

MODERNISMO PROGRAMÁTICO 1917-1932

- exigiu um programa (algo pré-estabelecido)
- pouca expressão de entusiasmo
- "ESTÉTICA"
- falta de argumentos
- diferenciou na "intenção" por se aplicar aos objetos burocráticos.

A arquitetura no Brasil está positivamente deslocada das duas correntes adversárias em que se divide, do ponto de vista artístico, a concepção da arquitetura moderna. Não está, de fato, nem com os reformadores revolucionários que procuram na arquitetura um jogo de formas geométricas primárias ordenadas no espaço virtual e de um caráter social marcado; nem com os tradicionalistas que a querem encarada sob uma óptica local, em todos os aspectos que toma ao seu ambiente. Nem se orienta no sentido de uma "arte mundial" em que se apaguem as diferenças regionais e cuja estética resulte da nova técnica de construção e da solução de problemas puramente utilitários; nem tenta vincular a arte às tradições locais e ao espírito da raça. Em uma palavra nem é tradicionalista, nem antitradicionalista. Nem nacional, nem "supranacional". Definiu-a Monteiro Lobato com essa expressão motejadora: "um jogo internacional de disparates..."

FERNANDO DE AZEVEDO [1926a]

Este capítulo é dedicado ao estudo de uma certa modernidade no Brasil na segunda década do século 20. Preliminarmente, conviria alertar que esse modernismo – de matriz sobretudo literária, mas com vertentes nas artes plásticas e arquitetura – é distinto das manifestações

modernistas – de raízes literárias – que se manifestaram na América Latina ao longo da segunda metade do século 19 [Franco 1985].

São Paulo, na década de 1910, já se gabaritava como a grande metrópole brasileira do século 20. Lugar onde a riqueza do café patrocinava

va um quadro de prosperidade material e capacitação industrial num Brasil ainda predominantemente rural. Era um ambiente provinciano, mas a elite urbana espelhava-se nos centros irradiadores de cultura fora do país.

É consensual, entre os historiadores, que o marco inicial do movimento moderno no Brasil aconteceu em São Paulo, em dezembro de 1917: a exposição de pinturas de Anita Malfatti (1896-1964). A jovem artista – que expunha o seu aprendizado artístico na Alemanha e nos Estados Unidos – não pretendia, com suas telas de caráter *fauve*, deflagrar nenhum movimento. Mas a reação negativa, sobretudo a do escritor Monteiro Lobato (1882-1948), provocada pelas suas pinturas sem nenhuma relação com o academismo e o naturalismo vigentes chamou a atenção de jovens intelectuais que se solidarizaram com a pintora. Poetas, jornalistas e artistas reuniram-se em torno de um debate: o caráter conservador, “passadista” do meio artístico. Articulava-se o primeiro grupo modernista brasileiro.

A pintura catalisou o movimento, a reunião organizou-se com a concorrência sobretudo de literatos, mas o sentido de “movimento” visava algo além das artes plásticas e da literatura: a causa era a renovação do ambiente cultural em geral – alimentada com os valores da vanguarda europeia, sem necessariamente aderir-se a uma ou outra corrente literária ou pictórica. A primeira manifestação conjunta desse grupo (contando também com a participação de intelectuais do Rio de Janeiro) aconteceu em 1922, em pleno ano da comemoração do centenário da independência do Brasil. Em fevereiro, o Teatro Municipal de São Paulo abrigou a Semana de Arte Moderna: três saraus com literatura e música, uma exposição de arquitetura, escultura e pintura. A reação do público foi de escândalo, mas o desafio estava perpetrado.

Periodiza-se como um primeiro momento do modernismo brasileiro os anos 1917-1924: uma fase iconoclasta, em que o modernizar era permeado pela polêmica dos modernistas contra os valores passadistas, acadêmicos. A preocupação era opor-se ao passadismo, era a busca da

atualização estética sem a orientação de correntes específicas.

MODERNISMO NATIVO

Uma segunda fase estabelece-se entre 1924 e 1929. Naquele ano, o escritor e jornalista Oswald de Andrade (1890-1954) publicava o “Manifesto Pau-Brasil”, introduzindo uma problemática até então inédita na discussão da literatura modernista: o nacionalismo. “O modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional: a qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ela deve antes refletir o país em que foi criada”. O ideário do grupo modernista, a partir de 1924, subordinar-se-ia a um princípio: “só atingiremos o universal passando pelo nacional” [Moraes 1978, p. 49, *passim*].

Diferentes grupos formavam um mosaico de posições sobre uma arte brasileira de dimensão universalizante. A combinação positiva entre tradição e modernidade era um discurso recorrente na retórica dos apologistas da arquitetura neocolonial. Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Prudente de Moraes Neto (1904-1982), modernistas diretores da revista *Estética*, do Rio de Janeiro, defendiam uma posição antipassadista com uma reinterpretação do alcance do modernismo:

Todos os que antes de nós encararam o problema de uma arte brasileira seguiram dois processos que hoje nos parecem, senão negativos, pelo menos ineficazes. Para uns a questão cifrava-se na criação de uma espécie de mitologia nacional, de uma lenda heróica à maneira das que possuíam outros povos.

Não tardou que essa tendência parecesse artificial e falsa. A outra tentou inspirar-se em motivos brasileiros, mas salientou apenas o que havia de pitoresco, de exótico nesses motivos. Quer dizer: condenava-nos a ser estrangeiros dentro do Brasil. [...]

Penso, ao contrário, que se a tendência modernista pode oferecer o aspecto de um rompimento com a continuidade de nossa tradição é porque julga que essa tradição quase nunca refletiu o sentido de nacionalidade.

Assim declarava Holanda numa entrevista para um jornal em 1925. Prudente de Moraes, na mesma entrevista, indicava o caminho:

A civilização no Brasil pegou de enxerto. Isso fez com que surgisse aqui uma falsa tradição que não passa do prolongamento de tradições alheias. [...]

Precisamos, portanto, achar por nós mesmos o nosso caminho. Ora, o modernismo que ao lado de sua feição universal corresponde em toda parte a uma exaltação de nacionalismo está magnificamente aparelhado para enfrentar esse problema. [Barbosa 1989, pp. 70-73].

ARQUITETURA MODERNISTA

Modernidade e tradição era uma pendência sobretudo nos meios literários. Modernidade espelhada nas vanguardas européias, porquanto, no âmbito da arquitetura, o conceito de moderno era veiculado como uma variação do ecletismo, o neocolonial. Nesse sentido, a arquitetura não acompanhava o mesmo vigor do debate literário ou pictórico: a mostra em particular dos arquitetos na Semana de Arte Moderna não registrou nenhuma celeuma. Apresentaram-se apenas desenhos; a ausência de obras construídas reforçou a indiferença do meio profissional. Tampouco seus participantes demonstraram, posteriormente, vocação “para o direito à pesquisa estética”, que o modernista Mário de Andrade (1893-1945) qualificou como conquista do movimento do qual foi um dos líderes. Georg Przyrembel, arquiteto polonês que trabalhou com o neogótico e o neoromânico em igrejas, colégios e conventos, apresentou no Teatro Municipal sua interpretação do neocolonial aplicada em casa de praia [Amaral 1972, pp. 237-238]. Antônio Garcia Moya expôs desenhos de mausoléus, templos e casas de inspiração maia ou asteca, confundíveis também com influências da arquitetura popular mediterrânea (Moya tinha ascendência espanhola), sem dúvida estranhos aos cânones Beaux-arts. Nas décadas seguintes, entretanto, ele prosseguiu sua carreira como um profissional eclético, para quem o moderno era apenas mais um estilo. Os

Arquiteto apático
pouco interessado

arquitetos da Semana de Arte Moderna não ostentavam uma consistência programática como os seus colegas literatos ou artistas plásticos.

A introdução da problemática do nacionalismo como vetor de modernidade tornava mais evidente o descompasso da arquitetura com a vanguarda literária modernista. O poder de persuasão das palavras – num meio cultural de forte adesão à verbalização bacharelesca – confrontava-se com a imaterialidade do argumento arquitetônico: a inexistência da obra moderna construída condenava a intenção arquitetônica ao limbo da utopia. O debate na arquitetura estava virtualmente monopolizado pelo proselitismo e pelas obras executadas sob a inspiração de José Mariano Filho e Ricardo Severo na cruzada pelo neocolonial – postura que sombreava a preocupação da nacionalidade dos modernistas e arremessava a questão do nacionalismo ao rol da discussão estilística, nos moldes acadêmicos.

MODERNOS DE PRIMEIRA HORA

Em 1925 dois artigos na grande imprensa registravam os primeiros discursos de fundo moderno publicados no Brasil. O primeiro deles, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 15 de outubro, era uma carta do jovem brasileiro Rino Levi (1901-1965) enviada de Roma (onde cursava a Real Escola Superior de Arquitetura), intitulada “A Arquitetura e a Estética das Cidades”. Nela, Levi fazia uma apologia da realidade moderna chamando a atenção para os novos materiais e “aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos na técnica da construção e sobretudo ao novo espírito que reina em contraposição ao neoclassicismo, frio e insípido”. Clamava ele pela “praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e bem em destaque, nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim, e que constituem sempre

uma coisa falsa e artificial”. E concluía seu pensamento voltado ao Brasil:

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa.

Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo [Levi 1987, pp. 21-22].

No mês seguinte, em 1º de novembro, o *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro publicava o artigo “Acerca da Arquitetura Moderna” do arquiteto russo emigrado para o Brasil, Gregori Warchavchik (1896-1972). Originalmente publicado em italiano num jornal da colônia italiana em junho de 1925, sob o título “Futurismo?”, o texto era um elogio da racionalidade da máquina, do “princípio da economia e comodidade” e da negação do uso dos estilos do passado, salvo no que eles contribuam pelo desenvolvimento de um “sentimento estético”. Era a apologia da indústria:

Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, cabe o papel dos Medici da época de *Renaissance* e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria, a standardização (i. e., produção em grande escala baseada no princípio da divisão do trabalho) terão que achar a sua aplicação na mais larga escala, na construção de edifícios modernos. A standardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderá ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, buscas de proporções etc. As partes standardizadas de edifício são como tons na música, dos quais o compositor constrói um edifício musical.

Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo onde a questão de economia predomina todas as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é sua alma. [Ferraz 1965, p. 39D].

Rino Levi e Gregori Warchavchik eram dois personagens com traços comuns nesse mo-

mento. Ambos estavam afastados do ambiente local: Levi, estudando em Roma, onde se formara em 1926, e Warchavchik, estrangeiro chegado ao Brasil em 1923, proveniente de Roma, onde se formara em 1920. A publicação desses manifestos em nada alterou a rotina da arquitetura corrente no Brasil. Foram textos pioneiros resgatados muito tempo depois pela historiografia do modernismo, mas que renunciaram a atividade futura desses dois arquitetos, que efetivamente mais tarde materializaram suas idéias em obras construídas.

PROSELITISMO E MODERNIDADE EM WARCHAVCHIK

Warchavchik foi quem mais rápido soube explorar sua verve atualizada, passando a dialogar com os remanescentes da Semana de Arte Moderna. Em 1926, no último número editado da revista *Terra Roxa e Outras Terras* – o mais completo panfleto dos modernistas de São Paulo pela pesquisa da especificidade brasileira após o “Manifesto Pau-Brasil” [Lara 1977] –, estampava-se uma entrevista concedida por Warchavchik, intitulada “Arquitetura Brasileira”. Em duas meias páginas do quinzenário, era o artigo de maior tamanho que se publicou nos sete números da revista. Todavia, o teor das declarações do arquiteto não contemplava a pauta nacionalista que a maioria das matérias traziam. Mas o relacionamento entre o arquiteto russo e os modernistas estava estabelecido.

No ano seguinte, em 1927, Warchavchik se casaria com Mina Klabin (1896-1969), de uma rica família de industriais de São Paulo. O casamento lhe assegurou ingresso nos círculos da elite local, bem como lhe proporcionou condições para realizar suas experiências arquitetônicas construindo para si mesmo e para a família. A sua própria casa, concluída em 1928 no distante subúrbio da Vila Mariana (onde os Klabin eram proprietários de grandes terrenos), constituiu a primeira expressão de arquitetura

moderna nos termos do proselitismo do arquiteto. Dois importantes jornais, o *Correio Paulistano* (politicamente da situação) e o *Diário Nacional* (de oposição, reduto dos modernistas) cobriram o “acontecimento”: uma casa moderna na rua Santa Cruz.

A boa divulgação pela imprensa de uma obra que o arquiteto afirmava ser de uma linha “que já vencera na França, na Alemanha, na Tchecoslováquia, na Holanda e outros países” [Ferraz 1965, p. 26] atizou a reação dos arquitetos tradicionais, e a indiferença que cercou o manifesto de 1925 foi substituída por uma polêmica no *Correio Paulistano* com os ataques do arquiteto Dácio Aguiar de Moraes e a possibilidade de defender seus pontos de vista, o que lhe rendeu a publicação de dez artigos nas páginas desse diário ao longo do ano de 1928, divulgando suas idéias de modernidade.

Entre 1928 e 1931, Warchavchik projetou sete residências (além da sua) e dois conjuntos de moradias econômicas em São Paulo bem como uma residência no Rio de Janeiro. Dessas obras, a casa da rua Itápolis, no Pacaembu, foi a que mais se aproximou do ideal à Bauhaus de integração das artes. Warchavchik organizou a Exposição

de uma Casa Modernista, evento de inauguração de uma moradia patrocinada pela loteadora, a Cia. City (que contou com ampla cobertura da imprensa e a visita de cerca de trinta mil pessoas [Ferraz 1965]) com interiores decorados por obras assinadas pela nata dos artistas plásticos modernistas: Tarsila do Amaral (1886-1973), John Graz (1891-1980), Regina Gomide Graz (1902-1973), Di Cavalcanti (1897-1976), Cícero Dias (1907-2003), Celso Antonio (1896-1984), Victor Brecheret (1894-1955), Anita Malfatti e mobiliário desenhado pelo próprio arquiteto, além de algumas peças de Jacques Lipchitz (1891-1973), Sonia Delaunay (1885-1979) e tapeçaria da Bauhaus. A casa William Nordschild, na rua Toneleiros no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1931 também com uma exposição [Ferraz 1965].

Suas casas e seu ativismo renderam-lhe também repercussão internacional: quando Le Corbusier (1887-1965) esteve em São Paulo em 1929, convidou-o para ser delegado para a América do Sul do CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), formado no ano anterior em La Sarraz, bem como suas obras publicadas em *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale* de Alberto Sartoris (1901-1998) em 1931.

10. Gregori Warchavchik: casa na rua Santa Cruz, São Paulo, 1928. Foto da época, do acervo do arquiteto, possivelmente jamais publicada, acentuando o eixo de simetria definido desde a entrada do terreno.



Em que medida Warchavchik se inseria no panorama internacional da arquitetura moderna? A sua primeira obra, a própria residência na rua Santa Cruz, não pode ser considerada um trabalho fiel ao ideário moderno europeu, tampouco ao seu discurso revolucionário: era uma casa que aparentava ter uma geometria própria para racionalização da construção, mas era toda de tijolo revestido e não empregava o concreto armado, tampouco componentes pré-fabricados. As fotos da época mostram uma fachada principal com uma simetria de composição convencional (bem explorada pelo fotógrafo) que não se rebete na disposição das dependências internas. Warchavchik teria buscado contemporizar a intenção moderna com elementos locais, declarando para a imprensa, logo após a inauguração, que tentou “criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra” [Ferraz 1965, p. 27], assim justificando também a cobertura de telhas tradicionais. Todavia, em seu diálogo internacional, o argumento era outro. Em relatório preparado para a reunião do CIAM de Bruxelas em 1930 e enviado a Siegfried Giedion (1888-1968) (então secretário geral da entidade), Warchavchik escrevia que não empregara o teto-jardim porque não havia “material isolante” adequado para essa finalidade no mercado local [Ferraz 1965, p. 51], o que não correspondia à realidade, conhecendo-se outras construções até anteriores à casa da Vila Mariana com terraços em concreto. Suas obras posteriores superaram as limitações iniciais e utilizaram concreto armado, chegando a soluções com terraços nas coberturas (sem jardins) e volumetrias mais condizentes com o geometrismo familiar à linguagem racionalista; no entanto, o arquiteto, em seu relatório ao CIAM, descrevia “certos progressos” ao fabricar em “sua própria oficina” portas de madeira compensada e mandar executar janelas, grades, maçanetas, lustres e outros pormenores de decoração conforme desenhos de gosto moderno, mas de forma artesanal – contrariando a concepção de não mais se preocupar com as “decorações de janelas e portas, buscas de propor-

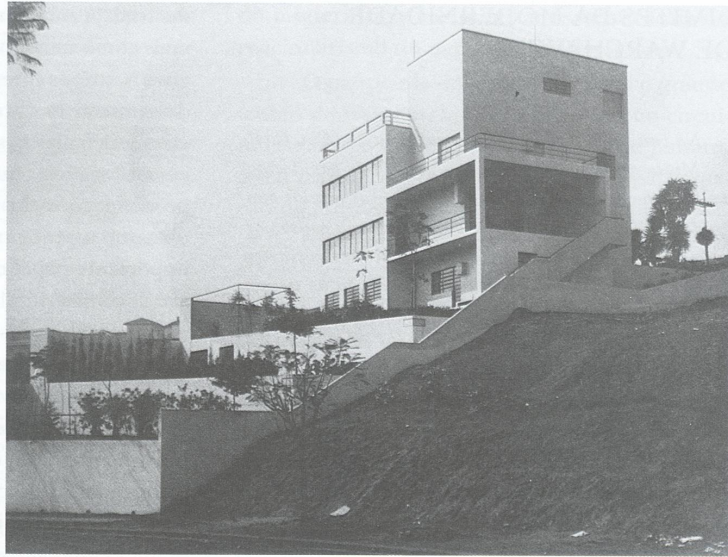
ções etc.” e o barateamento da obra pela estandardização, como manifestava o artigo pioneiro de 1925.

Importante é assinalar, todavia, que Warchavchik tinha conhecimento das experiências européias acerca da padronização de componentes arquitetônicos e economia da construção. Num dos artigos-respostas a Dácio A. de Moraes, em 1928, o arquiteto comentava sobre “o sentido econômico na arte” e tecia considerações sobre a “casa tipo” da Bauhaus da exposição de Weimar em 1923, as casas em Pessac de Le Corbusier de 1924-1926 (sem se referir ao fracasso do empreendimento) e as casas econômicas de Frankfurt, projetadas por Ernst May (1886-1970) a partir de 1925 [Warchavchik 1928].

As experiências de casas populares de Warchavchik foram convencionais, tanto construtivamente quanto em termos de planta (dir-se-ia rotineiras ao padrão local). As casas de melhor padrão, como as da rua Itápolis, a de Luiz da Silva Prado (rua Bahia) e a de Antônio da Silva Prado (rua Estados Unidos) – empregavam discretamente o concreto armado na estrutura e, contando com terrenos maiores ou diferenciados (íngreme, na rua Bahia), tiveram plantas mais elaboradas. Em especial, a casa na rua Estados Unidos pode ser considerada a sua mais ousada experiência.

CONSTRUÇÃO MODERNA

Warchavchik era um construtor cuidadoso – assim se pode concluir do depoimento de um outro pioneiro da arquitetura moderna brasileira, Álvaro Vital Brazil (1909-1997), que visitou e admirou os cuidados de uma obra do arquiteto russo na década de 1930 [Segawa 1987b]. O caráter renovador que Warchavchik não só assumia como alardeava pelos meios de comunicação demandava um cuidado projetual e de execução que minimamente deveriam corresponder ao seu partidário modernista, para enfrentar as pesadas críticas dos arquitetos passadistas. No relatório



11. Gregori Warchavchik: casa na rua Bahia, São Paulo, 1930. Foto da época, do acervo do arquiteto, possivelmente nunca publicada.

para Giedion em 1930, Warchavchik, ao descrever a sua própria casa, descia aos pormenores de acabamento exterior (“reboco rústico de cimento branco, caulim e mica” – numa textura muito próxima ao que Luís Barragán empregava em suas obras no México) e interior (incluindo o mobiliário, todo desenhado e executado por ele), com as combinações de materiais e cores: “entrada pintada em cor limão claro, vermelho vivo e branco”, estúdio com “forro de esmalte prateado”, sala de jantar em “vários tons de cinza e prata, preto e branco”, sala de música em “azul-claro acinzentado”, cortinas azuis, estofados roxo-violeta e cinza, móveis prateados e pretos; o primeiro andar era todo branco, portas e móveis na cor vermelho-vivo. Le Corbusier, em sua visita às casas de Warchavchik em 1929, admirou-se com o uso da cor – o verde dos jardins contrastava com o branco das paredes e o vermelho das venezianas na casa Max Graf [Ferraz 1965, p. 29].

Era o próprio arquiteto, contudo, que reclamava das condições precárias de construir modernamente, em 1928:

Em São Paulo, dada a carestia de cimento e a falta de materiais para construção (materiais adequados à

construção moderna) ainda não é possível fazer o que já se faz em outras partes do mundo. A indústria local, bem que em estado de incessante progresso, ainda não fabrica as peças necessárias, estandardizadas, de bom gosto e de boa qualidade, como sejam: portas, janelas, ferragens, aparelhos sanitários etc. Estamos sempre peiados pela obrigação de empregar material importado, o que vem a encarecer muito as construções [Warchavchik 1928].

Warchavchik refere-se, em outra parte desse texto, à construção conduzida “cientificamente”, sugerindo que ele tivesse conhecimento das idéias de Frederick Winslow Taylor (1856-1915), vulgarmente conhecidas como taylorismo. Os princípios tayloristas permeavam a lógica industrialista dos arquitetos racionalistas. Foram introduzidos no Brasil em 1918 pelo engenheiro Roberto Cochrane Simonsen (1889-1948) e eram discutidos na Escola Politécnica de São Paulo por volta de 1924 [Freire 1924], mas certamente Warchavchik deve ter se familiarizado com a metodologia quando trabalhou para Simonsen na Companhia Construtora de Santos, empresa que o trouxe para o Brasil em 1923 [a propósito, ver adiante no capítulo “Modernidade Pragmática 1922-1943”].

LIMITES DA MODERNIDADE DE WARCHAVCHIK

Na rua Itápolis nº 61, a casa moderna da "Cia. City". Muita gente conhece. Ela teve um dia de popularidade. Suas paredes nuas desconcertaram, suas janelas quadradas irritaram, seu ar de fortaleza mexicana causou arrepios. Hoje entrou integralmente em nossos costumes. Venceu. Quem constrói um bangalô, já espeta no terreiro um mandacaru.[...].

Depois, seguiu-se para a rua Bahia nº 114 a fim de visitar a "casa modernista" também construída pelo senhor Gregori Warchavchik.

Nessa residência, o arquiteto aplicou todos os recursos de que, modernamente, dispõe a arquitetura. Preocupando-se quase exclusivamente com a utilidade da residência, a concepção até agora aceita do belo não entrou em consideração.

As dependências todas cuidadosamente estudadas, de modo a proporcionar aos moradores o máximo conforto possível, foram construídas com simplicidade. A linha reta aplicada em tudo, mas vendo-se que houve um esforço inteligente para que a construção, escravizando-se ao cubismo, não fosse prejudicada no ponto de vista do conforto.

Os congressistas presentes foram unânimes em admirar a construção do senhor Gregori Warchavchik, manifestando o seu agrado àquele arquiteto.

A impressão é agradável. Os que se mantinham em reserva foram logo conquistados. Afinal, pensando bem, os modernistas não fizeram mais que limpar as fachadas, ampliar e retificar os respiradouros, abrir espaços para a luz e para o ar, suprimir arrebiques, frisos, lambrequins, tudo aquilo que durante muito tempo pareceu enfeitar uma casa. Ora, a época é do cabelo curto e liso, das vestimentas simplíssimas, dos sapatos de bico largo. Uma casa modernista é uma casa que alcançou a última simplicidade. Disso surgiu a beleza.

O ESTADO DE S. PAULO, 28 de maio de 1931.

Nenhuma das obras pioneiras de Warchavchik correspondeu plenamente ao discurso modernizador panfletado em seus artigos e é precisamente nesses textos que o próprio arquiteto reconheceu as limitações locais quanto aos materiais e técnicas construtivas disponíveis, inadequados aos conceitos de racionalização ou escala in-

dustrial. A modernidade de sua obra persistiu mais como uma intenção, aplicada em casas burguesas, até os interiores, mas que ele não pôde demonstrar em programas de alcance social ou econômico maiores – como habitações populares, escolas, edifícios ou fábricas – condizentes com as preocupações dos modernistas europeus. Não obstante a prática limitada, Warchavchik teve o importante papel de agitador cultural ao mobilizar a opinião pública com suas realizações e promover uma causa – a arquitetura moderna racionalista. A repercussão mais significativa de seu trabalho foi o convite, em 1931, de Lucio Costa – então o reorganizador da Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro – para participar da reformulação do curso de arquitetura, com um currículo modernizante. Extrapolando a discussão do meio intelectual ou profissional para ser objeto de caricaturas na grande imprensa – o que parece insignificante para nós, tendo decorrido mais de sessenta anos – constituiu um acontecimento de importância para uma cidade e um país culturalmente provincianos. O único precedente significativo, nesse sentido, foi a Semana de Arte Moderna, que, com Warchavchik, é representativa de uma renovação formal e da atualização das idéias como negação do passadismo em plena década de 1920.

Warchavchik foi "adotado" pelos modernistas de São Paulo, preenchendo uma lacuna inexistente na literatura ou nas artes plásticas. Entretanto, na segunda metade da década de 1920, as correntes modernistas (então dividindo-se em algumas vertentes) conclamavam por um conteúdo nacionalista sem, todavia, abandonarem radicalmente as citações à vanguarda europeia. O discurso nacionalista era embarçado diante dessas referências: era incomum referir-se aos modelos europeus nos quais os escritores modernistas brasileiros se teriam inspirado; todavia, eram inúmeras as manifestações laudatórias desses mesmos modernistas para com Le Corbusier, sobretudo em sua visita ao Brasil em 1929, além das citações do próprio Warchavchik acerca do arquiteto franco-suíço, da Bauhaus e da experiência *Das Neue Frankfurt*. Ainda era tênue, na

arquitetura, essa preocupação de brasilidade. São solitárias as menções ao caráter nativo da obra de Warchavchik. O educador Anísio Teixeira (1900-1971), ainda em 1929, foi o mais generoso, numa entrevista à imprensa: “A pintura de Tarsila do Amaral, a música de Villa Lobos, a arquitetura de Warchavchik são esforços deliciosos para não se ser nada senão Brasil e esse Brasil novo que está agora surgindo” [Ferraz 1965, p. 56].

Oswaldo Costa, num artigo de jornal em 1928, chamava atenção sobre a incorporação de elementos tradicionais na casa da rua Santa Cruz:

[...] o mais curioso é que Warchavchik pôde e soube extrair para ela interessantes elementos do nosso colonial, e isso porque, ao contrário dos demais pesquisadores que, preocupados exclusivamente com o ornamental do nosso velho estilo, se esqueceram de ver nele, como Warchavchik, o essencial. E foi assim que o ilustre arquiteto russo [...] chegou, sem esforço, a lançar as bases de uma arquitetura, essa sim puramente brasileira, ou melhor, tropical, de tal modo se adapta às condições e circunstâncias do meio ambiente e corresponde às necessidades do nosso clima, temperamento, tradição, costumes etc. [Ferraz 1965, p. 60].

Mário de Andrade, pouco depois da sua inauguração, caracterizou a casa de Warchavchik como uma prova de “que mesmo em arquitetura nos coube iniciar a modernização artística do Brasil”, alinhando a obra como representativa de um novo conceito de arquitetura moderna. E chamava a atenção dos jardins da casa: “Os gramados lisos e planos, emoldurados por cactos e palmeiras são duma originalidade esplêndida e dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina” [Andrade 1972, p. 26].

Esse jardim, projetado pela mulher do arquiteto, Mina Klabin Warchavchik, efetivamente constitui o aspecto mais “brasileiro” da casa da Vila Mariana.

Essas menções referem-se à casa pioneira de Warchavchik; exceto uma ou outra menção posterior, são raras as referências da “brasilidade” da obra do arquiteto. Os elogios nacionalistas, concentrados sobretudo na casa do próprio arquiteto, eram esforços de compatibilizar a novidade moderna de Warchavchik com o ideário

do modernismo nacionalizante, sem recair no reacionarismo do neocolonial.

O patrocínio dos modernistas foi o grande trunfo de Warchavchik para se inserir no circuito intelectual de São Paulo e do Rio de Janeiro, e seu trabalho correspondeu à tardia participação da arquitetura no concerto ensaiado a partir de 1917 por um movimento de renovação das artes. Participação não propriamente sintonizada com as preocupações por uma arte brasileira – o papel de Warchavchik, nesse sentido, foi muito mais de um pioneiro na ruptura com a arquitetura conservadora passadista. A renovação inspirava-se em idéias européias, mas restringiu-se apenas no plano das idéias, porquanto concretamente a prática do arquiteto estava afastada de conteúdos de maior repercussão social, como se preconizava no funcionalismo europeu de entreguerras.

Os modernistas brasileiros, a partir de 1930, com a derrubada da oligarquia do café e a ascensão do presidente Getúlio Vargas, ingressaram também no ativismo político – tanto para a esquerda (Oswald de Andrade) quanto para a direita (Plínio Salgado, 1895-1975). Jean Franco chama a atenção para o fato de que,

[...] na Europa, é legítimo estudar a arte como uma tradição centrada em si mesma e na qual podem surgir novos movimentos como solução a problemas meramente formais; esta situação é impossível na América Latina, onde até os nomes dos movimentos literários diferem dos europeus. “Modernismo”, “novomundismo”, “indigenismo”, definem atitudes sociais. [...] A diferença é extremamente importante pois significa que, em geral, os movimentos artísticos não constituem desprendimentos de um movimento anterior, mas surgem como respostas a fatores externos à arte [Franco 1985, p. 15].

A se acreditar nessa interpretação, Gregori Warchavchik não vai acompanhar a politização do modernismo brasileiro, tampouco participará da cooptação da linguagem moderna pelo Estado na década de 1930. Pode-se afirmar que o papel de protagonista da arquitetura moderna de Warchavchik encerrou-se no alvorecer da década de 1930.

TRIBUTÁRIOS DO MODERNISMO DE SÃO PAULO

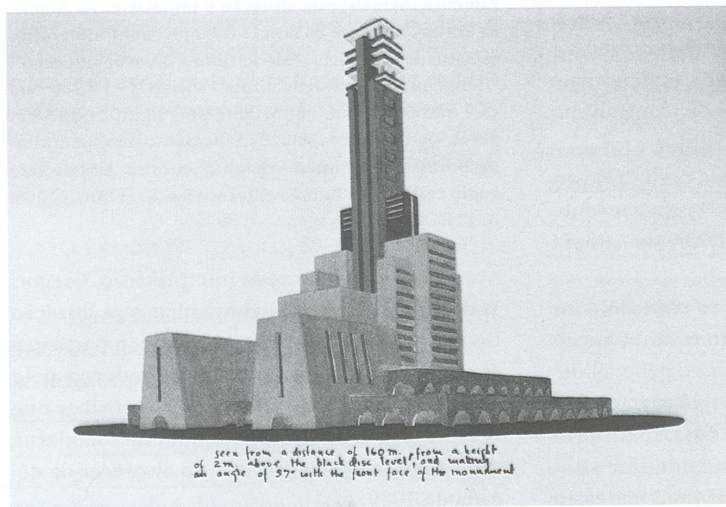
Nos últimos anos da década de 1920 e inícios de 1930 a arquitetura moderna com referências na vanguarda européia era uma preocupação corrente mais no meio intelectual que propriamente no meio dos arquitetos. Le Corbusier era um nome conhecido no Brasil: seus livros eram acessíveis no Rio de Janeiro e em São Paulo, e sua visita ao Brasil em 1929 teve maior repercussão no Rio de Janeiro que em São Paulo (como veremos adiante).

Entre os eventos que registram intenções modernizantes, vale lembrar a ruidosa polêmica surgida com o concurso (posteriormente anulado) para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, organizado em fins de 1927. O projeto do engenheiro Flávio de Carvalho (1899-1973) chamava a atenção por seu ineditismo formal e suas proposições militaristas: um palácio com o aparato bélico/estratégico de uma fortaleza militar. A proposta mereceu vários artigos de apoio dos escritores modernistas na imprensa, em meio à reação dos arquitetos conservadores. Mário de Andrade chegou a lhe dedicar três artigos no *Diário Nacional* analisando e defendendo a idéia. Era uma proposição

mais teórica que propriamente um projeto para vencer concurso, mas o seu caráter propagandístico e iconoclasta condizia com a vontade renovadora dos modernistas, da qual Flávio de Carvalho tornou-se um adepto *a posteriori*. Escrevia Carvalho no começo de 1928 que, em seu projeto, prevalecia “a doutrina moderna de Le Corbusier, modificada para melhor: no prédio o importante é a planta. O prédio é o desenvolvimento natural da planta. A fachada é um termo que não existe na arquitetura moderna” [Daher 1982, p. 17].

Flávio de Carvalho participou, em 1928, de mais quatro concursos com suas idéias revolucionárias: o Palácio do Congresso Estadual de São Paulo (no mesmo lugar do anterior Palácio do Governo), a embaixada do Brasil na Argentina, a Universidade de Belo Horizonte e o Farol de Colombo na República Dominicana. Sua proposta para o Palácio do Congresso foi apresentada com o mesmo pseudônimo (indiretamente identificando o autor) e gerou a mesma repercussão do concurso de 1927. Carvalho propôs, então, a “máquina de legislar”, numa referência à célebre frase de Le Corbusier. No caso do Farol de Colombo, havia referências formais ao futurismo e a elementos pré-colombianos [Leite 1983].

Sempre um concorrente malsucedido mas formidável polemista, Flávio de Carvalho



12. Flávio de Carvalho: proposta para o concurso do Farol de Colombo, República Dominicana, 1928.

somente executaria suas primeiras obras modernizadoras a partir de 1933: um conjunto de casas para aluguel na alameda Lorena e alameda Ministro Rocha Azevedo. Moradias com algumas novidades de planta e que foram alugadas com certa dificuldade, apesar de ter contado com uma publicidade impressa dando conta das “últimas criações de Flávio de Carvalho”, com informações sobre o “modo de usar” as casas [Daher 1984, pp. 137-153].

Carvalho foi um arquiteto de poucas obras e limitou-se em sua atuação na arquitetura. Notabilizou-se como um artista em várias frentes: pintura, desenho, escultura, cenografia, teatro e ainda como um precursor de *performances* públicas. Foi mais um *outsider* da arquitetura, polemista que atuou nos primeiros momentos do modernismo arquitetônico em São Paulo.

Jayme da Silva Telles (1895-1966) foi outro arquiteto que teve participação no debate da arquitetura moderna na passagem da década de 1920 para 1930 em São Paulo. Formado na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro em 1926, foi dos poucos assinantes brasileiros da revista *L'Esprit nouveau* [a respeito, ver também o capítulo “Modernidade Corrente 1929-1945”]. Radicado em São Paulo como funcionário da Companhia Construtora de Santos, Silva Telles esteve presente na reunião com Le Corbusier na casa de Warchavchik em 1929; em 1930, publicaria em revistas e jornais artigos de franca defesa pela nova arquitetura, tendo realizado alguns projetos e obras de linha moderna, hoje demolidas. Flávio de Carvalho e Jayme da Silva Telles foram designados como os dois delegados modernistas de São Paulo para o IV Congresso Pan-americano de Arquitetos de 1930, embora o último tenha declinado da nomeação [Telles 1967].

CRÍTICA SOLITÁRIA

A mais surpreendente manifestação teórica no período partiu de um engenheiro-arquite-

to que, certamente assumindo (mesmo inconscientemente) o teor de sua crítica, pouco produziu em arquitetura. Carlos da Silva Prado (1908-1992) completava o último ano do curso de engenheiros-arquitetos da Escola Politécnica de São Paulo quando publicou, no último número de 1932 da *Revista Polytechnica*, o artigo “A Arquitetura do Futuro em Face da Sociedade Capitalista”. Em seis páginas, Prado fazia uma contundente crítica às tendências arquitetônicas em debate a partir de uma ótica marxista. No Brasil, o comunismo emergiu oficialmente com a fundação do Partido Comunista Brasileiro em 1922 e em 1930 contava com a adesão do modernista Oswald de Andrade em seus quadros. Todavia, até então, nenhuma manifestação de natureza estética havia sido publicada com a ênfase de Prado. Ele criticava tanto as tendências passadistas quanto as tentativas modernizadoras, posto que ambas escamoteassem a dimensão social da arquitetura:

Os apologistas burgueses da arquitetura moderna vêm nela apenas o resultado da aplicação de novos materiais e nova técnica, isto é, o cimento, o ferro, o concreto armado.

O argumento de que se servem é que com estes materiais se podem obter formas que seriam irrealizáveis sem elas. Este argumento levado ao extremo induziu mesmo alguns arquitetos a construir casas esféricas, casas suspensas ou em equilíbrio sobre um mastro, e ainda outras extravagâncias. [...]

Os materiais não se podem construir a si mesmos. São os homens que projetam e executam. Por outro lado, ninguém constrói um edifício qualquer sem que haja necessidade deste edifício. Ora aqui está justamente a questão principal.

O que caracteriza principalmente uma arquitetura são as necessidades de habitação, trabalho, recreio etc., da sociedade que a produz. Numa sociedade mais desenvolvida, os homens procuram adaptar os materiais às suas necessidades. Duas sociedades em que predominam necessidades diferentes não produzem arquiteturas iguais, mesmo quando dispõem dos mesmos materiais. Quando porém as necessidades são as mesmas, o emprego de materiais diferentes produz arquiteturas semelhantes.

Defendendo o aspecto econômico da construção – a repetição, a padronização, a produção



13. Carlos da Silva Prado: projeto residencial em São Paulo, 1932.

em série – Prado privilegiava a solução coletiva como valor da sociedade moderna, mas nem por isso perdoava aqueles que propugnavam as soluções de massa:

Os arquitetos que começaram a propaganda a favor das construções em série e da padronização dos detalhes têm o mérito de ter visto a estrutura dos edifícios atrás das bugigangas com que se procurava escondê-la [refere-se à ornamentação]. Mas em geral, devido a sua constituição burguesa, Le Corbusier, um dos chefes do movimento diz em “Vers une architecture” que para evitar a revolução social era preciso a revolução na construção. Ele pretendia evitar a Revolução, empregando para este fim um de seus sintomas. [...]

A base do estilo moderno devia, portanto, ser uma transformação de concepção de arquitetura, devia ser a passagem de um ponto de vista individual, ao ponto de vista coletivo.

Le Corbusier compreendeu isto em parte, mas o que ele não compreendeu é a incompatibilidade deste ponto de vista com o regime de propriedade privada.

Carlos da Silva Prado fazia uma classificação de arquitetos segundo suas tendências:

1º) Os arquitetos fossilizados na rotina do passado (“é preciso distinguir os arquitetos que se mantêm na rotina por ignorância, daqueles que, tendo vislumbrado o futuro, voltam-se para trás por espírito reacionário”).

2º) Os arquitetos que estão se fossilizando na rotina do chamado futurismo e que estão compondo o novo dicionário de receitas.

3º) Os arquitetos que compreenderam que a arquitetura moderna não são receitas modernas, mas sim uma manifestação social.

A matriz marxista de seu pensamento permitia prever um futuro para a arquitetura moderna: “Se a arquitetura moderna, produto da grande indústria, degenerou e deu como resultado fantasias e receitas, o proletariado, também produto da grande indústria, mas menos maleável, seguirá caminho diverso e dele resultará a Revolução. Só então, encontrará a arquitetura moderna um campo aberto para se desenvolver” [Prado 1932, p. 351-356].

A visão de “evolução coerente” e teleológica da sociedade e da arquitetura não tira o valor de algumas constatações de Prado. O arquiteto, em início de carreira, desenvolveu alguns projetos (em linhas modernas) e engajou-se no debate sobre o urbanismo, considerado por ele como a disciplina prioritária. Não foi muito longe: abandonou a arquitetura e o urbanismo pelas artes plásticas, notabilizando-se (ao lado de Flávio de Carvalho, colega de iniciativas artísticas) como pintor e gravador. Ao formular uma classificação de arquitetos segundo suas tendências, Prado talvez tenha sido o único enquadrável no terceiro tipo – quem sabe, solitária figura num ambiente alheio à visão de mundo que propunha e aos princípios em que acreditava – como parece ter sido o destino das utopias dos pioneiros modernistas da arquitetura no Brasil.