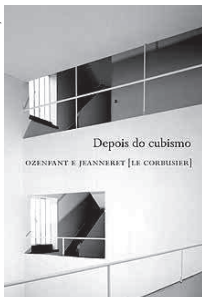


FOTO: REPRODUÇÃO



DEPOIS DO CUBISMO

de Ozenfant e Jeanneret (Le Corbusier); Trad. Célia Euvaldo.
Introd. Carlos A. F. Martins. São Paulo: CosacNaify, 2005. 88p.

Resenha UMA AURORA RADIOSA QUE NÃO DEU DIA | por Luiz Recamán

Professor doutor
FAU CEATEC PUC-Campinas e EESC-USP
recaman@usp.br

UMA AURORA RADIOSA QUE NÃO DEU DIA

Os recentes lançamentos dos textos originais de Le Corbusier em português parecem indicar que a obra desse autor deixa as prateleiras dos manuais e se acomoda nas prateleiras da história. Como manual, sua obra era recortada, simplificada, des-historicizada. Como texto histórico, surgem a necessidade de traduções rigorosas a partir dos originais, apresentações que colocam em perspectiva histórica as circunstâncias de sua produção, reflexões livres das amarras da ortodoxia mistificadora. Ou seja, uma aproximação crítica só possível pelo distanciamento, nem tanto cronológico, mas essencialmente ideológico.

O lançamento do livro *Depois do cubismo – Ozenfant e Jeanneret [Le Corbusier]*, com apresentação do professor Carlos A. Ferreira Martins, vem cobrir mais uma lacuna da historiografia em português sobre a modernidade artística e arquitetônica, especialmente aquela de forte influência no Brasil. Manifesto-programa artístico datado serve, no entanto, para aprofundarmos a reflexão sobre as aporias da modernidade arquitetônica no momento mesmo de sua arrancada, no ocaso das vanguardas do primeiro pós-guerra. Nessa fugaz nova aurora que atravessou os anos 1920, estreitam-se as possibilidades, realinham-se as rotas, aprofundam-se as contradições da modernidade. Arquitetura e urbanismo caminham, com o andar da década, para sua normatização, que precederá seu congelamento ideológico. Uma aurora que não produziu dia (referência deslocada à desconfortável imagem machadiana de Mário de Andrade sobre os descami-

nhos da arte nacional brasileira, e por que não, da nação mesma). Esse texto fotografa, de maneira impressionantemente clara e direta, a metamorfose da autonomia estética – aspiração maior da arte moderna – em direção à racionalidade cientificista que, a partir dos anos 1930, produzira a noite, ou eclipse, da Razão. Esse duelo de luzes e sombras produziu belas imagens, especialmente na obra do mestre Corbusier, em sua quixotesca e ambígua defesa de um espaço para a Arte na nova sociedade industrial, a qual defendeu com poucos senões.

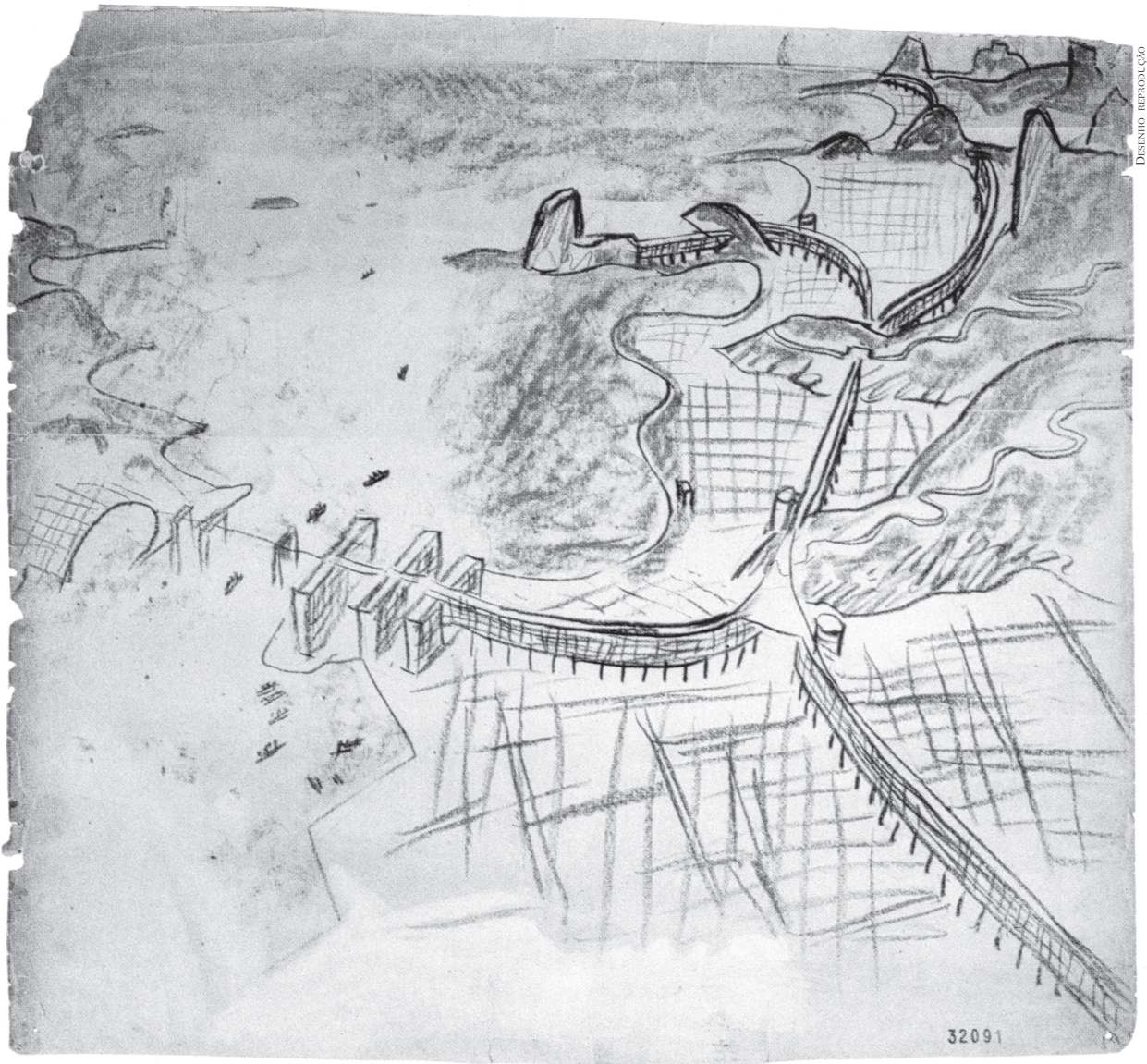
Anacronismo aparente: um retrocesso figurativo e “artístico” depois da morte da instituição arte decretada pela vanguarda? Uma vacilação temerosa da radicalização neoplasticista que apontava a arquitetura como responsável pela realização da arte na vida, na construção geométrica e técnica do mundo novo?

Lembremos as palavras de Van Doesburg, nos anos imediatos que antecederam esse manifesto pós-cubista: “A palavra ‘arte’ não nos diz mais nada. Em seu lugar, exigimos a construção de nosso ambiente segundo leis criativas, derivadas de um princípio fixo. Essas leis, ligadas às econômicas, matemáticas, técnicas, higiênicas etc., levam a uma nova unidade plástica”. E para isso, diz Mondrian: “é necessária uma orientação para uma representação universal e um distanciamento da pressão da natureza”.¹ A pequena diferença temporal entre os dois movimentos – *De Stijl* e o Purismo – é marcada pelo fim da primeira guerra, que deixa para trás a dialética da destruição/construção, para focar esforços na reconstrução da Europa e na reorganização econômica do liberalismo em crise.

Se aproximarmos, sem muito erro, o neoplasticismo e a Bauhaus pós-1923 (quando foi solapada a defesa da unidade artística de Itten, em direção ao fordismo de Hilberseimer), poderemos considerar essa tendência abstrato-geométrica descolando-se do mundo real – plenamente configurado no fantasma das metrópoles. Inoculada a exploração do trabalho, a máquina da indústria torna-se modelo para ultrapassar o caos do capitalismo liberal, na linha de montagem da célula-prisma que se apresenta como alternativa para todo ambiente construído (do taller à cidade). Tamanho esforço, para tentar suspender-se pelos próprios cabelos, pode ser aproximado às contradições políticas da Alemanha dos anos 1920 (Tafuri).

Mas nesse exíguo espaço de uma resenha/comentário, voltemos ao texto de Ozenfant e Jeanneret. O sucesso desse último autoriza ler esse manifesto da pintura como um pré-programa da arquitetura corbusiana.

Talvez não seja tão ingênua a defesa de uma volta ao cânone da natureza, realizada por esse leitor atento de Choisy. Tampouco contraditória a defesa de uma nova mimese e a reivindicação da autonomia da arte (“sujeição do tema à plástica pura: essa é a característica da grande arte” (p.27)). Basta fazermos a seguinte pergunta diante desse texto: o que é a Natureza para o Purismo? Tudo, menos um domínio separado do artefato, de sua transformação/controle. A natureza corbusiana já está plenamente absorvida pelo uni-



Le Corbusier – Plano para o Rio de Janeiro – Conferência de 1929.

verso da técnica, do cálculo e da máquina. Então, quando defende o metro natural – cujo ápice é o homem na sua perfeita simetria –, isso não se dá no sentido natureza-artifício, mas antes no sentido artifício-natureza. O cálculo e a técnica resignificam a natureza agora liberada de uma existência extra-humana ou extra-racional. É evidente que, como ideologia, se apresenta ao reverso: “Não ficamos insensíveis diante da inteligência que rege certas máquinas, diante da proporção de seus órgãos rigorosamente condicionados pelos cálculos, diante da precisão de execução de seus elementos, diante da beleza íntegra de suas matérias, diante da segurança de seus movimentos; há aí como uma projeção das leis naturais. Os galpões que as abrigam são os vasos de uma limpidez sem frases” (p.45). A busca platônica do generalizável e do invariante se funde às leis do objeto elementar, purista, das mínimas perdas e do cálculo econômico. Uma fusão que deixa para trás tanto o mundo natural clássico quanto a autonomia da arte moderna.

Uma natureza *ready-made* indistinta da máquina, colocada plenamente ao dispor da planificação do todo (vida, indústria, natureza e homem). Nada escapa à totalização corbusiana, clímax da modernidade. Diante de tal *tour de force*, a anterior contraposição razão-natureza, ou razão-caos, nada mais é que momento imperfeito da racionalização instrumental do mundo. Corresponde às ambigüidades presentes no embate, com avanços e retrocessos, entre capitalismo e sociedade anteriores à crise liberal do início dos anos 1930. O abrigo seguro da utopia é ultrapassado pelo purismo-corbusianismo por meio de sua total funcionalização. O desdobramento arquitetônico dessa síntese purista não passa ao largo da cidade-caos do capitalismo industrial, atravessa-a, absorve-a no derradeiro esforço de transformação positiva do mundo da máquina.

Esse aparente retrocesso em direção à figuração é, portanto, um seqüestro do mundo real. Esse aparente anacronismo da defesa purista de uma esfera artística a preservar, ou antes, a esparramar-se pelo mundo-máquina, dá novo sentido à desestetização vanguardista da arte. O mundo da liberdade, próprio da arte que se quer autônoma, pretendeu orquestrar o novo arranjo social a partir do fim do mundo da necessidade (trabalho liberado pela indústria). Mas a arte reivindicada pelo Purismo já é uma arte que absorveu e introjetou a lógica mesmo do mundo industrial em sua ambigüidade e realidade, do universo das leis do capital. Assim sendo, torna-se instrumento fundamental no processo final de naturalização da mercadoria, a dimensão concreta da segunda natureza. Essa volta ao mundo das coisas – uma segunda mimese própria da modernidade – só foi possível a partir da total transformação do mundo das coisas, de sua formalização ou reificação. A ordem estética que se pretende generalizar então já está plenamente reconfigurada a partir da diluição de sua autonomia, e só assim, completada a volta sobre si mesma, pode ser programa positivo de transformação social. Essa metamorfose da arte moderna não pode ser compreendida sem seu capítulo arquitetônico, do qual Le Corbusier é protagonista absoluto.

Esse processo, presidido pelos ditames da *forma*, declina quando a reorganização do mundo do capital supera, como nos diz Tafuri, “sua ideologia de fundo”. Atrelada a ela, a ideologia arquitetônica sucumbe à realidade do Plano (planos econômicos, a guerra, e demais estratégias não *formais* do capitalismo pós-30).

O manifesto purista antecipa o percurso da arquitetura européia dos anos 1920 e início dos anos 1930, e tudo que se segue à crise da modernidade artística e social. A obra de Le Corbusier a partir daí testemunha essa transformação, e o mantém como referência importantíssima para a arquitetura internacional até o início dos anos 1960. A grande repercussão de sua obra no Brasil ratifica a crise ideológica da arquitetura moderna, acuada na solução de “problemas marginais” (Tafuri), na exploração sem ressonância de seus achados formais, sem nenhum atrito com o mundo social.

Da mesma maneira, a perda progressiva de sua influência na arquitetura brasileira recente (aquela que ainda se pretende vinculada ao passado moderno) atesta o desconforto de se continuar utilizando as soluções corbusianas sem os vínculos ideológicos com

a modernização social (e seu sucedâneo nacionalista-autoritário no Brasil). Para tal operação, foi requisitada uma muito perceptível influência miesiana, mais apropriada para a introversão dos programas atuais, e último refúgio de nossa orfandade moderna. Tal bastardia pode ser objetada com textos históricos como esse manifesto, que apresenta a força do vínculo entre arquitetura e sociedade, razão de ser daquelas experimentações. Que sirva para ativar e provocar as mentes ociosas.

NOTAS

1. Ambos citados em Benévolo, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.398.