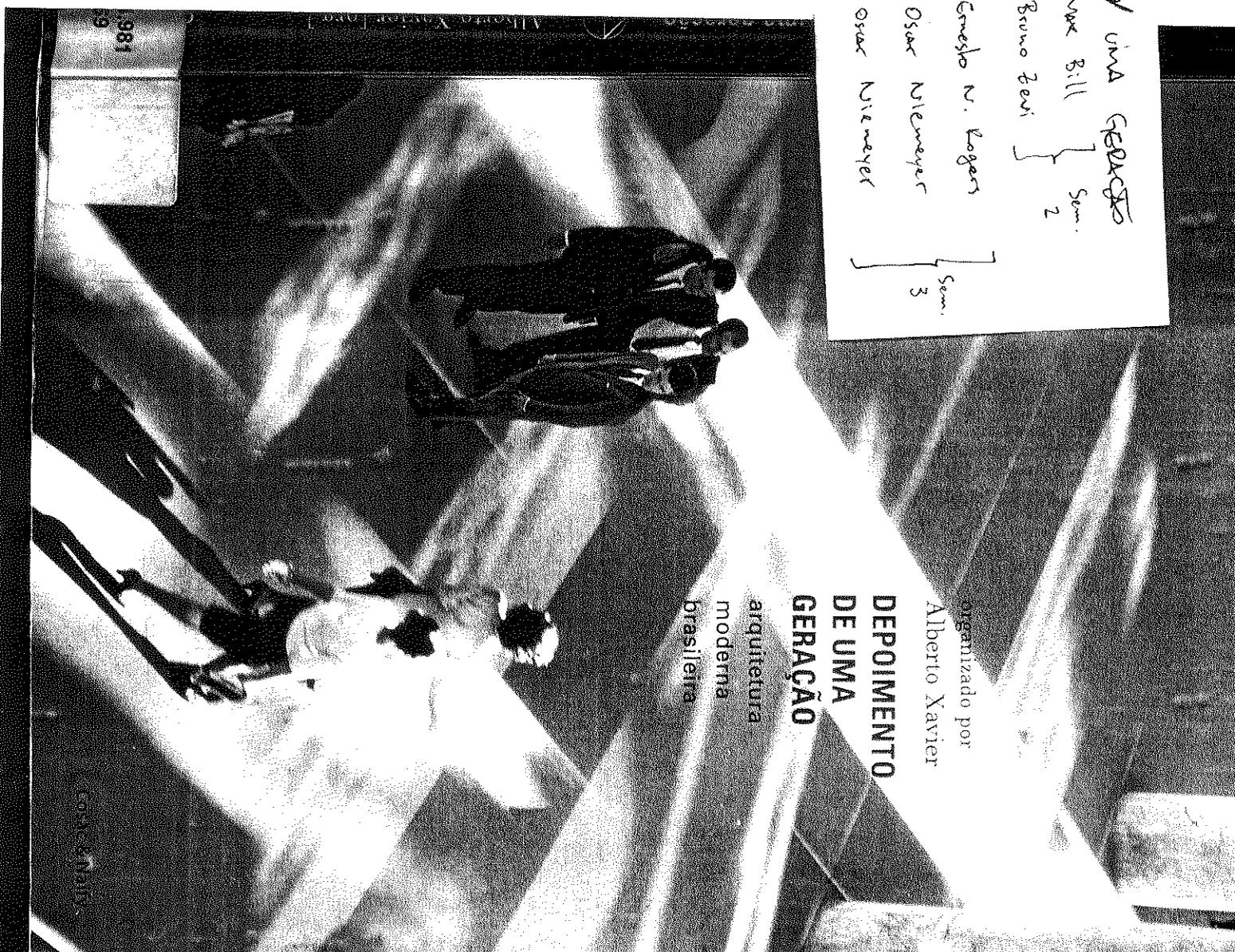


AU11 123

SEMINÁRIOS 2 e 3

*DEPOIMENTO P/ UMA GERAÇÃO

158 - 163	Max Bill	} Sem. 2
163 - 166	Bruno Zevi	
166 - 169	Ermesto N. Rogers	
184 - 188	Oscar Niemeyer	
238 - 240	Oscar Niemeyer	} Sem. 3



organizado por
Alberto Xavier

**DEPOIMENTO
DE UMA
GERAÇÃO**

arquitetura
moderna
brasileira

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 1 Refere-se ao edifício Galeria Califórnia, à rua Barão de Irapuimanga (SP), projeto de Oscar Niemeyer, identificado por Eduardo Corona no artigo "O testemunho tripartido de Max Bill", publicado na revista *AD-Arquitetura e Decoração* n. 4, mar-abr, 1954. [N.O.]
- 2 Refere-se a edifício eclético projetado por Samuel das Neves, situado no Banco Leste do vale do Anhangabaú, local hoje ocupado pela edificação Barão de Viseu Alegre. [N.O.]

191 PRONÓZIO

A moda lecorbusiana no Brasil

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

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

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

O movimento moderno no Brasil começa em 1936. Le Corbusier é convidado a ir ao Rio como consultor da equipe encarregada de projetar o Ministério da Educação; discute o partido arquitetônico com Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, apronta uma série de esboços, define as diretrizes essenciais para enfrentar os problemas da construção civil brasileira. Todo o país o escuta: o governo confia nele, os mais famosos profissionais reconhecem sua maestria, a nova geração fica absolutamente seduzida por ele. Le Corbusier tem um temperamento doutinador segundo, astuto, penetrante. É natural que tenha marcado com os seus princípios a totalidade da produção arquitetônica da grande república sul-americana. Passaram-se muitos anos. O Ministério da Educação, apesar da falta de manutenção, permanece uma obra-prima. No entanto, as centenas de arranha-céus que nele se inspiraram, ministérios, edifícios públicos e privados, blocos de apartamentos, não significaram um avanço: em muitos casos, são a expressão de um exasperado maneirismo lecorbusiano. Alguns já tinham se apercebido disso, entre eles Pietro Maria Bardi que, na revista *Habitat*, sistematicamente enfatizou a "singularidade" da arquitetura brasileira. Porém, a acusação de Max Bill foi mais contundente, porquanto particularizada por precisos termos de linguagem.

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

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

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

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

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

1 Revisão da tradução: Eneida de Almeida.

(E) ERNESTO NATHAN ROGERES

Pretextos para uma crítica não formalista

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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