

OCULUM 2

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

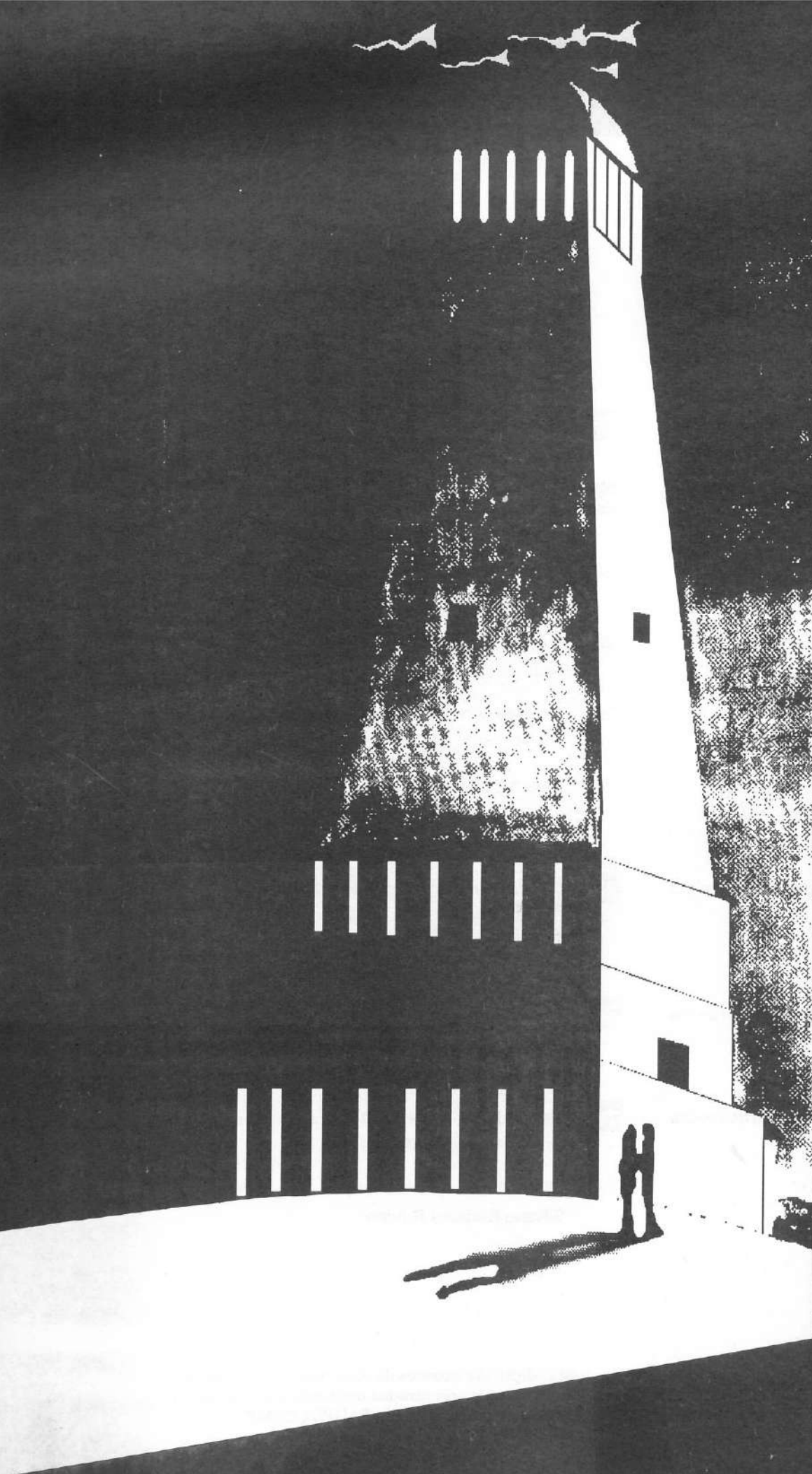
**MODERN
ISMO
IDADE**

Textos de Sophia S. Telles, Agnaldo Farias, Anne Marle Summer, Rui Morelra Leite, Renato Anelli, Abílio Guerra, Marco do Valle, Carlos Martins, Silvana Rubino sobre

**OSCAR NIEMEYER ■ LÚCIO COSTA ■ MÁRIO DE ANDR
ADE ■ FLÁVIO DE CARVALHO ■ GREGORI WARCHAVCH
IK ■ RINO LEVI ■ OSWALD DE ANDRADE ■ E OUTROS**

Editorial	03	O retorno de uma idéia
Arquitetura Moderna	04	Oscar Niemeyer: técnica e forma Sophia S. Telles
	08	Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil Agnaldo Aricê Caldas Farias
	23	A arquitetura e o rapto do significado Anne Marie Summer
	25	Flávio de Carvalho: o arquiteto modernista em 3 tempos Rui Moreira Leite
	35	Arquitetura de cinemas em São Paulo Renato Anelli
Literatura Modernista	43	O primitivo modernista em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp Abílio Guerra
Escultura Moderna	60	Processos de apagamento em escultura Marco do Valle
Nacionalismo e Arquitetura	71	Identidade Nacional e Estado no projeto modernista Carlos Alberto F. Martins
	77	Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a boa tradição Silvana Barbosa Rubino

Todos os textos publicados nesta edição são extratos de dissertações de mestrado. As versões originais completas poderão ser encontradas nas unidades onde foram defendidas ou no Centro de Apoio Didático da FAUPUCCAMP



HOLLONS
Computação Gráfica

ÓCULUM

Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e Cultura. ÓCULUM é uma publicação semestral do Centro de Apoio Didático (CAD) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (FAUPUCAMP) em co-edição com a Hollons Computação Gráfica.

CONSELHO EDITORIAL

Abílio Guerra, Anne Marie Summer, Álvaro Cunha, Francisco Spadoni, Luis Espallargas Gimenez, Luis Fernando de Almeida, Marco do Valle, Maria Beatriz Camargo Aranha, Renato Sobral Anelli, Sophia S. Telles.

EDITORES RESPONSÁVEIS

Abílio Guerra
Silvana Romano Santos

FOTOGRAFIA

Nelson Kon

PRODUÇÃO GRÁFICA

Hollons Informática

FOTOLITO/GRÁFICA

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

AOS COLABORADORES

ÓCULUM aceita proposta de artigo e publicação de projeto de arquitetura e urbanismo, mas qualquer colaboração não encomendada será submetida ao Conselho Editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação. O Conselho Editorial reserva-se também o direito de sugerir ao autor modificações de forma, com o objetivo de adequar os artigos e projetos ao padrão gráfico da revista. A publicação de qualquer artigo, encomendado ou não, não significa a aprovação pelo Conselho dos juízos expressos pelo autor.

CAD

O Centro de Apoio Didático é um laboratório de estudo e pesquisa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

COORDENADOR

Abílio Guerra

MONITORES

Beatriz Helena Anelli Carvalho, Cláudia Braga, Daniel de Carvalho Moreira, Marise Vitali, Rosana Guh.

DIREÇÃO DA FAUPUCAMP

diretor Wilson Ribeiro dos Santos Jr.; vice-diretor Wilson Roberto Mariana; coordenador pedagógico Ricardo Azevedo Marques

ENDEREÇOS

Informações e colaborações devem ser remetidos para Revista Óculum, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, PUCCAMP, Rod. D. Pedro I, Km 136, Campus I, CEP 13100, Campinas, São Paulo. Pedidos de aquisição devem ser feitos pelo telefone (011)288-8950

REPRODUÇÃO

Permitida a reprodução desde que citada a fonte.

A ÓCULUM nº 2, foi publicada em setembro de 1992, e teve uma tiragem de 2.000 exemplares.

O RETORNO DE UMA IDÉIA

Óculum, Óculus, Óculo - em latim, olho. Usado para designar as aberturas circulares ou ovais, principalmente em igrejas e catedrais, nomeia também instrumentos de olhar (p. ex., a luneta). As rosáceas e mandalas gótico-renascentistas são igualmente denominadas óculos, contudo o termo é mais próprio às pequenas aberturas, onde o jogo de vitrais é menor ou mesmo ausente (luz branca).

Óculum torquere - Contornar, fazer girar um olho, traçar os contornos.

*Comparando as grandes mandalas aos óculos, poderia se afirmar que o óculo corresponde mais ao paradigma da janela: é bem marcado - contornado - em relação à parede, freqüentemente ocupa as paredes laterais, e não tem tantos vitrais que se antepõem na relação dentro/fora. As mandalas, sem entrar no mérito de sua específica carga simbólica, comportam-se diferenciadamente: funcionam refratando - modificando - a luz em várias cores, e o desenho de seu 'quadro' se integra à Fachada. Mas o óculo não é uma janela 'normal'; sua altura não permite que o olhar atravesse e atinja o depois do quadro. Este 'depois' é todo luz: uma janela de luz, que dissolve o quadro em seus reflexos e projeta tão somente um facho no seu interior envolto no jogo de luz dos vitrais, onde marca um foco. É só aí que ele funciona, neste jogo de claros/escuros, neste exercício de **Velar e Revelar**.*

O óculo aparece na moeda de vinte cruzeiros, risco de Aleijadinho que se materializou (na construção) em medalhão. Mas a moeda de cinquenta cruzeiros tem, por sua vez, o Plano Diretor de Brasília...

Tudo é uma questão de valor, de moeda corrente no cotidiano:

*vivemos em grandes catedrais do pensamento. Citando novamente Cícero: **in oculis habitare** - não se pode deixar de fazer ver.*

Precisam as testemunhas oculares de instrumentos de visão, sejam caleidoscópios ou lanternas iluministas?

"O invisível não é obscuro nem misterioso, é transparente" (Duchamp).

Editorial da Óculum nº 1, de Álvaro Cunha, agosto de 1985

Sete anos atrás um grupo de estudantes e arquitetos recém-formados concebeu a revista **Óculum**. De lá para cá muita coisa aconteceu: os estudantes já não são mais estudantes, os recém-formados há muito não podem assim ser chamados, as moedas de vinte e cinquenta cruzeiros ocupam um lugar pouco nobre nas coleções de moedas. Mudanças dos indivíduos, mudanças do país, mudanças que por mais profundas que tenham sido não foram capazes de derrubar as ansiedades que se materializaram sete anos atrás. A atualidade do editorial de 1985 é a tradução do lugar-comum de estarmos fadados ao moderno. No eterno jogo dos valores, as moedas já não valem o *quantum* inscrito em suas faces, mas Ouro Preto e Brasília permanecem lá, brilhos emblemáticos de nossa peculiar condição moderna.

A.G., setembro de 1992

OSCAR NIEMEYER

Técnica e Forma

O retorno à simbologia das formas e o afastamento do ideário moderno racionalista são facetas do mesmo percurso da obra de Oscar Niemeyer

Sophia S. Telles

Em um texto de 1945 sobre P. L. Nervi¹, Argan observa que o funcionalismo “é somente um modo de excluir do processo da arte todo inveterado hábito mental, toda tradição passivamente aceita e de colocar o fato artístico como atualidade absoluta [que] impede distinguir no tempo, como fases sucessivas, os momentos da praticidade, da técnica e da forma”. O problema moderno é, portanto, o da gênese da Forma, a partir do momento em que o espaço funda-se agora no princípio de uma realidade ilimitada, não passível de ser apreendida em seu conjunto, mas apenas em momentos que se configuram como hipóteses. A intuição espacial não poderá assim se resolver na síntese Kantiana entre sujeito e objeto, nem tomar a matéria sensória da intuição como dado a ser organizado racionalmente, como o fizera a arquitetura clássica. Ao contrário, os problemas técnicos da arquitetura são conduzidos em vista de uma hipótese formal, na medida em que nenhuma designação é possível, fora da experiência da realidade que gradualmente se organiza numa idéia de espaço. Só então pode se manifestar como forma e, portanto, como construção. Daí a necessidade de emprego dos materiais como ferro, cimento e vidro, únicos elementos capazes de realizar o ideal de forma em seu puro valor de abstração. Argan nota que essa direção do projeto significa mais que uma compulsão tecnicista da arquitetura moderna. Tais materiais não são utilizados em seu estado natural mas concebidos e produzidos em função de uma construção que “já não se entende como ‘mimesis ou reprodução de uma interna construtividade da natureza’ mas, como uma sistemática eliminação dos tradicionalismos que inevitavelmente se enlaçam com toda postura naturalista”.

Em um texto de 55 sobre o próprio Nervi, Argan discute a tese desse engenheiro arquiteto sobre o método de busca formal na arquitetura técnica que, a seu ver, é intrinsecamente estético. Nervi assinala em seu livro² que as leis sobre as quais o cálculo se baseia coincidem apenas em parte com as leis da

forma construída, na medida em que há sempre uma margem ampla de aproximação no resultado do cálculo, não se trata de uma insuficiência intrínseca ao cálculo mas do fato que essa operação segue os processos lógicos enquanto que a invenção formal é notoriamente um processo de intuição. Nervi integra o cálculo à experimentação do modelo para determinar a forma final da estrutura técnica. De maneira que, segundo Argan, deve-se admitir que uma forma terá sido inventada para ser experimentada.

Na medida em que a invenção artística não se orienta mais por uma inovação estilística, não poderá seguir o processo habitual da invenção como uma variação de formas já históricas. Será mais apropriado falar em *hipótese* formal ou seja, uma intuição fundada sobre um conjunto de experiências e orientada para sintetizar e superar uma adquirida noção de espaço. Dessa maneira, compreender-se-ia que o cálculo matemático raramente conduza à determinação de uma justa forma porque pressupõe uma idéia ou estrutura geométrica prévia do espaço, a partir da qual computa as possibilidades funcionais e a resistência dos materiais e estrutura.

A tese de Argan é que se a técnica construtiva identifica o momento científico e o momento artístico, essa técnica tende a repetir algumas das atitudes típicas da ciência, especialmente a de superar continuamente seus próprios resultados. Nesse raciocínio chegar-se-ia a substituir uma concepção de espaço como sistema proporcional por uma configuração do espaço como dimensionalidade absoluta. Daí a arquitetura de Nervi ter se orientado para a forma construtiva mais simples que é a cobertura, tensionada ao máximo em sua possibilidade construtiva. Essas estruturas indicam o limite extremo do espaço projetado com os meios e processos técnicos disponíveis. A qualidade da obra de Nervi será a de ter evoluído de um aberto desenvolvimento da superfície estrutural (é sua a invenção da laje nervurada) para identificar no problema da cobertura, enquanto limite de capacidade espacial, o problema

da iluminação. Essa passagem representaria uma verdadeira concepção fenomenológica do espaço - um conjunto de dimensões, atmosfera e luz. O que Argan defende em Nervi não é a “ambiciosa invenção de uma forma”, mas a realização de uma experiência construtiva que é também uma experiência da realidade.

Estes dois textos tocam em problemas essenciais da Arquitetura Moderna que se mantêm na tradição racionalista aberta especialmente por Walter Gropius e Mies van der Rohe: a identidade entre estrutura espacial e estrutura formal, dentro das possibilidades técnicas que irão se desenvolver. Argan está sem dúvida defendendo a pertinência desse projeto contra os ataques de tecnicismo que, a essa altura, entre os anos quarenta e cinquenta, a Arquitetura Moderna começa a sofrer.

Como fica claro também, Argan terá se mantido, ao longo de seus textos, algo distante do projeto de Corbusier, que na linha desse raciocínio, mantém-se inevitavelmente clássico com sua eleição de figuras geométricas e a construção da forma como uma operação eminentemente plástica. A mudança de seu projeto com a *Maison Jaoul* e com *Ronchamp* não o salva mais ainda da crítica aos aspectos *naturalistas* que sua obra incorpora.³ Argan se mantém fiel aos princípios do projeto racionalista, mantendo a arquitetura como consciência do espaço mais do que forma, se pudermos fazer essa distinção, coerente com a base fenomenológica de seu pensamento. Postulará assim a identidade entre a estrutura do espaço, a solução formal e a técnica construtiva, como a razão essencial do Projeto Moderno.

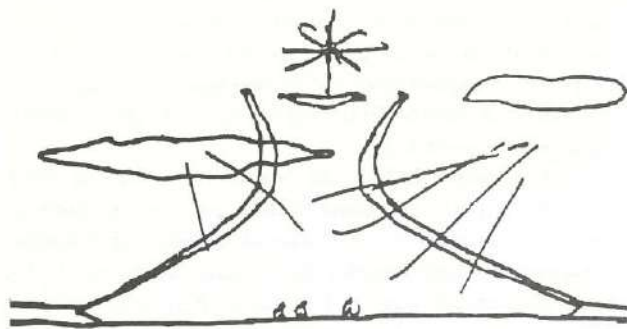
Para a arquitetura brasileira que vem da tradição de Corbusier e Lúcio Costa, a posição de Argan tem um interesse particular. Tanto os projetos de Niemeyer quanto os que estão ligados Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha em São Paulo, darão ênfase às possibilidades estruturais do concreto. A atenção à técnica construtiva toma sentido diverso, entretanto, quanto à formalização da obra. Os projetos paulistas dos anos sessenta deverão levar suas estruturas a se desenvolverem em grandes dimensões, incorporando freqüentemente as técnicas do pretendido, usadas em engenharia de grande porte para a solução de construções mais triviais. O importante é que, com algumas excessões, mantém, entretanto, a filiação aos projetos corbusianos quanto à ortogonalidade e ao uso de empenas estruturais que são típicas da referência mediterrânea de Corbusier⁴, dentro da tradição mais ampla do Projeto Moderno quanto à verdade dos materiais e às estruturas aparentes.

De seu lado, a obra de Niemeyer, a partir dos anos quarenta, havia se afastado do funcionalismo e da contenção formal dos projetos iniciais do Movimento Moderno, dando livre vazão à imaginação de formas. Será preciso, portanto, entender em Niemeyer como o desejo de potencializar ao máximo os recursos construtivos do concreto, e trabalhando

com um calculista do porte de Joaquim Cardozo, alia-se a vontade de expressão formal, cujas implicações técnicas espaciais serão indicadoras do sentido mais amplo do projeto e necessárias para que se possa compreendê-lo finalmente, como um puro raciocínio à escala do desenho, mais do que à escala do objeto construído.

A freqüente ênfase de Niemeyer sobre os desafios estruturais que suas formas provocam, além de sua qualidade plástica, pode ser melhor apreendida a partir da explanação do cálculo moderno feitas pelo próprio Joaquim Cardozo. Em um texto de 1962⁵, “Algumas Idéias Novas sobre Arquitetura”, Cardozo critica um certo formalismo da arquitetura moderna que teria perdido a tensão da força criadora, “exaurindo-se num ‘mondrianismo’ já por si dotado de poucos recursos”. Definindo a arquitetura como um “complexo de atributos” que a constitui como “um espaço de configuração, como um espaço organizado e metrizado, composto de elementos intrínsecos e autoconstituintes”, salienta no decorrer do texto, dois desses elementos: a realidade geométrica da composição, “uma vez que a arquitetura sempre foi em todos os tempos um problema de realidade geométrica” e “na arquitetura mais atualizada, o emprego freqüente de superfícies como elemento de sustentação”. Observa a seguir que há uma tendência nos projetos contemporâneos para o abandono da geometria cartesiana, “dominada pelo formalismo algébrico”, em favor de uma volta à intuição de uma geometria natural, valendo por suas qualidades imanescentes e “não por dispositivos sobre elas construídos”. Daí a decorrente dissolução das antigas relações proporcionais entre figuras geométricas. Cardozo preocupa-se nesse momento em discutir os problemas da *modenatura*, expressão acadêmica para indicar a moldura ou o perfil que se delinea sobre a superfície da construção. O termo é expressamente usado por Corbusier, que define a *modenatura* em sentido particular, ao resolver a superfície dos volumes submetendo as aberturas a um tratamento plástico livremente ordenado. O termo será também empregado por Lúcio Costa como o “modo particular como é tratada, plasticamente, cada uma das partes da composição”.⁶

O calculista faz notar que é pelo emprego dessa nova geometria que se atinge um critério de moldura ou *modenatura* “mais intrínseca às linhas, superfícies e volumes... e se define no emprego dos campos de tangência, de curvatura ou de contatos de ordem mais elevada entre aqueles seres geométricos”. Perfeitamente a par das pesquisas de Nervi, além dos projetos de Torrojas e Candela, Cardozo defende a precedência da forma intuída ou imaginada em relação ao fato técnico. É essa mesma qualidade que reconhece em Niemeyer, como um especial “sentido de molduração”: a intuição do perfil de um elemento (ou de todo o corpo do edifício) a partir de uma forma que sugere campos de tangência não



Catedral de Brasília. Croquis de Niemeyer.

habituais para a geometria cartesiana, mas perfeitamente solucionáveis pelo cálculo moderno.

Quanto à transformação do muro em abóbodas ou em extensões onduladas, nota que são verdadeiras estruturas feitas de superfícies, construídas como cascas delgadas passíveis de deformação e que “dão a tonalidade da arquitetura de hoje”, embora sejam ainda, no seu arrojo, “expressões algébricas (...) em virtude de sua analiticidade”.⁷ Cardozo, que escreve em 62, comenta que o que há de mais novo é a “exibição de formas arbitrárias e sentidas como simples e originais expressões estéticas... formas independentes, emancipadas, puras, belas e intuitivas, que propõem problemas de planificação das superfícies e de soluções de equilíbrio para as formas”. “Nessas soluções, aparecerão as linhas dos esforços e das deformações [que constituem] a família de curvas que são o exemplo natural daquele objeto geométrico descoberto por Veblen e que se enquadram também no domínio da geometria dos tecidos (...) Essas superfícies, obtidas pela gratuidade da imaginação (...) podem ser calculadas ou contadas, ou simplesmente intuitas como já o é, em muitos casos, a função do esforço...”

O texto de Cardozo indica que a arquitetura técnica tomará rumos diversos daqueles desejados por Argan. Ao invés da intuição espacial, passa-se para a imaginação de formas. Da mesma maneira, o livro de S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, na edição revisada de 1967, mostra a tendência da terceira geração de arquitetos para a livre imaginação que submete a técnica ao processo criativo. Giedion enfatiza de seu lado que a imaginação está inextricavelmente ligada à industrialização dos elementos estruturais e que sua solução apresenta hoje complexidades que as obras pioneiras não tiveram possibilidade de enfrentar. Agora, a arquitetura pode voltar-se para um certo regionalismo, olhar a tradição e desenhar formas orgânicas como possibilidade da expressão individual, no momento em que a técnica contemporânea resolve quaisquer problemas formais.

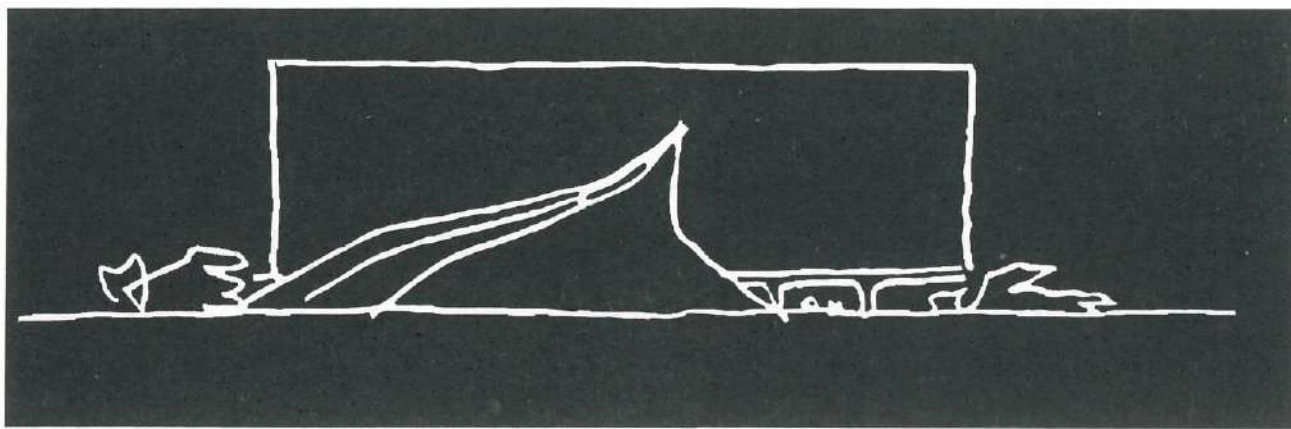
É importante notar que Argan, em texto já da década de setenta⁸, reconhece que não mais se pode esquecer “o significado que a comunidade atribue a certos pontos de condensação, o que recoloca o problema de uma simbologia das formas”. Entretanto, a invenção, em muitos arquitetos contemporâneos, supõe uma restrição às finalidades políticas e sociais do urbanismo que levou, como consequência, ao boom tecnológico da arquitetura contemporânea. A questão para Argan é que essa nova onda técnica inverte em seus resultados o postulado moderno de dissolver o *fato arquitetônico* na cidade. Não deixa também de advertir por isso, que tais “audaciosas propostas se distanciam dos problemas reais da exigência de proteção para se transformarem em um circuito de informação e comunicação”.

Assim, a hipótese de Argan, de que o desenvolvimento do cálculo tenderia a uma maior consciência do espaço construído, parece ter liberado, ao contrário, os simbolismos e uma aberta associação de formas orgânicas. A essas novas formas, juntam-se no espectro contemporâneo o desejo de formas imaginadas e, de certa maneira, impulsionadas pelo desenvolvimento da própria tecnologia. Daí as utopias espaciais do século XX.⁹

De outro lado, as palavras **imaginação e expressão** são claramente defendidas por Giedion e é curioso que, no texto, não haja sequer uma referência à obra de Niemeyer mas apenas uma rápida menção ao urbanismo de Brasília. Podem haver várias razões dessa ausência mas talvez a mais provável diga respeito ao caráter da formalização dos projetos de Niemeyer, muito distante da tensão estrutural visível em obras de Saarinen ou Utzon, enfatizadas no livro. Essa é uma questão importante e deveremos retornar ao texto de Cardozo para entrever a direção do projeto de Niemeyer.

Embora estimulado, sem dúvida, pelo desafio que as obras sugerem ao cálculo, Cardozo descreverá os projetos de Brasília a partir dos critérios formais da arquitetura que provém ainda de Corbusier, através da leitura de Lúcio Costa. Do ponto de vista do calculista, as formas de Niemeyer teriam uma qualidade de modernidade superiores aos projetos de Candela, Torroja ou Nervi, “por maior sentido estético de escolha, do refinamento de proporções”, termos próprios da avaliação de Lúcio Costa, acrescidas da qualidade que o calculista aponta, de serem perfeitamente intuitas e alcançadas pela imaginação. Cardozo descreve as fachadas dos palácios da Alvorada, da Justiça e do Planalto, como definidas numa “espécie de irradiação geométrica”, possuindo sua fonte nos pilares, “cujas formas e disposição foram criadas para este efeito de modernidade que, como a antiga, a clássica, também produz jogos de luz e sombra”.

Essa filiação às normas mais acadêmicas da arquitetura, leva Cardozo a descrever as colunas no sentido da modernidade tradicional onde “os jogos de luz e sombra” sugerem a noção de profundidade



Bolsa de Trabalho, Bobigny, França, 1972. Croquis de Oscar Niemeyer

é superfície. Entretanto, Niemeyer afasta de tal maneira o corpo envidraçado do edifício para o interior da laje que o uso do mármore branco que reveste as colunas acaba por funcionar como um rebatedor luminoso que dissolve a sua própria materialidade. Apenas a um olhar muito atento será visível a leve curvatura criada no encontro das catenárias. As colunas adquirem por isso uma *irradiação*, para usar o termo preciso de Cardozo, no sentido de uma autonomia própria do nítido contorno da figura. Da mesma maneira, as cúpulas invertidas do Congresso são volumes dissolvidos na luminosidade branca de sua pintura, meras figuras recortadas como um puro perfil. A disposição de colocar de topo os dois edifícios anexos, só reforça o desejo do desenho em condensar os objetos em formas apreensíveis de imediato.

De seu lado, a catedral constrói-se como uma repetição circular do perfil estrutural e faz com que o volume apareça reduzido à visão do corte. Este é um procedimento recorrente e importante em Niemeyer, pois interior e exterior, superfície e profundidade, corte e elevação são literalmente condensados no perfil estrutural, cujo desenho nos dá sempre a totalidade do projeto. Tal a força dos seus *croquis*. O batistério, pequena semente ovóide pousada discretamente, apenas indica que essas formas não desejam qualquer abertura a fim de manter a integridade do contorno. De fato, todos os acessos se fazem internamente, abaixo da superfície.

Resta assim uma linha vazia cuja figura sustenta-se sobre si mesma e por isso detém a força de irradiação notada por Cardozo. São formas que não criam espaço mas condensam em si mesmas todo o espaço e, como as figuras geométricas, não tem exterior nem interior.

A questão que se coloca de imediato é o fato de Niemeyer não depositar na matéria nenhuma carga expressiva assim como retira dela qualquer tensão estrutural, fazendo, ao contrário, que a presença de seu desenho consiga desviar, esconder e quase sublimar o esforço necessário à sua consecução. Suas linhas fazem-se no ar e pousam a figura tão naturalmente que o olho esquece o gesto que as faz estar aí. Esse esquecimento da técnica no olhar contem-

plativo, provoca, por sua vez, a dissolução da matéria. O projeto é apenas um desenho. Niemeyer produz assim uma separação sutil entre Forma e Técnica e distancia-se dos pressupostos modernos, não apenas quanto à inteligibilidade da gênese formal quanto da idéia de espaço, como também da atenção intelectual que a complexa formalização de Corbusier exige em sentido plástico. Todo o processo cognitivo parece inteiramente depositado na técnica, cabendo à liberdade de imaginação elidir forçosamente na imediatidade do desenho, na rapidez do traço que quase não atualiza o volume, a forma de sua materialização.

Só nos resta então voltarmos ao desenho percorrendo o início de seu projeto.

NOTAS

- 1 G. C. Argan. "Pier Luigi Nervi" in *Projeyto y Destino*.
- 2 P. L. Nervi. *Scienza o Arte del Construire*, citado por G. C. Argan, *Projeyto y Destino*.
- 3 G. C. Argan. "La Igreja de Ronchamp" in *Projeyto y Destino*.
- 4 Kenneth Frampton. "The Rise and Fall of the Radiant City: Le Corbusier/1928-1960". *Opposition*, Cambridge, The MIT Press, 19-20, 1980. O artigo discute as referências mediterrâneas que aparecem com mais evidência a partir dos anos 20, como a força expressiva de um único elemento arquitetônico e na tendência a um módulo básico estrutural, que se conjugam com o tratamento brutalista das estruturas dos anos 40, como a *Unité de Marseille*.
- 5 Joaquim Cardozo. "Algumas Idéias Novas sobre Arquitetura". *Módulo* (33), 1963.
- 6 Lúcio Costa. "Considerações sobre o Ensino de Arquitetura" in *Sobre Arquitetura*.
- 7 Joaquim Cardozo. "Arquitetura Brasileira - Características mais recentes". *Módulo* (1), março de 1955, onde o calculista se estende sobre o novo "domínio do muro" e a decorrente supressão da verticalidade.
- 8 G. C. Argan. "La crisis del arte como ciência europea (urbanística e arquitetura) in *El Arte Moderno*.
- 9 G. C. Argan. *El Arte Moderno*.

Sophia S. Telles é professora do Departamento de Fundamentos Teóricos da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. O presente texto é parte revisada e condensada da dissertação de mestrado em Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, intitulada *Arquitetura Moderna no Brasil: o Desenho da Superfície* e defendida em agosto de 1988.

GREGORI WARCHAVCHIK

Introdutor da Arquitetura Moderna no Brasil

Através de um estudo detido sobre 5 residências unifamiliares do arquiteto, uma discussão acerca do pioneirismo e das discussões decorrentes nos primeiros instantes da Arquitetura Moderna no país

Agnaldo Aricê Caldas Farias

"Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno"

Nascido a 2 de abril de 1896, na cidade russa de Odessa, Gregori Warchavchik iniciou lá mesmo, na universidade local, sua formação de arquiteto. Interrompeu momentaneamente seus estudos aos 22 anos, por ocasião da sua mudança para a Itália onde em seguida ingressou no curso do *Istituto di Belle Arti* de Roma, que concluiu em 1920. Trabalhou ainda por dois anos como assistente do arquiteto Marcello Piacentini - o maior cultor italiano do Classicismo e futuro responsável pela incorporação desse estilo por parte do fascismo -, o que consolidou ainda mais sua formação acadêmica, quando então transferiu-se para o Brasil, em 1923, a convite da Companhia Construtora de Santos, a maior empresa construtora do país.

Os dois primeiros anos foram de relativa tranquilidade, dedicados à aproximação da cultura do país e ao desenvolvimento profissional. Em relação ao meio ligado a construção civil era evidente que Warchavchik possuía um *handicap* altamente favorável. Muito embora sua formação tenha sido realizada em um meio tradicionalista, ele era muito mais arejado que o do nosso país, que aquela altura não contava sequer com cursos de arquitetura. À exiguidade de experimentações e ao vício das cópias, somava-se o cenário consternador composto pelos agentes promotores do setor, descrito anteriormente por Geraldo Ferraz. Sob esse aspecto, o perfil profissional de Warchavchik, ainda que delineado por lições classicizantes, não descartava em absoluto a pesquisa em torno de uma arquitetura despojada de ornamentos, comprometidas com a função, com o cálculo econômico e com o evidenciamento da composição estrutural. Na verdade todos esses preceitos eram adotados pelo Classicismo monumentalizante de Piacentini e estavam disseminados por toda Europa entre vários dos mestres

protorracionalistas, como o francês Auguste Perret e o austríaco Adolf Loos, sendo este último uma referência óbvia à obra de Warchavchik. Ainda em favor de Piacentini, deve-se lembrar seu papel de divulgador na Itália, junto com Pietro Maria Bardi, das inovações no campo da arquitetura em curso pela Europa. Por esse motivo é que se pode aduzir também como elemento estimulador do seu processo de formação intelectual, os sucessivos movimentos de vanguarda que naquele momento afloravam por toda o continente. Afinal, em 1923, já havia a Bauhaus com Gropius, Mies e Kandinsky; os Neoplásticos com Mondrian, Rietveld e Doesburg; os Construtivistas Soviéticos com Malevich, Tatlin e Melnikov; Le Corbusier e o seus manifestos publicados na *L'Esprit Nouveau*; e até a América do Norte com o gênio de Frank L. Wright; entre tantos outros avatares da nova ordem. A atenção de Warchavchik a essas discussões e propostas é notória e seriam visíveis nas suas primeiras manifestações feitas em direção ao modernismo.

Passado algum tempo de adaptação e valendo-se da sua sólida e prestigiosa condição de profissional formado no estrangeiro e imigrante, Warchavchik utiliza seu conhecimento de italiano para publicar em 14 de junho de 1925, num jornal da colônia, o *Il Piccolo*, seu primeiro manifesto intitulado *Futurismo?* Como forma de abrir o espectro reduzido de leitores que o artigo teve justamente por ser endereçado à colônia italiana, seu autor faz uma versão para o português e o envia para o jornal carioca *Correio da Manhã*, que o imprime na edição de 1 de novembro do mesmo ano. Com o propósito deliberado de, simultaneamente, chocar e ilustrar o público leitor acerca de um movimento sobejamente desconhecido, Warchavchik não se furta em realizar um texto que possui a feição de um verdadeiro compósito das palavras mais altissonantes emitidas até aquele momento pelas vanguardas. Pedagógico e provocativo, seu artigo, ago-

ra intitulado "Acerca da Arquitetura Moderna", além de estar totalmente sintonizado com o debate em curso na Europa, em parte calcado, em parte até premonitório, em relação aos temas mais caros à Le Corbusier e Walter Gropius, é, indiscutivelmente, o primeiro texto sobre arquitetura moderna publicado no Brasil:

"A nossa compreensão da beleza, as nossas exigências quanto à mesma, fazem parte da ideologia humana e evoluem incessantemente com ela, o que faz com que cada época histórica tenha sua lógica de beleza. Assim, por exemplo, ao homem moderno, acostumado às formas e linhas dos objetos familiares que o rodeiam, os mesmos objetos pertencentes às épocas passadas parecem obsoletos e às vezes ridículos.

"Observando as máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas, etc., nelas encontramos, a par da racionalidade da construção, também uma beleza de formas e de linhas. Verdade é que o progresso é tão rápido que tipos de tais máquinas, criados ainda ontem, já nos parecem imperfeitos e feios.

"Essas máquinas são construídas por engenheiros, os quais, ao concebê-las, são guiados apenas pelo princípio da economia e comodidade, nunca sonhando em imitar algum protótipo. Esta é a razão por que as nossas máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo.

"A coisa é muito diferente quando examinamos as máquinas para habitação - edifícios. Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente, etc. A construção desses edifícios é concebida por engenheiros, tomando-se em consideração o material de construção da nossa época, o cimento armado. Já o esqueleto de um tal edifício poderia ser um monumento característico da arquitetura moderna, como o são também pontes de cimento armado e outros trabalhos, puramente construtivos do mesmo material.

"E esses edifícios, uma vez acabados, seriam realmente monumentos de arte da nossa época, se o trabalho do engenheiro construtor não se substituísse em seguida pelo do arquiteto decorador. É aí que, em nome da *Arte*, começa a ser sacrificada a 'arte'. O arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreendendo que o edifício é um organismo construtivo cuja fachada é sua cara, prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar nossas comodidades por uma beleza ilusória. Uma bela concepção do engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado sem colunas ou consolas que a suportem, logo é disfarçada por meio de frágeis consolas postiças, asseguradas com fios de arame, as

quais aumentam inútil e estupidamente tanto o peso como o custo da construção.

"Do mesmo modo, cariátides suspensas, numerosas decorações não construtivas, como também a abundância de cornijas que atravessam o edifício, são coisas que se observam a cada passo na construção de casas nas cidades modernas. É uma imitação cega da técnica da arquitetura clássica, com essa diferença que o que era então uma necessidade construtiva ficou agora um detalhe inútil e absurdo. As consolas serviam antigamente de vigas para os balcões, as colunas e cariátides suportavam realmente as sacadas de pedra. As cornijas serviam de meio estético preferido da arquitetura clássica para que o edifício, construído inteiramente de pedra de talho, pudesse parecer mais leve em virtude de proporções achadas entre as linhas horizontais. Tudo isso era lógico e belo, mas não é mais.

"O arquiteto moderno deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios à natureza humana. Estudando a arquitetura clássica, poderá ele observar quanto os arquitetos de épocas antigas, porém fortes, sabiam corresponder às exigências daqueles tempos. Nunca ninguém deles pensou em criar um estilo, eram apenas escravos do espírito do seu tempo. Foi assim que se criaram, espontaneamente, os estilos de arquitetura conhecidos não somente por monumentos conservados - edifícios, como também por objetos de uso familiar colecionados pelos museus. E é de se observar que esses objetos de uso familiar são do mesmo estilo que as casas onde se encontram, havendo entre si perfeita harmonia. Um carro de cerimônia traz as mesmas decorações que a casa de seu dono.

"Encontrarão os nossos filhos a mesma harmonia entre os últimos tipos de automóveis e aeroplanos, de um lado, e a arquitetura das nossas casas, do outro? Não, e esta harmonia não poderá existir enquanto o homem moderno continue a sentar-se em salões estilo Luís tal ou em salas de jantar estilo *Renaissance*, e não ponha de lado os velhos métodos de decoração das construções. "Olhem-se as clássicas pilastras, com capitéis e vasos, estendidas até o último andar de um arranha-céu, numa rua estreita das nossas cidades! É uma monstruosidade estética! O olhar não pode abranger de um golpe a enorme pilastra, vê-se a base e não se pode ver o alto. Exemplos semelhantes não faltam.

"O homem moderno, num meio de estilos antiquados, deve sentir-se como num baile fantasiado. Um *jazz-band* com as danças modernas num salão estilo Luís XV, um aparelho de telefonia sem fio num salão *Renaissance*, é o mesmo absurdo como se os fabricantes de automóveis, em

busca de novas formas para as máquinas, resolvessem adotar a forma do carro dos papas do século XIV.

“Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter da nossa arquitetura, como das outras artes, não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão.

“A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo. É muito provável que este ponto de vista encontre uma oposição encarniçada por parte dos adeptos da rotina. Mas também os primeiros arquitetos do estilo *Renaissance*, bem como os trabalhadores desconhecidos que criaram o estilo gótico, os quais nada procuravam senão o elemento lógico, tiveram que sofrer uma crítica impiedosa de seus contemporâneos. Isso não impediu que suas obras constituíssem monumentos que ilustram agora os álbuns da história da arte.

“Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, cabe o papel dos Médici da época de *Renaissance* e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria, a standardização (isto é, produção em grande escala baseada no princípio da divisão de trabalho) terá 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, busca de proporções, etc. As partes standardizadas do 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 sobre 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 a sua alma.

“O arquiteto moderno deve amar sua época, com todas as suas grandes manifestações do espírito humano, como a ama o pintor moderno, compositor moderno ou poeta moderno, deve conhecer a vida de todas as camadas da sociedade. Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não reaceando exibí-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista de estética, fazendo refletir em sua obra

as idéias do nosso tempo, a nossa lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original, cunho *nosso*, o qual será talvez tão diferente do clássico como este é do gótico.

“Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno”.¹

É irrefutável o parentesco dessas teses com as das vanguardas históricas. Embora este tenha sido seu primeiro manifesto e, por conseguinte, as idéias carecessem de maior burilamento - o que só viria com o tempo, com o cotejamento delas frente ao mundo profissional-, seus axiomas fundamentais praticamente iriam se manter intactos, sofrendo no máximo o aprofundamento de alguns conceitos. Defesa de uma arquitetura integrada ao mundo moderno, vale dizer, à indústria; o arquiteto como um leitor lúcido da realidade e das suas limitações econômicas; ruptura com o passado; utilização de novos materiais, técnicas e léxico formal, estes eram os pontos que guiariam sua produção, naquele momento ainda em estágio embrionário.

Arquitetura e Idade da Máquina

O manifesto de 1925 reúne vários temas característicos das vanguardas. Inicia-se aludindo à racionalidade e a beleza de formas presentes nas máquinas modernas e credita aos engenheiros que as projetaram “guiados apenas pelo princípio de economia e comodidade” a excelência desse resultado. Le Corbusier, no início do seu clássico *Por uma Arquitetura*, de 1920, já havia feito essa mesma referência ao engenheiro, apresentando-o como artífice modelar da modernidade:

“(…) O engenheiro, inspirado por leis da economia e guiado pelo cálculo matemático, nos coloca em acordo com as leis do universo. Alcança a harmonia”.²

Não é necessário discutir a paternidade do raciocínio que conduziria à idéia da moradia como *máquina de morar*, presente logo nos primeiros parágrafos do manifesto. Ainda assim, dado seu caráter pioneiro e naturalmente panfletário, dirigido para o esclarecimento sem se furtar a uma possível e benvinda polêmica, ele contempla melhor questões ligadas à validade estética da arquitetura moderna. Warchavchik estabelece superficialmente como meta desta arquitetura a instauração de um circuito entre razão e máquina, mas não só pelo imperativo de que a arquitetura deve refletir o espírito do seu tempo, como talvez esse manifesto deixe entender. Com efeito, mais tarde ele desenvolveria a idéia permitindo que se entivesse sua natureza política que era tão cara ao movimento. Veja-se, portanto, a partir do quê ele estabelece a máquina como motor/epicentro do novo tempo e note-se como sua argumentação amolda-se com aquelas que já foram

arroladas, na série de 10 artigos intitulada *Arquitetura do Século XX*, feita sob encomenda do jornal *Correio Paulistano* durante os meses finais de 1928, dedicada a apresentar sua visão sobre os ideais da arquitetura moderna:

"(...) O ideal dos arquitetos modernos, bem como dos urbanistas e dos sociólogos, que não esquecem que estão vivendo no século XX, é conseguir a diretriz prática para orientar a fabricação de casas em grande escala, afim de proporcionar, com um mínimo de preço, um máximo de conforto, principalmente às classes menos abastadas".³

Trabalhando melhor essa concepção de arquitetura, Warchavchik, em um ítem sintomaticamente intitulado *O sentido econômico da arte*, pertencente à mesma série de artigos publicados pelo *Correio*, traça um quadro mais pormenorizado do seu entendimento do papel da arte e da arquitetura na vida moderna:

"A arquitetura negar-se-ia a si própria se os que a praticam, que são os engenheiros e os arquitetos agissem com absoluto desconhecimento das inquietações atuais, quais sejam: a carestia da vida, a falta de trabalho, a criação de novas indústrias, e, enfim, uma interminável série de interrogativas resultantes da própria função vital da coletividade. Das grandes aglomerações citadinas, que são os núcleos vitais do mundo, a força propulsora das novas correntes de atividade prática, que a ciência avançada facilita e que as necessidades da cultura e da educação do nosso tempo exigem, surgiu um problema cuja solução se torna cada vez mais urgente: - o da casa econômica - higiênica e agradável. Construir economicamente, isto é: construir casas que valham o dinheiro que nelas se emprega, e casas que não exijam inversão enorme de capitais, eis aí em que se poderia concretizar uma linha de conduta de um arquiteto que fosse, ao mesmo tempo, engenheiro, artista e educador".⁴

A preocupação e a busca de uma inserção mais efetiva rumo ao equacionamento dos problemas enfrentados pela sociedade da era industrial, obriga Warchavchik, em consonância com a fórmula de Le Corbusier, a repensar o perfil do profissional de arquitetura mais compatível com o novo tempo. Para ele, então, o arquiteto deveria ser também um engenheiro, pelo modo como este aplica e incorpora na habitação, as conquistas da técnica e da ciência relativas aos quesitos de conforto e higiene. Também um artista, porque o arquiteto jamais poderia omitir no processo de projeção, sua sensibilidade e respeito pelas proporções, dimensão essencial para a "elevação dos espíritos". E, finalmente, um educador, porque a reunião clara dos atributos anteriores influenciaria as pessoas que a eles tivesse acesso.⁵

Um outro aspecto que este trecho deixa ver é o reconhecimento de que a demanda habitacional

deriva antes do peso político crescente das massas urbanas e do quadro de reconstrução da Europa no primeiro pós-guerra, do que exclusivamente da dinâmica interna do desenvolvimento das indústrias, o que coincide com a leitura de Argan já apresentada. Desse modo, a argumentação de Warchavchik reitera seu esforço em empreender a leitura do problema exatamente no momento em que ele eclode, prolongando-se na associação correta entre a nova ordem arquitetônica e um novo estágio das relações sociais:

"Em nossos dias (...), quando a cultura, embora relativamente cara, já não é privilégio senão daqueles que são inteligentes e que querem aprender, pode-se dizer, sem exagero, que toda gente começa a pensar (...) E daí resulta (...) a imprescindibilidade de se fazerem moradias, casas ou máquinas de habitação, onde qualquer pessoa, sem relação aos seus bens escassos ou abundantes, possa gozar do conforto e da higiene a que tem direito porque vive no século XX".⁶

É flagrante nessas últimas citações a crença exacerbada na indústria, como meio eficaz para resolver um nó problemático formado pelas carências habitacional, cultural e pela perseguição de uma arquitetura que correspondesse à verdadeira expressão do tempo. A crença no papel da indústria iria conduzi-lo, à maneira dos setores mais radicais e conseqüentes das vanguardas, à tentativa de incorporação no escopo da sua obra, das leis embutidas dentro das máquinas e que comandam seu funcionamento. Agindo dessa forma ele estaria alçado à condição de legítimo produtor da nova natureza industrial e não um mero intérprete.⁷ Por este motivo é que à argumentação acima, Warchavchik junta a defesa da taylorização, em função daquilo que ela é capaz de proporcionar para a arquitetura: a *casa-tipo*"

"Le Corbusier e, com ele, a plêiade dos modernistas, procuram, estão procurando ainda, resolver o problema da moradia nobre em sua simplicidade, da maneira que mais de acordo estiver com o espírito da época em que vivemos. Uma tentativa de solução nada desprezível desse problema, é a criação da *casa-tipo*".⁸

Le Corbusier é novamente uma grande referência, a ponto de Warchavchik transcrever-lhe literalmente um texto no qual não falta sequer o famoso decálogo do mestre. Mas, ainda quanto a apresentação da *casa-tipo*, uma das *peças* mais fortes de toda a produção moderna, Warchavchik discorre com um certo detalhamento a experiência realizada pela Bauhaus, em 1923, para uma exposição em Weimar. Através dela explica que *casa-tipo*, ao contrário do que certos *passadistas* tentavam impingir ao público, não se trata de um tipo único de casa, infinitamente repetido em suas dimensões, aparência, linhas e funções, mas sim de casas compostas por módulos pré-fabricados de tamanhos variáveis,

capazes de gerar os mais diversos tipos de espaços que a sensibilidade do arquiteto, aliada a um estudo das funções demandadas, conseguir projetar.⁹ Prossegue ainda na defesa da associação entre arte e indústria, descrevendo o programa de casas econômicas elaborado pela municipalidade de Frankfurt, em 1925. Arrola como fator de êxito as sete ou oito mil casas construídas no "curto espaço de três anos", o que só foi possível graças "a planos de urbanismo moderno e a um método de construção caracteristicamente do nosso tempo". Destaca que portas, janelas, ferragens e demais acessórios foram estandardizados, e que a montagem obedeceu um sistema muito peculiar no seu arrojo.

Passadistas e Futuristas

A atividade de Warchavchik não se limitou e não poderia limitar-se à prancheta. O motivo derivava do desconhecimento e do arraigado preconceito do público em geral, senão das teses modernistas como um todo, certamente das teses da arquitetura moderna. Seu trabalho compreendia então o esclarecimento e, eventualmente, o ataque contra o *status-quo*, encarnado nos *passadistas*:

"E *passadistas*? Que são os *passadistas*? São aqueles que, apenas lembrando-se do passado, não conhecendo nada mais do que o passado, e não vivendo, aliás parasitariamente, senão das conquistas que outros abnegados fizeram, transcorrem a vida toda a adotar figuras e coisas que passaram".¹⁰

Warchavchik já enfrentava em seus primeiros anos de Brasil a resistência por parte dos promotores das arquiteturas Eclética e Neocolonial. Daí o motivo do seu rodeio em torno do compromisso com o mundo contemporâneo e a desqualificação insistente de todo aquele que se afezava aos valores do passado. Quanto a este particular é evidente sua confluência com a maioria dos grupos que constituíam as vanguardas, conforme se discutiu no capítulo anterior. Também nele a ruptura com a tradição era ponto precípuo para que o país ficasse sintonizado com a era moderna.

"A tradição é um veneno sutil que somente velhos povos podem se orgulhar de ter, embora, mesmo assim, não devam esquecer que a vida contemplativa é a negação da vida. Os povos novos, de recente formação como os americanos, não tem tradição a contemplar: têm vida a viver, conquistas a efetuar, belezas a sonhar e descobrir. (...) Escolher no passado um estilo para o futuro pode ser obra de antiquário, de melancólico; não será nunca de um artista que compreende a vida".¹¹

Discorrendo sobre o tema no mesmo artigo, Warchavchik localiza com mais precisão os *passadistas*, cultores equivocados da tradição:

"Os piores inimigos do modernismo são os historiadores da arte. Piores porque, sendo professores de beleza por ofício, tendem a dilatar o sentimento coletivo da rotina. Para eles, o ideal seria que a juventude de todos os tempos reproduzisse, sem cessar, em trabalhos de *biscuit* ou porcelana, edifícios que os gregos, egípcios e romanos, numa ânsia criadora divinizante, construíram para escárnio do seu passado e para a glória de sua época".¹²

Esta posição, que implicitamente sugere que a adesão à modernidade e a construção de um estilo que lhe fosse compatível seria o único gesto historicamente consequente, corrobora a exposta já no manifesto. Nos artigos seguintes Warchavchik bateria na mesma tecla, argumentando que as grandes expressões arquitetônicas da humanidade, as pirâmides, os templos gregos, as catedrais góticas, os palácios renascentistas, não faziam nada além do que espelham o tempo em que foram concebidas. Escudado nesse raciocínio termina por defender o "arranha-céu" como "o verdadeiro monumento da idade atual", sinalizador da necessidade da arte colocar-se à altura da cultura do século XX.

"Agora que Splenger, Einstein e Wahinber, aliados a Frobenius, a Keyserling, a Croce e a Elva, fizeram a formidável avançada do relativismo fecundíssimo contra a esterilidade dos enciclopedistas; agora que a teoria de Freud, embora exagerada, veio trazer um novo elemento para a formação da consciência estética; agora, enfim, que os técnicos dão ao dirigível e o aeroplano, e a ciência dá o rádio - que razão haverá para que a arte e, principalmente, a arquitetura, fique marcando passo no estilo Luís XVI, ao invés de se ligar a todas as outras modalidades de expressão do nosso tempo, afim de completar o ciclo, atingindo, também ela, o século XX?"¹³

Mesmo superficial e, portanto, discutível, a passagem demonstra como Warchavchik estava inteirado das discussões mais candentes em voga no cenário da cultura. E é empunhando essa bandeira que ele tenta legitimar e desmistificar o tom pejorativo que usualmente se emprestava aos *futuristas*.

"Futurista é e foi todo homem que, não se contentando com o existente, com o atualmente conseguido, procurou e procura caminhos novos, afim de se aperfeiçoar".¹⁴

Mas, ainda que na exposição da sua concepção de *futurista* exista um encaminhamento com o fito de desmoralização dos seus opositores, Warchavchik cerca-se de cuidados, talvez para não assustar e assim melhor persuadir o público leigo a quem se dirige, e termina por classificar como *futuristas* autoridades tão indiscutíveis e variadas quanto Leonardo da Vinci, Julio Verne, José Bonifácio e Giordano Bruno. A cautela com que arma seu texto faz seu tom oscilar do panfleto à cartilha didática:

“Ser futurista, hoje, é ser, portanto, investigador das tendências espirituais do século XX, embora sem esquecer o manancial de sabedoria que os outros nos deixaram. É estar marchando com o ritmo da nossa época, época em que novas filosofias se sistematizam, novas artes se criam, novas religiões se fundam”.¹⁵

A tonalidade mais suavizada deste excerto parece indicar a dificuldade em se dirigir a um público carente de informações. A estratégia adotada, combinando aforismas com conhecimento histórico de tinturas eruditas - onde não falta o expediente clássico das citações de autores e obras capazes de dar lastro e autoridade ao discurso-, revela os voltes que Warchavchik teria que fazer para a plasmação da sua obra.

Mas os obstáculos não se limitavam à opinião pública, de modo que, como se disse, a empreitada era muito mais ampla, indo desde o convencimento daquela quanto as benesses do movimento que se iniciava, até a indução dos diversos agentes envolvidos no ramo imobiliário, o que englobava os produtores de materiais de construção, de técnicas construtivas, etc, no sentido de que encampassem a nova arquitetura.

A propósito desta última gama de problemas encontrados no processo de implantação da arquitetura moderna, Warchavchik, discutindo a questão da casa econômica, diz o seguinte:

“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 fez em outras partes do mundo. A indústria local, se 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 peitados pela obrigação de empregar material importado, o que vem a encarecer muito as construções. Assim, torna-se evidente a quase impossibilidade, no momento, de se obter material manufaturado convenientemente e por baixo preço. Ora, isto impede que nos libertemos do uso de tijolo, material antiquado, que pouco se presta ao tipo arquitetônico que ora surge”.¹⁶

O trecho dá uma idéia mais acabada da envergadura do trabalho de Warchavchik, arquiteto e propagandista da arquitetura moderna, posto que apresenta mais uma faceta do problema com o qual ele se defrontava. O quadro limitado que ele encontrou era mais do que suficiente para obrigá-lo a um esforço de tradução e adaptação daquilo que ele julgava como sendo a manifestação ideal da arquitetura moderna.

O exposto até aqui é suficiente para justificar as soluções singulares que Warchavchik teve que encontrar para, sem trair seus ideais, produzir sua obra. Uma obra que, graças às condições adversas,

encaminhou-se para saídas singulares, típicas de quem se via, obrigado pelas contingências, a inventar, burlar dificuldades, amoldar-se, na medida do possível, ao gosto e as preocupações da comunidade que o abrigava.

Referências Formais e Concessões de Warchavchik

Não há dúvida que a obra de Le Corbusier foi uma das maiores influências que Warchavchik teve. Como se não bastasse os escritos do mestre suíço serem frequentemente citado por ele, o próprio Le Corbusier, como já foi visto, cumpriu um papel decisivo no impulsionamento da carreira de Warchavchik, inclusive por ter conhecido e avalizado sua obra, indicando-o para delegado do CIAM na América Latina. Mas, igualmente correta é a leitura de Ferraz - conforme se verá no próximo tópico deste capítulo, destinado à análise de algumas obras -, identificando e enfatizando a importância da obra de Walter Gropius na constituição da poética de Warchavchik. Entretanto, a leitura dos diversos textos escritos por ele, combinado com uma leitura analítica da sua obra construída, esclarece melhor a amplitude das suas referências, assim como a singularidade das suas operações.

Ainda em relação à série de textos publicados no **Correio Paulistano**, Warchavchik elenca uma série de exemplos arquitetônicos, apontando em cada um as contribuições mais expressivas. Além da supracitada transcrição do ideário de Le Corbusier - que abarcava inclusive os itens relativos ao seu léxico formal, a saber: terraço-jardim, pilotis, janelas horizontais, fachada despojada e plantas-livres -, o arquiteto transcreve integralmente o manifesto do primeiro congresso organizado pelo CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), o Congresso de La Sarraz, realizado perto de Lausanne, de 26 a 30 de junho de 1928. Mais importante talvez, dado o evidenciamento das questões mais diretamente ligadas à esfera da obra construída, são os comentários feitos à iniciativa da prefeitura de Stuttgart, que convidou 17 arquitetos modernos - 12 alemães e 5 de outras nacionalidades - a projetarem e construírem no espaço de 6 meses, 60 casas feitas em concordância com os novos pressupostos arquitetônicos.

Descrevendo essa experiência, Warchavchik detalha alguns dos arquitetos cujos projetos mais o atraíram.

“O arquiteto Mies Van der Rohe desenhou a planta geral com um grande sentimento de ordem e com uma clareza de motivação arquitetônica que impressionou vivamente o espírito dos críticos (...) a grande concepção dava uma sensação de conforto, de ordem, de higiene, de beleza, enfim, até então desconhecida”.¹⁷

Após a transcrição de um grande número de artigos publicados em vários periódicos europeus, Warchavchik esmiuça as conquistas formais e técnicas das moradias de Stuttgart:

"Todos os edifícios planejados por Van der Rohe, apresentam cobertura plana ou terraços praticáveis, em substituição do telhado comum, eliminando, portanto, a complicada e dispendiosa armadura de madeira que os telhados requerem. (...) Le Corbusier (...) fez uma cobertura de tijolos de cimento, furados, de encaixe (especialmente elaborados), impermeabilizando-os com várias camadas de material adequado a esse fim, também criado por ele; depois, sobre tais coberturas, construiu os jardins".¹⁸

De fato, trata-se de um considerável aperfeiçoamento das técnicas construtivas das edificações em geral, as novas técnicas de impermeabilização e isolamento. Através delas, como observa entusiasmado Warchavchik,

"(...) ficou eliminada a necessidade de se construir paredes de considerável espessura. Os muros podem ser da espessura de uma membrana, sem que, por isso, se ouçam rumores ou se sintam frio ou calor, graças a tais métodos de isolamento, que também não são dispendiosos".¹⁹

Um outro ponto digno de nota é a redução e simplificação dos componentes construtivos fazendo com que a construção de uma moradia seja algo semelhante a um jogo de armar:

"As casas de Stuttgart, em sua maioria, foram feitas com blocos de cimento de grandes dimensões, e isto, como é lógico, facilitou enormemente o trabalho de construção - seria mais legítimo dizer de montagem - das referidas casas.

O edifício de Gropius foi erigido pelo processo de montagem a seco. Tal processo de construção foi muito apreciado em Stuttgart, em razão da economia que representa e da praticabilidade de que se reveste".²⁰

Ainda dentro dos padrões de economia e engenhosidade ditados pela ordem industrial, a reversibilidade dos ambientes internos das habitações é um dos mais interessantes achados da nova arquitetura:

"As divisões dos compartimentos internos não obedecem ao sistema antigo que determinava um aposento para cada função da vida. São feitas de maneira que a família residente possa transformar dois aposentos virtualmente separados, em uma grande sala de jantar, ampla, arejada e prática sob todos os pontos de vista. Em caso de festas, toda a casa pode ser, por esse novo processo de fabricação, transformada numa sala imensa. É indiscutível o ótimo resultado prático que daí pode advir".²¹

Por último, Warchavchik comenta as inovações trazidas por Le Corbusier ao evento, e que consistiram no uso das grandes janelas horizontais - medida que visava, entre outros fatores, tornar a casa mais higiênica - e de pilotis -solução técnica que a um só tempo combatia a escassez de terrenos nos sítios urbanos, na medida em que poderia ser amplamente empregado em terrenos com alta declividade, e se revelava portadora de um efeito estético admirável, possibilitando que o edifício se mesclasse harmonicamente à paisagem.

Praticidade, economia, maior maleabilidade possível dos ambientes produzidos, todos esses quesitos só seriam possíveis com a drástica redução dos elementos constitutivos da produção arquitetônica, ou seja, sua estandartização. O que a exposição de Stuttgart comprovava, segundo Warchavchik, é que a arquitetura moderna era capaz de promover o desenvolvimento industrial combinado, ao menos na esfera que lhe era próxima. Este detalhe não escapa ao seu crivo:

"Até pouco tempo atrás, a indústria de ferragens, madeiras, de todo o material de construção, enfim, se desenvolvia arbitrariamente, num sentido quase oposto às necessidades reais da arquitetura. Assim, o arquiteto se via na impossibilidade de realizar em seus prédios as suas idéias inovadoras, devido ao custo excessivo das peças elaboradas pela indústria sobre encomenda isolada.

"A exposição de Stuttgart, também sob este ponto de vista trouxe resultados benéficos porquanto abriu a oportunidade de se *estandardizarem* novos tipos de material de acabamento, como sejam: ferragens, tintas, aparelhos sanitários, material elétrico, etc., tudo obedecendo a um princípio de estética que se enquadra perfeitamente na concepção do belo no nosso tempo".²²

Note-se que na última sentença, Warchavchik subordina todo o desenvolvimento técnico a um princípio estético enquadrado com seu tempo. Deve-se frisar esta colocação para que não se cometa a impropriedade de se pensar a produção arquitetônica moderna exclusivamente sobre o prisma técnico, o que está a um passo da contumaz e equivocada redução do problema da funcionalidade à sua dimensão mais comezinha, relativa ao equacionamento e acomodação das atividades humanas. Todos os grandes arquitetos modernos, por mais empenhados que estivessem em estabelecer uma relação entre arte e técnica, sempre cuidaram em evitar que aquele termo fosse reduzido à este. Bastaria, talvez, lembrar a célebre definição de Le Corbusier, para quem a arquitetura era "o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz". Por ela e pelos escritos coligidos e apresentados até aqui, tem-se ratificado que a posição de Warchavchik não se distanciava desse ponto de vista. Daí ele não ter evitado *falsear* detalhes construtivos em sua pri-

meira casa - o que se verá mais à frente-, construindo artesanalmente componentes ou detalhes que na Europa já eram fabricados industrialmente, porque, a rigor, o que mais importava era a qualidade estética do objeto construído, sua contribuição para a imposição de uma "ordem de visibilidade".

Movido por essa crença é que Warchavchik encerra desta maneira seu oitavo artigo para o **Correio**:

"Na Europa, hoje, é facilmente encontrável todo o material necessário à construção de uma casa moderna. No Brasil, ainda não vingou a mesma idéia de se fazerem *estandardizar* aqueles materiais segundo um pensamento artístico atual. Mas não resta dúvida que, dada a voga cada vez mais acentuada das casas de tipo modernista, também neste imenso país há de aparecer - e não tardará muito - a indústria destinada a fornecer produtos às construções modernas. Quando isto se verificar, as residências de arquitetura avançada serão as de preço mais módico possível e estará amplamente aberto o campo para os construtores que sabem que o passado possui obras maravilhosas, mas que também não ignoram que o futuro depende de nós".²³

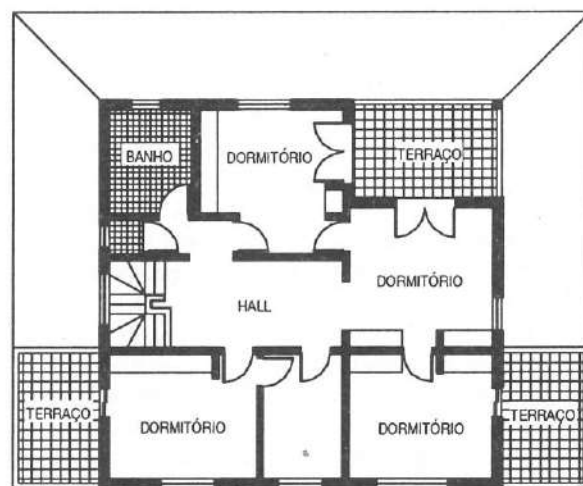
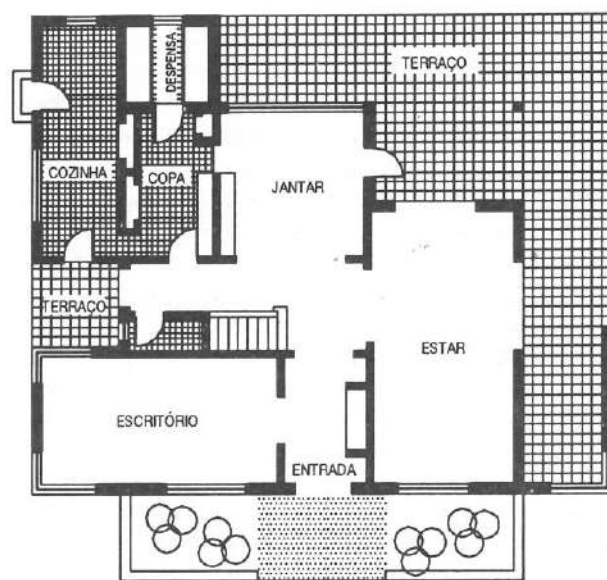
As Primeiras Obras de Warchavchik

Como a finalidade deste tópico é apontar a convergência entre os aspectos fundamentais da produção de Gregori Warchavchik com os das vanguardas modernas, optou-se pela seleção e análise de algumas obras realizadas anteriormente ao projeto e construção do Ministério - marco oficial da historiografia de arquitetura moderna. São poucas, apenas cinco, e foram construídas entre os anos de 1927 e 1931. Ainda assim, pela excelência de todas elas, são suficientes para comprovar a existência dessa convergência e a consistência das idéias aqui colocadas em defesa do pioneirismo do arquiteto.

Casa da Rua Santa Cruz (1927/1928)

Consagrada como a primeira casa modernista construída no Brasil, a casa da rua Santa Cruz, residência do próprio arquiteto, apresenta não só variados exemplos das dificuldades que ele encontrou para impor suas idéias na cidade de São Paulo, como também é rica para demonstrar como ele trazia no seu repertório, ao lado de uma concepção inovadora de arquitetura, traços bem característicos da sua formação italiana, tradicional e calcada nos métodos da arquitetura clássica.

Em relação ao primeiro nível de dificuldades é célebre o divertido episódio ocorrido com os *censores de fachada* da prefeitura do município. Obedecendo aos novos padrões que prescreviam uma arquitetura despojada de ornatos, Warchavchik tropeça, no momento de obter a aprovação do projeto, numa restrição formulada por aqueles censores e que



- ▲ Casa da rua Santa Cruz, andar térreo
▼ Casa da rua Santa Cruz, andar superior

consistia em obrigar o uso de elementos decorativos nas edificações. Seu estratagema consistiu em mandar um desenho da fachada provido de cornijas e outros adereços em voga, para depois, ao término da obra, justificar sua ausência alegando falta de dinheiro para aplicá-los.

Indicando as remanescências de uma concepção acadêmica de composição arquitetônica em contato com as novas idéias propostas pelas vanguardas modernas, a casa da rua Santa Cruz caracteriza-se por uma equilibrada volumetria acentuada pela solução simétrica adotada. Como forma de ressaltá-la ainda mais, as janelas são utilizadas como elementos distintos, colocados em sequência rítmica.

Esse detalhe, de resto, vai ao encontro do que já havia sido expresso por Warchavchik em seu manifesto. Citando-o novamente:

“(...) o arquiteto moderno deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios da natureza humana”.

De posse dessa referência, pode-se voltar ao edifício e observar a predominância do cubo volumétrico central que se estende pelas asas laterais definindo a composição em simetria tripartida. Os cheios se sobressaem sobre os vazios reiterando o caráter de massa construída, sólida, do edifício, que oferece superfícies lisas e brancas, interrompidas apenas pelas áreas de sombras das portas e janelas.

As janelas angulares recortam a linha vertical que cumpriria o papel de definir a aresta do ângulo, quebrando a continuidade do desenho que constitui o todo e logrando introduzir de forma suave, um elemento de dissonância na tranquilidade da composição.

Os volumes laterais que se apresentam na fachada como solução repetida, só acontece efetivamente em um dos lados apenas, sendo que o outro é obtido pelo fechamento da varanda lateral em sua parte frontal. Este detalhe pode ser caracterizado como um verdadeiro *falseamento* construtivo, na medida em que ele indicia uma preocupação do arquiteto em efetuar a qualquer custo uma fachada principal, procedimento peculiar à poética arquitetônica clássica, alicerçada no critério de estabelecer hierarquias em relação as partes que compõem um edifício.

Um outro elemento costumeiramente associado à *falsidade* construtiva de Warchavchik, e que certos autores chegam até a utilizar para desqualificar essa obra como puramente moderna, é o recurso de ocultamento do telhado na fachada através da elevação da platibanda, e a decorrente sugestão ilusória do uso de laje plana e, portanto, de terraço-jardim. Mas, muito ao contrário, esse procedimento pode ser entendido como um expediente engenhoso que o arquiteto encontrou para, simultaneamente, driblar a inexistência de técnicas que lhe permitissem a impermeabilização de lajes e, mais importante, afirmar a supremacia do credo estético - da supracitada construção de uma *ordem de visibilidade*, sobre as barreiras tecnológicas. Esse raciocínio encontra sua fundamentação também numa carta do arquiteto dirigida à Giedion, secretário geral dos CIAM, por ocasião do congresso de Bruxelas, de 1930, onde são relatadas as várias dificuldades encontradas na obra da casa da rua Santa Cruz:

“Não tive coragem de construir a casa com cobertura de terraço-jardim, como o teria desejado. Ainda não existiam na praça os materiais isolantes adequados. Cobri o telhado embutido entre as paredes com telhas coloniais”.²⁴

De qualquer modo, a utilização de telhas capa e canal para a cobertura do terraço que contorna a casa em um dos seus ângulos posteriores, cria um

efeito contrastante com a volumetria rígida empregada na construção.

A fachada posterior com sua varanda formada pelo telhado esparramado, apresenta certa familiaridade com as construções tradicionais brasileiras, que não se pode advertir contemplando-se apenas a fachada principal. Warchavchik alega que justamente ali estaria, além do paisagismo realizado por sua esposa, Mina - paisagismo que, aliás, estaria sempre marcando uma expressiva presença nas obras futuras do arquiteto -, um exemplo da sua tentativa de construir uma arquitetura que se harmonizasse com a tradição do país. O tempo e as realizações posteriores se encarregariam de desmentir essas preocupações que desapareceriam do âmbito restrito das edificações construídas sem deixar rastros, que não o cuidado com a vegetação citado acima. Mesmo nessa casa, embora o conjunto seja interessante pela convivência das soluções antagônicas, pode-se considerar que esse resultado não deriva de um partido arquitetônico plenamente assumido, mas novamente pelas dificuldades técnicas encontradas para a sua construção, combinado com um resquício ainda muito atuante da sua formação italiana.

Como é de supor, as ambiguidades levantadas até aqui reverberam no interior da casa. Se a planta do térreo apresenta uma certa liberdade quanto às normas de projeção clássica, pautadas na simetria, a do primeiro andar, conforme se depreende dos quartos - sobretudo do quarto do meio, praticamente prensado pelos outros dois - e suas respectivas janelas, sofre o jugo da ordenação simétrica da fachada em detrimento mesmo da funcionalidade dos ambientes.

Por último, devem ser ressaltados a geometria rigorosa, embora singela e até delicada da caixilharia, das grades, e de pequenos detalhes, como maçanetas, lustres, etc. Em cada um desses componentes da construção, nota-se o apuro extremo e a perseguição de uma linguagem comum, coerente com a obra como um todo, e muito semelhantes aos objetos semi ou totalmente industrializados que a Bauhaus, precursora do design moderno, já vinha produzindo ao longo da década. É dela que vem a pesquisa rumo ao despojamento maior possível do ferro, seu descarnamento até o ponto em que a sua espessura o faz assemelhar-se com uma linha, e que também corresponde ao ponto ótimo em que esse material atinge o mínimo necessário para sua aplicação dentro da função que lhe for reservada. Ressalte-se que esse processamento distingue-se da poética Art-Noveau, igualmente empenhada no burilamento desse material, na medida em que, por um lado, é a geometria quem dá as bases da sua linguagem e, por outro, a indústria quem se coloca como meio e paradigma da sua produção.

Mas a preocupação do arquiteto não cessa aí e nem se limita ao uso do ferro. As fotografias do interior mostram como a lição bauhausiana atingiu

de fato várias peças que compunham o mobiliário. Mesinhas laterais, estantes, abat-jours, escrivaninha e tapete, etc., peças cujas feições fariam com que posteriormente fossem rotuladas como Art-Déco, também atestam o objetivo de se atingir um padrão estético único, tão sintonizado com a residência que durante seu processo de fabricação - conforme ele conta na carta à Giedion, deparou-se com a mesma natureza de dificuldades:

“Tive também de montar oficinas para fazer executar janelas, portas de madeira lisa, móveis e equipamentos, porque a indústria de madeira que trabalha regularmente para a construção comum, não podia e não queria realizar o que eu lhe pedia com a precisão e a limpeza adequadas e exigidas”.²⁵

A primeira obra de Gregori Warchavchik retrata o ingente esforço que ele teve de empreender para conseguir fixar seu ponto de vista. Seu pioneirismo é paradigmático no que se refere às ambiguidades e concessões que todos os inovadores são obrigados a fazer. Este último ponto relatado, por exemplo, é muito característico pelo seu aspecto paradoxal: para realizar e propagandear uma série de objetos que encontram na indústria sua razão de ser, seja na aparência seja no modo de serem produzidos, Warchavchik viu-se obrigado a recorrer a um artesanato de alto nível, naturalmente dispendioso, cujos profissionais muitas vezes ele mesmo se viu obrigado a formar.

Residência Max Graf, rua Melo Alves (1929)

A casa da rua Melo Alves, já demolida, foi construída no mesmo período da casa da rua Santa Cruz. Em relação a esta, ela apresenta soluções onde os valores da arquitetura moderna estão expostos com muito mais clareza, não dando margem às ambiguidades que foram apontadas na casa anterior. Alguns obstáculos técnico-construtivos mais importantes já haviam sido contornados e a casa, por exemplo, pode, enfim, ostentar a laje plana, tão cara a essa poética.

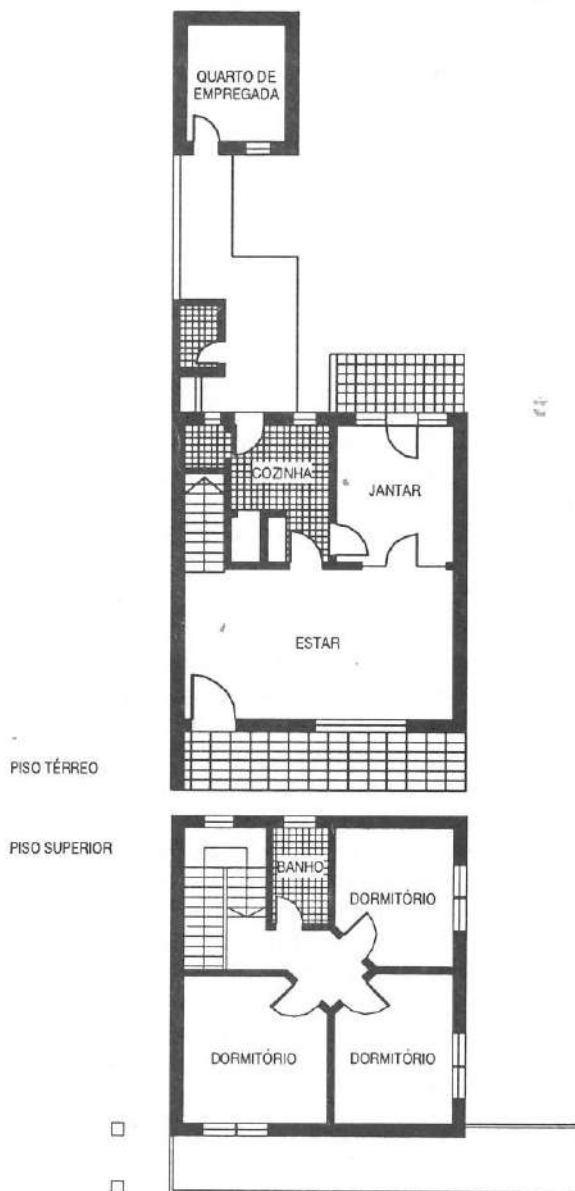
Com efeito, essa residência está muito mais próxima da totalidade dos postulados relacionados em seu manifesto, particularmente em um aspecto nodal:

“A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo”.

De fato, é efetivamente esta lógica racional o fator dominante no pensamento presente na concepção da casa da rua Melo Alves. Nela acontece a adoção inequívoca da linguagem abstrata, desaparecendo, em contrapartida, qualquer vestígio de elementos figurativos, como os que ainda pairavam na casa da rua Santa Cruz. O motivo adotado é o cubo, na sua qualidade de sólido geométrico puro,

constituído por linhas elementares, e que aqui acomoda de forma funcional e rigorosa todas as atividades concernentes à uma residência de porte médio.

À nitidez do cubo se contrapõe o terraço que, além de cindi-lo em duas partes iguais na sua face fronteira, acinzentando o branco da parte inferior por efeito da sua sombra, alonga-se para fora de seus limites em quase 1/3, e finaliza em uma parede da mesma espessura que, por ser naturalmente paralela à casa, cria, por sua vez, um cubo virtual. Além desse segundo cubo disposto lateralmente, as janelas/aberturas trabalham simultaneamente para o caráter inovador do conjunto, elaborado para extrair a maior sensação de movimento possível de uma forma geométrica simples e estática. Com todos esses elementos aplicados de forma assimétrica, a fachada frontal termina por facultar uma apreensão entrecortada, em que o olhar passeia em diagonais entrecruzadas provocadas pelo jogo dos cheios e vazios. O resultado final é um equilíbrio



Residência Max Graf, rua Melo Alves, 1929

periclitante, inusitado segundo os padrões daquele momento, mas coerente com a nova linguagem arquitetônica.

O mesmo estudo cuidadoso do efeito gráfico, poder-se-ia dizer, dos vazios sobre as superfícies lisas e brancas, ocorre nas demais fachadas. Na fachada lateral as duas janelas gêmeas do andar de cima do sobrado, interrompem a continuidade da superfície estabelecendo planos desiguais, efeito reforçado pelo corte incisivo da abertura linear e vertical localizada no nível inferior, e, uma vez abertas, fazem a parede funcionar como verdadeiro plano/suporte/tela das sombras que elas derramam e que formam uma mancha geométrica que varia com o ângulo de incidência do sol.

A incidência nestas e nas próximas leituras de termos como janelas/aberturas, paredes/planos, paredes/suporte, deve ser entendida como uma estratégia interessada em reconhecer e enfatizar a maneira como em suas obras, Warchavchik reserva a vários dos seus elementos constitutivos, um papel de natureza estética, tão ou mais importante que o papel garantido estritamente pela sua funcionalidade, vista na sua dimensão mais comezinha.

Mas, em Warchavchik, a tematização do movimento, tanto nesta como nas outras obras, vai mais longe do que aquilo que já se indicou. Até o momento os comentários quase que se limitaram a evidenciar o caráter dinâmico do exterior da obra, das suas fachadas. Fosse apenas isto e já teria sido consideravelmente significativa a contribuição do arquiteto. Seria o suficiente para demonstrar que a incorporação em seus edifícios da lógica da máquina, do seu *modus operandis*, não se dava sob um plano superficial, muito presente em artistas que, naquele momento, ainda fiéis ao princípio da *mimesis*, só faziam trocar a *Natureza* do Classicismo pela nova natureza formada pelas coisas artificiais. Há, de fato, nessas fachadas, um procedimento ainda mais sutil, capaz de provocar esse efetivo deslocamento de suas partes e que termina por conduzir o olhar do fruidor. Ou seja, essa sorte de transbordamento virtual da forma que as fachadas insinuem, Warchavchik obtém através do embutimento de um princípio dinâmico dentro da própria edificação, vale dizer, pensando-a como uma máquina. No caso dessa residência, esse princípio está localizado no andar superior. Com efeito, mais do que a planta do térreo, a planta do andar superior surpreende pela economia de meios, patente na quase supressão do corredor, e pela divisão interna exatamente em quatro partes do cubo em planta. São esses quatro ambientes, três deles dormitórios, que através do artifício das portas diagonais, imprimem à forma um movimento de rotação anti-horário que acaba por se refletir na fachada. Conforme se deduz das plantas, o terraço existente na fachada frontal, na face do volume, funciona como uma espécie de noção do movimento que ele carrega dentro de si.

Essa operação, coetânea das pesquisas de Gropius, explicita o alcance da concepção de casa/abrigo no elenco das idéias de Warchavchik. Por ela, vê-se como ele a entendia como um centro irradiador; um vórtice energético cujo ponto de origem estava localizado justamente nos ambientes destinados ao repouso.

A nova harmonia alcançada deixa para trás as vozes de regras de equilíbrio superadas, baseadas no princípio do equilíbrio estável e da hierarquia rigorosa das partes.

A utilização da cor vermelha para portas e janelas acentua o caráter de pesquisa pictórica na nova solução expressiva e assevera a amplitude das afinidades das investigações de Warchavchik com os padrões de linguagem abstrata utilizados pelos mestres das vanguardas, demonstrando irrefutavelmente a incorporação de pontos programáticos, inclusive da sua facção mais radical: o grupo De Stijl.

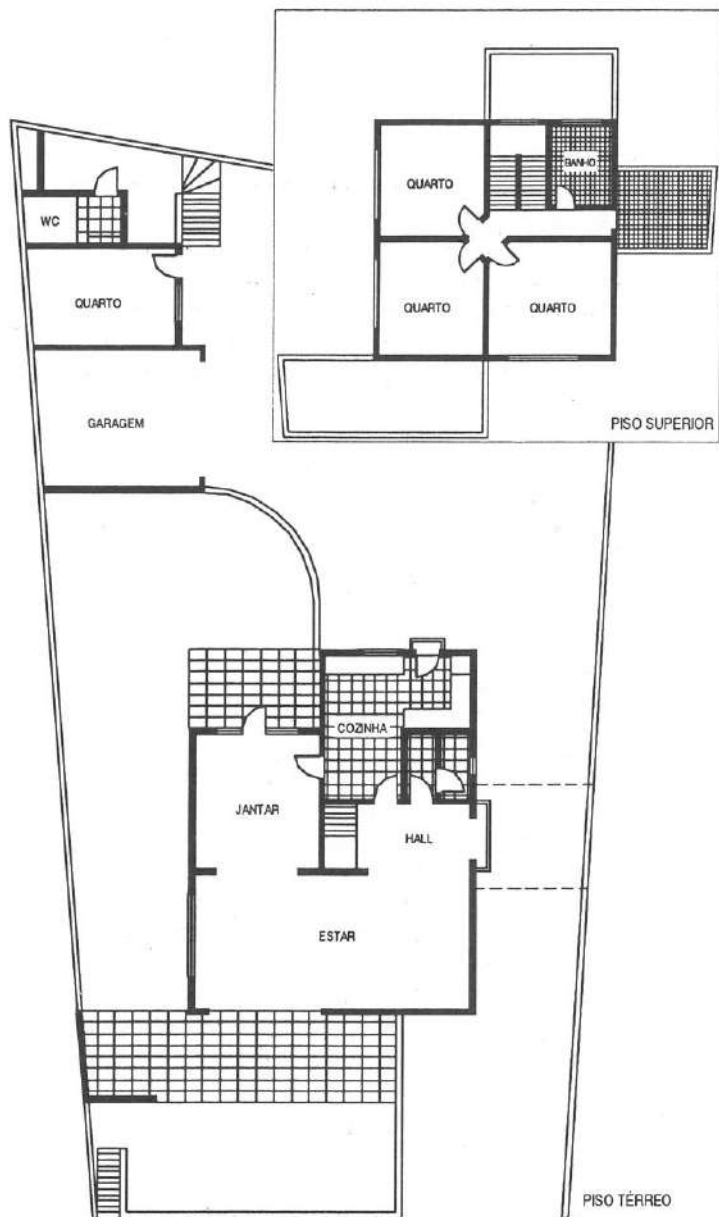
Casa da rua Itápolis - A Casa Modernista (1930)

O parentesco da casa da rua Itápolis com sua irmã menor da rua Melo Alves é tão grande, que chega a sugerir que esta tenha funcionado como uma espécie de balão de ensaio da primeira que, dessa maneira, conseguiu ser a expressão plena dos princípios norteadores da arquitetura moderna defendidos por Gregori Warchavchik.

O epíteto de **casa modernista**, conforme já foi explicado, deveu-se ao alarde que se seguiu a sua inauguração. Mais uma vez, com o intuito de propagandear suas propostas e assim arregimentar mais seguidores da arte moderna, Warchavchik organizou uma exposição verdadeiramente capaz de chamar a atenção do público que, por sua vez, afluíu em grande número - os jornais da época registram a respeitável marca de 20.000 visitantes.

Nessa casa reaparece, com dimensões consideravelmente maiores, o cubo como elemento articulador da construção. Trabalhando ainda mais ousadamente a idéia de romper as arestas sóbrias do paralelogramo, o arquiteto faz brotar na superfície frontal e na lateral, dois planos achatados e perpendiculares cujas espessuras diferentes ampliam a dramaticidade do diálogo com o bloco principal, pela tentativa de quebra da sua integridade. Entretanto, o volume primário e elementar não se esfacela nesse confronto, ao contrário, encanta pela altivez com que se mantém.

Conservando e aprimorando a orientação da casa anterior, Warchavchik continua a enriquecer o movimento das fachadas, trabalhando com maestria uma série de formas que contém em si um princípio dinâmico, como é o caso dos conjuntos e recortes em formato de L. Nessa casa ele agrega à fachada dois grandes planos/varandas/coberturas, e cria uma série de dispositivos formais que proporcionam lateralidades, evidenciam a composição pic-



Casa Modernista, rua Itápolis, 1930

tural de retângulos e quadrados - diferenciados pelas sombras que proporcionam, ou mesmo, caso das janelas frontais, pela inflexão dos planos que as compõem -, além de alternar sucessivamente os cheios e vazios de formatos díspares entre si, etc. O trato e a investigação mais segura desses elementos faz com que o arquiteto depure ainda mais sua poética copulativa entre máquina e arquitetura.

A sacada em balanço com seu plano que flete certo em ângulo reto, faz o discurso elegíaco da geometria, pela exatidão e pelo arrojo com que se arremete no ar, como que expelida à força do volume. Parte do ponto central do cubo e daí se afasta como flecha, como que indicando a não existência de um eixo organizador e se ancora solidamente ao chão. Já à partir dela, como também da cobertura lateral, percebe-se que a simetria foi abolida definitivamente, e que o sentido de movimento ampliou-se em vetores verticais, horizontais e diagonais. Como se isto não fosse suficiente, as janelas/aberturas/recortes, situados nos vértices do poliedro, dão continuidade às fachadas. Enfim, agora é o volume todo que se revoluciona e em todas as direções.

Também a fachada posterior é rica pelo jogo obtido pelos recortes que criam recuos e acréscimos no cubo básico, igualmente dividido em quatro partes. A lógica, plenamente visível, é de uma precisão matemática. São pontos dignos de nota, por exemplo, o volume saliente situado no canto esquerdo inferior do cubo com seu "L" formado sucessivamente pela porta de acesso, pelo lustre/caixa de ferro com vidro opalescente e pela janela horizontal, capaz de imprimir ao olhar um movimento tão intenso, que este se propaga conectando-se ao plano situado logo acima - que corresponde à janela que tem a função de iluminar a escada interior - e termina colidindo com o beiral, empurrando-o até o ponto de romper a linearidade da sua aresta e lhe criar um plano recortado. Deve-se lembrar que este conjunto, assim como todos os outros planos envidraçados e que são as janelas/aberturas, agem como negativo-positivo em relação à superfície opaca da casa, de modo que de dia são escuros - como aparecem nessas fotos, e, de noite, a relação se inverte, graças ao efeito da iluminação interna. Uma outra solução exemplar existente nessa fachada, está no plano/parede que, como se compensasse o recuo do bloco na sua parte inferior direita, parte exatamente do seu limite para fazer uma elegante curva que tem como centro uma árvore e que se encerra transformando-se na primeira parede da edícula.

O processo de maturação do arquiteto vai se desenvolvendo rapidamente a partir de cada uma das obras realizadas, fazendo-o assumir um traço próprio e preciso. Nesse momento, por exemplo, além do abandono das regras clássicas que, por decantação, se metamorfosearam na sua arquitetura de massas sólidas, há também o abandono da pretensão de uma arquitetura de raízes puramente brasileiras, que ainda o assaltava na casa da rua Santa Cruz. A atenção às particularidades do país onde trabalha comparecerão em suas edificações de uma forma muito mais sutil, perfeitamente compatível com sua poética racionalista. De acordo com seu relatório para o CIAM:

"Mas, os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactus e outros vegetais soberbos e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins".²⁶

Os cactus, sem dúvida, juntamente com a vegetação parcimoniosa do paisagismo de Mina Warchavchik, iriam sempre valorizar as obras do arquiteto. Funcionando como esculturas, eles, com sua rigidez orgânica e sua aparência áspera, fazem contraponto com a assepsia geométrica da obra arquitetônica, como é o caso desta residência localizada na rua Itápolis, projetando nas superfícies limpas e brancas o nanquim recortado das suas sombras.



Residência Luiz da Silva Prado, rua Bahia, 1930

Natureza e arquitetura aqui se entrelaçam num diálogo tenso como uma poesia de João Cabral. A luz ilumina tão fortemente o volume elementar branco e chapiscado, que chega a desmontá-lo momentaneamente, fazendo-o oscilar em direção ao plano, ao mesmo tempo em que rompe sua unicidade pela irrupção de lâminas angulares de sombras.

Dentro, como na casa anterior, o despojamento e a forma dos espaços internos reforçam o raciocínio operado externamente e confirmam, à maneira da casa anterior, que eles são o motor de todos os movimentos registrados nas fachadas. A expansão dos espaços internos e sua continuidade através dos terraços, evidenciam tanto a tradução da idéia de interpenetração entre espaço natural e espaço construído, como o movimento de sentido rotativo horário provocado pela planta composta por formas tensionadas em L. Não há nenhuma possibilidade de se confundir esse raciocínio com algo que não um fato mecânico (o contrário seriam as pinturas maquinistas de Leger, ou a Chilehaus de Fritz Hoyer tão semelhante a um barco). Como diz Argan a propósito do prédio da Bauhaus de Gropius:

“Todo o conjunto está concebido como um lento girar de volumes e planos que esgotam em suas qualidades plásticas as forças do movimento que eles mesmos suscitam”.²⁷

Da mesma forma que o prédio de Gropius, é evidente que o pensamento compositivo de Warchavchik se baseia na mecânica elementar da alavanca e da biela. Mais uma vez o arquiteto reduz drasticamente as áreas de passagem, o que garante à casa uma funcionalidade estrita no que tange aos seus ambientes, e, no caso da planta do segundo andar, a repetição do esquema de divisão em quatro partes iguais do cubo, irá garantir o mesmo efeito da casa Melo Alves. Um esquema cuja reiteração iria fazer com que sua produção fosse descuidadamente chamada de cubista pelo público leigo.

Residência Luiz da Silva Prado, casa da rua Bahia (1930)

A casa da rua Bahia apresenta novos progressos da poética de Gregori Warchavchik. O bloco monolítico empregado nos trabalhos anteriores se decompõe no jogo de volumes. Claro está que o terreno contribui para a solução adotada: incrustado em uma encosta com um desnível de 11 metros entre a rua Bahia e rua paralela imediatamente abaixo. Mas, na verdade, o simples fato do terreno ser considerado a ponto de definir o partido adotado na concepção arquitetônica, já indica a amplitude do termo *funcionalismo*.

Assim, dois cubóides de dimensões distintas e ambos com uma altura bem acentuada, interpenetram-se criando profundidades diversas e desníveis espaciais, sendo que estes são ocupados por terraços-jardim. Os princípios formulados por Le Corbusier aparecem quase que integralmente, muito embora estejam submetidos à morfologia própria criada por Warchavchik.

A fachada quase monástica para a rua Bahia oferece dois volumes desiguais dispostos um ao lado do outro, e cujo aspecto monolítico só é rompido, no maior, por uma espécie de janela estreita que o rasga lateral e verticalmente, reforçando e indicando o vetor de altura da construção e, no menor, que está um pouco recuado em relação ao primeiro, pelo plano/ cobertura que equaliza os dois volumes ao mesmo tempo que registra o efeito de cisalhamento que atacou os dois sólidos, e pela porta de acesso. É digno de nota também, o gradil do terraço-jardim que, composto por uma trama de linhas, suaviza a aridez da fachada, atenuando sua opacidade por efeito da sua transparência. Um outro pequeno detalhe que vale a pena mencionar está nos dois cubos feitos de tijolos de vidro que ladeiam o portão de entrada e que a noite cumprem a função de iluminar.

Contrariamente à face frontal da residência, planos e linhas verticais e horizontais se contrapõem animadamente na fachada posterior. Os volumes se deslocam e são escavados combinando alternadamente planos chapados e largos, delgados e lineares, cuja materialidade varia da concretude das paredes, passa pela transparência ou pelo efeito

de espelhamento provocado pelos panos de vidro, e acaba na virtualidade dos vazios formados pelas sacadas e pelas grades que lhes servem de elemento de contenção. A arquitetura se movimenta em su pressões e acréscimos.

As mesmas janelas horizontais contínuas que atravessam o volume na parte posterior concorrem em pé de igualdade com as dimensões dos planos de alvenaria. Além disso, elas permitem a quem lhes olha através uma fruição da paisagem expandida que elas enquadram. Por outro lado, são estas mesmas janelas que, vistas do lado de fora, retomam a linha de horizonte dessa mesma paisagem que a barreira física do edifício impede de ser vista, ao mesmo tempo em que quebram a verticalidade excessiva da edificação.

Comparados com as duas últimas residências estudadas o programa da casa da rua Bahia é quase luxuoso. Mesmo assim, a dificuldade de ocupação de um terreno cuja área utilizável é reduzida, obriga ao arquiteto um equacionamento muito feliz e que se pode ser aferido pelo zoneamento equitativo da casa, articulado em torno do eixo formado pela caixa de escada. É a partir desse eixo que os quartos e salas se organizam num fluxo concêntrico que se espalha nos terraços a que dão acesso. Esses ambientes estão voltados para o norte, para o sol, enquanto a parte da casa orientada para o sul e que coincide com a fachada, reserva-se ao abrigo de banheiros, cozinha e corredor.

Com a casa da rua Bahia fecha-se praticamente a pesquisa iniciada com a casa da rua Santa Cruz, passando pelas casas da rua Melo Alves e da rua Itápolis. Todos os pontos que Warchavchik defende são virtualmente realizados. O mobiliário está mais aperfeiçoado e entre ele já se encontra os móveis feitos de aço tubular e os de madeira compensada. Só lhe restará continuar batendo-se pela implantação das condições técnicas ideais, o que só seria obtido com o passar dos anos e com a efetiva industrialização do país.

Residência Antonio da Silva Prado Neto, casa da rua Estados Unidos (1931)

O interesse desta obra reside no fato de que nela o arquiteto busca outras possibilidades além daquelas já relatadas. Ao contrário das soluções verticais adotadas nas obras anteriores onde o cubo inicial foi progressivamente ganhando altura, aqui o elemento adotado é o paralelepípedo. Trata-se, portanto, de uma variação perfeitamente previsível dentro do horizonte de especulação de Warchavchik; nada que contrarie os antigos passos.

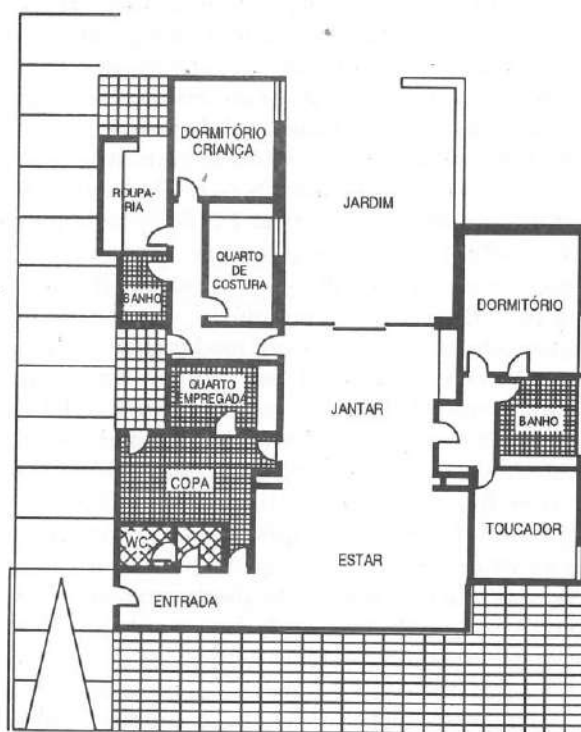
Ainda assim, somado a esse novo motivo geométrico, desaparecem as proposições gráficas que faziam com que as superfícies construídas funcionassem como plano/suporte/tela. O fascinante dessa obra é o modo como a arquitetura toma posse, enfim, da sua materialidade e passa a estabelecer

uma relação com o solo: o volume solidamente ancorado no solo é rompido, o que cria profundidades distintas, enquanto que algumas das superfícies opacas das paredes cedem lugar aos grandes panos de vidro, emoldurados em grandes e elegantes perfis metálicos, cuja transparência franqueia ainda mais a relação interior-exterior. A cada reentrância produzida vai se descortinando uma nova espacialidade.

Todos esses elementos, especialmente a ocupação fluida do solo dada pela horizontalidade da edificação, remete inevitavelmente ao arquiteto alemão Mies Van der Rohe. A plasticidade das formas arquitetônicas tão elaborada por Le Corbusier, parece perder espaço na poética de Warchavchik que, de fato, talvez fosse excessivamente geométrico para ceder aos devaneios formais que mais tarde tanto encantariam o mestre suíço. Assim, a continuidade dos espaços, a flexibilidade dos ambientes internos, e o acabamento requintado das partes componentes da construção, quesitos tão cuidadosamente tratados por Mies, parecem sensibilizar e corresponder melhor aos anseios e à inclinação natural do trabalho de Warchavchik.

Com este procedimento o contorno rígido da linha definidora do desenho se desvanece. Elemento recidente é a varanda em balanço, que aqui não atua como fator desestabilizador da articulação estática do conjunto, mas sim sugere virtualmente o limite espacial definido e aponta para a ausência da linha angular de fechamento.

Os ambientes, bem mais amplos que nas outras casas analisadas, traem seu compromisso com a racionalidade através da própria malha modular



Residência Antonio S. Prado Neto, rua Estados Unidos, 1931

que preside sua locação e que pode ser observada na planta através do prolongamento das linhas formadas pelas paredes mas que a rigor já acontece no reticulado que circunda metade da edificação, formado pelas lajotas e ampliado na trama da pérgola. Os diversos ambientes estão colocados às margens de um espaço central - salas de estar e de jantar-, que também atua como uma espécie de jardim de inverno, na medida em que é definido pela ausência de uma fatia do paralelepípedo, e está limitado na frente e atrás por duas paredes de vidro composta por portas de correr, propiciadoras de um percurso de dentro para fora - jardins, ou vice-versa. Verdadeiro caminho de mão dupla dentro da casa, com este ambiente Warchavchik opera em sua obra uma expansão dos preceitos relativos à interpenetração dos espaços externo e interno, posto que a ligação entre os dois territórios (o universo e o íntimo), é muito mais livre, dependendo minimamente da existência de espaços de transição.

À maneira de conclusão

Como se viu, foi um trabalho típico de pioneiro aquele que Warchavchik se impôs. E não lhe faltou disposição para ele. Após os vários percalços sofridos por ocasião da casa da rua Santa Cruz, o arquiteto envolveu-se numa polêmica com o arquiteto Dácio de Moraes e que redundaria exatamente na série de artigos publicados no *Correio*. Fortalecido pela adesão dos intelectuais modernistas, após a edificação de algumas residências igualmente afinadas com seu ideário, lavrou mais um tento para si com a construção da casa da rua Itápolis e do evento intitulado "Exposição de uma Casa Modernista" onde não faltaram quadros, tapeçarias e mobiliário, todos eles modernistas. A partir dessa casa Warchavchik transformou-se em referência obrigatória dentro do meio intelectual do país e passou a ser festejado como nosso arquiteto mais atualizado. Não foi por outra razão que ele se abalaria até o Rio de Janeiro para ingressar na ENBA, a convite de Lúcio Costa, para, em seguida, se associar com o colega carioca numa colaboração onde era indiscutível a prevalência das suas idéias, o que pode ser comprovado na primeira casa modernista do Rio, a da rua Toneleros, de 1931, em completa consonância com as que ele já havia realizado em São Paulo. Entretanto, sua permanência nesta cidade jamais foi interrompida, e as obras realizadas até o início dos anos 30, conforme análise feita, reafirmam o aprimoramento das suas qualidades, e confirmam seus pressupostos e sua crença de que a arquitetura moderna seria perfeitamente aberta e permeável ao lugar que a acolhesse. Tudo isso muito antes do célebre prédio do Ministério da Educação.

Por tudo isso é que é surpreendente a manutenção dessa obra à sombra. Seu eclipsamento. Talvez seu estabelecimento definitivo em São Paulo e o mergulho em direção à rota que ele cuidadosamente

traçou para si, tenham sido os principais responsáveis para a posição que ele manteve naqueles anos, de certa forma à margem do debate e das questões específicas que, como se discutiu nos capítulos anteriores, permearam a implantação do modernismo em arquitetura no Brasil. Mas isto não diminui o valor do seu trabalho. Cada realização sua parece materializar uma rota segura, cujo traçado obedece fielmente aos seus pressupostos primeiros, emitidos já no seu manifesto de 1925, de união entre arte e indústria. Sob este aspecto São Paulo seria, afinal, o sítio privilegiado para o seu desenvolvimento. Que não o fosse para os postuladores de uma arquitetura legitimamente brasileira é uma outra questão.

Suas obras inauguram indubitavelmente a chegada no país de um novo pensamento arquitetônico, afeito à luz e à razão, signos emblemáticos da nova era que se instaurava. Por isso são claras e solares. Tiram partido do tensionamento entre a geometria, apuradamente embalada em branco, e o sol, que lhe abre gretas escuras e cambiantes na epiderme immaculada.

Contemplar as obras de Warchavchik, passear por seus contornos exatos, é reviver o desembarque e a surpresa da razão ocidental diante da canícula e da claridade desmedida. É como assistir a chegada de Apolo aos trópicos.

Notas

- 1 Gregori Warchavchik. "Acerca da Arquitetura Moderna", *Correio da Manhã*, 1/11/1925)
- 2 Le Corbusier. *Por uma Arquitetura*, 1973, p. XXIX.
- 3 Gregori Warchavchik. "Arquitetura do Século Vinte", 1º artigo, p.1.
- 4 *Idem, ibidem*, 3º artigo, p.9.
- 5 *Idem, ibidem*, 3º artigo, p.9.
- 6 *Idem, ibidem*, 2º artigo, pp.4/5.
- 7 Alfredo Tafuri, *Teorias e História da Arquitetura*, 1979, pp.60/61.
- 8 Gregori Warchavchik. "Arquitetura do Século Vinte", 2º artigo, p.5.
- 9 *Idem, ibidem*, 3º artigo, p.9.
- 10 *Idem, ibidem*, 4º artigo, p.13.
- 11 *Idem, ibidem*, 1º artigo, p.1.
- 12 *Idem, ibidem*, 1º artigo, p.2.
- 13 *Idem, ibidem*, 6º artigo, pp.22/23.
- 14 *Idem, ibidem*, 4º artigo, p.12.
- 15 *Idem, ibidem*, 4º artigo, p.15.
- 16 *Idem, ibidem*, 3º artigo, pp.10/11.
- 17 *Idem, ibidem*, 7º artigo, p.25.
- 18 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.29.
- 19 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.29.
- 20 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.29.
- 21 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.29.
- 22 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.30.
- 23 *Idem, ibidem*, 8º artigo, p.30.
- 24 Geraldo Ferraz, *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925-1940*, p.51.
- 25 *Idem, ibidem*, p.28.
- 26 *Idem, ibidem*, p.51.
- 27 Gian Carlo Argan, *El Arte Moderno 1770-1970*, 1975, p.77.

Aginaldo Aricé Caldas Farias é professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos (USP) e doutorando em História pela UNICAMP. O presente texto é parte da dissertação de mestrado em História, no programa de pós-graduação em "História Social do Trabalho" (IFCH-UNICAMP), intitulada *Arquitetura Eclipsada: notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*, orientada pelo Prof. Dr. Nicolau Sevchenko e defendida em 1990.

A ARQUITETURA E O RAPTO DO SIGNIFICADO

Uma defesa intransigente da Arquitetura como lógica de raciocínio interior aos princípios da própria obra, sem vínculos com significados, métodos ou maneiras consagrados pela tradição

Anne Marie Summer

A idéia de não significação na arquitetura remete à não significação extrínseca, isto é, nenhum caráter essencial extrínseco à obra. Remete portanto à questão da pura internalidade da obra.

Se tomarmos a música como referência, dificilmente diríamos que uma fuga ou uma sonata significam alguma coisa além daquilo que está lá, algo para além de sua pura presença no tempo. No mesmo encadeamento poderíamos, como Schopenhauer, pensar a arquitetura como música congelada.

Indagando sobre precisamente esta discussão, pode-se supor que o sítio, o programa, o uso ou o cliente fossem dados a partir dos quais a arquitetura se constitui. Que o projeto se desenvolve deste ou daquele modo em função da topografia e da orientação do terreno em relação à paisagem. Ou, que é o programa que define e qualifica uma determinada hipótese de espaço. Ou ainda, que os materiais ocupam este lugar - não nos referimos ao conceito moderno de verdade dos materiais, a clarificação do mundo que se desvela diante de mim, ou à noção de forma como forma da função, que por si supõem outra questão.

Tal raciocínio acaba por definir uma relação de causa e efeito onde, no limite, a arquitetura se constituiria enquanto resultante de determinadas operações exercidas a partir destes dados. Mas não é difícil contrapor que do mesmo terreno poderão surgir inúmeros projetos, e que, analogamente, do mesmo cliente e do mesmo programa poderão resultar inúmeras possibilidades. Concretamente, não estamos no âmbito da aritmética onde $2 + 2 = 4$ independentemente de quem opera a equação, mas no campo da arquitetura que tem a si própria como objeto.

De outro lado, num raciocínio menos pragmático, embora ainda sistêmico, poderíamos considerar a História, o tipo, a tradição como fatores aos quais a arquitetura estaria ligada de modo perene e que a informariam por definição.

É o discernimento que avalia um Le Corbusier em consonância com um Palladio e que elege semelhanças volumétricas para estabelecer elos de continuidade histórica que conformariam a razão mesma da arquitetura. Ou a abordagem que adota o tipo como constante à qual toda forma necessariamente refere:

a inferência de que o significado arquitetural depende da existência de tipos pré-estabelecidos, o que supõe não só uma significação exterior como uma dependência de valores absolutos.

Trata-se da mesma diretriz assumida pelo procedimento que, ao desenvolver tal ou qual desenho, busca denotar ou exprimir esta ou aquela **intenção**. Mas tal vontade, em última instância, não traria em seu bojo a idéia de um sistema de representação, de alguma coisa outra que não a própria coisa que lá está, que se faz por nós e diante de nós a partir de suas próprias operações?

Está claro que os fatores levantados - sítio, programa, História, tipo - têm uma presença na arquitetura, que podemos estabelecer determinados nexos entre Palladio e Le Corbusier, que o sítio informa o projeto e que o *ideal* teve e tem ainda lugar no pensamento arquitetural. O que questionamos é o entendimento destes nexos como fatores fundantes da arquitetura.

É evidente que numa discussão sobre proporção verificaremos que a estrutura A-B-A está presente de modo contundente em Palladio e, mesmo, que não poderíamos passar por Palladio sem perscrutar tal questão, e que também, embora de modo menos incisivo, seja dada em Le Corbusier. Mas dificilmente poderíamos afirmar que a questão fundante em Le Corbusier seja a da proporção ou que ele se situa na história da arquitetura por seu elo com Palladio. Ambos trabalharam a proporção, assim como invariavelmente a arquitetura se defronta com ela, mesmo que por inversão ou negação - mas cabe aguçar o olhar a fim de que possamos ver COMO os diferentes arquitetos trabalharam a mesma questão. O fato de trabalharem a mesma questão não conduz à identidade de resolução.

Paralelamente, o que qualifica o projeto de uma casa ou de uma escola não é o número de dormitórios ou salas de aula que cada qual possui, ou o uso-função daqueles espaços. Para além do discernimento imediato, sabemos que o conceito moderno de função é, como na função matemática, uma relação. Na pintura de Cézanne, o que está em questão não é o rochedo em si mas COMO ele é pintado - em última instância como Cézanne pinta a própria pintura ou, por analogia,

como se arquiteta a arquitetura. O que interessa é como projetamos o espaço, como o espaço se projeta - movimento intrincado entre reflexão e gesto, é a mão que pensa e a cabeça que desenha. Não há a-priori, não há essência extrínseca - há o gesto que se faz num contínuo fazer-se.

Se a idéia de não significação remete à pura inter-nalidade da obra, o que está posto é como a obra se move, se constrói, se transforma a partir de suas questões internas. Pois se nos voltamos para o pres-suposto de uma intencionalidade extrínseca à obra - seja qual for - cairemos no conceito de que a forma é representação de algo fora dela. Ela não SERIA, ela representaria, significaria outra coisa.

Na mesma linha está a avaliação da obra como auto-revelação, ou auto-expressão. Porque se ela é minha extensão, se eu constituo a sua referência, então ela conta com uma determinação extrínseca a ela que sou eu, o que a torna ilustrativa de mim. Portanto, que a arquitetura tenha um pensamento, indubitavelmente, mas um pensamento interno a ela.

Atentemos a esta internalidade da arquitetura, a esta matéria intrínseca. Da mesma maneira que a Filosofia se debruçou ad infinitum sobre basicamente os mesmos temas - o ser, a verdade, a razão, a moral... - também a arquitetura trabalha invariavelmente as mesmas questões - natureza X artifício, planta, escala, proporção... Mas recairíamos num procedimento sistê-mico se quiséssemos definir a priori que são estas questões que por si qualificam a arquitetura - o que não quer dizer que a arquitetura não tenha se defrontado e não continue se defrontando com tais questões. Palladio operou a planta como planta central ordenada segundo eixos reguladores; Mies van der Rohe como sucessão infinita na grelha do espaço; Le Corbusier como circularidade dispersa.

Novamente, não se trata de elaborar um rol de questões e a partir delas, como um formulário, operar a arquitetura. A questão fundante de um determinado projeto poderá ser, entre outras, a sua presença como esticamento, tensão ou deslocamento e não propriamente uma temática de planta ou proporção. Donald Judd está, na sua escultura, interessado na rarefação e não na simetria.¹ Se entretanto a simetria - que poderíamos supor como uma questão recorrente da escultura e portanto distinta da rarefação -, se ela aparece, é contingente, não sendo a preocupação fundante de seu trabalho, que está na rarefação. Se voltarmos o olhar para o contínuo espacial da arquitetura moderna, veremos que o que está em exposição é precisamente um contínuo espacial fluente - a indeterminação na relação sujeito-objeto, a suspensão da relação dentro-fora. Está claro que a reflexão sobre a planta, a planta livre, assim como sobre a relação natureza-artifício são questões vitais desta arquitetura. Mas o que está qualificando o projeto não é propriamente uma definição a priori sobre planta ou a natureza mas um gesto que envolve a reflexão planta e natureza. Num raciocínio contrário e talvez rigorosamente disciplinar, a arquitetura estaria simplesmente operando de modos diversos um vocabulário.

Se não há um a priori - de qualquer ordem - que informa o projeto, se ele não possui uma qualidade essencial, então é ele mesmo que indica suas questões. Se não há uma intenção primária do meu gesto, então o projetar é um projetar as exigências do próprio proje-

to. Por isso, o conceito de processo composicional ou transformacional neste âmbito não tem lugar: ambos trazem em si a noção de algo que informa a obra e segundo a qual ela se desenvolve.

O processo composicional traz em si a noção de uma forma primeira, lato senso, segundo a qual todo projeto se ordena e à qual sempre refere. Se o decompus-séssemos, sempre chegaríamos a esta forma-idéia primeira.

No processo transformacional, que traz subjacente a noção de método, se não temos a forma primeira, temos a idéia de processo onde cada passo refere sempre ao imediatamente anterior. Assim, 10 refere a 9, e 9 a 8 sucessivamente. Não há referência primeira, há referência regressiva.

Mas se poderia argüir com relação ao processo transformacional que não há nenhuma eleição apriorística - mas também poderíamos inquirir se a própria noção de método não acaba por encerrar intrinsecamente um sistema.

Tendo o contingente como medida, o projeto enquanto presença não traz em si nenhuma anterioridade.

A título de digressão, hoje, o meu procedimento arquitetural poderá me colocar a reflexão, por exemplo, sobre aberturas. Estariam presentes aí várias implicações: a reflexão sobre dentro-fora, sobre superfície e profundidade, sobre volume. Me interessará um olhar apurado para ver como Mies van der Rohe se defronta com a questão por negação - não existe; como Le Corbusier desenvolve a dupla superfície a fim de suprimir a profundidade; como Louis Kahn a pensará como sucessão temporal - a presença da luz; como Peter Eisenman a coloca como superfície interna: inversão, superfície-adesivo: ligação dos sólidos, testemunho do volume; e como eu poderia pensá-la como plano tridimensionalizado ou como operação invertida: de fora para dentro.

Mas é a própria obra que me leva a tal reflexão. São as suas próprias exigências. É a natureza do processo de projeto. A arquitetura - presença no espaço, como a música - presença no tempo.

Em última instância, do rapto do significado, trasladando para John Cage poderíamos reiterar: "Ligar coisa com coisa permanece um privilégio de cada indivíduo" (p.e.: Eu sedento: bebo um copo d'água); mas esse privilégio não deve ser exercido publicamente, exceto em emergências (não existem emergências estéticas).²

NOTAS

- 1 "Questions To Stella and Judd" in Gregory Battcock (org.), *Minimal Art: a critical anthology*, p. 150.
- 2 John Cage. *De Segunda a um Ano*, p. 28.

Anne Marie Summer é professora do Departamento de Fundamentos Teóricos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCCAMP e do Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Mackenzie. O presente texto é parte revista da dissertação de mestrado em Filosofia e Estética na Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas da USP, intitulada *Uma Arquitetura não Adjektivada*, orientada pela Prof^a. Dr^a. Otília Arantes e defendida em maio de 1988.

FLÁVIO DE CARVALHO

O Arquiteto Modernista em 3 Tempos

A experiência arquitetônica de um dos mais instigantes fomentadores culturais do Modernismo Brasileiro, que vai desde a programática vanguardista até a edificação de algumas poucas obras que se tornaram marcos históricos da evolução arquitetônica moderna brasileira

Rui Moreira Leite

1º Tempo: Os Projetos Monumentais (1927-1929)

O progressivo desencanto com a rotina nos escritórios de engenharia, em seu trabalho como calculista, estimulou em Flávio de Carvalho sua atividade paralela como arquiteto. Não será, no entanto, no projeto de residências e edifícios que ele delimitará as fronteiras de sua atuação, mas na participação, por mais de um ano, em sucessivos concursos oficiais no Brasil e no exterior.

Este trabalho deve ser mais vinculado a uma atividade de propaganda do projeto moderno do que a uma tentativa efetiva de concretização de projetos determinados. Isso porque os projetos apresentados não são leituras delimitadas pelos programas estabelecidos nos concursos, mas antes releituras realizadas pelo próprio Flávio de Carvalho do sentido último que deveria ser atribuído a essas edificações. Evidentemente, um projeto que traz embutida a crítica à instituição a que se destina, não pode ter outro destino que a gaveta. Apesar disso, a possibilidade de participação, ao lado dos outros concorrentes, das exposições realizadas a cada concurso, era uma oportunidade não negligenciável de colocar em discussão os critérios da prática projetual reinante.

Foi assim que se inscreveu nos concursos para o Palácio do Governo de São Paulo (1927), para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro (1928), para o Farol de Colombo (1928), para a Universidade de Minas Gerais (1928) e para o Palácio do Congresso do Estado de São Paulo (1929).

O concurso de fachadas para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, a primeira das intervenções do arquiteto em concursos oficiais, dá-se em condições muito favoráveis para Flávio de Carvalho, que pôde acompanhar a repercussão do projeto na imprensa e interferir no debate esclarecendo sua

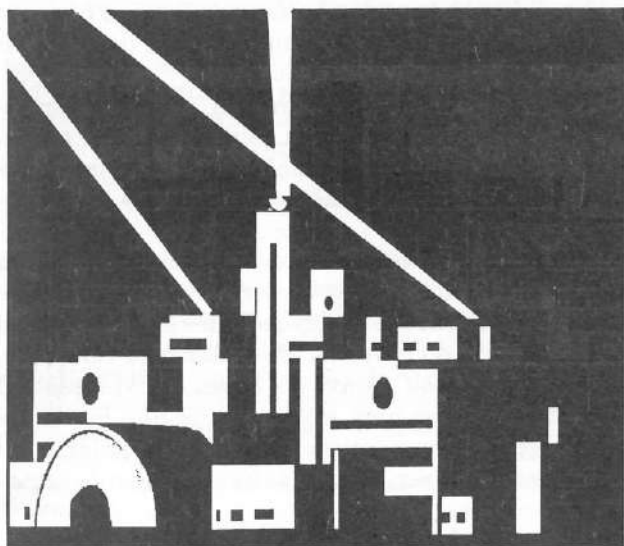
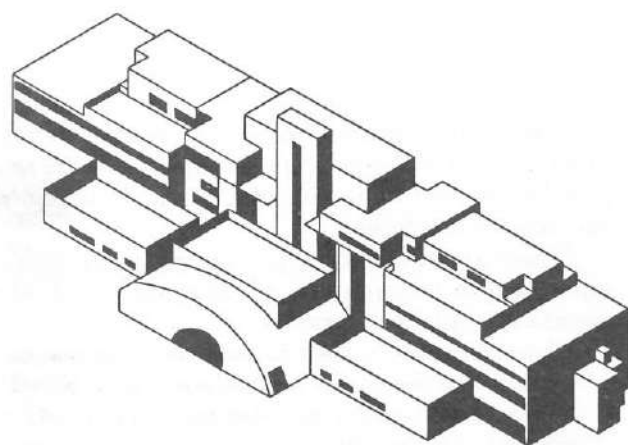
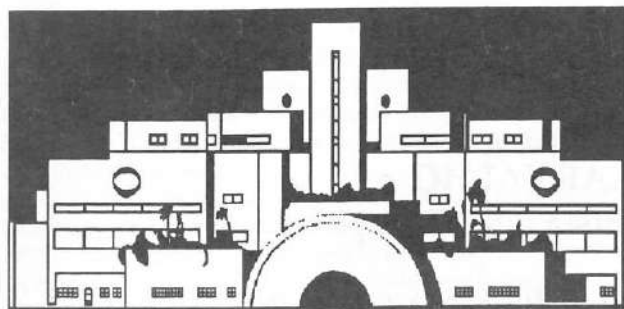
proposta. Naturalmente, para não revelar sua identidade, já que os projetos foram apresentados sob pseudônimo, teve que recorrer a alguns artifícios em suas intervenções.

O memorial descritivo, que se assemelha mais a uma peça de propaganda, dá uma idéia bastante precisa do espírito do projeto:

“O palácio possui plataformas de aterrissagem para aviões de grande velocidade e para correio aéreo ultra rápido, guindastes, hangares com oficinas, numerosos canhões anti-aéreos e possantes holofotes com um grande farol para guiar aviões noturnos, pequeno observatório meteorológico, cabines de comando com instrumentos, base de observação, pequenos balões cativos, catapultas, aparelhos transmissores, aparelhos receptores de rádio e uma estação geradora própria para o caso de falta de força. Confortável residência, grandes *halls* para festas e banquetes com magníficas e amplas vistas para o Brás e a cidade, onde poderão dançar 5.000 pessoas; dois grandes jardins elevados, cheios de espécimes da mata brasileira com numerosos pássaros. Todas as acomodações necessárias à casa militar e administrativa. Numerosos e possantes elevadores”.¹

Chama especial atenção a preocupação com a defesa do edifício, que recorre a um aparato de instalações bélicas sem precedentes em se tratando de uma sede do governo. Mas Flávio de Carvalho, segundo declarou, estava em busca da expressão. O edifício deve ser uma expressão de São Paulo, de sua força, daí ser concebido como um palácio, ou melhor seria dizer, uma fortaleza de cimento armado.²

Flávio defendia que toda a concepção dos volumes que compõem o palácio derivava da planta e evocava a doutrina de Le Corbusier que teria modi-



Projeto para Palácio do Governo do Estado de São Paulo, 1927

ficado *para melhor*. Insistia em que trabalhava a partir de procedimentos lógicos, derivando de sua concepção de palácio como expressão de força, um monumento de cimento armado. Fazia questão que parecesse isso mesmo.³

Para ele toda “forma externa da casa deriva naturalmente das necessidades exigidas como quantidade, qualidade e destino dos cômodos - estamos diante de um darwinismo mental. É uma evolução lenta acompanhada sempre de uma seleção natural, até chegar à sua forma definitiva. Ela precisa nos dar a certeza de que é verdadeira, que nada esconde atrás de suas paredes que os outros não possam ver, que não procura enganar, que não procura fingir ou pretender ser o que não pode ser. Sendo sincera e baseada em princípios puramente lógicos, princípios que obedecem a um raciocínio matemático, ela seria, sem dúvida, eficiente. Uma arte altamente eficiente com relação a certos fins é talvez uma das pretensões mais justas e um dos objetivos mais atraentes que podemos desejar”.⁴

Flávio de Carvalho pretendia apresentar sua criação dentro de procedimentos lógicos, como uma conseqüência direta da aplicação de princípios racionais, mas seu discurso não estava isento de contradições, principalmente com a prática a que deveria corresponder. Como bem observou Ricardo Forjaz Cristiano de Souza⁵ não se pode analisar o projeto à luz das novas ideologias reformadoras da arquitetura, já que, como foi exposto acima, sua postura criativa e autônoma permitia-lhe mudar à sua vontade as idéias de Le Corbusier *para melhor*.

Mas o projeto avançava também na integração de arquitetura e artes plásticas, através do detalhamento de dois painéis para os Salões de Festas e de Banquetes, o primeiro representando um grupo de bailarinas e, o outro, uma cena da vida rural. Outro detalhe que segundo o próprio Flávio devia causar espanto era a determinação que trazia sobre a destruição do monumento de fundação de São Paulo, segundo ele impróprio para representar as forças existentes na cidade. “Uma mulher gorda com saias ao vento e braços abertos implorando misericórdia não pode representar o povo que venceu a resistência da massa inerte”.⁶ Flávio não mencionava nesses artigos, nem em depoimentos posteriores, que previsse uma nova peça para substituir aquela que pretendia eliminar mas, na relação das plantas entregues quando do concurso consta um “esboço da estátua eficiência” que não foi reproduzido na ocasião e não pode ser localizado entre a documentação deixada pelo artista e que talvez tivesse sido pensada com esse fim.

Durante o período da exposição das propostas, Mário de Andrade dedicou-lhe três artigos, em que evidencia, de um lado, sua simpatia pelo projeto e, de outro, suas discordâncias quanto a alguns critérios norteadores da composição, notadamente a simetria que vê como determinante na criação de muitos dos espaços por ela definidos. Aponta tam-

bém a carga teórica embutida na concepção do projeto.⁷

Por seu lado, Flávio de Carvalho não negava que o projeto se baseasse largamente na exploração do efeito da simetria. Ao contrário, destacava esta característica do projeto: "Nesse palácio os elevadores terão parte muito ativa. São sua força de movimento. Vemos assim que o elevador nobre de 6 metros por 3 é a forma principal, o eixo de simetria simbolizado, elevando-se acima de todas as outras formas em completa evidência, numa espécie de coluna dorsal e cerebello".⁸

Para estudo do Projeto para a Embaixada Argentina, no primeiro semestre de 1928, existe menos documentação. Excluído da mostra que se realizou na Escola Nacional de Belas Artes, Flávio não dispôs então de espaço para apresentar sua proposta com maior detalhamento.

Tratava-se de uma edificação de quatro pavimentos, em que se estão ausentes a grandiosidade e monumentalidade do Palácio do Governo, Flávio de Carvalho procurou sublinhar a destinação diferenciada em propostas inovadoras de uso e acabamento. Assim, segundo seu depoimento, o piso do Salão de Festas seria de vidro e iluminado por baixo, dando para um jardim de árvores tropicais. Na cobertura previa instalação de uma praça de esportes, com piscina de vidro e solários.⁹

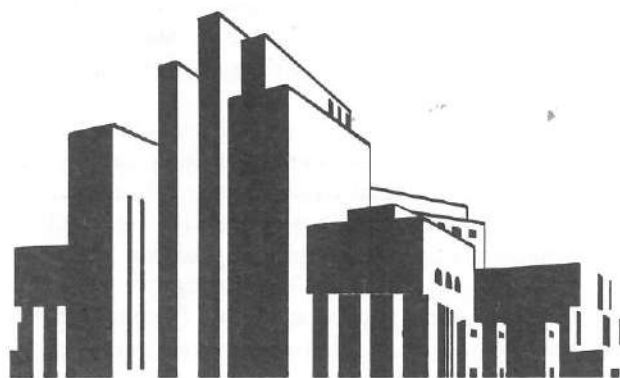
Acentua-se ainda a decomposição do corpo da edificação em volumes cúbicos; as curvas representadas no Palácio do Governo pelo hall semi cilíndrico foram abandonadas. Desejava, segundo esclareceu, caracterizar o prédio por "grandes superfícies claras e que seriam coloridas pelo sol, formando sombras gigantescas, criando prismas enormes e que seriam visíveis a grande distância". As paredes seriam de concreto poroso.¹⁰

O projeto foi excluído do concurso pelo juri, formado pelos profissionais argentinos S. Guighazza e Raul Filte além do embaixador Mora y Araujo e, segundo relata Flávio, atirado no W.C. da Escola de Belas Artes. De qualquer forma, o material enviado nunca foi devolvido.

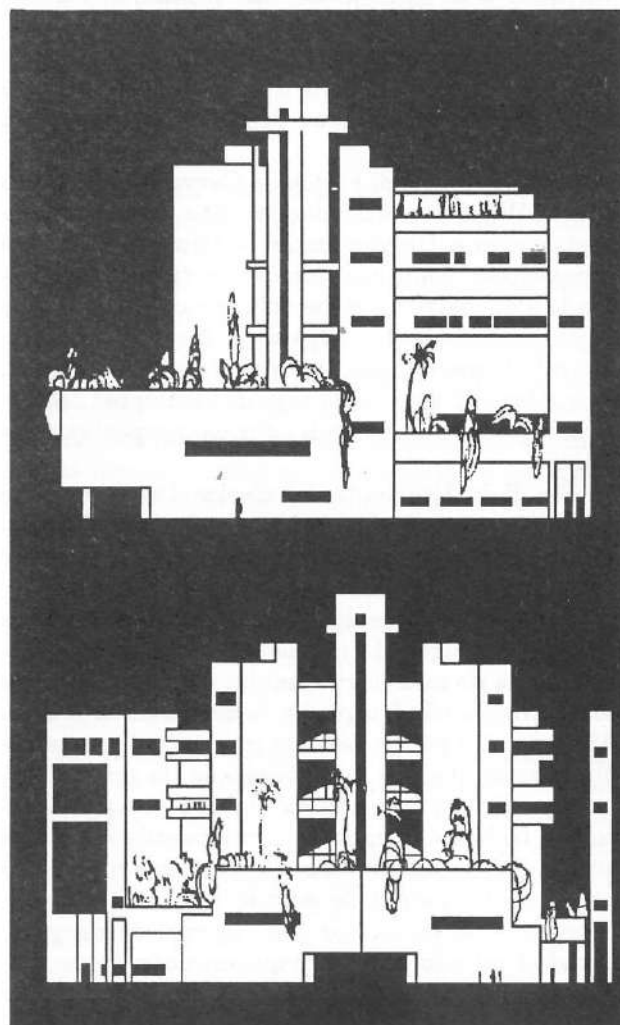
Nesse primeiro semestre de 1928, Flávio de Carvalho participou também do *Concurso Internacional para o Farol de Colombo*, a ser construído na República Dominicana. Decididamente é seu projeto mais rico em detalhes - seu interior prevê uma curiosa combinação de painéis modernos com imagens da mitologia tolteca, maia e asteca. Por outro lado, abandonou as superfícies frias do concreto pelo emprego de cores quentes: o vermelho, o verde e o amarelo.

Em uma posição que recorda os projetos futuristas italianos da década anterior, duas plataformas em arcos aparecem travadas por dois troncos de pirâmide e encimadas por um conjunto de blocos, que circundam a imensa torre do farol.

Desta vez sua participação mereceu atenções oficiais dos organizadores do concurso que, no ál-



Projeto para o Palácio do Congresso do Estado de SP, 1927



Projeto para a Embaixada Argentina, 1928

bum editado por ocasião da convocação para a segunda etapa, reproduziram o projeto em cores, dedicando-lhe três páginas. Embora não estando entre os premiados e as menções honrosas da primeira fase, esse destaque foi suficiente para obtenção, pelo projeto, da atenção da imprensa européia e americana.¹¹

Ainda neste projeto, à semelhança do que acontecera no Palácio do Governo, Flávio pretendia integrar pintura e escultura ao espaço arquitetônico e assim, além dos interiores compostos com motivos das mitologias pré-colombianas, colocou no espaço que denominou Salão do Museu, figuras gigantescas de estatúria representando o *Homem e a Mulher no Novo Mundo* frente ao imenso painel representando a Criação.

Albert Kelsey, conselheiro técnico do Concurso, comentou o projeto com extrema simpatia "o gênero de Flávio de Carvalho é moderno ao extremo e portanto nem o lado espiritual nem o intelectual são ignorados ou desdenhados. (...) E não é sem prazer que o examinamos... pois seus arranha-céus são muito interessantes, seu detalhe é cheio de sentido, e seu grupo no interior descrevendo a Criação e a surpresa e a curiosidade dos primeiros mortais colocados na terra é em suma repleto de pensamentos instigantes, sinceros e profundamente espirituais. Nós nos achamos bem dispostos a lhe conceder o direito que tem a uma originalidade das mais férteis".¹²

Em fins de 1928, Flávio de Carvalho participou de seu último concurso daquele ano, com duas propostas para a Universidade de Minas Gerais. São composições monumentais, de verticalidade acentuada e de restrito jogo de volumes cúbicos. Em um deles, curiosamente surgem na fachada frontal e lateral elementos que sugerem painéis ou vitrais, de qualquer forma o emprego de elementos decorativos rigorosamente eliminados nas propostas anteriores.

Em Belo Horizonte foi Carlos Drummond de Andrade que, sob o pseudônimo de Antonio Crispim, defendeu o projeto na imprensa. Em seu artigo no *Diário de Minas*, motivado, segundo explicou, pela chacota de que *Eficácia* era alvo, ressaltava sobretudo a lógica da proposta. "O projeto *Eficácia* é o que há de mais lógico, muito embora possa não ser e acredito não é, o que há de mais belo no gênero. Aliás, o autor não se defende com outras armas: ele diz apenas que é a sua concepção de um edifício universitário, é baseado na lógica e prova-o. Tudo no seu trabalho é rigorosamente calculado, não de acordo com os princípios acidentais de um estilo ou um sistema, porém de acordo com os princípios universais de raciocínio que vigoram desde que o mundo é mundo. O defeito que encontro nesse trabalho é justamente o excesso de lógica fria, de raciocínio puro, de inteligência que ele tem. Gostaria que *Eficácia* fosse menos lógico e mais imaginativo. Mais impulsivo também. Mais humano".

Carlos Drummond de Andrade faz menção à proposta de Flávio para o jardim da Universidade, que também estava dando margem à ridicularização do projeto, por prever plantio de milho, amendoim e bananas e conclui: "O que mais me encanta nisso tudo porém, é a beleza calada do gesto de *Eficácia*. Ele concorreu sabendo que não venceria. Concorreu com um sorriso que muitos pensam de desdém, mas que eu prefiro acreditar seja um sorriso de inteligência".¹³

Esta primeira série de projetos se completaria com a apresentação, por Flávio de Carvalho, de sua proposta para o Palácio do Congresso em novo concurso realizado em São Paulo. A decomposição em volumes cúbicos se acentua em relação aos projetos anteriores, assim como a verticalidade - são agora sete planos superpostos. A linguagem do projeto e do memorial não mudam em nada e, coerentemente, Flávio se apresenta com o mesmo pseudônimo dos concursos anteriores - *Eficácia*.

Faz, de início, sua profissão de fé de que os elementos da fachada devem corresponder à estrutura, sem acréscimos exteriores: "Não existe no prédio nenhuma das noções arquitetônicas do passado, tais como colunas falsas, vigas ocas, ornatos mentirosos e outras aberrações do raciocínio". Toma liberdade com relação ao edital e acrescenta um restaurante "indispensável para facilitar aqueles que, não desejando perder tempo, se alimentarão no local". Além de "um salão de ginástica com chuveiros, para deputados e senadores" já que "a distensão dos músculos muitas vezes elucida o cérebro, e numa máquina de legislar, como esta, todos os elementos componentes devem encontrar-se nas melhores condições". Outra novidade, em relação às exigências do edital, é o museu colocado no último andar do edifício, um museu de produtos nacionais ligado ao departamento de demonstração de necessidades urbanas "cuja finalidade é colocar deputados e senadores em contato com os produtos do país e as dificuldades da vida da nação". Ainda nesse espaço, Flávio prevê a instalação de uma biblioteca científica pequena, "mas de grande eficiência".

Dedica às condições do auditório as demais especificações do memorial, em que se inscrevem suas preocupações com a acústica: - o projeto prevê galerias para o público, com capacidade para 500 pessoas - e com a distribuição de lugares privilegiados para a imprensa. Nesse sentido prevê que o orador fique colocado no interior "de uma tribuna semi-esférica, revestida internamente de vidro, cujo fim é evitar as perdas de energia do orador, focalizando o som na fonte sonora e jogando-o sem nada perder, para audiência que se encontra na frente". E que "devendo a imprensa ser a expressão das opiniões do povo, órgão crítico e independente, promotor do bem estar da humanidade e protetor de todos que concorrem ao progresso, ela ocupa o lugar de honra imediatamente em frente ao presidente".¹⁴

Com a divulgação dos resultados do concurso, Flávio de Carvalho se manifestou pela imprensa sobre os demais concorrentes. Apontou basicamente para o fato dos trabalhos apresentados nada proporem de novo. "Quase todos eram cópias. Não havia nenhuma criação. Ora, a arquitetura é uma arte. Uma arte política, religiosa e social. É pelos monumentos que se avalia o grau de civilização de um povo. E a história das civilizações é caracterizada sobretudo pela inovação". Assinalou, firmemente, as implicações decorativas envolvidas no processo: "Quase todos os projetos são cópias de outros projetos, que por sua vez são cópias de outros. Em todos notei colunas falsas, vigas ocas, dentes simbolizando os caibros da estrutura dos telhados gregos, lintéis proporcionados para a resistência do material da Grécia antiga, mas não adaptáveis ao nosso século da eletricidade e do cimento. Em alguns até reconheci as características do estilo adotado em França no século áureo de Luís XIV! E em pleno século XX quando em todos os países se pensa em criar, criar..."

Essa investida contra a tendência então dominante é acompanhada de uma definição de arquitetura, enquanto disciplina que não deixa de representar um posicionamento, na definição das atribuições do arquiteto e do engenheiro. "Hoje a arquitetura pode dividir-se em duas partes. A forma que proporciona o bem estar físico e moral. E a cor que dá o bem estar intelectual. O bem estar físico está ao alcance de todo o engenheiro que estuda o seu mister. O bem estar intelectual cai no domínio da psicanálise. É preciso que o arquiteto seja também um artista e não unicamente, simplesmente, um engenheiro que traça à régua e compasso linhas retas e linhas curvas..."¹⁵

O que une todos esses projetos é uma concepção centrada no agrupamento de volumes definidos de forma rigorosa e alheios a qualquer decorativismo. Uma limpidez e uma clareza emanam das composições, organizadas basicamente a partir de um eixo de simetria. A escala humana é deixada de lado em face da força que devem exibir os projetos. O que para Lúcio Costa era um gratuito cubismo inicial anterior a Le Corbusier¹⁶, para Flávio de Carvalho era a maneira de manifestar seu desacordo com a arquitetura de fachada então em voga e que representava para ele, como calculista, ter que encaixar estruturas em projetos que não estavam, o mais das vezes, preparados para recebê-las.

Sua atuação neste primeiro momento deve se vista mais como a do demolidor dos preceitos estabelecidos, que faz de cada projeto um manifesto, substituindo sozinho todo um movimento¹⁷, não se pautando pelos ditames da corrente moderna funcionalista, mas aproveitando o movimento internacional somente como referência para elaboração de soluções pessoais.¹⁸

2º Tempo: O Teórico da Antropofagia (1930)

A série dos projetos monumentais revelava não apenas o arquiteto, mas o teórico a se expandir em memoriais, entrevistas e artigos para a imprensa. De qualquer forma, eram intervenções episódicas, relacionadas ainda a manifestações determinadas. O passo seguinte seria a formulação de princípios gerais - passo que correspondeu a uma vinculação com a Antropofagia.

A antropofagia, agrupamento modernista surgido em 1928 sob a liderança de Oswald de Andrade, é normalmente dada como dissolvida em fins de 1929, antes da realização de um planejado congresso em Vitória. Foi o próprio Raul Bopp, um dos cabeças do movimento, quem testemunhou nessa direção.¹⁹ Ao examinar o texto de Oswald de Andrade "Informes sobre o modernismo" e encontrar referência a uma terceira fase do movimento com a participação de Flávio de Carvalho, Maria Eugênia Boaventura, em seu estudo *A Vanguarda Antropofágica*, contesta a existência de manifestação em termos de grupo em 1930. Associa a participação de Flávio de Carvalho no movimento antropofágico a sua atuação frente ao Clube dos Artistas Modernos.²⁰ Na verdade, a terceira fase do movimento, que se seguiu à publicação da *Revista de Antropofagia* em suas 1ª e 2ª edições, se esboça antes da dissolução do grupo descrita por Bopp como definitiva em fins de 1929, com os planos da edição da *Bibliotequinha Antropofágica*, que incluiria o volume *Brasil/Freud* de autoria de Flávio de Carvalho e se estenderia até meados do ano seguinte. É assim que, no *IV Congresso Pan Americano de Arquitetos*, iniciado em junho de 1930, no Rio de Janeiro, Flávio de Carvalho se apresentou como delegado antropófago, para polemicamente introduzir suas teses nas conferências "A Cidade do Homem Nu" e "Antropofagia no Século XX" realizadas respectivamente nas sessões do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 20 de junho e no Teatro Municipal de Belo Horizonte em 9 de julho.

A tese "A Cidade do Homem Nu" desenvolve-se tentando apresentar as contradições da civilização ocidental e da própria idéia de progresso que poderiam dar lugar ao aparecimento do homem antropofágico, a que corresponderia uma nova estrutura urbana.

Assim, para Flávio de Carvalho:

"...O homem perseguido pelo ciclo cristão, embrutecido pela filosofia escolástica, exausto com 1500 anos de monotonia recalçada, aparece ao nosso século como uma máquina usada repetindo tragicamente os mesmos movimentos ensinados por Aristóteles. O ciclo cristão destaca-se sobre as outras religiões por ter dominado o homem mais civilizado. Mas este homem civilizado acorda para ver no ciclo cristão a destruição de si mesmo. As outras religiões são narcóticos idênticos. O burguês venera o passado e os acon-

tecimentos do passado tal como o concebeu a tradição decaída: ele repete o passado sem saber porque; ele aos poucos destrói o seu organismo, as possibilidades de progresso e mudança”.

“...A visão de uma nova era se apresenta para a humanidade. Um novo momento atrai o homem: como progredir?”

“...O homem antropofágico, quando despido de seus tabus, assemelha-se ao homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico. Lá, ele poderá sublimar seus desejos organizadamente. Lá, ele poderá sentir em si a renovação constante do espírito, o movimento da vida aparecerá com um realismo estonteante e ele compreenderá que viver é raciocinar velozmente e dominar os tabus pela compreensão”.

“...A cidade do homem nu será toda ela a casa do homem. O homem encontrará em sua casa imensa as suas necessidades organizadas, arquivadas em locais apropriados, permitindo o acesso fácil e imediato”.

“...As necessidades de homem serão concêntricas por ser a disposição concêntrica mais igualmente acessível a todos. Elas serão localizadas em círculos concêntricos. O bem estar geral da cidade, a magnitude e eficiência da vida da cidade depende da posição relativa dessas zonas”.²¹

Como se pode imaginar, a tese fugia inteiramente ao espírito dos trabalhos apresentados pelos demais participantes do Congresso. Quando de sua exposição, numerosa parte da assistência não quis conceder-lhe prorrogação de tempo, obstáculo contornado pelo presidente da mesa que, após consulta ao plenário, manteve-lhe a palavra.²²

Na mostra paralela ao *IV Congresso Panamericano de Arquitetos*, realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Flávio de Carvalho expôs um conjunto de maquetes que ensejaram uma exposição de suas teses sobre arquitetura naquele momento para a imprensa.

Seu trabalho, disse ele, representava “apenas uma tentativa de produzir uma arquitetura baseada somente em raciocínios lógicos, privada dos conceitos do passado”. Reproduzindo o sentido que dará às conferências declarou acreditar “firmemente na necessidade de unir a arte à ciência”. Para Flávio arte e ciência “formam um único núcleo de pensamento e podemos produzir arte pelo raciocínio lógico usando o mesmo processo analítico que usamos nas ciências”. As nuances em torno desta colocação são poucas - “Evidentemente a ciência muda sempre, com grande rapidez. Cada dia que passa adiciona-se à ciência um volume de novos conhecimentos que podem revolucionar idéias, destruir teorias, abrir para o homem uma nova visão das coisas”. A arte não deve ficar para trás, segundo Flávio ou, em suas palavras “Não há razão nenhuma de querer separar a arte da avalanche científica”. Isto seria o fim da própria arte. “Se assim fi-

zêssemos ela se tornaria insignificante, desprezível e viria a desaparecer. A arte é quase toda ela, produzida hoje inconscientemente, em momentos de alucinação do artista. E esse método ineficiente não deve ser continuado. Podemos produzi-la pelo raciocínio, pela análise lógica”.²³

Em Belo Horizonte, com a assistência composta pelo público local, a palestra foi bem recebida, merecendo demorados aplausos.²⁴

Embora não haja registro do pronunciamento, Carlos Drummond de Andrade fornece um roteiro bastante preciso do desenvolvimento da palestra em seu artigo sobre a mesma, publicado com o pseudônimo de Antônio Crispim.

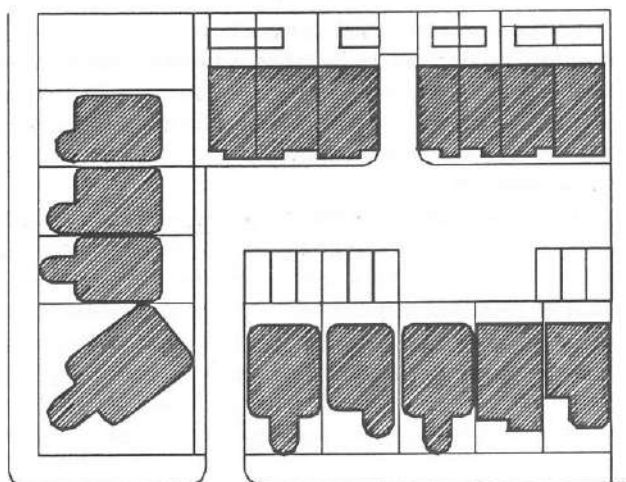
Flávio apresentou a antropofagia como movimento literário de São Paulo, que evoluiu para movimento científico e filosófico, tendo como objetivo a investigação das tendências da alma do homem e como método a observação, a pesquisa e o cálculo. Como antes fizera no Rio de Janeiro atacou com veemência os tabus do ciclo cristão, que seriam contrários às nossas leis fisiológicas. Apontou duas ondulações na superfície da vida intelectual: uma produzida pelos românticos (Bacon, Newton, Darwin, Freud) representando a ânsia da procura, outra pelos clássicos. Conceituando o homem antropófago atribuiu-lhe uma preocupação de eficiência e rendimento.²⁵

Em sua crítica à conferência, Drummond observou com agudeza que Flávio não conseguiu demonstrar que a antropofagia era algo novo no mundo das idéias, nem que solução o movimento antropofágico propunha para as nossas dificuldades espirituais.²⁶ Em seu comentário, por carta, à crítica de Drummond, Flávio de Carvalho aceitou as observações, admitindo ter se referido à nova organização antropofaga em termos muito genéricos.²⁷ A mesma carta dá conta da última tentativa de rearticulação do grupo em torno de uma publicação. Comunicando o recebimento do volume *Alguma Poesia*, Flávio declarava “nós vamos publicar no 1º número de **Antropofagia** um desses poemas”. Foi o último registro de sua participação no movimento.

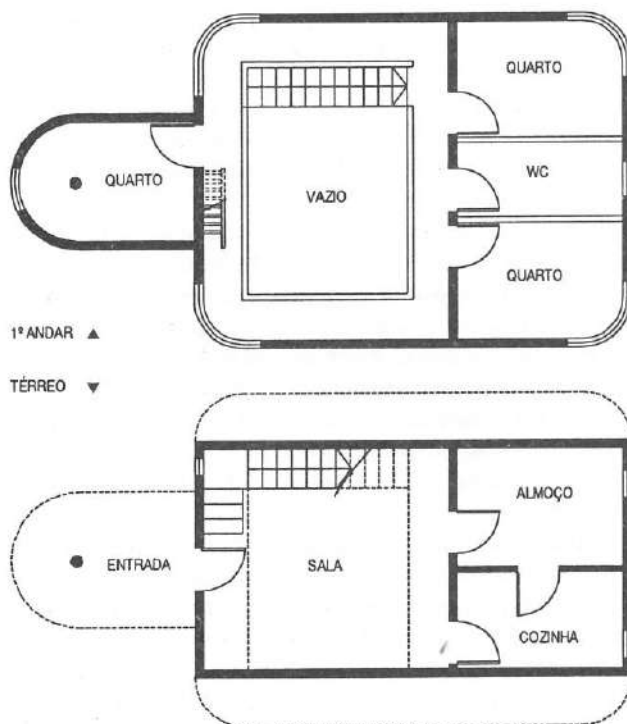
3º Tempo: As Realizações Concretas (1935-1939)

Juntamente com o envolvimento cada vez maior naqueles anos com as atividades dos Salões de Maio, a segunda metade dos anos 30 marcou também o ressurgimento de Flávio de Carvalho como arquiteto.

Ao fim de sua militância no grupo da Antropofagia em 1930, Flávio de Carvalho abandonara temporariamente a atividade em favor da atuação como animador cultural, artista plástico, escritor e jornalista. Apenas em 1935 surgiria um novo projeto: uma loja com fachada em alumínio no centro de São Paulo - na esquina da Rua Barão de Itapetinin-



Conjunto residencial da Alameda Lorena



Residência Alameda Lorena n°1623,

ga com Dom José de Barros - sinal para o momento único de realizações concretas da carreira do arquiteto - o conjunto de casas de aluguel da Alameda Lorena e a casa da Fazenda Capuava em Valinhos.

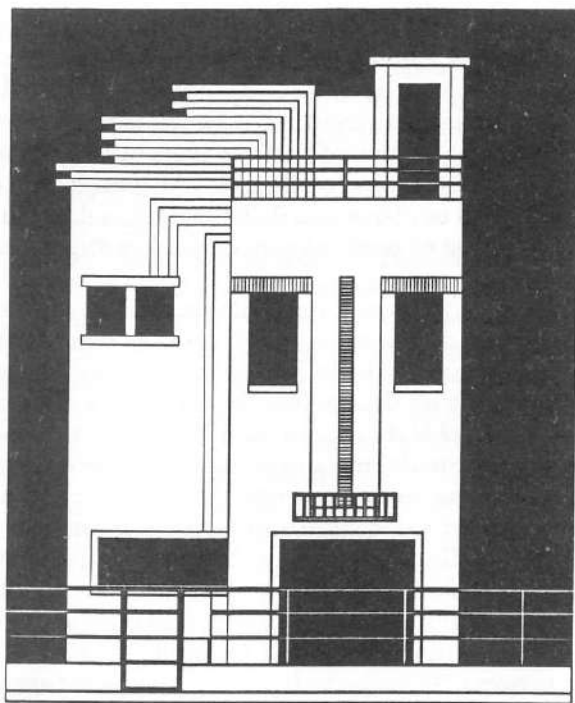
Em um antigo terreno de propriedade da família, Flávio de Carvalho concebeu um conjunto de dezessete casas, cujas características externas incomuns tornaram-nas um marco da paisagem urbana de São Paulo. Na esquina da Alameda Lorena com Ministro Rocha Azevedo situa-se o L de dez moradias, completado pelo bloco interno ao conjunto de sete outras residências, a que se tinha acesso pela Alameda Lorena.

As casas eram sobrados que se afastavam inteiramente do convencional, a partir de sua forma externa. Assim essa série de dez casas, voltadas para as ruas, traziam um avanço semi-circular, sustentado por uma coluna que mergulhava em um espelho d'água, encimado por um guarda sol de concreto ou os elementos da fachada (janelas, porta e saliências) se combinavam de modo a sugerir um rosto.

Embora mais bem comportado, o grupo de casas no interior do conjunto trazia, como as demais, um tratamento muito especial das superfícies externas.

Expondo as determinantes do projeto em uma entrevista, Flávio deixou cuidadosamente de lado os aspectos mais intrigantes das construções, para enumerar as qualidades que via como necessárias para garantir o conforto de seus ocupantes e as quais acreditava ter dado solução satisfatória. Assim, o conforto físico estava associado ao maior volume de ar nas salas e às aberturas reguladas que permitiam proporcionar ar fresco no verão e calor no inverno. "O modo de dispor as aberturas permite uma grande aeração no verão e uma superfície maior de aquecimento no inverno - pondo-se de parte o ar condicionado, cujo custo é impróprio para casas de aluguel". O conforto psicológico estava relacionado às cores. "Quanto ao conforto psicológico a primeira coisa é a escolha das cores. As cores foram escolhidas para evitar que provocassem irritação ou melancolia, deixando o habitante em estado de equilíbrio anímico, portanto livre de se lançar num ou noutro polo emotivo sem que haja provocação por parte das paredes da casa. Tanto o tipo introvertido de habitante quanto o tipo extrovertido se sentirão igualmente bem".²⁸

Em um folheto de propaganda procurou tirar algumas dúvidas dos moradores sobre a utilização de dispositivos inseridos nas moradias e que não eram de todo habituais, o que provocou o comentário de que estava distribuindo bulas das casas. Efetivamente as instruções vinham sob o título - modo de usar. Ali esclarecia que o aro do guarda-sol do solarium servia para a colocação de cortinas de lona ou para pendurar gaiolas com pássaros ou vasos de flores, a maneira correta de abrir as torneiras que funcionavam com pinos de pressão, como obter a ventilação desejada e como usar os ferros de cortina colocados no meio da sala para dividi-la em duas. Havia ainda espaço para observar que as cortinas deviam ser duplas, claras na face exterior e escuras na interior, e que os móveis deviam ocupar pouco espaço, o que era mais estético, confortável e higiênico. A aprovação das plantas pela Prefeitura data de outubro de 1936. A construção teve então início, para ser concluída quase dois anos depois, em junho de 1938, não sem alguns atropelos, até mesmo de ordem familiar. O pai de Flávio de Carvalho, saindo a passeio de automóvel, resolveu visitar a construção e, na volta, inquiriu o filho sobre suas eventuais dificuldades financeiras. Con-



Residência da Alameda Lorena n°1257 (fachada estilizada)

cluindo a conversa declarou: Posso aumentar seus rendimentos, mas deixe de construir essas coisas horrorosas. A mesma opinião sobre o conjunto de casas deveriam ter também os feirantes que circulavam pelas imediações e que passaram a bombardear as construções com laranjas e bananas podres. Flávio teve que ameaçá-los com a polícia.²⁹

Uma vez concluídas, as casas deram margem a todo tipo de comentários. A escada que leva ao solarium pelo lado de fora foi identificada como sendo o acesso ao banheiro, e a coluna sob o avanço semicircular sugeriu outras observações. Dizia-se então que um morador mais distraído poderia bater de cabeça na coluna e, desmaiado, afogar-se no espelho d'água. A esta observação Flávio teria respondido com humor que tal disposição era absolutamente racional, - permitia ao morador chegando bêbado em casa abraçar a coluna, molhar o rosto e, recomposto, entrar na residência.³⁰

Em relação às divisões internas, as casas traziam novidades nada desprezíveis. Aboliam a concepção tradicional de separação entre sala e quartos, por exemplo. Estes últimos, ao invés de se encontrarem ligados através de um corredor, em comunicação com a escada, se projetavam praticamente na sala, pelo fato desta possuir um pé direito duplo. Como conseqüência do avanço semi-circular, um dos quartos tinha uma parede redonda, que naturalmente encontrou resistência por parte dos moradores. Esta proposta de divisão interna de espaço, se trazia consigo maior integração das dependências da moradia, representava também um menor aproveitamento do volume edificado. O que se infere das restrições dos moradores é que aquele espaço não era visto por eles como o de uma residência, mas

o de um estúdio. Efetivamente, foi adaptando o mezzanino para seu atelier que Georg Przyrembel se estabeleceu em uma delas na Alameda Lorena e, mesmo tendo vindo de uma mansão na Av. Ipiranga, sempre se mostrou muito satisfeito com sua nova opção.³¹

É notável observar como apesar de todo o estranhamento que causavam as casas, não tenham sido senão objeto de comentários ligeiros da imprensa quando de sua inauguração. A perda progressiva de valor dos aluguéis fez com que Flávio resolvesse se desfazer do conjunto, o que significou sua progressiva descaracterização, a partir de meados dos anos quarenta, e o fim melancólico de sua maior obra construída.

1938 foi também o ano da construção da sede da Fazenda Capuava, cuja maquete seria aliás exibida no mesmo ano, por ocasião do 2º Salão de Maio. Mais que nas casas em São Paulo, aqui Flávio de Carvalho desafiou a linguagem convencional. O projeto, nas palavras do autor, seguiu um norteamento "exclusivamente poético. A concepção de toda a casa é um produto puro da imaginação tentando criar uma maneira ideal de viver. A poesia, aliás, é indispensável à criação arquitetônica, como fator de elevação do homem".³²

Dominando a composição está o salão central com sua altura de oito metros, ladeado pelas varandas em vigamento de concreto, que dele se desprendem como asas. Frente ao salão, a piscina, de iluminação subaquática. Partindo dos fundos do salão, duas alas completam a casa, abrigando os quartos, a cozinha, o escritório, o living, os banheiros e a sala ancestral (dependência montada com móveis antigos da família e que parece não pertencer à residência).

Mais até que a arquitetura, a decoração era responsável pelo ambiente inusitado da moradia.

O salão central tem frontalmente a forma trapezoidal - dada por suportes laterais, na verdade trata-se de um volume cúbico - o que lembra os volumes da base do Farol de Colombo. A porta tem seis metros de altura e dá para um primeiro ambiente da sala, que é dominado pelo piano, sob o qual o piso - de tacos de madeira no resto da sala - é substituído por cerâmica negra.

O centro do ambiente é tomado pela lareira que reúne, curiosamente, fogo e água. Numa cesta de ferro forjado destacada da parede faz-se o fogo, sobre as chamas uma cúpula de alumínio é alimentada por jatos d'água que, em contato com o metal aquecido, evaporam - a isso deve-se acrescentar ainda o efeito de lâmpadas coloridas, ali colocadas com a intenção de criar um cenário.

O espaço restante é ocupado pela mesa de refeições. Trata-se de uma armação de metal cromado - desenho de Flávio de Carvalho - suportando um tampo de cristal de uma polegada de espessura. Sob a mesa um sistema de iluminação que deve criar reflexos na porcelana, cristais e talheres.

Cortinas coloridas em faixas cobrem a porta e tomam também os fundos da sala, atrás da mesa. Máscaras indígenas, uma carranca do São Francisco, utensílios e adornos de penas distribuem-se pela sala, assim como poltronas e divãs estofados.

Na parte posterior da residência a construção aproxima-se mais do convencional, mas ainda há inovação em detalhes. Nos quartos, por exemplo, a criação da cama fixa com o estrado colocado sobre uma base de tijolos e o revestimento da parede junto à pia, em alumínio. O metal aparece também na cozinha e banheiros, cobrindo as áreas expostas à umidade, substituindo os ladrilhos.

Neste momento Flávio de Carvalho possuía uma pequena fábrica de persianas de alumínio, que funcionava nos fundos de seu atelier à Rua Dom José de Barros, e integrava a utilização do material à série de atividades que então desenvolvia.

No teto do salão central há também o emprego do metal em uma placa refletora longitudinal, de grande dimensão, ladeada por lâmpadas coloridas, que se acendem em grupos e fornecem iluminação indireta. Mas a função principal desta placa seria, segundo Flávio de Carvalho, "refletir o colorido multiforme das cortinas, do gramado verde e dos ladrilhos vermelhos".³³

Em um comentário rápido ao projeto Ruben Navarra apontou algumas de suas singularidades. "É curioso", observou ele, que "enquanto um dos dogmas da arquitetura moderna é a *leveza*, o ilustre paulista concebe suas construções como obras de magia. Então as massas erguem-se pesadas e ameaçadoras como pagodes. A fazenda de Capuava é um túmulo assírio, sua porta monumental lembrando um templo bárbaro. É uma arquitetura mística, no sentido primitivo da palavra. O que a fazenda tem de melhor é a arte aplicada do seu interior - móveis e cortinas. Não tratamos com um profissional da arquitetura, mas com um estranho poeta à procura de um ambiente cenográfico. Para isso, não repele os meios da construção moderna mas, ao mesmo tempo, isola-se em seus templos e túmulos".³⁴ Não há como não dar certa razão a estas observações de Ruben Navarra. A descrição mesma do salão mostra muito claramente a preocupação com a criação de um cenário, de que se podia ter uma visão privilegiada a partir de um mezzanino instalado nos fundos do ambiente, exatamente sobre a mesa de refeições.³⁵

Por outro lado o volume *pesado e ameaçador* da construção integra-se de maneira harmoniosa ao entorno da edificação tomado por uma densa mata de eucaliptos. Uma construção leve no caso não teria como se impor, submergindo diante das árvores.

A aproximação com templos e túmulos poderia se estender ao interior, notadamente à Sala Ancestral - em que Flávio de Carvalho reuniu móveis e objetos pertencentes a seus pais como a recriar a atmosfera da casa da família no Largo do Paraíso.

As propostas para o conjunto de casas de aluguel em São Paulo e o da Fazenda Capuava em Valinhos têm o mesmo sentido de combate à linguagem convencional dos projetos que a primeira série de manifestações de Flávio de Carvalho, em fins dos anos vinte, com os projetos monumentais apresentados para uma série de concursos públicos. Mas agora, tratando-se de edificações e não de desenhos, as novas propostas tem que se mostrar aceitáveis. E o são apenas em parte. Tanto o avanço semi-circular de algumas fachadas quanto o *rosto* de outras foram logo abolidos pelos moradores, assim que as casas foram vendidas e puderam ser objeto de reforma. As casas anteriores ao conjunto sofreram um número menor de modificações, mas isso talvez não seja indicio suficiente para afirmar que o projeto teve melhor acolhida. Apenas em sua casa em Valinhos pôde o arquiteto demonstrar como pretendia integrar o espaço a um modo de vida particular. Ali, sem dúvida, teve êxito em demonstrar as qualidades do projeto, testadas ao longo de trinta e cinco anos.

Em princípio de 1938 Sangirardi Jr., que é um dos programadores da Rádio Cultura, propôs inserir na programação da emissora uma série de conferências pronunciadas pelos artistas modernos de São Paulo. Flávio de Carvalho foi dos primeiros a falar e sua palestra "A Casa do Homem do Século XX" de 1 de fevereiro daquele ano, seria, com ligeiras alterações, sua comunicação ao V Congresso Panamericano de Arquitetos em Montevideú, em março de 1940, com o título alterado para "A Máquina e a Casa do Homem do Século XX".³⁶

Apresentou a idéia de que a evolução social e econômica levou à atividade desenvolvida no núcleo familiar para a cidade, que passou a atuar como centro cívico geral, fazendo com que a família perdesse gradualmente sua importância como centro social e religioso, o que seria um dos fatores determinantes das formas da cidade e da casa dos homens do século XX. Chamou ainda a atenção para o fato do homem usar a casa como ponto de passagem ou local de repouso na rotina de sua vida diária, onde permanecia, quando muito, 50% do dia. As necessidades econômicas da máquina, baseadas nas necessidades anímicas de defesa da espécie, que são o abandono de beatitude religiosa, criaram as noções de coletividade de hoje. A invasão das ruas e dos arredores, no exterior da casa, tornou esse exterior habitável e próprio para o uso e estada do homem. Apontou para breve a concretização do fenômeno: a cidade seria toda ela a casa do homem. Concluiu afirmando que o monumento arquitetônico do século era um alojamento adequado para que a idéia de eficiência aplicada ao ser humano e à máquina pudesse existir no mais alto grau, como monumento à sensibilidade do homem, uma mostra legítima da luta no século entre duas expressões humanas: forças ancestrais e mentalismo.

Já o ano seguinte de 1939, marcou a volta de Flávio de Carvalho aos concursos oficiais com seus

projetos para o Viaduto do Chá, Paço Municipal, ambos para São Paulo, e o Matadouro de Carapicuíba. A proposta para o Paço, torre imensa sobre plataforma, apresentada sob o pseudônimo de *Pára Quedas* obteve destaque nos comentários sobre o concurso realizados pela imprensa mas em um momento em que o significado de sua intervenção em função do terreno já conquistado pela arquitetura moderna era claramente muito menor do que aquele de fins dos anos 20.

Notas:

- 1 "O Futuro Palácio do Governo Paulista", *Diário da Noite*, São Paulo, 30/jan/1928.
- 2 "O Novo Palácio do Governo e o Projeto Modernista", *Diário da Noite*, São Paulo, 4/fev/1928.
- 3 *Idem, ibidem*.
- 4 "Ainda o atordoante Projecto Efficácia", *Diário da Noite*, São Paulo, 6/fev/1928.
- 5 Christiano de Souza, Ricardo Forjaz, *Trajatórias da Arquitetura Modernista*. São Paulo, IDART, 1982, p. 45.
- 6 "O Novo Palácio do Governo e o Projecto Modernista", *Diário da Noite*, São Paulo, 4/fev/1928.
- 7 Mário de Andrade. "Arquitetura Moderna I-II-III", *Diário Nacional*. São Paulo, 2, 3 e 4/fev/1928.
- 8 "Ainda o atordoante Projecto Efficácia". *Diário da Noite*, São Paulo, 6/fev/1928.
- 9 Silveira Peixoto. *Falam os escritores III*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1977, p. 123.
- 10 Silveira Peixoto. *Falam os Escritores III*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1977, p. 123.
- 11 "O Pharol de Colombo". *Cigarra Magazine*, São Paulo, (6):111, set/1934.
- 12 Albert Kelsey. *Programas y Reglas de la segunda etapa del concurso para la seleccion del arquitecto que construirá el Faro Monumental que las naciones del mundo erigiran en la Republica Dominicana a la Memoria de Cristobal Colon* junto con el informe del jurado internacional los disenos premiados y otros muchos también sometidos en la primera etapa. New York, Union Panamericana, 1931, p. 94-6.
- 13 Antonio Crispim (pseud. Carlos Drummond de Andrade). "Um ante projeto de Universidade". *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 4/nov/1928.
- 14 Flávio de R Carvalho. O Palácio do Congresso, *Diário Nacional*, São Paulo, 7/fev/1929.
- 15 Os anteprojetos do Palácio do Congresso são cópias de estilos antigos, *Diário Nacional*, São Paulo, 1/mar/1929.
- 16 *Carta de Lúcio Costa a Walter Zanini*, s.d. (1983).
- 17 *Conf. depoimento de Geraldo Ferraz a área de arquitetura do IDART*, 11/jun/1978.
- 18 Christiano de Souza, Ricardo Forjaz. *Trajatória da Arquitetura Modernista*, São Paulo, IDART, 1982, p. 43.
- 19 Raul Bopp. *Vida e Morte da Antropofagia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 53.
- 20 Maria Eugênia Boaventura. *A Vanguarda Antropofágica*, São Paulo, Ática, 1985, p. 110.
- 21 "Uma these curiosa - A cidade do Homem Nu", *Diário da Noite*, São Paulo, 1/jul/1930.
- 22 "IV Congresso Panamericano de Architectos", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29/jun/1930.
- 23 "O futurismo na architectura", *Diário da Noite*, São Paulo, 26/jun/1930.
- 24 "Os delegados ao IV Congresso Panamericano de Architectos em visita a Minas. A antropofagia no século XX", *Minas Geraes*, Belo Horizonte, 10/jul/1930.
- 25 Antonio Crispim (pseud. Carlos Drummond de Andrade). "A Antropophagia no século XX", *Minas Geraes*, Belo Horizonte, 10/jul/1930.
- 26 *Idem, ibidem*.
- 27 *Carta de Flávio de Carvalho a Carlos Drummond de Andrade*, 28/jul/1930.
- 28 Péricles do Amaral. "S. Paulo tem dezessete casas verdadeiramente próprias para a gente morar", *Problemas*, São Paulo, ano I (8):56, maio/1938.
- 29 Péricles do Amaral. *Art. cit.*
- 30 *Depoimento de Lídia Kliass a Rui Moreira Leite*, 18/dez/1982.
- 31 *Depoimento de Stella Angeli a Rui Moreira Leite*, 3/mar/1983.
- 32 Dulce G. Carneiro. "A Casa de Flávio de Carvalho", *Casa & Jardim*, São Paulo, (40):37, jan/fev/1958.
- 33 Dulce G. Carneiro. "A Casa de Flávio de Carvalho". *Casa & Jardim*, São Paulo, (40):40, jan/fev/1958.
- 34 Ruben Navarra. *Jornal da Arte*, Campina Grande, Prefeitura Municipal, 1966, p. 348.
- 35 Cabe ressaltar que as observações são feitas sobre documentação de fins dos anos cinquenta. Não há registro que permita conhecer a decoração do salão na década de trinta. Certamente, em grande parte, a decoração conhecida é posterior a estes anos, até porque a casa pertencia ao pai do artista.
- 36 Flávio de Carvalho. "A casa do homem do século XX". *Diário de S. Paulo*, 27/fev/1938; Carvalho, Flávio de. "A máquina e a casa do homem do século XX". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 2/mar/1940; *V Congresso Panamericano de Arquitectos - actas y trabajos*, Montevidéu, Talleres Gráficos Urte y Curbelo, 1940, pp. 281-2. 288.

Rui Moreira Leite é doutorando na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O presente texto é parte da dissertação de mestrado em Artes Plásticas (ECA-USP) intitulada *A Experiência sem Número: uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho (1927-1941)*, orientada pelo Prof. Dr. Walter Zanini e defendida em junho de 1988. O autor recebeu auxílio da FAPESP.

ARQUITETURA DE CINEMAS EM SÃO PAULO O Cinema e a Construção do Moderno

A relação entre a entrada do cinema na cidade de São Paulo e a construção da imagem da metrópole moderna, tendo como expressão máxima a arquitetura de Rino Levi

Renato Anelli

O processo de modernização de São Paulo transformou o cinema num de seus elementos simbólicos. Portador de imagens da vida nas grandes metrópoles norte-americanas e européias, o cinema serve de referência de urbanidade para grandes contingentes de espectadores. Por ser uma linguagem essencialmente moderna, contribui para construir uma nova relação entre seu público e o cotidiano da vida urbana, tematizando a velocidade e fragmentação da vida moderna, interferindo nos seus hábitos culturais e sociais.

Ao lado dos viadutos, das avenidas, do automóvel com suas buzinas (**Klaxon**), os prédios dos cinemas simbolizavam que a cidade era moderna. Guilherme de Almeida escreve em sua coluna *Cinema-tógrapho*, no jornal *O Estado de São Paulo*:

"Oh! - Victrola Ortophenica Auditorium - Blue Heaven - Alto-falante - The Talkies - Rádio - Fios, fios e fios - Gollas de lynce no pescoço raspado das mulheres - Tremores de blacks e blues nos joelhos de seda descobertos - Cimentos armados enormes, enormes, enormes, pintados de novo - Barulhos de klaxons roucos - Flirts: telepathia, telegrama, telephone, tele... daqui a pouco, televisão - America, America e America: construção, amplidão e improvisação - Cheiro de cal e duco - Tudo novo, tudo grande..."¹

A vontade de ser moderno, entendido como uma diferenciação do que é arcaico, passa por uma valorização estética das manifestações da técnica e da urbanidade, de maneira semelhante ao Futurismo, que glorifica a velocidade e a destruição daquilo que é velho. Nesse processo tudo que é novo torna-se igualmente moderno. Todos os cinemas foram saudados pela imprensa nas suas inaugurações como *modernos*, fosse qual fosse seu estilo. O *Alhambra* tornou-se *mourisco modernizado*, o *Paramount* e o *Rosário* cinemas modernos à "altura de nosso progresso", enquanto que o *Ufa* de Rino Levi "ocupará um lugar de relevo entre as mais modernas casas

de diversões de nossa capital".² É exemplar o comentário de Guilherme de Almeida, justificando o termo *mourisco modernizado*, quando da inauguração do *Cine Santa Cecília*:

"Modernizando? - Sim. Fazendo de concreto e ferro a estrutura rija; decorando com a simplicidade do cimento e dos ferros-batidos a fachada; higienizando pela larga e profusa ventilação o



Anúncio no jornal "O Estado de São Paulo" da inauguração do Cine Alhambra, em estilo mourisco.

ambiente: enfeitando de jogos imprevisíveis de luzes coloridas, misteriosas, a vastidão da sala: dispondo com conforto, em platéia, camarotes e balcão mais de três mil poltronas.”³

A técnica construtiva, a simplificação da decoração, a higiene e o conforto de um grande público são os aspectos modernos que se somam à fantasia e mistério do jogo de luzes e do exótico mouro. Guilherme de Almeida continua em seu artigo:

“Eu acho que as complicadas arquiteturas do Oriente adaptam-se bem ao cinema. O trepidante sonho moderno dos homens - como os sonhos de todos os tempos - vão bem nessas *féeries*, nessas sombrias e rendadas visões de ópio, dos palácios nababescos das Mil e Uma Noites...”⁴

A transposição do clima de fantasia presente nos filmes para o ambiente no qual ele é projetado foi uma constante desde os primeiros grandes cinemas americanos. Cinemas *Egípcios* foram construídos na mesma época de filmes de *Cleópatra*, efeitos *atmosféricos* simulavam jardins barrocos nas salas de projeções realizadas por John Ebersson, estilos orientais referiam-se ao fascínio pelo exótico. É estranho pensar que tal potencialização do ecletismo do século XIX pudesse ser identificada como moderna.

O comentário de Oswald de Andrade sobre a exposição da casa modernista de Warchavchik, em 1930, na Rua Itápolis, ilustra o esforço de nossos

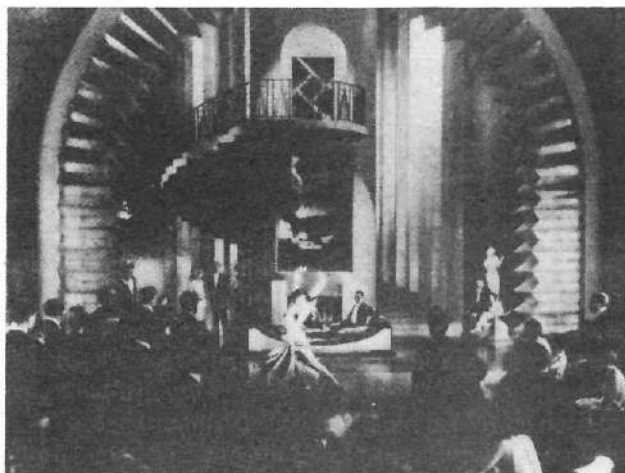


Foto da cenografia do filme "Donzelas de Hoje".

modernistas em diferenciar um campo para o moderno. Era necessário dizer que Cristiano das Neves com seus prédios ecléticos não era moderno. Entre as causas do sucesso de público da exposição, Oswald cita dois filmes em cartaz na cidade.

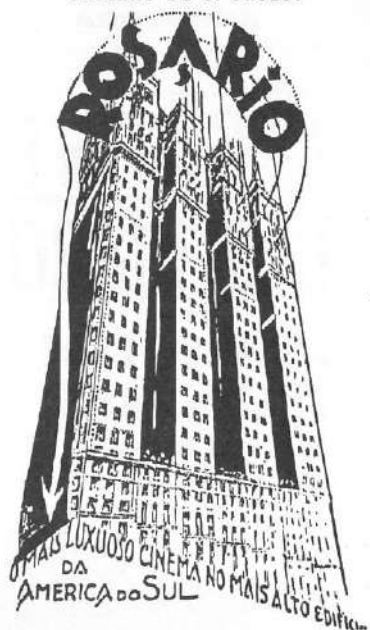
“Basta olhar para os interiores apresentados por Greta Garbo em *Mulher Singular* e Joan Crawford em *Donzelas de Hoje* para qualquer indivíduo, por mais curto, compreender que a arte da casa atual, intransigente, lógica, unida nos demais diferentes detalhes, reivindica para si o lugar de vitória no mundo de hoje”.⁵ Após uma descrição da casa de Warchavchik, Oswald completa: “... como deve ser o cenário da vida de cada dia neste século bendito”.⁶

Assim o cinema é entendido como exemplo educativo da gente *curta*, que pode dessa maneira ver como deve ser o lugar onde se desenrola a vida moderna, ou seja dizer que moderno é Warchavchik, e não o Cine *Rosário* onde se dava a projeção. Não havia em São Paulo nesse momento, uma distinção nítida entre intervenções da vanguarda modernista e os estilos historicistas. As grandes metrópoles norte-americanas e européias foram construídas com absoluta predominância de estilos históricos e ecletismos. Ser moderno naquele momento era mais um acerto de passos com a aparência dessas metrópoles do que uma opção cultural pelo modernismo.

O procedimento de Oswald é exemplar do debate sobre o modernismo em São Paulo. Reivindica para os modernistas o privilégio da expressão local da modernidade internacional, desautorizando com a pecha de pastiche as intervenções ecléticas, neoclássicas e neocoloniais que construíam com seu porte e quantidade as novas feições metropolitanas da cidade. O esforço era o de construir e difundir a idéia de incoerência entre os historicismos e a modernidade, ausente tanto nos mídia de massas como no senso comum da época.

A referência ao cinema, realizada por Oswald apresenta no entanto um novo problema. Ao limi-

O CINEMA QUE VAE SER O
ORGULHO DE S. PAULO!



Anúncio na Revista "Cinearte" sobre a inauguração do Cine Rosário no andar térreo do Edifício Martinelli, primeiro arranha-céu de São Paulo

tar-se a uma relação de aparências com o *modern look*, reforçando assim a tendência de diluição dos procedimentos críticos da Arquitetura Moderna, transformando-a em cenário, pano de fundo do cotidiano contemporâneo. Os cenários do filme *As Donzelas de Hoje* (realizados por Cedric Gibbons em 1929) são exemplares de como Hollywood tratava os temas formais modernos.

“Na sala de estar de *Donzelas de Hoje* uma enorme abertura em arco decorada com moldura dentada sugere uma engrenagem móvel de uma imensa máquina. O elemento mais extravagante na sala é uma escada facetada que sobe em espiral ao redor da lareira em direção a um balcão circular estruturado por um gigantesco suporte dentado”.⁷

A sala é transformada num palco onde elementos *machinistes* de inspiração corbusiana são monumentalizados, criando um efeito barroco, muito distante dos conceitos de clareza quase classicistas de Corbusier, presentes na arquitetura de Warchavchik. Na casa da rua Itápolis está presente um esforço de integração da Arquitetura e Arte Moderna na vida cotidiana, através do desenho de todos os seus objetos, sem com isso criar efeitos espaciais dramáticos e monumentais.

A comparação de Oswald evita uma crítica mais completa ao todo dos filmes, ou seja à maneira que as formas modernas são associadas a um discurso ambíguo, diluído de seu conteúdo original e reelaboradas por procedimentos cinematográficos contra-

ditórios aos procedimentos arquitetônicos modernos. Os cenários desses filmes são assimilados como aparência, pano de fundo acrítico mas atualizado da vida moderna, seja ela como for.

As Fachadas em Skyline

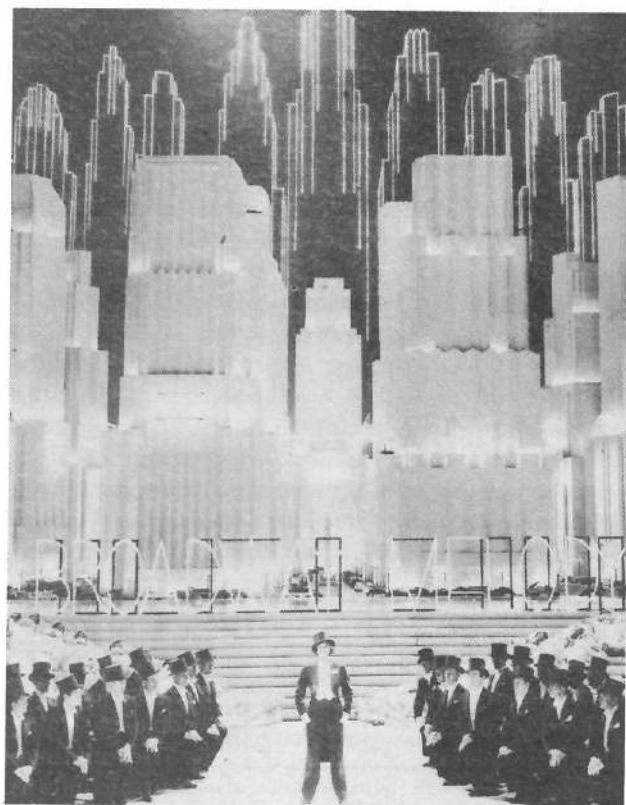
As primeiras manifestações modernistas no desenho dos cinemas paulistas estão presentes nas fachadas com representações de *skylines*. O cinema difundiu de maneira intensa e abrangente imagens de grandes cidades, construindo assim algumas fortes referências metropolitanas no seu público. O adensamento urbano das cidades norte-americanas, em especial New York, esteve presente na valorização do *skyline* pelo cinema de Hollywood. O arranha-céu e seu agrupamento intenso tornaram-se símbolo da metrópole moderna, estando presente tanto nos filmes como na própria arquitetura dos cinemas. As fachadas carregadas de elementos verticais, reproduziam figurativamente nas suas plati-bandas o desenho dentado de um perfil urbano ainda inexistente no entorno paulistano. Um único prédio simulava assim um conjunto urbano que se desejava atingir.

Já presente de forma discreta no Cine *Paratodos* (1929), essa representação de *skyline* torna-se o tema principal da fachada do Cine *Broadway* (1934). A volumetria triangular do seu telhado é recoberta por uma fachada de desenho escalonado com o logotipo luminoso acompanhando a silhueta.

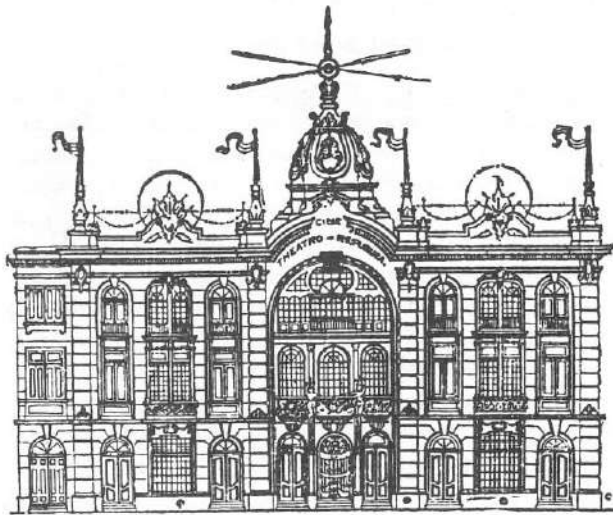
No entanto, a importância destes dois cinemas não se limita ao desenho de sua fachada, mas sim



Cena do filme "42nd Street", 1933



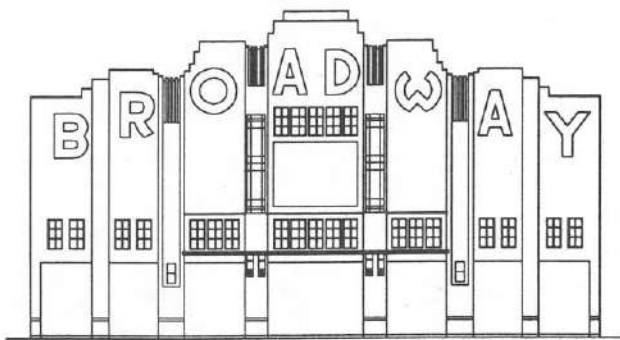
Abertura do filme "Broadway Melodies", 1938



Desenho da fachada do Cine Teatro República, 1924

na sobreposição de diversos procedimentos no seu projeto. O *Paratodos* mescla influências da Seceção Vienense, com formas geométricas triangulares (pisos e luminarias) e escalonadas (fachada), sobre um esquema compositivo eclético através do qual alguns eixos se estruturam com o entorno urbano. O *Broadway* cobre uma estrutura padrão em arcos de treliça com uma fachada triangular em *skyline*, forçando uma semelhança de seu interior com o do *New York City Music Hall*.

Essa coexistência híbrida de procedimentos e estilos não é específica do Brasil, mas está presente na assimilação norte-americana do repertório das vanguardas modernas europeias. Essa verdadeira



Desenho da fachada do Cine Broadway, 1934

somatória de estilos denominada posteriormente de Art Déco, é comentada por Forret F. Lisle:

“A Feira de Paris de 1925, Frank Loyd Wright, o cubismo, a estética da máquina, as formas maias, os módulos Pueblo, Dudok, a Secession Vienense, os interiores modernos, o zoning. Este número considerável de fontes, debilmente entrocadas entre si, rapidamente identificados como subjacentes no Moderno na América, começa a sugerir os amplos, inclusive intensos, mais indiscriminados e portanto democráticos perímetros do movimento moderno aqui; como opostos ao impulso impessoal, redutor, exclusivo, mais idealista e mais moralista da vanguarda europeia nesse tempo”.⁸

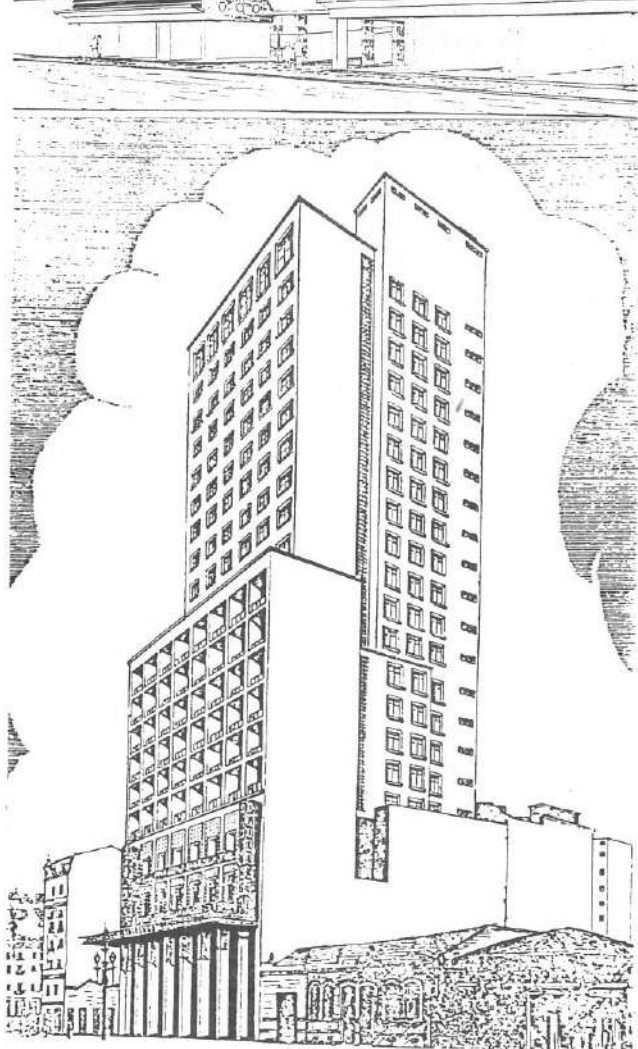
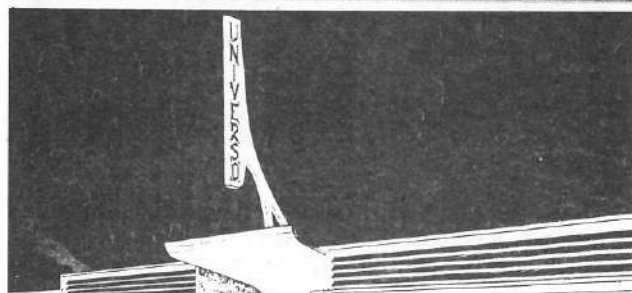
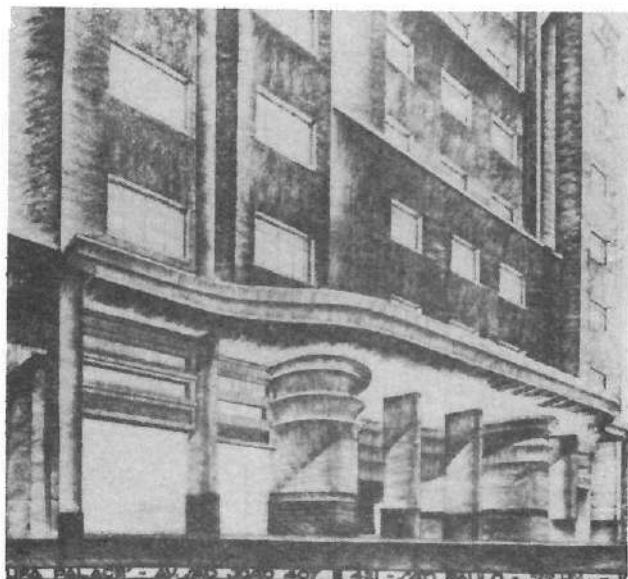
O comentário nos apresenta esse procedimento de colagem eclética de elementos modernos como positivo e democrático. Como em Hollywood, onde o espectador tem a *liberdade* de escolher entre as mais diversas fantasias, aquela que mais lhe agrada, o cidadão americano tem a liberdade de escolher o estilo que lhe apraz, dispondo os edificios dentro dos limites de seu lote. Dessa maneira a cidade se constrói como um imenso mostruário de estilos, que rejeitam a *uniformidade autoritária e anônima* das vanguardas europeias: uma infinidade de representações individuais, justapostas sobre uma grelha abstrata.

Os Cinemas de Rino Levi

Os cinemas projetados pelo arquiteto Rino Levi causaram impacto na cidade. Quando da inauguração do Cine *Ufa Palácio* (1936), o **Correio Paulistano** escreve que “o novo cinema de São Paulo parece ter saído de algum livro de H. G. Wells”. Entre 1936 e 1941, Rino Levi projetou 6 cinemas, sendo 4 deles em São Paulo. Foram os cines *Ufa Palácio* e *Universo* em 1936, e os cines *Piratininga* e *Ipiranga* em 1941. Tais projetos têm grande importância na construção da arquitetura moderna em São Paulo, além de serem obras de presença marcante no contexto urbano e cultural da época. Sua importância também é sentida na produção de Rino Levi, que até o projeto do *Ufa Palácio* havia realizado poucos trabalhos dessa envergadura.

Sua atuação se deu na implantação de uma arquitetura que tematiza as necessidades de uso do projeto em questão. Rino Levi realiza estudos de visibilidade, acústica e fluxos de público, a inserção do cinema na paisagem urbana, as técnicas construtivas para essas grandes estruturas, sendo que o projeto procurava não apenas resolver tais aspectos mas também selecionar aqueles que seriam tematizados figurativamente. É clara a intenção de ocultamento da estrutura no espaço interno de seus cinemas, enquanto que as exigências da acústica são explicitadas na forma das salas.

É necessário precisar em quais aspectos tais procedimentos se diferenciam dos seus contempo-



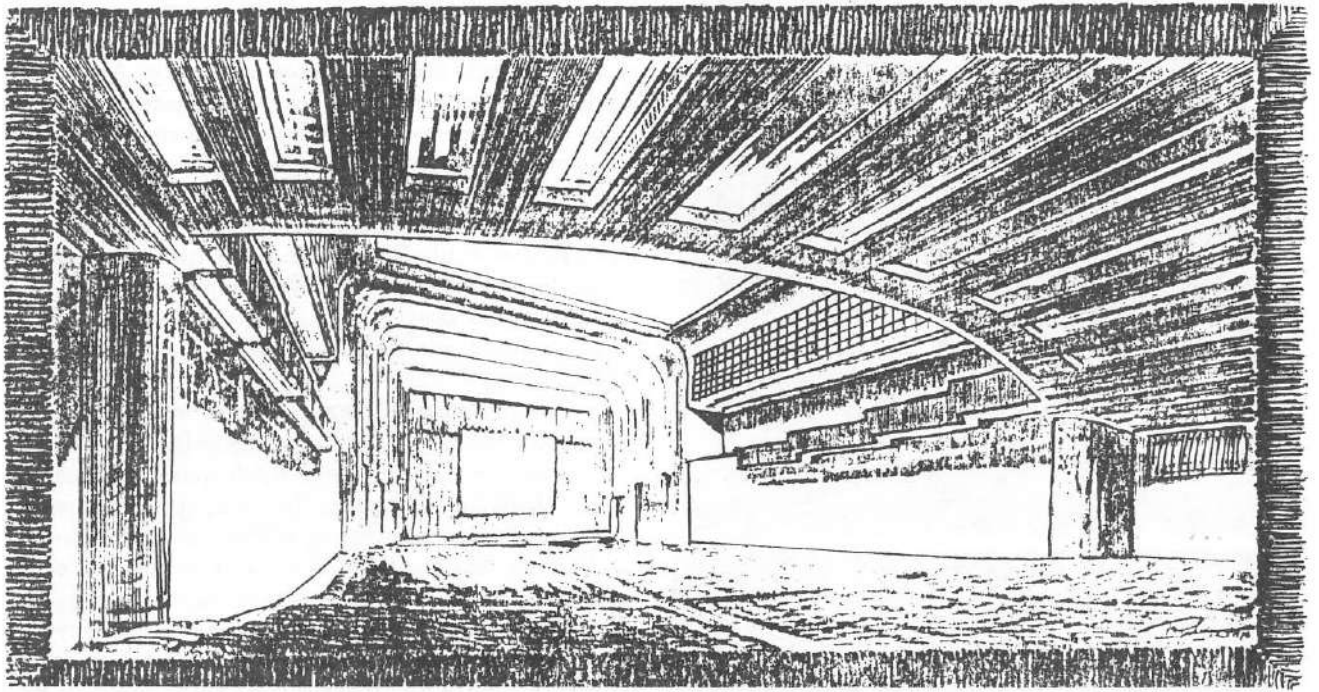
râneos não modernos. O enfrentamento das demandas funcionais específicas dos cinemas não são uma exclusividade dos arquitetos modernos. Ainda que inicialmente os cinemas fossem apenas derivações dos teatros, deve-se reconhecer que vários projetos não modernos avançaram no tratamento de suas especificidades funcionais. A diferença está em que os arquitetos modernos produziram formas que exprimem e simbolizam a função que pretendiam atender. A figuratividade dos projetos de Rino Levi deriva dessa postura, enquanto que nos seus contemporâneos, ela é buscada nas mais diversas fontes (teatros e filmes).

A recorrência à transparência dos planos que constituem as fachadas foram trabalhadas constantemente pelas vanguardas modernas com o uso do vidro. Rino Levi, em seus cinemas, apresenta estratégias diferenciadas. No *Ufa Palácio* o desenho parabolóide das paredes da sala de projeções, originado de estudos acústicos é retomado na forma das paredes do vestíbulo de entrada, agora como representação na fachada da forma do seu interior. Sofisticada maneira de construção da transparência moderna num edifício que é necessariamente opaco, levar para fora o desenho de seu interior. As paredes do vestíbulo curvam-se convidando à entrada, diluindo com sua continuidade a separação da rua com o interior do prédio. A luz acentua a curvatura do vestíbulo do *Ufa*, destacando sua forma inusitada num ambiente urbano homogêneo. Dentro da melhor tradição dos *night buildings* alemães, o prédio adquire sua vivacidade durante a noite, graças aos expressivos efeitos luminosos, que ressaltam a sinuosidade de suas linhas.

Nos seus projetos posteriores a preocupação com a transparência continua. No *Cine Universo* a superfície das paredes internas sai para o exterior, transformando-se em marquise, tratada como pele interior que chega ao exterior sem perda de continuidade. Esse conjunto marquise e luminoso constitui o único gesto expressivo do projeto, livre de preocupações funcionais, ainda que possa ser interpretada como um reforço visual para a direção do movimento de entrada e saída do público. No *Cine Ipiranga* o cinema recua no grande átrio, intensamente iluminado, sendo que no hall das bilheterias uma grande luminária em forma de olho, parece simbolizar a natureza do espetáculo cinematográfico.

A preocupação de representar de alguma maneira o interior de seus cinemas na forma de suas fachadas cria um tipo de transparência não explícita. O uso intenso de efeitos luminosos na forma de suas fachadas cumprem a função de ressaltar essa relação de manifestação do interior na paisagem urbana. A luz é o elemento fundamental do espetáculo cinematográfico, sendo compreensível que ela seja utilizada nas suas fachadas como um de seus símbolos.

- ▲ *Perspectiva do Cine Ufa Palace, projeto Rino Levi, 1936*
- ▲ *Perspectiva do Cine Universo, projeto Rino Levi, 1939*
- ▼ *Perspectiva do Cine Ipiranga, projeto Rino Levi, 1942*



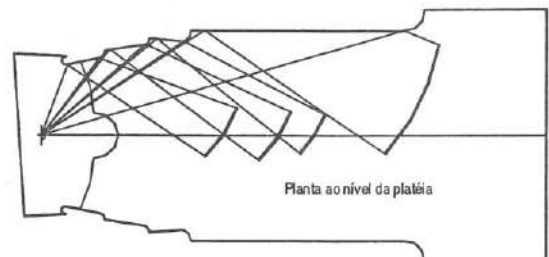
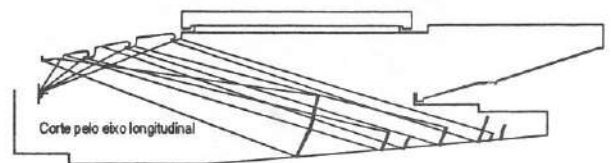
Desenho de Rino Levi para o interior do Ufa Palace

Assim como à luz não cabe apenas a tarefa de iluminar, outros elementos funcionais dos projetos transcendem o caráter estritamente utilitário que possuíam em outros cinemas, assumindo papel de destaque no conjunto do prédio, com formas até então pouco usuais. O tratamento da acústica é exemplar.

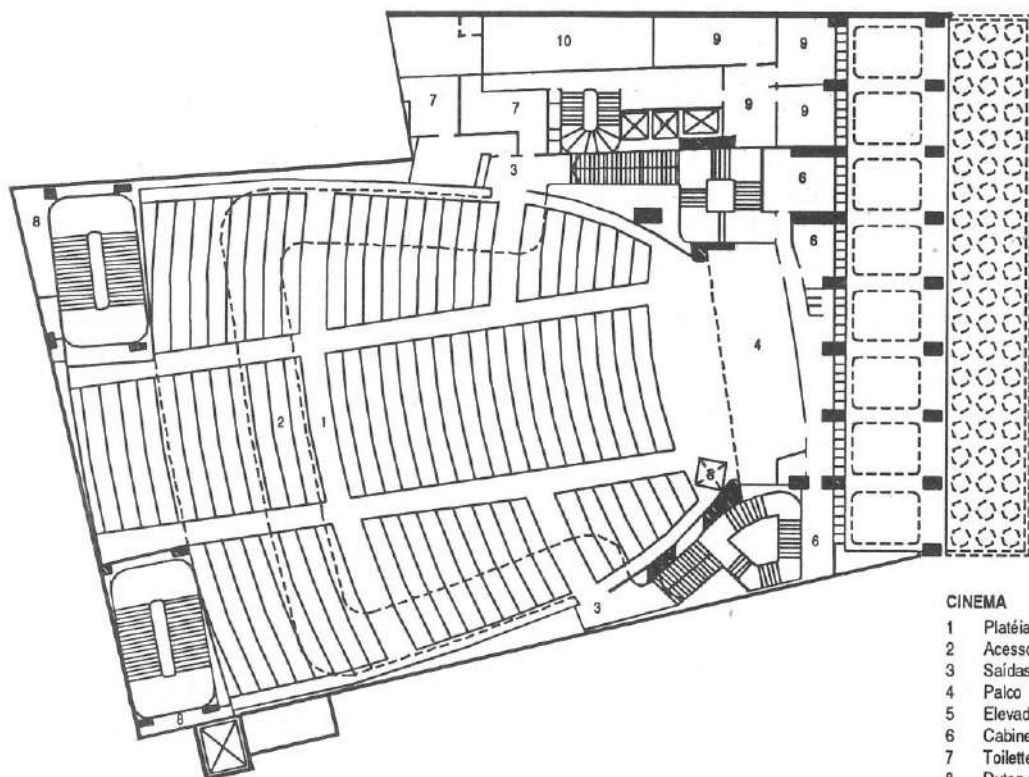
O Cine *Metro*, construído em 1938 e projetado pelo arquiteto Robert Prentice permite uma comparação interessante. Sua sala de projeções é concebida como uma enorme concha acústica, o que lhe garante o elogio da imprensa como sendo o primeiro cinema com preocupações acústicas. Era necessário encontrar uma imagem acessível ao repertório da época para que se reconhecesse a eficiência da sua forma. Para Rino Levi, a melhor forma que atende às necessidades acústicas é a parabolóide, que não tinha nenhuma referência no repertório do público, ao contrário da concha acústica do Cine *Metro*; portanto, foi necessário mostrar enfaticamente em todos os projetos que a parábola, uma equação matemática, significava a melhor solução acústica.

Em artigo sobre o projeto do *Ufa Palácio* na *Revista Politécnica* de abril de 1936 ele escreve: “Na elaboração do projeto em apreço, a acústica da sala de projeções foi considerada em primeiro plano, tendo sido a própria forma arquitetônica subordinada a ela”.⁹ E somente não foi possível uma solução mais perfeita porque foi preciso “evitar uma forma arquitetônica por demais avançada para o nosso público, ainda não habituado a uma estética que lhe poderia parecer extravagante”.¹⁰ A forma considerada por ele como a “mais apropriada para uma boa difusão das ondas sonoras” foi a parábola. Ela está presente no corte das paredes e forro próximo ao

proscênio, e no corte do piso da platéia, esta última em função da visibilidade. Nada concorre com a tela, nenhum ornamento desvia a atenção do espectador. Todas as formas da sala conduzem o olhar ao filme e contribuem para sua perfeita sonoridade. Nos seus projetos posteriores esse procedimento é desenvolvido, a forma parabolóide não se restringe mais ao proscênio, mas toma todo o interior das salas do *Universo*, *Piratininga* e *Ipiranga*. O próprio efeito de proscênio desaparece, por ser um resquício desnecessário para uma sala de projeções. O estudo dos fluxos de público foi outro tema funcional que adquiriu destaque no conjunto de cinemas de Rino Levi, em especial a partir do projeto do Cine *Universo*. O projeto dos acessos são desenvolvidos e otimizados, para evitar tragédias geradas por pânico na platéia.¹¹ Mas não bastava atender às exigências de áreas de circulação presentes no Cód-



Estudo acústico do Cine Ufa Palace, de Rino Levi, 1936



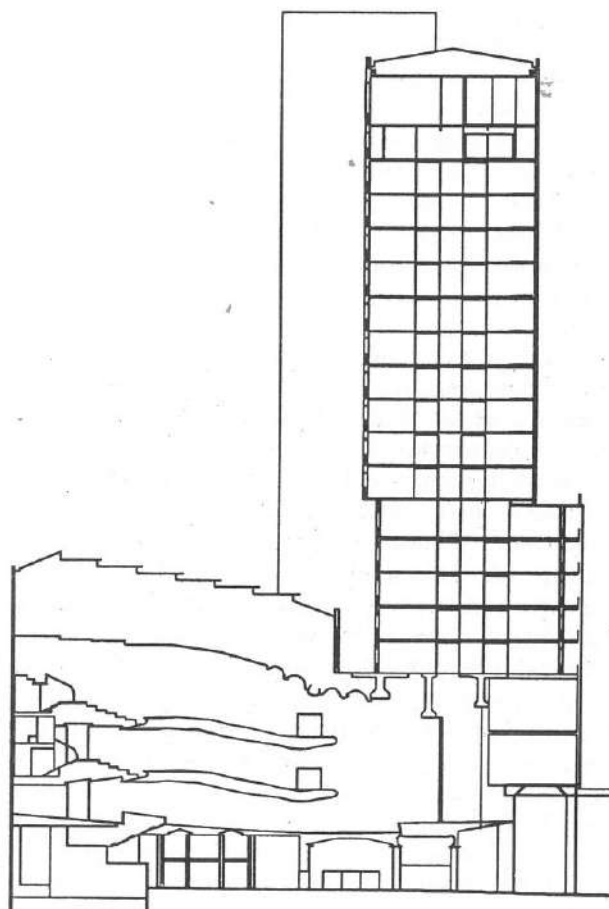
- CINEMA**
- 1 Platéia
 - 2 Acesso
 - 3 Saídas
 - 4 Palco
 - 5 Elevador órgão
 - 6 Cabines Palco
 - 7 Toilettes
 - 8 Dutos de ar condicionado
- HOTEL**
- 9 Escritório
 - 10 Barbeiro
 - 11 Elevadores

▲ Planta do Cine Ipiranga e Hotel Excelsior
 Corte longitudinal do Cine Ipiranga ▼

go de Obras. Era necessário que a sua forma não permitisse dúvidas quanto à sua direção e à sua eficiência. No *Universo* toda a extensão da separação entre platéia e sala de espera é constituída por portas. Nesta sala, a disposição dos pilares e dos bancos enfatiza a direção longitudinal, na qual se localizam os corredores de saída. Na planta é clara essa continuidade, que no sentido inverso ressalta o caráter de receptáculo desse movimento contínuo ao conjunto tela-proscênio. O movimento contínuo do espectador que entra no cinema, transforma-se em virtual, permanecendo o seu sentido do olhar em direção à tela.

A sofisticação no tratamento de tais elementos funcionais nos leva a outra questão, os elementos técnico construtivos, tão ressaltados na arquitetura moderna, encontram nos cinemas de Rino Levi um tratamento modesto. As estruturas necessárias para vencer os vãos de uma sala de cinema são complexas. Entretanto nenhuma delas é tornada visível internamente na sala, nem mesmo como referência formal. Apenas a função principal, ver e ouvir o filme é tamatizada.

É necessário ainda ressaltar a relação que a arquitetura destes cinemas de Rino Levi estabelece com o seu contexto urbano. Não se trata de instalar fragmentos de um urbanismo moderno aos moldes corbusianos, nem de um respeito aos restos de arquitetura colonial e eclética ainda presentes na cidade. Os projetos procuram estabelecer um diálogo com a arquitetura que seria construída posteriormente, uma cidade vertical sobre um traçado de



quadras, ruas e avenidas. Todos os cinemas formavam conjunto com edifícios de apartamentos. O edifício apresenta partes que atendem a uma demanda na escala do pedestre e outra na escala da grande cidade de avenidas, devidamente integradas e harmonizadas. As marquises iluminadas atendem à escala do pedestre, marcando horizontalmente a entrada do cinema no *Ufa* e no *Universo* (apesar de não construído, havia a previsão de um edifício sobre a entrada do *Universo*). Apenas no *Ipiranga* esse equilíbrio é comprometido. A altura do edifício, o Hotel Excelcior, subjulgaria uma entrada discreta. Neste caso a marquise luminosa foi elevada e o átrio se tornou uma transição, tendo sua altura decrescente em direção ao hall das bilheterias.

Não há mais o hibridismo presente nos projetos de seus contemporâneos Déco. Afirma-se assim uma linha clara de arquitetura moderna, com bases racionalistas e funcionalistas. No entanto ela carece de uma estratégia política que esteve presente na corrente moderna derivada de Lúcio Costa. A produção de Rino Levi, assim como de outros modernos em São Paulo foi pautada por uma vinculação com as demandas da iniciativa privada, onde a temática da identidade nacional não estava presente. Sua implantação se dá pela construção de novos procedimentos de resolução projetual que atendam às necessidades de um número enorme de edificações que compõe a vida urbana moderna. Não há temas mais ou menos nobres, casas, hotéis, cinemas, apartamentos, restaurantes, fábricas, escritórios, garagens, a arquitetura moderna para Rino Levi se constrói junto com a implantação de novos tipos de edifícios solicitados pela vida contemporânea, e não como partes de um projeto global que a transformaria. Essa postura compõe aquilo que Sophia Telles denomina como "a ansiedade que, em São Paulo, havia configurado o mundo moderno como a tensão sempre iminente da passagem da condição provinciana à cosmopolita (...)".¹²

Simultaneamente ao processo de desenvolvimento de projetos modernos como os de Rino Levi, continuam a surgir vários cinemas que ainda tematizam a fantasia e os estilos historicistas. As construções realizadas com técnica moderna, respondendo plenamente às demandas funcionais do cinema, são revestidas por ornamentações onde o luxo, a fantasia e a retórica estilística predominam. No entanto, não é possível dizer que tais cinemas sejam pré-modernos, como aqueles dos anos 20. Enquanto aqueles procuravam ainda uma forma e uma figuratividade para os cinemas nos teatros, estes são cinemas, sabem como um cinema deve ser para funcionar eficientemente; entretanto, não se vinculam a nenhuma postura modernista, não são funcionalistas ou racionalistas; pelo contrário, são *mourisco modernizado, egípcio, colonial paulista*, ou luxuosamente decorados em estilo *Versalles*.

É interessante perceber que tanto crítica como público parecem não perceber a diferença entre

estes cinemas e os modernos. A militância dos arquitetos modernos contra os estilos historicista parece não ter interferido na opinião pública sobre arquitetura. Aos olhos do público, tais arquiteturas constróem, na Cinelândia, as feições da nova metrópole, sendo para eles *modernos*.

A relação desses cinemas com os estilos não se resume a um simples aplique de ornamentação. Ela é marcada pela intervenção de decoradores, o que estabelece uma divisão de trabalhos com o arquiteto. Muitas vezes a decoração se refere ao nome do cinema, o Cine *Marrocos* evoca o mourisco, como o velho *Alhambra* e, o Cine *Bandeirantes*, as *entradas paulistas*. O caso mais radical de intervenção de um decorador é o Cine *Marrocos*, onde uma arquitetura cheia de problemas mal resolvidos é requalificada pela decoração. Trata-se de uma reestruturação do próprio espaço, em especial do longo acesso, e não apenas de apliques ornamentais.

O desenvolvimento de São Paulo nos anos 30 e 40 realizou o sonho de sua metropolização. O *Plano de Avenidas* de Prestes Maia criou uma nova base de traçado urbano que dura até hoje. Sobre ela o tão desejado *skyline* novaiorquino se constuiu. Até o início dos anos 50 os cinemas ainda foram construídos de forma a assumirem um lugar de destaque dentro dessa nova vida metropolitana. Os procedimentos projetuais de Rino Levi serviram de referência para o projeto de inúmeros cinemas, não apenas de traço moderno, mas também as novas atualizações de estilos historicistas, presentes na arquitetura que construiu as feições metropolitanas da cidade.

NOTAS

- 1 Guilherme de Almeida. Coluna "O Cinematógrafo" in *O Estado de São Paulo*, 11/10/1928
- 2 *Idem, ibidem*, 11/11/1936
- 3 *Idem, ibidem*, 11/07/1930
- 4 *Idem, ibidem*.
- 5 Oswald de Andrade. "A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações" - *Diário da Noite*, São Paulo, Julho/1930 in *Arte em Revista* ("Arquitetura Nova"), nº4, CEAC, SP, 1983, p.10.
- 6 *Idem, ibidem*, p. 11.
- 7 Donald Albrecht. *Designing Dreams*, Harper and Row em colaboração com "The Museum of Modern Art", N. York, 1987, p.90.
- 8 Forrest Lisle. In Frampton, Kenneth - *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, Madrid, Gustavo Gilli, p.222.
- 9 Rino Levi. "Considerações a propósito do estudo de um cinema em construção em São Paulo", in *Revista Politécnica*, nº22, abril/1936.
- 10 *Idem, ibidem*.
- 11 Em 1938, um tumulto gerado por um alarme falso de incêndio causou a morte de 31 pessoas no Cine Oberdan.
- 12 Sophia S. Telles. "Lúcio Costa: Monumentalidade e Intimismo" in *Novos Estudos CEBRAP* nº25, Outubro de 1989 p.76.

Renato Luiz Sobral Anelli é professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos (USP) e doutorando em "Estruturas Ambientais Urbanas" pela FAU-USP. O presente texto é parte revisada da dissertação de mestrado em História, no programa de pós-graduação "Cultura e Cidade" (IFCH-UNICAMP), intitulada *Arquitetura de Cinemas na Cidade de São Paulo*, orientada pelo Prof. Dr. Edgar S. De Decca e defendida em 1990. As imagens foram levantadas no acervo dos seguintes arquivos: Edgar Leuenreuth (IFCH/UNICAMP), Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo, Arquivo da Secretaria de Administração do Município de São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca da Escola de Engenharia de São Carlos, Escritório Rino Levi. O autor recebeu financiamento do CNPq.

O PRIMITIVISMO MODERNISTA em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp

Informados pelos pressupostos estéticos vanguardistas que se voltam para o exotismo periférico e pelas discussões pré-existentes no Brasil sobre a nacionalidade acomodada nos trópicos, os literatos modernistas forjam uma visão peculiar do país

Abílio Guerra

*Nestes climas onde o bicho come os livros
e o ar de mamão coruncha os pensamentos,
estas árvores ainda pingam águas do dilúvio.
Paulo Leminski, Catatau*

I

Mário de Andrade, na sua famosa conferência de 1942, definiu as características básicas do Modernismo como a fusão de três princípios fundamentais: "o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional".¹ Uma definição que pouco define, pois apenas aponta o sentido geral do Modernismo brasileiro. O primeiro princípio, a liberdade de criação, é uma herança do Romantismo às vanguardas estéticas européias, e os outros dois, a busca de atualização intelectual e a formalização de uma produção cultural brasileira autônoma, foram bandeiras defendidas por movimentos anteriores ao Modernismo, em especial o Romantismo nas artes e a Escola do Recife na filosofia, sociologia e estudos literários. Inexiste, portanto, qualquer especificidade dos três princípios sugeridos por Mário de Andrade e seria inviável, a partir deles, uma defesa da originalidade modernista. A caracterização de Mário peca, além da generalização, por sua imprecisão temporal, englobando momentos modernistas distintos e com isso esmagando diferenças flagrantes. A atualização intelectual caracteriza principalmente o primeiro momento iconoclasta e cosmopolita, enquanto a formalização de uma cultura nacional autônoma passa a ser a tônica após a inflexão primitivista do *Manifesto Pau-Brasil*. Se, por um lado, a definição imprecisa de Mário não desautoriza estudos sobre a especificidade do Modernismo, por outro lado ela nos encaminha para a busca de uma filiação com o passado. A diferença só pode ser estabelecida comparativamente e, caso esse princípio elementar tivesse sido seguido pelos historiadores do

Movimento, muitas rodas inventadas por nossos modernistas poderiam ter sido atribuídas aos verdadeiros artífices.

Precursor no levantamento factual do espocar vanguardista no Brasil, Mário da Silva Brito acabou por se tornar o historiador oficial do movimento, com todos os defeitos que essa qualificação possa sugerir. Recapitulando os antecedentes da Semana de Arte Moderna de 1922, Silva Brito reserva um papel apenas episódico à Graça Aranha no desfecho dos acontecimentos, acatando passivamente o desejo, manifestado de forma crescente nos anos posteriores à Semana por alguns participantes (especialmente Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto), de se desvincularem intelectualmente do autor maranhense. Graça Aranha, segundo essa versão, teria retornado ao Brasil com o movimento totalmente estruturado, a ele cabendo apenas empenhar "a importância do seu nome para o êxito da arremetida da juventude intelectual".² A redução da importância de Graça Aranha à mera legitimação intelectual dos jovens *futuristas* frente ao grande público funda-se simploriamente na constatação de sua não-presença física nos instantes gestadores, o que - evidentemente - trata-se de uma falácia intelectual. O juízo de Mário da Silva Brito, inflado pelo desejo de canonizar os *revolucionários* de 22, tornou-se, através da repetição *ad nauseum* feita pelos críticos e historiadores que o seguiram, uma *verdade* incontestada, atrasando por várias décadas a avaliação do real papel das idéias de Graça Aranha nos rumos do modernismo brasileiro, não só no seu primeiro momento cosmopolita, mas principalmente na inflexão nacional-primitivista. A postergação, por um período tão longo, da reavaliação da obra de Graça Aranha, que já começa a ser feita, é uma clara demonstração de como o preconceito intelectual pode obscurecer o que uma simples cotização das fontes poderia imediatamente constatar.

A questão fundamental não é *reabilitar* Graça Aranha, mas demonstrar que a *problemática da*

brasilidade, pedra de toque do primitivismo modernista, “tem suas raízes ligadas à tradição do pensamento brasileiro”.³ A brasilidade visada pelo Modernismo engloba a expressão cultural autêntica e a caracterização do homem brasileiro, preocupações que balizaram vários autores do século XIX e tiveram na obra de Graça Aranha a primeira exposição no século XX. O primitivismo pós-24 dentro das hostes modernistas brasileiras não pode ser compreendido apenas como uma importação dos ideários cubista e expressionista parisienses, pois somente a percepção do influxo de concepções já preexistentes na tradição cultural brasileira pode iluminar o desvio significativo das obras de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp em relação às suas congêneres européias. Eduardo Jardim de Moraes já adiantou, em alguns aspectos, o restabelecimento dos elos partidos. Ele percebeu que “na ótica oswaldiana, assim como na dos verde-amarelistas, o caminho para se atingir o universal através da literatura passa necessariamente pela integração da produção literária no solo nacional. E isto no modo peculiar tal como está exposto, *grosso modo*, na obra de Graça Aranha”.⁴

Além do conceito de *integração*, outra noção, igualmente desenvolvida por Graça Aranha, foi incorporada pelas concepções antropofágicas e verde-amarelistas - a *intuição*. Esta, segundo Jardim de Moraes, “é a faculdade que possibilita a apreensão da alma brasileira em seus traços psicológicos profundos”.⁵ A intuição constitui uma forma específica de conhecimento; com ela é possível uma captação imediata da essência brasilica, sem passar pelas mediações próprias de um estudo sistemático. Ao invés de uma visão analítica, os primitivistas adotam uma visão sintética de alto teor psicologizante. Essa opção, não compartilhada em suas pesquisas da tradição popular, onde sempre imperou o enfoque culto, teria sido adotada por Mário de Andrade em *Macunaíma*. O irracionalismo, que oblitera a razão com a intuição, aproxima verde-amarelos e antropófagos e é a partir desse solo comum que as diferenças se estabelecem. Quando formulam a função integradora da nacionalidade exercida pelo elemento indígena, o temperamento conciliatório de Plínio colide com o humor sarcástico e violento de Oswald. “A função de integração contida simbolicamente na figura do tupi se apresenta, em Plínio Salgado, sob uma forma que repetidas vezes se define como pacífica. (...) A anta, ao desaparecer objetivamente, sobrevive através de um processo pacífico de transposição para a alma - logo, para a subjetividade profunda da raça que provocou o seu desaparecimento objetivo. Já em Oswald de Andrade esta operação se dá de forma violenta. É através da deglutição do português invasor que o índio sobrevive como formador da raça brasileira”.⁶ As conjecturas de Jardim de Moraes enfeixadas dentro de uma perspectiva eminentemente conceitual, me permite outro enfoque através da metodologia adotada no presente trabalho. O cotejamento com as fontes intelectuais permitirá outras conclusões, avançando um pouco no território pouco explorado

dos vínculos do modernismo com nosso passado intelectual.

II

A obra de Mário de Andrade já tem alguns estudos exemplares, nas mais diversas perspectivas teóricas. Desses, o que mais se aproxima das minhas preocupações, é *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*, de Telê Porto Ancona Lopez. A autora, através de um estudo paciente das anotações marginais feitas por Mário de Andrade nos seus livros particulares, pôde rastrear as fontes teóricas do autor em diversos momentos de sua vida. A visão de Mário sobre a cultura e homem brasileiros teria sido construída a partir de três perspectivas básicas: os estudos antropológicos de Frazer, Tylor e Lévy-Brühl; a psicanálise freudiana; e a filosofia de Keyserling. O ecletismo essencialmente contraditório de Mário, marcante nesse e em outros assuntos, não impediu que Ancona Lopez enxergasse uma intenção unívoca em *Macunaíma*. A valorização do primitivo, presente na rapsódia de Mário de Andrade, seria uma crítica feroz à “sociedade da máquina, identificando progresso com civilização. O homem ali aparece como ‘o bárbaro mecanizado’ de Keyserling. Civilização para o romancista, naquele instante, é o progresso com sua alienação aos valores sensíveis do homem, diferente da ‘civilização’ primitiva. (...) Há portanto duas civilizações para Mário de Andrade, uma falsa e rotulada, igual a progresso e verdadeira e necessária: a do primitivo. (...) Keyserling é sua real influência no enfoque do primitivo”.⁷ Uma seqüência de equívocos: Keyserling não valoriza *in totum* a sociedade primitiva; Keyserling não é a fonte essencial de Mário de Andrade na sua visão do homem brasileiro; e, por fim, inexistente em *Macunaíma* (como de resto em toda a obra de Mário) a oposição maniqueísta entre o civilizado e o primitivo.

Na verdade faltou a Telê Ancona Lopez a sagacidade de Alfredo Bosi, que *agarrou os dois pássaros voando*: “O fundo acre da sátira”, diz ele sobre *Macunaíma*, “se disfarça e se atenua em meio a brincadeira de linguagem e de construção. Se o lastro ‘negativo’ não fosse contrabalançado pela adesão lúdica e simpática à mente selvagem, o sentido último de *Macunaíma* se cifraria na mais cáustica das acusações já movidas às mitologias do caráter nacional brasileiro. No entanto, não é bem assim, pois coabitam no corpo narrativo os dois valores: o moderno da perspectiva crítica e o arcáico da composição rapsódica”.⁸ A ambigüidade resultaria, na opinião de Bosi, da confluência de vertentes intelectuais originadas no século XIX. O elogio nacionalista do primitivo, nas figuras do índio e da terra, foi feito por Alencar e românticos do Segundo Império. A crítica pessimista coube aos que adotaram o darwinismo social e o racismo europeus. “Na dinâmica ideológica do autor de *Macunaíma* parece que se articulou um lugar ideal de encontro entre

dois vetores cujas direções acabariam sendo, às vezes, opostas: o vetor *memória afetiva* e o vetor do *pensamento social crítico*.⁹ Hipótese que, embriónariamente presente na *História Concisa da Literatura Brasileira*, ao ser desenvolvida para explicar *Macunaíma*, acaba tomando feições muito próximas da hipótese central do meu trabalho.

Se está certo o que diz Gilda de Mello e Souza, que "mais do que na técnica do mosaico ou no exercício da *bricolage*, é no processo criador da música popular que se deverá procurar o modelo compositivo de *Macunaíma*"¹⁰, os estudos musicais desenvolvidos na mesma época por Mário de Andrade poderão nos dar pistas interessantes. No *Ensaio sobre a Música Brasileira*, escrito e publicado em 1928, logo após *Macunaíma*, Mário de Andrade defende a idéia que a única música importante para a época era a nacional composta a partir da música popular, pois é nesta que ressoa a mais verdadeira essência de uma raça ou de um povo. Mas, "se de fato agora que é período de formação devemos empregar com freqüência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste".¹¹ A música erudita é qualitativamente melhor do que a música popular, mas é nesta que se reflete as características musicais da raça. O trabalho de composição deveria, portanto, se constituir de dois momentos: o primeiro seria coligar os ritmos, as melodias e as instrumentações populares; no segundo, se daria a elaboração erudita a partir do material coletado. O valor de uma obra não está em sua originalidade, mas na sua autenticidade e o músico deve sacrificar sua individualidade e se engajar na arte interessada. O elemento popular e nacional, por sua vez, deveria ser entendido sem extremismos, não descambiando para a unilateralidade elegendo o indígena, o negro, ou o branco como o autêntico nacional (como se vê, a definição de popular é etnográfica e não classista), nem se fechar no exclusivismo, obstaculizando o contato com o estrangeiro.

Sem tirar nem por, as considerações estético-culturais desenvolvidas no estudo musical podem ser transportadas para a compreensão de *Macunaíma*. A começar da distinção entre a esfera do popular e do erudito: "pretendi mas foi não confundir mais língua escrita com língua falada. (...) *Macunaíma* é escrito em língua artificial, como é de fato toda língua escrita. Todos os filólogos etc. reconhecem a existência simultânea pelo menos de duas línguas, a falada, a básica, e a escrita baseada na outra, porém artística e artificial".¹² Também os dois momentos de composição artística estão presentes: a extensa e metódica coleta de mitos, lendas, contos, termos lingüísticos, músicas, festas, rituais, etc, feita por Mário de Andrade, em grande parte reconstituída por Manoel Cavalcanti Proença no seu *Roteiro de Macunaíma*, são indistintamente



buscadas às tradições indígena, portuguesa e africana, cumprindo assim seu postulado apresentado aos músicos de evitar a unilateralidade étnica. Após o primeiro momento da criação artística, instante onde toma contato com as características básicas da cultura popular e do homem brasileiro, o autor passa ao segundo momento, da composição literária, sob as rédeas da inteligência, onde ocorre a conversão da base popular em literatura artística. O uso extensivo do material etnográfico e folclórico alheio valeu a Mário várias acusações de plágio, absolutamente injustas pois, como vimos, o valor da obra na sua opinião encontra-se não em sua originalidade, mas em sua autenticidade. De qualquer modo, o trabalho propriamente criativo de Mário de Andrade está na manipulação do material, na confecção da trama, inédita até então no Brasil. Mesmo aqui ele se mostra fiel aos cânones formulados no ensaio sobre a música brasileira; ali Mário descaracteriza a forma de composição como uma questão nacional. Sinfonia ou concerto, suite ou canto coral, a forma é sempre erudita, não cabendo dentro da noção de nacional. Aparece aí uma interessante interrogação sobre qual seria o verdadeiro gênero de *Macunaíma*, filão aliás já em exploração.¹³

O vetor intelectual que permite Mário de Andrade, ao mesmo tempo, supor uma superioridade da arte erudita em relação à arte popular (folclore) e atribuir a essa última a substância nacional tem mão dupla evolucionista e romântica. Explico: do ponto de vista evolutivo, o primitivo sugere a infância da humanidade, o estado originário ingênuo e selvagem; sua produção artística expressa uma capacidade intelectual ainda rudimentar e discriteriosa. Por outro lado, o primitivo é uma condição brasileira, uma conjunção étnico-cultural específica ocorrida ao longo de uma complexa interação do homem com o meio tropical; a produção cultural

resultante é expressão das características essenciais da alma nacional. A arte primitivista pregada por Mário de Andrade equilibra-se na dupla expectativa de captar a essência nacional e elevá-la intelectualmente. Não se confirma, portanto, a hipótese de Eduardo Jardim de Moraes: *Macunaíma* não é uma obra intuitiva e sintética, mas, ao contrário, fruto de uma longa meditação sobre o homem brasileiro e a cultura nacional. Segundo o próprio Mário, a obra foi escrita em apenas seis dias, mas teve quatro redações posteriores e infinitas correções.¹⁴ Inexiste em *Macunaíma* qualquer gratuidade, como de resto toda a obra de Mário de Andrade.

Daí sua profunda rejeição pela antropofagia oswaldiana: "quanto ao manifesto do Oswald... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. (...) Os pedaços que entendo no geral não concordo".¹⁵ Ao primitivismo oswaldiano, na ótica de Mário, sobra exotismo e falta compromisso verdadeiro; mesmo se comparado à Graça Aranha sua artificialidade seria gritante. "Um poe-

minho humorístico do *Pau Brasil* de Oswald de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estética da Vida* de Graça Aranha. Porque este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo. O lirismo de Oswald de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualiza nada, só destrói pelo ridículo. Nas idéias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não confunde com a prática. É arte desinteressada. Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa”.¹⁶ Mais do que as objeções à Oswald, a relevância dada à *Estética da Vida* não pode passar despercebida. A visão marioandradeana do homem brasileiro está muito próxima da metafísica bárbara formulada por Graça Aranha, tanto no conteúdo como na posição crítica. Em ambos convive a certeza de que a condição primitiva é profundamente ruim, mas, ao mesmo tempo, ela é uma condição real e necessária, não podendo ser escamoteada. Em ambos também está patente que a civilização superior deve ter seu alicerce solidamente fixado no caráter nacional gestado na interação do homem com seu meio. A necessidade de **vencer nossa natureza** expressa por Graça Aranha tem na **civilização climática** de Mário seu correlato: a evolução espiritual de uma nação ajustada a seu solo. O vate dos “elementos bárbaros da nossa formação espiritual e da nossa nacionalidade” reclamado por Graça Aranha foi, ironicamente, o seu desafeto maior, o modernista Mário de Andrade.

Uma exegese do próprio autor esclarece esta questão. “Já me esquecera da alegoria que pusera sobre isso no *Macunaíma*... Mas agora tudo se lembrou em mim vivamente ao ler a frase: ‘Era a malvadeza de vigarenta (a velha Vei, a Sol) só por causa do herói não ter se amulherado com uma das filhas da luz’, isto é, as grandes civilizações tropicais, China, Índia, Peru, México, Egito, filhas do calor. A alegoria está desenvolvida no capítulo intitulado ‘Vei, a Sol’. Macunaíma aceita se casar com uma das filhas solares, mas nem bem a futura sogra se afasta não se amola mais com a promessa e sai à procura de mulher. E se amulhera com a portuguesa, o Portugal que nos herdou os princípios cristãos-europeus. E, por isso, no acabar do livro, no capítulo final, Vei se vinga do herói e o quer matar. Ela que faz aparecer a uiara que destrói Macunaíma. Foi vingança da região quente solar. Macunaíma não se realiza, não consegue adquirir um caráter. E vai pro céu, viver o ‘brilho inútil das estrelas’. /... pra completar a nota acima: Um dos elementos sorridentemente amargos da alegoria é o custo, a hesitação de Macunaíma, quando deseja se jogar nos braços da Uiara enganosa, com que Vei, a Sol, o pretende matar. Estou me referindo à imagem da água estar fria, forçadamente fria naquele clima do Urariquera e naquela hora alta do dia. A água destrança as suas ondinhas de ‘ouro e prata’ (alusão à cantiga-de-roda ibérica da Senhora-Dona-Sancha) e aparece a uiara falsa. Macunaíma sente um

desejo enorme de ir brincar com ela, talvez a fecundasse, talvez nascesse um novo filho-guaraná como dos seus amores com Ci... Mas põe o dedão do pé e tem medo do frio, isto é, se arreceia de uma civilização, de uma cultura de clima moderado europeu. E Macunaíma como num pressentimento, retira o dedão, não se atira n’água. O herói se salva essa primeira vez. (...) Vei não desanima e pra enfim vencer, acaba se servindo de um argumento exatamente tropical. Pega num chicote de calor e dá uma lambada no herói. Este não resiste mais. Se atira na água fria, preferindo os braços da iara ilusória. E vai ser devorado pelos bichos da água, botos, piranhas. Ainda consegue voltar à praia, mas é um frangalho de homem. (...) Desiste de ir pra Marajó, único lugar do Brasil em que ficaram traços duma civilização superior. Lhe falta o amuleto nacional, não conseguirá vencer mais nada. Então ele prefere ir brilhar no brilho inútil das estrelas”.¹⁷

O fracasso final de Macunaíma, imobilizado para sempre numa posição contemplativa, é o fracasso histórico do homem e da cultura brasileira, que não souberam traçar o caminho evolutivo natural à sua condição tropical. A crítica não é à civilização superior em si, mas ao modelo *frio* europeu. Macunaíma não adquire caráter justamente porque inexistente uma conciliação entre sua primitividade estrutural e o modelo civilizacional adotado. Podemos a partir disso entender o acerto e o equívoco da interpretação de Telê Ancona Lopez: “há portanto duas civilizações para Mário de Andrade, uma falsa e rotulada, igual a progresso e uma verdadeira e necessária: a do primitivo. O escritor está preso, contudo, à ecologia e procura fazer do homem e da sociedade de um país o espelho de sua geografia”.¹⁸ O equívoco está em supor que Mário de Andrade opusesse o primitivo ao civilizado; o acerto em destacar o destino telúrico irrevogável de uma cultura nacional. Mário confrontava a civilização européia com outra civilização e não com o primitivo; este é apenas o solo de onde deve emergir a cultura superior. Compreende-se assim a envergadura pretendida pelo projeto cultural de Mário de Andrade: nada mais nada menos, caberia aos ativistas culturais das mais diversas áreas intelectuais buscar as raízes da nacionalidade para que a virtual civilização climática se materializasse.

A visão antropológica e cultural de Mário de Andrade era informada por leituras especializadas de autores europeus. Telê Ancona Lopez demonstrou que no período em que escreveu *Macunaíma* estava ainda se iniciando nos estudos etnológicos e folclóricos, e suas fontes básicas eram Tylor e Frazer (posteriormente Lévy-Brühl), as quais combinava sem se aperceber muito das contradições. Mas se de fato existe contradições na síntese etnológica de Mário de Andrade, uma relação, que me parece fundamental, escapou a Telê Ancona Lopez: a de que Tylor, Frazer e Lévy-Brühl são adeptos do evolucionismo unilinear e, para além de suas diferenças episódicas (algumas, sem dúvida, muito acentuadas), essa convergência essencial os coloca em uma mesma linhagem de pensamento. É preciso

ainda ter em conta que, segundo a própria Ancona Lopez, Mário de Andrade leu *Totem e Tabú* em 1926 e não é nenhuma novidade que o mito freudiano do assassinato do pai primitivo pela horda fraternal, ato instaurador da religião, da autoridade e da cultura, se estrutura a partir da antropologia evolucionista inglesa. O animismo de Tylor, os estudos sobre totemismo e exogamia de Frazer e MacLennan, a hipótese do sacrifício totêmico de Robertson Smith são pilares estruturais da investida de Freud aos primórdios da espécie. Freud sabia muito bem que as idéias que acatava estavam sendo mais e mais contestadas por novas perspectivas antropológicas, mas elas eram essenciais para seu objetivo justamente por compartilharem de idéias evolucionistas. A hipótese do assassinato primordial se articula através da analogia entre o neurótico, a criança e o primitivo pensada a partir da correspondência entre os desenvolvimentos filogenético e o ontogenético. A idéia de que o desenvolvimento intelectual e biológico do indivíduo refaz, resumidamente, a evolução da espécie, formulada por Haeckel, era, no início do século uma certeza intelectual de domínio comum. Já tivemos a ocasião de observá-la na obra de Euclides da Cunha. Foi ela que possibilitou Freud, a partir das terapias em crianças e neuróticos europeus do século XX, e amparado em estudos antropológicos de povos primitivos, uma reconstituição ficcional dos primórdios da humanidade. A "síntese eclética de periferia"¹⁹ que Telê Ancona Lopez atribui a Mário de Andrade já tinha sido realizada por Sigmund Freud. E esta imagem estará um tanto mais correta se considerarmos o evolucionismo como sendo esta **periferia**. Na verdade a síntese realizada por Mário de Andrade, e que alicerça sua concepção do homem primitivo, foi entre diversas concepções evolucionistas, que absorveu não só em *Totem e Tabú* mas principalmente nas suas leituras de Silvio Romero, Euclides da Cunha e Graça Aranha.

Isso é tanto mais verdade se nos lembrarmos que a psicologia freudiana, no sentido estrito do termo (ou seja, correspondente às três tópicas psíquicas que desenvolveu - consciente, pré-consciente e inconsciente; ego, id, superego; pulsão da destruição e pulsão erótica - e todo o conjunto de conceitos energéticos e hermenêuticos), não está presente em *Macunaíma*. Mário utilizou-a antes e depois, mas não em *Macunaíma*.²⁰ As qualidades primitivas identificadas por Mário de Andrade - a sexualidade exaltada, a indolência, a melancolia, a instabilidade do espírito, a ingenuidade esperta, etc. - já estavam há muito tempo incorporadas ao repertório descritivo do homem brasileiro e são independentes de uma concepção psicanalítica. Na questão sexual, onde seria de se esperar a presença mais flagrante de Freud, o acentuado apetite carnal de Macunaíma não parece ter nas descrições etnológicas citadas em *Totem e Tabu* uma fonte imediata; aqui a constante é uma sexualidade contida por interditos. A vida sexual anterior ao parricídio primordial tampouco era livre, pois o chefe da horda detinha o privilégio absoluto das fêmeas através da violência. A lubri-

dade infrene de Macunaíma está mais coerente com a longa tradição ocidental, que ora a associa à animalidade e ao pecado, ora à felicidade primordial, ambigüidade também presente em *Macunaíma*. Talvez a única característica primitiva descoberta por Mário de Andrade seja a exagerada eloqüência ameríndia. Telê Porto Ancona reproduziu a anotação de Mário à margem de uma passagem de Frei Vicente do Salvador onde este narra o gosto dos ameríndios pelos discursos longos e vazios: "*Origem da Verborragia Brasileira*".²¹ No *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário assinala a influência "duma rítmica de canto quasi que exclusivamente fraseológica entre os índios"²² que acabou modificando a síncopa de origem européia. Esse falar pelo gosto de falar, que desconhece o valor representativo da linguagem, é uma apropriação ritual, lúdica e infantil da fala. O Macunaíma que escreve a *Carta pras Icamíabas no estilo doutor* da cidade repete seu irmão do século XVII, observado por Frei Vicente do Salvador, que se satisfazia em pregar a guerra ou a paz sem ligação alguma com a realidade imediata.

Segundo Telê Ancona Lopez, por volta de 1927, Mário de Andrade recebeu uma influência decisiva na sua visão do homem primitivo ao ler o livro de Keyserling, *O Mundo que Nasce*. Nessa obra, o filósofo alemão adota, como ponto de partida, teorias organológicas e tendências irracionistas. "A presente obra", diz Keyserling, "tem por tema as bases psicológicas da história e da cultura. por isso, em vários pontos, se relaciona com outras obras análogas, como as de Spengler, Frobenius e Jung".²³ Keyserling pretende ser o filósofo do *sentido* das culturas humanas. A cultura é entendida como uma forma de vida, como a expressão de um espírito coletivo. Quando uma cultura se esgota, quando leva ao extremo o *sentido* que encarnou, ela tende a se petrificar. É a morte da cultura. Uma cultura só permanece viva enquanto houver harmonia entre o tipo humano característico que abriga em seu seio e suas expressões espirituais. As culturas européias tradicionais tinham como centro gravitacional "o irracional, o impulsivo, o sensitivo, o alógico, o erótico".²⁴ Eram características marcadamente *intransferíveis*, o que acentuava a tonalidade nacional de suas expressões culturais. O centro efetivo do organismo psíquico contemporâneo se deslocou com um acento maior da razão, em sintonia com o movimento de tecnificação universal. Nesse novo quadro existe uma tendência à *transferência* das experiências, ou seja, implementa um mecanismo universal de ecumenismo. Mas, como esta metamorfose ocorreu dentro dos antigos organismos culturais, ocorreu uma quebra da harmonia interna e a crise se instaurou. O diagnóstico é o mesmo de Spengler: a decadência da cultura ocidental.

Keyserling supõe que o caráter barbarizador da técnica é um falso problema, pois a "tecnificação se trata de algo positivo, de um passo adiante na submissão da natureza ao espírito, de um desenvolvimento mais amplo do ser humano psíquico".²⁵ Mas, ela é um fator de transformação radical pois,

ao mesmo tempo que acelera a petrificação das culturas tradicionais, abre perspectivas inexistentes até então na história para uma cultura humana, que substituiria as culturas nacionais. Seria o início da *História da Humanidade*. O irracional, sendo intransferível, não poderia ser a base para uma cultura humana universal. Ao contrário, “justamente o maior número de pessoas são em geral acessíveis a esse elemento transferível da técnica, do pensamento mecânico-materialista, etc.; de onde resulta um círculo, que basta por si só para assegurar o poder decisivo, no mundo moderno, ao que as multidões representam”.²⁶ O novo tipo humano do mundo maquinizado é o *chauffeur*, o homem das massas, que não possui vínculo orgânico algum com as representações culturais tradicionais. “Daí a hostilidade de todos eles à tradição e seu primitivo amor à violência”.²⁷ O *chauffeur* é um alienado: cindiu-se o nexo entre sua consciência e a profundidade vivente. Em sua seqüência, a vida das massas modernas está privada de *sentido*. A irrupção do primitivismo na Europa é significativo da mudança do estado psíquico, e de até que ponto as formas tradicionais não podem significar mais nada para o novo homem. Os crescentes impulsos destrutivos da Europa contemporânea são a expressão dessa fissura existencial. Por outro lado, somente o *chauffeur*, com sua regressão primitiva e seu descompromisso com as instituições carcomidas, poderá encarnar o novo sentido e reverter o processo destrutivo substituindo os impulsos da morte pelos impulsos construtivos. Contudo, ao contrário dos povos selvagens, o jovem primitivista europeu é impulsionado por valores transferíveis. Os grandes movimentos de massa existentes na Europa, seriam, segundo Keyserling, a prova concreta de suas conjecturas. Os novos líderes - os *condottieris* como Lênin ou Mussolini - demonstram o papel fundamental das elites no processo de fundação do novo. A massa alienada não sabe que é o tipo orgânico da nova época, um papel histórico que só encenará sob a direção do novo líder. Os homens de estado, junto com os filósofos e religiosos, são os verdadeiros fundadores da cultura e caberá a eles apresentar às massas o novo *sentido* da sociedade humana, um sentido que já está em germinação e que deriva do mergulho às raízes primitivas sob coordenação racional. “O rejuvenescimento nunca se produz na forma de um retorno ao primitivo como tal, mas pelo advento de um novo sentido, que infunde nova vida nas antigas manifestações”.²⁸

Faço uma longa citação para que fique bem explícita a definição do *chauffeur*. Quase com certeza, as referências de Mario de Andrade e Oswald de Andrade ao *bárbaro tecnizado* de Keyserling derivam desta passagem. “A juventude de hoje é primitiva sobre toda ponderação; o *chauffeur* não é alto ideal, nem os chefes dos bolcheviques ou dos fascistas são modelos de cultura. Com razão consideram a estes os italianos cultos como bárbaros e barbarizantes, e os russos da velha cultura enxergam naqueles como negadores de seu melhor espírito. A vida nova, porém, se desenvolve sempre partindo

de um germen diminuto. Já que a antiga situação está historicamente morta, não podem encará-la os homens novos. Uma nova situação cultural, em que o tradicional despertasse a vida nova, referindo-se a novos fundamentos, só seria possível como manifestação de maturidade. A juventude não pode fazer outra coisa senão esboçar o que executarão no grande quadro os homens maduros do futuro. Em um começo tão radical como o de hoje é natural que apareçam primeiro os componentes mais primitivos das possíveis sínteses posteriores. Esta é a razão de ser do arquétipo do *chauffeur*, como primitivo intelectualizado e tecnificado. Sua aparição, do ponto de vista do futuro possível, não deve valorar-se como negativa, mas como positiva; porque nele, por um lado, apresentam-se outra vez cheios de força os impulsos primitivos, debilitados ou oprimidos pela diferenciação, os únicos impulsos que, em todo caso, podem construir de novo a vida; e, por outro lado, aparece também o intelecto, que desempenha um papel corresponde à nova situação. Por estas duas coisas, e, além disso, pela circunstância de que, não estando carregada de cultura, a jovem geração se sente mais valorosa que antes para seus próprios problemas, explica-se essa aparência de talento especial na nova geração, aparência que não interpreta bem a maior parte dos pensadores. Certo que o futuro homem culto da cultura ecumênica não será filho nem neto do *chauffeur*. Surgirá de outras células germinais. No interior da comunidade humana os crescimentos e diferenciações se realizam como nos organismos físicos. Rege um invisível plano geral; o primitivo, o mais necessário para a vida, se forma primeiro, e o mais elevado não adquire forma senão mais tarde, derivando-se de particulares nexos culturais primitivos”.²⁹

O sentido universalizante das transformações históricas da Europa é mediatizado por Keyserling quando trata dos *meios* de realização do sentido, que obedecem necessariamente as leis de desenvolvimento da humanidade. Elas seriam condicionadas por três séries causais: “os influxos cósmicos, a herança e a determinação própria, inata, do espírito. Por *influxos cósmicos* entendo tudo o que, em uma ou outra forma, cai dentro do antigo conceito de meio ambiente. (...) Por *herança* entendo a transmissão do sangue e da tradição. (...) A história da cultura existe exclusivamente sobre a base da ação orgânica, combinada da tradição física e da tradição psíquica. (...) A *determinação própria do espírito* compreende “todo o histórico e cultural resultante do espírito de iniciativa ou a fantasia criadora; ou seja, o livre sujeito individual”.³⁰ Como se vê, as duas primeiras séries causais de Keyserling correspondem, na sua essência, à dupla conceitual de Taine, o *meio* e a *raça*, aos quais foram acrescentadas questões desenvolvidas por Spengler e Frobenius (nos *influxos cósmicos*) e Jung (na *herança*). O terceiro conceito da tríade taineana, o *momento*, foi substituído pelo *espírito*. A mudança permitiu Keyserling estabelecer uma dialética entre impulsos particularizantes, imutáveis e irracionais (os *influxos cósmicos* e a *herança*) e o impulso universalizante

zante, racional e transformador do *espírito*. A constituição primitiva de um povo se dá na interação com o meio físico circundante e as transformações de um povo são condicionadas por esse núcleo básico. “O peso do imutável é aqui de uma poderosa gravidade, como o destino ou o *Karma*”.³¹ Herdeiro tardio de Herder, Keyserling supõe que a marca da origem se pereniza como uma disposição inata coletiva que caracterizará os povos através do tempo; os germanos são lentos de espírito e impregnados de impulsos inconscientes, enquanto os latinos são mais racionais. Assim se explica porque, apesar da hegemonia do espírito universalista e transformador, continuem subsistindo os desejos conservadores de autodeterminação dos povos e de autonomia das culturas. A hegemonia moderna do espírito não poderá extinguir o nacional, mas fará com que o particular se manifeste dentro da interdependência universal.

Qual seria a visão do primitivo incorporada por Mário de Andrade na sua leitura de Keyserling? Qualquer que ela seja, foi necessária uma acomodação conceitual, pois o primitivo do filósofo alemão não é o primitivo brasileiro. Deste último Keyserling tratará em outra obra, *Meditações Sul-americanas*, também lida por Mário, mas algum tempo depois de escrever *Macunaíma*. O primitivo de Keyserling descrito em *O Mundo que Nasce* é o jovem europeu desconectado com sua tradição; sua retomada dos valores originários não é uma regressão *in totum*, mas uma incorporação coordenada pelo intelecto e mediatizada pela técnica. Trata-se de uma diferença qualitativa substancial em relação ao primitivo *real*. Não é por outro motivo que somente na Europa “pode nascer, como poder histórico, o novo *sentido*”.³² Sem dúvida alguma, são as considerações de Keyserling sobre a organicidade das culturas nacionais (um romantismo difuso) e sobre o papel da elite intelectual como coordenadora no estabelecimento de uma cultura superior sobre base popular (um evolucionismo difuso) que bateram mais fundo na sensibilidade de Mário de Andrade. São essas forças contraditórias e complementares que transparecem no *Ensaio sobre a Música Brasileira* e no *Macunaíma* e estão explícitas no segundo prefácio não publicado de *Macunaíma*: é por meio do *Sein* de Keyserling que “a arte pode ser aceita dentro da vida. Ele é que / estabelece / faz da arte e da vida um sistema de vasos comunicantes”; é ele “que desperta a empatia”.³³ *Empatia, vasos comunicantes*: a arte erudita enraizada no solo nacional, expressando a alma popular brasileira.

Ora, essas idéias já estavam presentes no horizonte intelectual brasileiro há muito tempo; não era preciso ler Keyserling para defendê-las. A prova concreta disso é que Mário de Andrade só absorveu do filósofo alemão aquilo que já sabia e acreditava. Ele pegou de Keyserling justamente o que este havia herdado de outros pensadores europeus e que, por sua vez, já tinha sido importado e acomodado anteriormente por autores brasileiros. A hipótese suposta por Telê Porto Ancona Lopez - de que

uma síntese entre os estudos etnológicos, a psicanálise freudiana e a filosofia de Keyserling, estaria informando a concepção de Mário de Andrade sobre o primitivo - só pode ser aceita se tomada como uma reiteração conceitual. A empatia romântica e a crítica evolucionista são em essência a via dupla onde percorre o pensamento de Mário de Andrade. O estilo inovador de *Macunaíma* encobre uma visão de mundo pré-existente no panorama cultural brasileiro; a grande originalidade, não só de Mário como de outros modernistas, foi ter convertido os pressupostos estético-culturais de Graça Aranha em uma bandeira e encontrado a forma artística satisfatória para expressá-la. A verborragia do brasileiro, tão ridicularizada desde o final do século, era até então *verborragicamente* combatida e a obra de Graça Aranha é a prova cabal disto. Ter o mapa do labirinto é uma coisa; entrar nele e vencer o Minotauro é bem diferente. Mais do que diminuir as obras primitivistas dos modernistas, aceitar estas constatações é resguardá-las da mistificação.

III

Por ocasião do lançamento de *Macunaíma*, em 1928, a amizade entre os Andrades modernistas já estava estremeçada, mas não impediu que a obra de Mário fosse *confiscada* pelos antropófagos: “Saíram dois livros puramente antropofágicos. Mário escreveu a nossa Odisséia e criou duma tacapada o herói cíclico e por 50 anos o idioma poético nacional”.³⁴ Em 1929 voltou a elogiar a obra: “Mário de Andrade teve a idéia genial de transpor das lendas coligidas por Amorim e outros, copiando-lhes mesmo a adorável linguagem poética, o que tornou seu trabalho verdadeiramente homérico no bom sentido”.³⁵ Interpretando a relação entre as duas passagens, Maria Eugenia Boaventura supõe uma mudança radical de atitude, onde o elogio do primeiro momento foi posteriormente substituído por uma insinuação de plágio; afinal Oswald passou a considerar que “o mérito de Mário foi apenas o de bom copiadador”.³⁶ Uma interpretação discutível. A segunda passagem de Oswald, ao que tudo indica, é *realmente* um elogio, e quaisquer que tenham sido as desavenças entre os dois, parece que nunca afetou o juízo oswaldiano sobre *Macunaíma*. De resto, era Mário de Andrade que se sentia incomodado com a incorporação se sua obra pelo *antropófago*: “a respeito de manifestos do Oswald eu tenho uma infelicidade toda particular com eles. Saem sempre no momento em que fico *malgré moi* incorporado neles. Da primeira vez quando o Oswald andava na Europa e eu tinha resolvido *forçar a nota* do brasileiro meu (...) e Oswald me escrevia de lá ‘venha pra cá saber o que é arte’, ‘aqui é que está o que devemos seguir’ etc... Eu, devido minha resolução, secundava daqui: ‘só o Brasil é que me interessa agora’, ‘Meti a cara na mata virgem’ etc... O Oswald vem da Europa, se paubrasilisa, e eu publicando só então o meu *Losango Cáqui* porque

antes os cobres faltavam, virei paubrasil pra todos os efeitos. (...) Agora vai se dar a mesma coisa. *Macunaíma* vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago...³⁷

Além do óbvio desejo em demarcar sua primazia intelectual nos rumos que o Modernismo vinha tomando, Mário de Andrade tinha a convicção que uma diferença essencial o separava das *brincadeiras* de Oswald. Se é certo que ela existe (e logo mais falarei sobre isso), uma questão os aproximava irremediavelmente. O próprio Mário se apercebeu disso quando discutia com Manuel Bandeira o capítulo "*Carta pras Icamíabas*": "Agora ela me desgosta em dois pontos: parece imitação do Oswald e de certo os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta e acho comprido por demais".³⁸ A *imitação do Oswald* que o desgostava era justamente o que fazia Oswald de Andrade o elogiar: o uso intensivo da *paródia*. Haroldo de Campos, o primeiro autor que percebeu este vínculo estilístico, faz a seguinte aproximação da *Carta pras Icamíaba* e dois romances de Oswald: "Neste episódio - onde o *Macunaíma* declaradamente vira *urbano* e entra, assim, na área do *Miramar* e do *Serafim* - o recurso literário usado foi a *paródia*, o arremedo parodístico de um linguajar rebuscado e falso e, através dele, a caracterização satírica do *status* de uma determinada faixa social urbana de letrados bacharelescos a que ela servia de emblema e de jargão de casta. Pelo contraste com as demais partes do livro, essa paródia lingüística assume o cunho de um contramanifesto (ou seja: o que não deve ser feito em matéria de escrever é levada ao ridículo, e a linguagem solta e inventiva dos demais episódios é promovida). Pois, de sua parte, as *Memórias Sentimentais* abrem, justamente, com um texto intitulado 'À guisa de prefácio', onde um típico beletista de sodalício - Machado Penumbra - faz a apresentação do livro em estilo empolado e arrebitado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor, João Miramar - Oswald".³⁹ Contra Wilson Martins, que afastou a possibilidade de qualquer vínculo entre os dois autores, Haroldo de Campos apresentou uma prova material irrefutável - um artigo de Mário de Andrade, sobre as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924. Ali Mário realça a "sátira extraordinariamente feliz de certa formação brasileira em que o pernóstico do cafuso se junta a um doirado de cultura quase indigente. Nitidez de observação espantosa. Abundam cartas e discursos que são obra-prima de fatura. Assombra essa capacidade de fotografar a estupidez. O discurso de Minão da Silva, Finanças Matrimoniais, as cartas de Célia, do administrador, de Nair, de Pôncio Pilatos, do Pantico, o prefácio e o discurso de Machado Penumbra, que maravilhas de comicidade e exatidão!"⁴⁰

Segundo Haroldo de Campos, a paródia colocava os autores brasileiros em sintonia com autores modernos importantes como James Joyce e Thomas

Mann, que também recorreram a esse recurso estilístico e compositivo. A *modernidade* literária com que ridicularizam a verborragia nacional é o ponto de cruzamento entre Mário e Oswald. Mas, seria a mesma para os dois a origem desse vício? Como já vimos, Mário de Andrade a atribuía aos índios primitivos. Oswald, ao contrário, a atribuiu ao português: "O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel".⁴¹ Um diagnóstico que evidentemente pede sucedâneos distintos. Enquanto a depuração lingüística de Mário é cotejada a todo momento por sua erudição (como já vimos, ele pretendia fazer de *Macunaíma* literatura culta), a solução proposta por Oswald - ao abrir um abismo entre o *lado doutor* e o lado bárbaro de nossa formação - é radical: "Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. (...) A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neo-lógica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos".⁴² Por mais que a posição oswaldiana deva grande parte de sua radicalidade aos exageros de manifesto (é normal o extremismo em momentos de luta), a diferença é substancial e não pode ser ignorada, pois ela se funda em posturas intelectuais antagônicas. Oswald de Andrade pretende "substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua". Mas uma intelectualidade destituída de análise: "contra o detalhe naturalista - pela *síntese*", pois nossa época anuncia a volta do "*sentido puro*".⁴³ A coordenação do primitivismo, que, em Mário de Andrade, era a reflexão crítica, passa a ser, em Oswald, a intuição. No *Manifesto Antropófago* essa posição fica ainda mais acentuada: "Nunca fomos catequizados"; "nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós"; "não tivemos especulação. Mas tínhamos a adivinhação"; em Oswald de Andrade, o intelecto converge para o elogio ao *instinto Caraíba*.⁴⁴

O intelectualismo da antropofagia, avesso ao discurso lógico, compreende, segundo Benedito Nunes, três planos ideológicos - "o da *simbólica da repressão* ou da crítica da cultura; o histórico-político da *revolução caraíba*, e o filosófico, das *idéias metafísicas*"⁴⁵ - que se articulam sobre duas pautas semânticas, "uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta do Brasil; outra histórica, da sociedade brasileira, à qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interditos e tabus, o rito antropofágico da primeira".⁴⁶ As *duas pautas semânticas* de Benedito Nunes correspondem ao *lado bárbaro* e ao *lado doutor*, mas os três planos ideológicos constituem informações novas que podem auxiliar o desenvolvimento da argumentação. O primeiro plano, a *simbólica da repressão*, seria o conjunto de interditos e censuras introduzidos pelos colonizadores, a começar da catequese jesuítica, e que são expressos através de personalidades e situações históricas consagradas e intocáveis: "Padre Vieira (a retórica e a eloquência), Anchieta (o fervor apostólico e a pureza), Goe-

the (o senso de equilíbrio, a plenitude da inteligência), a Mãe dos Gracos (a moral severa, o culto à virtude), a Corte de D. João VI (a dominação estrangeira), João Ramalho (o primeiro patriarca, etc.)"; à eles Oswald opõe os *emblemas* e *símbolos míticos* indígenas, resguardo primitivo da liberdade: o "Sol, Cobra Grande, Jaboti, Jacy, Guaracy, etc. Estes, que saem das reservas imaginárias instintivas do inconsciente primitivo, catalizariam quando satiricamente lançadas contra os primeiros, a operação antropofágica, como devoração dos emblemas de uma sociedade. É a transformação do tabu em totem".⁴⁷ No segundo plano, o *histórico-político*, Oswald de Andrade teria assinalado que o conceito de *homem natural*, ponto de partida de todos os ideários revolucionários civilizados, só foi possível à Europa com a descoberta do Novo Mundo e da vida primitiva. "Sem nós", diz o "Manifesto Antropófago", "a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem."⁴⁸ Dessa forma, a *revolução caraíba* pregada pela Antropofagia seria um ato de reintegração de posse que nos devolveria o impulso libertador originário. Por fim, no terceiro plano, "Oswald de Andrade pilhou em Montaigne, Freud, Nietzsche e Keyserling o plano de generalização filosófica da *Antropofagia*".⁴⁹

O primeiro plano é essencialmente literário e não vou me deter sobre ele. Agora, o segundo e terceiro planos, basicamente a *praxis* e a *teoria* da Antropofagia, tem como polo irradiador dos valores a positividade do primitivo. Em Montaigne, Rousseau e suas derivações românticas rebeldes - idealizadores de um cenário paradisíaco para o homem primitivo, onde a liberdade, a igualdade e a ausência de repressões existem ainda como condição natural - Oswald de Andrade foi buscar sua noção do homem primitivo. Sua escolha é uma antítese da feita por Mário de Andrade. As duas correntes intelectuais antagônicas do século XIX que tratam do homem brasileiro, ao desaguardem no Modernismo brasileiro, vão ainda conformar as sensibilidades. Apesar de estarem misturadas (e o primitivismo modernista, segundo defendo, é hegemonicamente a mistura dessas duas águas), elas ainda terão a especificidade suficiente para moldar a valoração do primitivo. Em Mário desaguardam mais as águas do pessimismo evolucionista; Em Oswald, as águas do otimismo romântico. Otimismo e pessimismo, é bom que se diga, em relação ao homem primitivo.

Subjaz à poética oswaldiana uma concepção proto-romântica. A noção de que a linguagem original, não contaminada pela razão, é uma expressão emotiva e poética do homem primitivo, formulada por Giambattista Vico no século XVII, quando associada à oposição entre estado de natureza e sociedade proposta por Rousseau no século XVIII, converteu-se em pedra de toque dos teóricos que defendiam a arte natural como fruto das paixões primordiais. A identificação entre os hábitos artificiais da civilização européia e a convencionalidade descarnada da poesia regida por cânones, comum neste primeiro momento, vai provocar uma valorização *primitivista*:

"sustentavam que as qualidades características da poesia primitiva são o critério mais perdurável da mais alta poesia de qualquer época".⁵⁰ Na crítica romântica do início do século XIX, onde a oposição entre o artifício maquínico e o natural orgânico conduz quase todas as especulações estéticas, o enfoque primitivista entra em estado de latência. O natural para Schelling, Novalis e os irmãos Schlegel entre os alemães, ou mesmo para Coleridge e Wordsworth entre os ingleses, já não é identificado ao primitivo, mas à capacidade inata do gênio poético. Mas, as especulações estéticas do final do século XIX, que importaram da biologia a analogia entre Ontogênese e Filogênese, acabou por identificar novamente o natural com a vida primitiva, despertando o primitivismo do seu estado letárgico. A linguagem surrealista dos indígenas pré-cabralinos presente no paubrasileirismo oswaldiano é a reatualização, para os moldes estéticos do início do século XX, da linguagem poética original de Vico e dos primitivistas do século XVIII. Nesse sentido, o verdadeiro estado poético é o estado original do homem, onde a emoção e a pureza se associam e a linguagem brota naturalmente da alma primitiva.

Oromantismo de Oswald de Andrade é reiterado por um detalhe essencial que escapou a Benedito Nunes, um dos seus melhores exegetas: a própria metáfora da devoração. A função orgânica de assimilar o alimento tomada como símile para a operação mental de sintetizar aspectos divergentes de teorias diversas foi um dos meios preferenciais de alguns críticos românticos para explicar a gestação poética. Era uma maneira de refutar a justaposição mecânica de elementos díspares. O poeta inglês Coleridge explica assim a imaginação poética: "Sem dúvida, isto não poderia ser, mas ela transforma corpos em espírito por estranha sublimação, como o fogo converte em fogo as coisas que queima, como nós nosso alimento em nossa natureza convertemo-nos".⁵¹ A antropofagia, com seu altíssimo teor iconoclasta, leva à radicalidade a *assimilação romântica*. A imagem do antropófago é, sem sombra de dúvidas, mais agressiva e irônica do que a planta de Coleridge e companheiros, mas a operação essencial - a síntese orgânica de substâncias externas e sua conversão em substância própria - é a mesma, o que aproxima de maneira inesperada as duas estéticas.

Retornemos à comparação entre os Andrades. A análise metódica e realista de Mário obriga-o a rechaçar o sentimentalismo e o irracionalismo de Oswald; por outro lado, a voracidade intuitiva do último, que desconhece doutrinariamente as diferenças estanques, tenta assimilar o primeiro. Inexiste, nesse ponto específico, qualquer possibilidade de uma convivência intelectual que respeite as diferenças. O senso analítico dá às posições de Mário de Andrade uma aparência mais arrogante, mas a atitude recorrente de Oswald, que tenta trazer a contragosto as idéias do amigo para dentro do seu próprio campo conceitual, é ainda mais intransigente e sufocante.⁵² É isto que torna contraproducente as brigas de igrejinhas universitárias sobre

qual dos dois seria o melhor ou mais verdadeiro dentre os nossos modernistas. Mário de Andrade e Oswald de Andrade expressam as duas formas possíveis do primitivismo vanguardista entre nós; e são os dois melhores representantes delas.

A diferença essencial entre os dois autores ilumina ainda mais a passagem de Mário de Andrade, já citada acima, onde ele afirma que Graça Aranha é mais primitivista do que Oswald de Andrade. Para um olhar realista como o de Mário é inaceitável a idealização do homem primitivo de Oswald, sem *magia*, sem *medo*, sem *religião*. É um índio edulcorado. Por isso não faz muito sentido quando Benedito Nunes afirma que a Antropofagia é “uma inversão parodística da filosofia de Graça Aranha, ratificando a *metafísica bárbara* repelida em *A Estética da Vida*, como produto híbrido do fetichismo negro e do temor religioso do índio, que transformou a imaginação brasileira, presa ao ‘espírito tenebroso da terra’, numa autêntica ‘floresta de mitos’”.⁵³ A Antropofagia não é a “*metafísica bárbara* que assume o terror primitivo”⁵⁴, como quer Benedito Nunes; o selvagem pré-cabralino imaginado por Oswald vivia no paraíso: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”; “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro”.⁵⁵

Mas, não se espere que a Antropofagia pregue doutrinariamente um retorno completo ao primitivismo. Já em 1925, o programa do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* é sintetizar a primitividade e os aspectos positivos da civilização, programa esboçado na imagem recorrente da *floresta* justaposta à *escola*. A *floresta* é a expressão da brasilidade selvagem; a *escola* está associada especificamente aos conhecimentos científicos positivos da sociedade da máquina; a síntese é a “raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações. (...) Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem *meeting* cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas”.⁵⁶ O povo criança, puro e ingênuo, pré-lógico e sem cultura tradicional, que se apropria do universo maquínico da civilização européia, seu único aspecto não carcomido pela cultura livresca. Idéias que receberão uma imagem ainda mais sintética no *Manifesto Antropófago*: o “bárbaro tecnizado de Keyserling”.⁵⁷ A concepção do primeiro manifesto, muito ligada às idéias futuristas de Marinetti, encontrará na absorção antropofágica de Keyserling uma forma de expressão mais adequada. A diferença qualitativa existente n’*O mundo que Nasce* entre o primitivo europeu e os povos primitivos se inverte na concepção oswaldiana. Se para Keyserling o primitivo europeu (o *chauffeur*), imbuído de tendência ecumênica, era o homem da nova cultura universal a ser erigida, para Oswald a posse do *instinto caraíba*, fonte da amizade e do amor, inspirador, portanto, de uma nova sociedade fundada em valores humanos mais puros e bons, garantiria à

cultura brasileira renovada estabelecer os valores da sociedade humana futura. Os *filhos do sol* anunciam a *nova idade do ouro*.

O *quantum* evolucionista de Keyserling é absorvido pela Antropofagia. O *bárbaro tecnizado* é uma etapa superior do progresso humano. Duas décadas depois, Oswald de Andrade expressaria isso, de forma condensada, na sua filosofia da história: “1º termo: tese - o homem natural; 2º termo: antítese - o homem civilizado; 3º termo: síntese - o homem natural tecnizado”.⁵⁸ É certo que a esta altura de sua vida Oswald já tinha visitado o arraial marxista, mas é certo também que sua absorção da dialética é, como sempre, antropofágica, assimiladora das diferenças. O núcleo do pensamento cultural, histórico e filosófico - a *Weltanschauung* - de Oswald de Andrade está expresso no *Manifesto Pau-Brasil* e nunca se modificou. É essa a razão da impressão anacrônica que causa seus textos acadêmicos tardios. A *escola* e a *floresta* é esse núcleo, onde já estão presentes a opção pelo enfoque irracionalista da cultura e a presença subsidiária do evolucionismo. A *mentalidade primitiva* é superior, mas ela só se expressará em uma cultura verdadeiramente superior com a posse intuitiva das conquistas tecnológicas e científicas. Retornamos assim, pela porta dos fundos, ao paralelo e à diferença entre as obras dos dois Andrades: a mesma tentativa em conciliar correntes intelectuais antagônicas (ambos são autores ecléticos) e a valoração antípoda do intelecto, seja ele primitivo ou civilizado.

Mas, a síntese filosófica da Antropofagia não se restringe a Montaigne, Rousseau e Keyserling. É necessário ainda saber como foi incorporada a psicanálise freudiana. O totem e o tabu, noções recorrentes no *Manifesto Antropófago*, são imaginados por Freud como as duas derivações fundamentais do parricídio primordial. A ambivalência dos sentimentos suposta por Freud teria desencadeado a seguinte trama pré-histórica: depois do assassinato do chefe da horda e arrefecido o ódio fraternal ao pai, o amor represado se converteu em um profundo sentimento de culpa pelo parricídio. A exogamia, tabu central dos primitivos, foi a primeira medida tomada para impedir que a motivação da rebelião primitiva (a divisão das mulheres do pai) se reproduzisse. O totem, por sua vez, foi uma necessidade emocional para refrear a culpa trágica. “O sistema totêmico era como um contrato outorgado com o pai, que daria tudo o que a imaginação infantil pode esperar de tal pessoa - sua proteção e seu carinho -, em troca do compromisso de respeitar sua vida; isto é, de não renovar com ele o ato que custou a vida ao pai verdadeiro. (...) A religião totêmica surgiu da consciência da culpabilidade dos filhos e como uma tentativa de apaziguar este sentimento e reconciliar-se com o pai por meio da obediência retrospectiva”.⁵⁹ O totem é o retorno do recalçado, o pai que reassume seu lugar com um poder ainda maior que o original; quando, com a evolução histórica, o totem se converte em Deus, esse poder é estendido ao limite da onipotência. Na concepção freudiana, o totem e o tabu são material-

IV

zações de um drama psicológico coletivo, o momento inaugural da sociedade humana. São as duas primeiras instituições culturais, de onde derivam a Ética, a Moral, a Política, a Arte, a Ciência e a Religião. A imagem freudiana dos primórdios é antípoda à de Rousseau; ela resgata a idéia hobbesiana do *homem lobo do homem*, condição animalésca do humano reiterada por Darwin.

A idéia oswaldiana da conversão do tabu em totem ("a absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem"⁶⁰) é uma livre apropriação da reconstrução psicanalítica dos primórdios. Para Freud, tanto o tabu como o totem surgem no mesmo momento e representam as primeiras regras sociais não baseadas na força bruta. O totem não é uma derivação do tabu. Matar o pai, na condição primordial, não era um interdito psíquico coletivo. Os filhos não o fizeram antes por fraqueza, medo e falta de aliança para um propósito que lhes era comum. Para acomodar a base freudiana aos seus objetivos, Oswald substituiu a *pulsão sexual*, móvel do crime hediondo, pelo *impulso antropofágico*: "De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. Abaixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato, peste dos povos cultos e cristianizados".⁶¹ O impulso antropofágico deriva em duas antropofagias: a primeira, a primitiva, é boa, fonte do amor e da amizade, germe da ciência; ela "traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas".⁶² A segunda antropofagia, civilizada, é ruim, fonte de todos os pecados. Mas, os *males cadastrados por Freud* não são evitáveis, pois fazem parte da condição humana. E se eles são abomináveis, a condição primeira é ainda mais assustadora. O superego castrador, intromissão das proibições sociais, é o preço a ser pago pela ultrapassagem do estado de selvageria universal. Freud é um evolucionista pessimista, um incrédulo herdeiro do iluminismo que presencia um mundo à beira do cataclisma. Somente a liberdade poética de Oswald de Andrade, sob o domínio da intuição e da síntese descriteriosa, poderia imaginar um bondoso *espírito antropofágico* a partir desta concepção sombria. O mecanismo tradutor, que converte as hipóteses freudianas em proposições antropofágicas, obedece as duas pautas semânticas recorrentes na obra de Oswald de Andrade: o primitivo bom e o civilizado ruim. Por este motivo, a ambigüidade que Freud enxergou na maquinaria - fonte da comodidade (sublimação do impulso erótico) e da destruição (materialização do impulso destrutivo) - desaparece em Oswald de Andrade. Ele também supõe que a técnica seja uma expressão da essência humana, mas de uma essência positiva - o *impulso antropofágico* primordial. Para nosso antropófago, herdeiro da antropologia romântica de Rousseau, o homem é naturalmente bom.

Amigo e discípulo de Oswald de Andrade, Raul Bopp escreveu o poema épico-lírico *Cobra Norato*⁶³ - o poema amazônico da Antropofagia. Ao contrário de Mário de Andrade, Bopp tinha uma grande vivência pessoal na floresta tropical, sofrendo direta e emocionalmente, seu impacto. "Este impacto", supõe Lígia Morrone Averbuck, "causado pela natureza selvagem, aberta e ameaçadoramente poderosa, conduz o homem, diante de um cosmos em permanente processo, irreversivelmente, a um estado de quase atordoamento, terror, deslumbramento, encantamento. Na fatalidade geográfica de um mundo melancólico que o consome entre a floresta sombria e o rio imenso, numa terra de árvores que andam, peixes carnívoros, plantas que cantam e homens emaranhados por cipós, todo um mundo de mitos superpõe-se ao real e ao imaginário, e determina a percepção da realidade. Aí o devaneio e o sonho fazem parte do 'real' e assumem formas concretas, na unidade das dimensões cósmica, onírica e poética. A natureza se impõe à imaginação e, nesta fusão, criam-se as imagens de um sonho que é verdade".⁶⁴ Esta *fatalidade geográfica*, os influxos do meio físico sobre a imaginação, que a autora foi buscar em *Brasil, Terra de Contrastes*, livro de Roger Bastide, está também presente em Peregrino Junior: "Essa natureza, embora áspera e agressiva, apontando inexorável o caminho de volta, em verdade fascina e deslumbra. Há uma fatalidade geográfica que conduz o homem da mesopotâmia brasileira ao grave mistério dos mitos e à estranha poesia dos 'casos'. A natureza, que é, na Amazônia, ao mesmo tempo, terror, beleza e magia, explica a vocação lírica e a tendência mística do homem. A imaginação mística do homem amazônico é uma diátese presente na obra de geográfica - mergulha suas raízes no próprio ventre da terra".⁶⁵

Em *Amazônia: Terra sem História*, Euclides constatou a "hipertrofia da imaginação" frente à natureza pujante. A tese da *fatalidade geográfica* do mundo amazônico recebeu ali a primeira formulação de um autor brasileiro. E o seu laço com Raul Bopp não é casual. Na leitura das páginas euclidianas nasceu o amor de Bopp à Amazônia: "Euclides, naquele seu admirável encadeamento rítmico, parece que adivinhava as coisas que a gente queria dizer...".⁶⁶ A imagem tão cara a Euclides, a de um mundo em gestação que produz no espírito humano a "sensação angustiosa de um recuo às mais remotas idades", é a própria essência temática de *Cobra Norato*. O espírito poético boppiano, que se enfia na "pele de seda elástica"⁶⁷ da cobra e penetra na floresta primordial, é a realização artística do regresso, sugerido por Euclides, ao mundo primordial. Um mundo pré-humano, de onde não pode existir nenhuma memória, mesmo que filogenética. Um mundo obscuro, frio, aquático. O penetrar nesse território incógnito só é exequível na dimensão onírica (mundo da noite, do sono, do sonho, do lirismo

poético...),⁶⁸ O que era uma sensação angustiosa em Euclides, transforma-se em impulso lírico em Raul Bopp. E a imanência do espírito poético na terra se faz através do mergulho no inconsciente, reservatório ontogenético do universo primitivo.

Resultado: a cobra re(vê)vivencia o percurso da evolução. No início é o domínio da noite: o escuro, as águas frias, a lama visguenta e a floresta enigmática. Nada se vê, mas “ouvem-se apitos um bate-que-bate/ Estão soldando serrando serrando/ Parece que fabricam terra.../ Ué! Estão mesmo fabricando terra”.⁶⁹ Depois, sucessivamente, vão surgindo o céu, a lua, as estrelas, depois vem a madrugada e o dia, depois vem o sol iluminando tudo o que já existe. É o primeiro ciclo do dia. E a natureza continua obrando, se construindo. Daí surge a comunidade humana primitiva, homens associados pelo trabalho coletivo. E eles fazem festa e principia a dança e a música, a cultura primitiva. E tem depois a pagelança, ritual mágico-religioso originário. E em todo os momentos, desde o princípio, a presença do impulso erótico - o desejo pela filha da rainha Luiza - ao qual se associará, em um segundo momento, a segunda força primordial: o terror cósmico - o medo da Boiuna, a Cobra Grande. A evolução natural e humana passou despercebida por Lígia Morrone Averbuck, mas é ela, segundo penso, que articula a ligação entre Bopp e Euclides da Cunha. Em ambos habita a certeza de um profundo elo entre o homem e o meio físico e a convicção de que a evolução não destrói esse fato primordial. O atavismo das primeiras impressões, que na obra de Euclides é um imperativo romântico, no poema de Bopp é sugerido por suas implicações psicanalíticas.

Mas, o ponto de partida é comum: a correspondência entre as evoluções ontogenética e filogenética. A visão de mundo infantil que habita o universo poético de *Cobra Norato*, se expressa através das parlandas (fórmulas versificadas que as crianças gostam de repetir) e adjetivações próprias da infância e é análoga à cosmovisão primitiva, que se expressa através de mitos e lendas, pois são produtos de mecanismos psíquicos similares. Lígia Morrone Averbuck estende essas considerações para a função lingüística: “a tentativa de animar o inanimado e de atribuir vida, gestos e sentimentos humanos a coisas e animais, faz parte tanto da perspectiva infantil como da visão de mundo do primitivo, área que o poema atinge simultaneamente. (...) Na percepção do mundo do primitivo, infância da humanidade, aqueles procedimentos a que chamamos ‘antropomorfismo’, ‘animismo’ ou ‘personificação’ correspondem às necessidades próprias do crescimento da linguagem”.⁷⁰ Nesses dois mundos onde o *logos* ainda não se estabeleceu, a linguagem não cumpre ainda uma função hegemonicamente representativa, já que está amalgamada às funções “de magia e sedução primitiva realizada pela força da palavra. As repetições utilizadas com frequência na linguagem da criança são similares às fórmulas mágicas usadas pelos povos em rituais e cerimônias de caráter místico e litúrgico. Neste caso, servem

como reforço de uma cadeia mágico-encantatória, criadora de estados emocionais intensos”.⁷¹

A diferença básica entre Euclides e Bopp não é, portanto, a percepção racional do mundo amazônico. Ambos a concebem como *work in progress*. Bopp começa a divergir no momento em que se dá conta que a forma artística, para exprimir visceralmente o mundo amazônico, deveria se adequar ao seu conteúdo tumultuado, fluido e incerto. A literatura vanguardista, com sua pregação da palavra em liberdade, era tudo o que precisava. Tanto o surrealismo como o cubismo se inspiraram na arte primitiva, mas o cubismo o faz exteriormente, buscando na estilização e simplicidade técnicas uma nova possibilidade expressiva. O surrealismo, ao contrário, pouco se atém a elas, pois busca no primitivo um olhar e um pensar arcaicos. O pensamento psicanalítico, tanto de Freud como de Jung, permite que esse mergulho no arcaico se faça através do inconsciente individual. Nesse sentido, a opção de Raul Bopp pelo primitivismo surrealista não é apenas uma opção por um *estilo*, na acepção formalista do termo. A forma expressiva de Cobra Norato, decalcada no discurso inconsciente onde se encontram os resíduos dos mundos primitivo e infantil, é indissociável da concepção de mundo de Raul Bopp. Antes de vestir a “pele elástica da cobra” era necessário, portanto, um passo anterior: a aceitação subjetiva de princípios irracionais. Ao invés de uma posição interpretativa transcendente, mediada por uma clivagem racional e metódica, Bopp precisou acatar a coordenação da intuição irracional. Em certo sentido, era o *sacrificium intellectum*, passo que a “sensação angustiosa” de Euclides da Cunha o impediria de dar.

Contudo, é preciso cuidado com a mistificação. Bopp passou grande parte de sua vida lapidando sua obra-prima, modificando-a infinitas vezes à busca da perfeição. Um rigor que o aproxima da poética de Mário de Andrade (“Lirismo + Arte = Poesia”) tanto quanto o afasta da intuição fulgurante da antropofagia oswaldiana. A fala infantil e primitiva de *Cobra Norato* também não se assemelha em nada com a escrita automática bretoniana; a aceitação do irracional é parcial, pois a mediação racional permanece atuando. As ponderações de Raul Bopp, justificando sua busca estilística, é bem clara quanto a isso: “Os moldes métricos servem para dar expressão a coisas do mundo clássico, mas deformam, ou são insuficientes para refletir com sensibilidade um mundo misterioso e obscuro - com vivências pré-lógicas. Precisava-se por isso abandonar essas limitações; ensaiar qualquer coisa em linguagem solta em novos moldes rítmicos”.⁷² Ou seja, a escolha se faz não porque a linguagem do inconsciente derive na melhor poesia, mas porque ela expressa coerentemente a mentalidade primitiva. No fundo é uma escolha realista e convencional. É inaceitável, portanto, a opinião emotiva de Lígia Morrone Averbuck de que em *Cobra Norato*, ao contrário de *Macunaíma*, “a integração dos falares regionais se realizou de forma orgânica e espontânea”.⁷³ Essa aparente *organicidade* e *espontanei-*

dade foi conseguida a muito custo, após anos de burilamento literário, a partir de uma concepção de mundo balizada pela psicanálise.

Seria a psicanálise freudiana? Lígia Morrone Averbuck diz que sim, mas não se preocupa em comprová-lo, contentando-se com algumas afirmações feitas pelo próprio autor em cartas e depoimentos. O que se sabe com certeza é que o Koch-Grünberg de Raul Bopp foi Antônio Brandão Amorim, que coligiu e publicou a mitologia nheengatu.⁷⁴ Dali se depreende, segundo Lígia Averbuck, que, no universo indígena, "o homem, impregnado pelo princípio natural da existência, rege sua vida pelos caminhos da essencialidade, assumindo os valores para os quais a vida é razão de ser: o imperativo da fertilidade para as mulheres (daí a força da sexualidade que se depreende destes relatos) e da valentia e coragem para o homem (como garantia da preservação). É por isso que a força viril, a coragem, a luta e a sexualidade serão os elementos que vão predominar nos contos dos selvagens brasileiros, como também no poema de Raul Bopp".⁷⁵ Ainda segundo a autora, o *mito serpentário* condensaria em si os elementos primordiais de fecundidade e sexualidade e os valores de bem e de mal, como também conformaria um núcleo simbólico associado à noite, à lua, à vegetação, à mulher e à água. As considerações de Lígia Averbuck partem da leitura de Bachelard, Mircea Eliade, Gilbert Durant e Otto Rank, autores que, talvez com excessão do último, contemporâneo do Modernismo e discípulo de Freud, não foram lidos por Bopp. Supõe que todos esses autores estejam certos sobre o mito da serpente e atribui, retroativamente, uma exegese única, condensada a partir deles, para sua interpretação particular de *Cobra Norato*. A intenção da autora é *legitimar* o procedimento literário de Raul Bopp. Ela quer atribuir uma noção de *veracidade* à sua obra, como se o autor tivesse de fato resgatado a essência do mundo primordial.

Uma atitude intelectual que não compartilho. Parto da idéia - e o presente trabalho está totalmente fundado sobre ela - de que toda expressão cultural é absolutamente artificial e somente sua sedimentação em um dado momento e em um dado lugar é que cria a ilusão de organicidade. Um fato cultural nunca é a expressão natural de uma coletividade, mas fruto de uma concepção de mundo, racional ou intuitiva, formada a partir da convergência de tradições anteriores e de desvios produzidos por novas circunstâncias históricas. E como não há sociedade homogênea (nem mesmo na mais primitiva das sociedades inexiste diferenciações de grupos ou indivíduos), não há expressões culturais harmônicas e universais. As representações do mundo não são apenas transfigurações da psicologia coletiva, mas fundamentalmente o campo da luta político-ideológica, e por mais que alguma delas seja hegemônica, nunca estará isenta de contradições e confrontos próprios de um mundo em perpétuo litígio. No fundo Lígia Averbuck compartilha do equívoco da incipiente psicanálise do início do século, que acreditava na significação unívoca dos

mitos primitivos e sua transmissão através dos tempos, o que já foi em grande parte desacreditado pela moderna Antropologia. A herança filogenética era o *calcanhar de Aquiles* da teoria freudiana, pois dependia de "duas noções extremamente controversas: a existência de uma 'mente coletiva que passa por processos mentais como se fosse um indivíduo' e a capacidade dessa mente de transmitir 'através de muitos milhares de anos' o sentimento de culpa que oprimiu inicialmente o bando assassino pré-histórico. Em suma, os seres humanos podem herdar a carga de consciência de seus ancestrais biológicos".⁷⁶ O apego de Freud à teoria lamarckiana da transmissão dos caracteres adquiridos era uma necessidade epistemológica e, de certa maneira, ao pressupor ainda um suporte material da hereditariedade, o conciliava com o caminho científico que pretendia percorrer. Na saída de Jung - a teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo - extravaza, porém, o fundo irracional da tese psicanalítica sobre o atavismo da origem. É uma evidente sobrevivência romântica no seio da psicanálise.

A afirmação de Lígia Averbuck de que "os mitos da serpente participam todos de um fundo comum, elemento arquetipal, herança coletiva da humanidade"⁷⁷ é uma demonstração inequívoca de sua empatia com os pressupostos da psicanálise, em especial a junguiana. Traçando um paralelo com o presente trabalho, caso compartilhasse dessa teoria, poderia fundamentar minhas hipóteses em cima de um hipotético mito do homem triste desencavado pelos modernistas. Ao contrário, o que fiz foi mostrar que existe um desnível entre a imagem e a visão de mundo que a constrói. Mesmo que a tristeza fosse associada, ao longo dos tempos, aos influxos da natureza, as teorias ou concepções nunca eram as mesmas, o que obrigou, em muitos momentos, a própria transformação da imagem. Assim, a tristeza que já fora associada tanto à inteligência como ao pecado, no caso modernista era uma derivação da primitividade do homem brasileiro. O que explicava sua utilização não era a convencionalidade da imagem ou mesmo um conteúdo primitivo que ela invocasse, mas fundamentalmente teorias antropológicas e históricas do século XIX. Segundo esse raciocínio, a utilização do mito serpentário por Raul Bopp deve ser explicada não por um fundo atávico imemorial que ele simbolicamente encarnasse, mas por uma significação específica dada pelo autor, a partir de suas concepções de mundo e do fato poético. Como essas duas coisas estão vinculadas à psicanálise, o método empático de Lígia Averbuck não produz distorções muito flagrantes. Por outro lado, não auxilia em nada para esclarecer qual foi a apropriação específica da teoria psicanalítica feita por Raul Bopp, ou seja, quais são suas reais fontes e como elas foram acomodadas pela sensibilidade do poeta.

Arriscarei uma hipótese que, ao contrário das anteriores, não parte de um dado objetivo, mas de uma motivação circunstancial. Suponho que Raul Bopp leu, durante a composição de *Cobra Norato*, ou talvez até durante as primeiras modificações do

texto, a obra de Keyserling, *Meditações Sul-Americanas*. Como já foi dito, Telê Porto Ancona Lopez comprovou sua leitura por Mário de Andrade no início da década de 30. Seria impossível, devido a proximidade intelectual e social entre os dois autores e a onipresença de Keyserling na obra de Oswald de Andrade, que Raul Bopp não tivesse conhecimento da obra. E uma vez conhecendo o conteúdo, seria muito difícil que não fosse tentado à sua leitura. Como se vê é uma prova circunstancial que deve ser comprovada; de qualquer modo ela se reforça muito quando cotizadas as obras de Keyserling e Bopp, onde as múltiplas coincidências parecem apontar um vínculo maior do que uma mera ocasionalidade.

“O continente do terceiro dia da Criação”: é o título do primeiro capítulo de *Meditações Sul-Americanas* e é também a frase recorrente para designar a América do Sul. Segundo a gênese bíblica, no terceiro dia da criação, Deus apartou as águas das terras e criou os continentes e os mares. Em seguida, sobre o solo firme, criou ervas que davam sementes e árvores frutíferas que davam frutos contendo as próprias sementes. Antes do terceiro dia, Deus já havia criado a luz, o firmamento, a noite e o dia; contraditoriamente, não havia criado nem o sol, nem a lua. O terceiro dia é o da criação específica da terra, uma terra noturna e aquática.⁷⁸ A imagem sugerida por Keyserling para toda a América do Sul evoca a de Euclides da Cunha feita para a Amazônia. Evidentemente, a imagem bíblica é usada como uma alegoria para exprimir a idéia de um mundo ainda nos primórdios da evolução. Uma outra imagem, agora onírica, foi sugerida por Keyserling para ilustrar o mundo primordial:

“Quando, já na Europa, me absorvi na contemplação das primeiras almas sul-americanas, fui assaltado por visões de serpentes: Vi dorsos atigrados e aleopardados de enormes serpentes, parcialmente iluminadas pela luz filtrada através das copas das árvores, emergindo e nascendo em ondas serpentinadas de um lago turvo e sem fundo. Em sua paisagem natal, este mundo abismal que a realidade externa fez surgir em mim, adquiriu logo seu selo original e primordial. Todas as cores empalideceram e se desvaneceram os contornos precisos. Me senti cercado por uma confusão de larvas verminóticas e ressoou em meus ouvidos a música macabra da dança das sombras no *Orfeu* de Gluck, como se fosse o acompanhamento necessário daquelas imagens. E efetivamente o é. Só no ritmo se equivocou o grande visionário. A fauna abissal desliza com os movimentos de uma projeção cinematográfica em *câmera lenta* ou como os camaleões dos nossos dias, em um espaço infinito e fechado. E estas larvas assemelham-se a sombras humanas. Não são precisamente serpentes, mas seres serpentinados parecidos sobretudo à primeira forma das enguias imediatamente posterior à situação larvar, só que não são translúcidas mas, por assim dizer, transparentes às trevas. Quando pela primeira vez vi rastejar até mim aqueles corpos frios e viscosos e vi aqueles inumeráveis olhos de basilisco, fixos e vidrosos, cravados em

meus olhos, me intimidei e me senti entregue sem defesa ao Mal. Porém não demorei a perceber que nem rastejavam até mim nem me miravam. Se moviam incessantemente sem direção precisa e, apesar dos olhos fosforescentes, não enxergavam, e então se revelou a mim que aquilo que havia acreditado como o Mal não era outra coisa que a Vida Primordial, pois minha primeira associação provinha de haver visto refletida a imagem em um espelho deformante. E então compreendi também porque a vida abissal reflete-se na consciência diurna sob a forma de uma serpente, dando assim a razão aos caldeus que tinham uma só palavra para os conceitos *vida* e *serpente*. Nossa consciência não pode pensar senão aquilo que participa da luz, e o mundo abissal é irremediavelmente tenebroso. E assim, quando por acaso emerge, aparece projetado na superfície como *contra-sombra*, como o contrário de uma sombra: O que é cego se mostra vidente; o inerte, ágil; o invisível, brilhante e preciso; e o que *em si* é o verme primordial do mundo abissal, impotente para elevar-se, mostra-se como uma serpente astuta, perversa e brilhante como uma jóia”.⁷⁹

Esta magnífica visão do mundo primordial tem como base psicológica, segundo o próprio autor, a psicanálise junguiana. A recente visita do filósofo alemão à América do Sul teria ressuscitado energias psíquicas adormecidas no seu inconsciente. As imagens refletidas na consciência, mesmo que deformadas por mecanismos racionalizadores, denunciam a presença do mundo abissal nas profundezas do homem civilizado, há muito apartado da terra. O mundo abissal, para Keyserling, é a condição carnal do homem. É sua submissão radical aos influxos telúricos, à fome, ao medo, ao animalesco impulso sexual. A ele se contrapõe o mundo espiritual, a vontade libertadora que eleva o homem de sua condição terrena. A terra e o espírito formam a dupla raiz humana; a primeira se manifesta antes: é a condição do amorfo; o segundo, força latente, se manifesta depois. Neste sentido, a América do Sul, continente do terceiro dia da Criação, é a encarnação desse mundo primordial, do mesmo modo que a Europa evoluida é a materialização do mundo espiritual. A filosofia da História de Keyserling, esboçada anteriormente quando tratei do livro *O Mundo que Nasce*, é reiterada aqui. As forças estabilizadoras, o meio cósmico e a hereditariedade, são hegemônicas no mundo primordial, conformando a *alma do povo*: “A relação entre a terra e o sangue, *uma vez criada*, representa uma unidade indissolúvel”.⁸⁰ Por este motivo, os povos primitivos há muito tempo assentados em uma região terrestre são “filhos da paisagem total a que pertencem, pois vivem dela e para ela. Das impressões emanadas do mundo circundante nascem sensações que se transformam em sentimentos”.⁸¹ Contudo, o sentido da cultura de um povo não é determinado pela terra, mas sim pelo espírito. Como a terra é o suporte da vivência coletiva, as expressões culturais vão refletir seus aspectos básicos. Dessa maneira, a terra é subsidiária na conformação de uma cultura, ocupando o espírito a coordenação do seu sentido. “A

terra pode estimular especificamente os órgãos necessários para a atividade espiritual e fomentar seu crescimento. (...) Porém a civilização nasce e morre com seu sentido e com seu conteúdo espiritual, e este não pode jamais ser derivado do telúrico".⁸²

A prevalência histórica do espiritual, como é o caso da Europa, não significa o sepultamento do mundo primordial regido pela terra e pelo sangue. Mesmo no homem espiritualizado o abissal sobrevive, afinal é uma força imorredoura. A grande dificuldade em compreendê-lo deve-se ao fato de que a própria compreensão é uma capacidade diurna, refratária às trevas. A condição primordial é a imanência absoluta, a inexistência de qualquer consciência, que já é, em si, um desdobrar sobre si mesma. Assim, a vida original, onde impera a decomposição, a putrefação e o fedor, apresenta-se à consciência diurna como perversa e má e materializa-se no mundo das serpentes e dos batráquios. Mas, justamente neste sentido o Mal se acha objetivamente na base de todo Bem e constitui-se seu mundo abissal necessário, pois "os mais repugnantes fenômenos concomitantes à enfermidade e à morte não são somente manifestações secundárias, mas também e ao mesmo tempo condições e estados preliminares de toda renovação. Quando me dei conta disso ao contemplar a selva brasileira, onde é indefinível o espaço entre a vida e a morte, compreendi imediatamente até que ponto era absurdo o paradoxo do ideal de pureza. Este ideal, transferido à terra, é essencialmente hostil a ela".⁸³ O ideal de pureza faz parte do mundo espiritual e enquanto existir nascimento e morte será irrealizável.

A consciência humana originária, segundo Keyserling, seria "uma consciência da debilidade, da fome e do medo primordiais".⁸⁴ Elas são os sinais mais cruéis da sensação de desamparo frente a prepotência da natureza. Originariamente, no mundo abissal, inexistem o Bem e o Mal, mas, tão logo insinua-se a primeira sombra do medo, que pressupõe uma consciência por obscura que seja, a existência transforma-se em um Mal e os anseios de ultrapassá-lo convertem-se em parâmetros para o Bem. Do terror primordial se desprende o Mal. Os sul-americanos, na opinião de Keyserling, estariam muito próximos dessa consciência originária. Ainda condicionados por impulsos primários, eles se encontram no limiar da humanidade; são coléricos, hipersexualizados, melancólicos; são homens telúricos, com os pés presos na terra. Essencialmente são duas forças que regem a vida do homem sul-americano: a sexualidade exaltada do mundo abissal e o medo primordial da consciência nascente.

Não custa lembrar que a *alma racial* (fundo atávico de um povo), presente em Jung, inexistem em Freud. Este imaginou uma única experiência hu-

mana fundamental nos primórdios - o **parricídio** -, que foi infinitamente repetido até ser conjurado pela aliança fraternal em torno da exogamia e o aparecimento do totemismo. Jung defendia, em 1912, a existência de "algo universal, que une não só os indivíduos entre si, para fazer deles um povo, mas que os liga também retroativamente aos homens do passado e à sua psicologia".⁸⁵ Em 1917 definiu o inconsciente coletivo como "o depósito de toda a experiência mundial de todos os tempos, e por isso, uma imagem do mundo que se fechou a partir dos eões".⁸⁶ A concepção tétrica dos primórdios Jung foi buscar aos românticos alemães. M. H. Abrams aponta o vínculo com um autor em especial, o crítico alemão Jean Paul Richter. Este, "trabalhando sobre as primeiras sugestões do caos, da obscuridade e das misteriosas profundidades da mente criadora, desenvolve o aspecto tenebroso do inconsciente, de modo que em seus escritos nos encontramos a meio caminho entre Leibniz e o posterior herdeiro da psicologia do romantismo alemão Carl G. Jung. A doutrina de Leibniz do obscuro

e caótico reino das *petites perceptions* havia sido nada mais que uma hipótese racional para estabelecer a possibilidade das idéias inatas que, em sua independência da consciência, do tempo e do lugar fenomênicos, podem simultaneamente corresponder ao que é passado, ou está passando, ou por vir. O *inconsciente coletivo* de Jung é de modo parecido comum a todas as almas humanas e independente do tempo e lugar, porém se converteu também em um abismo primordial de onde emergem os monstros de nossos sonhos e nossos terrores noturnos, e também as visões de nossos fazedores de mitos, poetas e videntes".⁸⁷ Mais do que uma concepção particular de um autor romântico, a origem tenebrosa tem uma grande ressonância em diversos autores do movimento, sendo a

indiferenciação noturna genericamente celebrada como unidade primordial.

O poema *Cobra Norato* ilustra de uma forma impressionante a cosmovisão de Keyserling. O mundo abissal em formação, domínio da vida e da morte, está ali: "Ai estou perdido / num fundo de mato espantado mal-acabado / Me atolei num útero de lama".⁸⁸ "Águas defuntas estão esperando a hora do apodrecer / Escorrego por um labirinto / com árvores prenas sentadas no escuro / Raízes com fome mordem o chão".⁸⁹ Mundo que é ainda gélido, amorfo, molhado, escuro: "Passo nas beiras de um encharcado / Um plasma visguento se descostura / e alaga as margens debruadas de lama / Vou furando paredes moles / Caio num fundo de floresta / inchada alarmada mal-assobrada".⁹⁰ Uma natureza gestacionária, prena, sexualizada. E a serpente, animal próprio desse mundo abissal, rasteja em meio à lama, os charcos, os enrosocos. A movê-la, apenas um desejo difuso, o amor pela filha da rai-



nha Luzia. Em um segundo momento surge a consciência incipiente, e o mundo se divide entre o Bem e o Mal, a serpente primeira, Norato, *locus* da consciência, converte-se no Bem, e na nova cobra criada, a Boiuna, materializa-se o Mal. A Boiuna é produto do terror originário: “*Aí o medo já me comicha a barriga/ Lá adiante/ num estirão mal-assombrado/ vai passando uma canoa carregada de esqueletos*”⁹¹; ela é a mensageira da morte: “*Cobra Grande vem-que-vem-vindo pra me pegar*”⁹²; ela é a interdição do desejo sexual e da procriação: “*Aqui-lo é a Cobra Grande/ Quando começa a lua-cheia ela aparece/ Vem buscar moça que ainda não conheceu homem*”.⁹³ Norato escapa da Boiuna, salva sua noiva e casa com ela, formando a família primitiva, o primeiro aparte do homem frente à Natureza: “*Quero levar minha noiva/ Quero estarzinho com ela/ numa casa de morar/ com porta azul piquininha/ pintada a lápis de cor/ Quero sentir a aventura/ do seu corpo de vaivém/ Querzinho de ficar junto/ quando a gente quer bem bem*”.⁹⁴

O mito serpentário, tido por Lígia Averbuck como elemento arquetipal, pode muito bem ter chegado à consciência de Raul Bopp por um meio prosaico - a leitura do livro de Keyserling, por exemplo. Mas, o paralelo não termina na fabulação do mundo do terceiro dia da Criação. A figuração do mundo primordial imaginada por Keyserling foi, segundo o autor, uma projeção do seu inconsciente a partir de uma indução exterior - sua recente visita à América do Sul. Não será aqui que colocarei objeções à veracidade de tal acontecimento. Elas demandariam extensas considerações que fogem do objeto em questão; não custa lembrar, porém, que a filosofia da história que estrutura a visão do mundo primordial de Keyserling já estava presente nos seus livros anteriores. Caso tenha de fato lhe ocorrido a visão onírica, ela se projetou sobre uma grade conceitual já bem estabelecida. Raul Bopp, na condição específica de um poeta, escreveu *Cobra Norato* sob o estigma desses dois influxos: o racional e o irracional. O *se enfiar na pele elástica da cobra e mergulhar no mundo primordial* é uma metáfora para o ato psíquico de penetrar no inconsciente: “*Então você tem que apagar os olhos primeiro/ O sono escorregou nas pálpebras pesadas/ Um chão de lama rouba a força dos meus passos/ Começa agora a floresta cifrada*”.⁹⁵ Por outro lado, por mais que o poeta tivesse uma grande vivência pessoal na floresta amazônica, por mais forte que fossem as impressões que esta produziram no seu espírito, ele jamais poderia ter escrito *Cobra Norato* somente com a projeção de imagens inconscientes. Porque, em primeiro lugar, era necessária uma aceitação intelectual prévia da legitimidade de tal experiência, o que só foi possível através do contato com as vanguardas européias que adotaram princípios psicanalíticos como palavras de ordem; em segundo lugar, sua visão do mundo primitivo está instrumentalizada por noções evolucionistas muito evidentes, herdadas de Euclides da Cunha e corroboradas - *provavelmente* - pelas leituras das obras de Keyserling; em terceiro lugar, assim como Mário

de Andrade, ele partiu de lendas indígenas coligidas por um etnólogo; em quarto lugar, a visão ingênua e infantil é um *fingimento*, uma *simulação* racional. Raul Bopp não é, portanto, um *primitivista surrealista* no sentido lato da palavra.

O vínculo comprovado com Euclides da Cunha e o vínculo suposto com Keyserling colocam *Cobra Norato* na mesma linhagem de *Macunaíma* e dos manifestos primitivistas oswaldianos. O primitivismo modernista, longe de se restringir a uma importação direta dos dogmas estéticos das vanguardas européias, reflete virtualmente as discussões culturais desencadeadas dentro do universo intelectual brasileiro na primeira metade do século XX, discussões que tiveram amplos desdobramentos no domínio político ideológico. Mostrar que as teorias estéticas e as poesias dos modernistas possuem raízes fincadas em doutrinas anteriores não me obriga a condenar ou diminuir suas obras. O vínculo com o passado cultural brasileiro não os impediu de um trabalho original. O novo é um desvio mais ou menos radical em relação à tradição e as sínteses operadas por Mário, Oswald e Bopp os afastaram não só de suas fontes como também dos pontos que possuíam em comum. As diferenças observáveis em suas obras ilustram como as possibilidades expressivas são infinitamente maiores do que as visões de mundo existentes em cada época. Por outro lado, cabe ao historiador identificar em meio às particularidades os vínculos que permitem enlaçar um conjunto de expressões artísticas em um mesmo movimento estético-cultural. Mesmo frente às escolhas pessoais de seus autores, as obras primitivo-modernistas se engendraram no mesmo campo discursivo, que comporta ainda os ensaios históricos de Paulo Prado e Afonso Arinos. Longe de exprimir uma visão de mundo absolutamente inovadora, o primitivismo modernista é herdeiro de uma síntese conceitual que se iniciou no final do século XIX, na obra de Silvio Romero. Autores como Graça Aranha, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Nina Rodrigues cumpriram papeis distintos e complementares, não só na transmissão, mas também na fusão cada vez mais sofisticada de duas correntes intelectuais do século XIX: a positivista-evolucionista e a romântico-psicológica-culturalista. Elemento central de todas essas discussões, o *homem brasileiro* aparece no final desse amplo processamento intelectual tensionado por duas forças antagônicas - a que o prende atavicamente à sua condição primitiva e a que o impulsiona para um futuro emancipador. Quimera ou não, ele monopolizou as atenções gerais do período e a partir *dele* e para *ele* muitas decisões foram tomadas nos campos mais diversos da nossa sociedade. Mito, ficção, ideologia... não importa, ele está aí, para quem quiser ver. Então, é esta a minha singela história do homem brasileiro. Quem souber, que conte outra.

NOTAS

- 1 Mário de Andrade, "O Movimento Modernista" in *Aspectos da Literatura Brasileira*, p.242.
- 2 Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro - 1/ antecedentes da Semana de Arte Moderna*, p.322.
- 3 Eduardo Jardim de Moraes, *A Brasilidade Modernista - sua dimensão filosófica*, p.12.
- 4 *Idem, ibidem*, p.103.
- 5 *Idem, ibidem*, p.122.
- 6 *Idem, ibidem*, pp.133-134.
- 7 Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*, p.111.
- 8 Alfredo Bosi, "Situação de Macunaíma" in *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*, edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, p.176. O próprio Mário de Andrade expressou essa ambigüidade: "Se foi escrito brincando, ou melhor, divertidamente, por causa da graça que eu achara no momento entre a coincidência de um herói ameríndio tão sem caráter moral, além do característico físico numa raça inda em formação, se foi escrito divertidamente, a rejeitura do livro me propiciou doendo fundo em seguida. Hoje ele me parece uma sátira perversa. Tanto mais perversa que eu não acredito que se corrija os costumes por meio de sátira." *Carta a Augusto Meyer*, 16/07/1928, in *Macunaíma*, edição crítica (op. cit.), p.403.
- 9 *Idem, ibidem*, p.177.
- 10 Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o Alaúde*, p.11. A hipótese básica da autora, é que, a partir da *suíte* e da *variação* (duas formas básicas da música ocidental), Mário de Andrade compôs *Macunaíma*.
- 11 Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, p.37.
- 12 *Carta a Rosário Fusco*, SP, 21/11/1928 in *Macunaíma*, edição crítica (op. cit.), p.407.
- 13 Haroldo de Campos, em *Morfologia de Macunaíma*, afirma que a obra de Mário é estruturalmente uma *fábula*. Gilda de Mello e Souza, em *O Tupi e O Alaúde*, supõe uma síntese entre a composição musical (*suíte* e *variação*) e o *romance arturiano* (o mito da busca do Santo Graal). Suzana Camargo, em *Macunaíma, Ruptura e Tradição*, opta pela sátira menipéica. Por sua vez, Mario define a própria obra como rapsódica. Pelo jeito a coisa vai longe.
- 14 "Seis dias e o livro estava completo. Só faz três meses mais ou menos inda ajuntei mais uma cena. Mas poli e repoli tantas vezes que careci recopiar três vezes o original. Na verdade o que sai publicado é a quarta redação!" *Carta a Alceu Amoroso Lima*, 19/05/1928 in *Macunaíma*, edição crítica (op. cit.), p.400.
- 15 *Idem, ibidem*, p.400.
- 16 Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, p.18.
- 17 Mário de Andrade, *Notas diárias. Mensagem* (Quinzenário de Literatura e Arte), a.2, nº26, Belo Horizonte, 24/07/1943, p.1 in *Macunaíma*, edição crítica (op. cit.), p.428.
- 18 Telê Porto Ancona Lopez, *op. cit.*, p.111.
- 19 *Idem, ibidem*, p.109.
- 20 Em *Amar, Verbo Intransitivo*, de 1925, Mário de Andrade faz a primeira incursão, na forma ficcional, ao continente freudiano. Depois, já analiticamente, ele chegou à noção de *seqüestro*, que é a "interpretação de 'Refoulement', que Mário passa a empregar a partir de 1928-1929, numa tentativa de aplicar elementos psicanalíticos: sublimação, transferência, repressão, ligando-os diretamente ao comportamento afetivo e sexual". Telê Porto Ancona Lopez, *op. cit.*, p.137.
- 21 Telê Porto Ancona Lopez, *op. cit.*, p.181.
- 22 Mário de Andrade, *op. cit.*, p.30.
- 23 Hermann Keyserling, *El Mundo que Nace*, p.21.
- 24 *Idem, ibidem*, p.32.
- 25 *Idem, ibidem*, p.37.
- 26 *Idem, ibidem*, p.39.
- 27 *Idem, ibidem*, p.41.
- 28 *Idem, ibidem*, p.137.
- 29 *Idem, ibidem*, pp.98-100
- 30 *Idem, ibidem*, pp.69-71.
- 31 *Idem, ibidem*, p.73.
- 32 *Idem, ibidem*, p.161.
- 33 Mário de Andrade, *Macunaíma*. 2º prefácio. 27/03/1928. (Cópia fotográfica do manuscrito inédito - IEB-USP) in Telê Porto Ancona Lopez, *op. cit.*, p. 112.
- 34 Oswald de Andrade, "Esquema ao Tristão de Athayde" *Revista de Antropofagia*, nº 5, "setembro/1928, p. 3. Citado por Maria Eugenia Boaventura, *op. cit.*, p. 36.
- 35 Oswald de Andrade, "Môquem II - Hors d'Ouvre" in *Revista de Antropofagia*, nº 5, 2ª dentição, 14/04/1929, p. 3. Citado por Maria Eugenia Boaventura, *op. cit.*, p. 36.
- 36 Maria Eugenia Boaventura, *op. cit.*, p. 36.
- 37 *Carta a Alceu Amoroso Lima*, 19/05/1928, in *Macunaíma*, edição crítica (op. cit.), p. 400.
- 38 *Carta a Manuel Bandeira*, novembro/1927, in *Macunaíma*, edição crítica (op. cit.), p. 397.
- 39 Haroldo de Campos, "Miramar na Mira" in *Oswald de Andrade - obras completas*, volume 2, contendo *Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, p. xvii.
- 40 Mário de Andrade, artigo s/nome, in *Revista do Brasil*, nº 105, citado por Haroldo de Campos, *Morfologia de Macunaíma*, p. 11.
- 41 Oswald de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", in *Oswald de Andrade - obras completas*, volume 6, p. 5.
- 42 *Idem, ibidem*, p.6.
- 43 *Idem, ibidem*, p.8.
- 44 Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago", in *Oswald de Andrade - obras completas*, v. 6, p.13 e seg.
- 45 Benedito Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos" in *Oswald de Andrade - obras completas*, v. 6, p.xxvii.
- 46 *Idem, ibidem*, p.xxvi.
- 47 *Idem, ibidem*, p.xxviii.
- 48 Oswald de Andrade "Manifesto Antropófago", p.14.
- 49 Benedito Nunes, *op. cit.*, p.xxxii.
- 50 M. H. Abrams, *El Espejo y la Lámpara*, p.127.
- 51 *Idem, ibidem*, p.127.
- 52 Não custa lembrar a reação de Jean Genet por ocasião da publicação do ensaio de Sartre, *São Genet, Comediante e Mártir*, onde o filósofo existencialista francês o compara aos grandes santos e místicos cristãos. Genet não só recusou a comparação, como acusou Sartre de agir como a própria Igreja Católica, que recusa toda e qualquer diferença transgressora em relação à sua visão de mundo reincorporando o "pecador" como *ovelha desgarrada*.
- 53 *Idem, ibidem*, p.xxxii.
- 54 *Idem, ibidem*, p.xxxiii.
- 55 Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago", pp.18,16.
- 56 Oswald de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", pp.9,10.
- 57 *Idem, ibidem*, p.14.
- 58 Oswald de Andrade, *A Crise da Filosofia Messiânica in Oswald de Andrade - obras completas*, volume 6, p.79.
- 59 Sigmund Freud, *Totem e Tabu*, p.1840.
- 60 Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago", p.18.
- 61 *Idem, ibidem*, p.19.
- 62 *Idem, ibidem*, p.18.
- 63 Definição dada por Lígia Morrone Averbuck, *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*, p.98.
- 64 Lígia Morrone Averbuck, *op. cit.*, p.111.
- 65 João Peregrino Junior, "Ciclo Nortista". Citado por Lígia Morrone Averbuck, *op. cit.*, p.84.
- 66 *Carta de Raul Bopp a Lígia Morrone Averbuck*, in *op.cit.*, p.92.
- 67 Raul Bopp, *Cobra Norato*, p.5.
- 68 Segundo Bopp, "para sentir o universo amazônico, em seus múltiplos submundos, é preciso mesmo descer ao chão, com a *fascinação dos sentidos*. O contato com a terra se compensa de um estranho mágicimo. O rio, na sua grandiosidade sem igual, obedece a imposições telúricas. Carrega assombros. A floresta incompleta, entre frêmitos vegetais, sai triunfante de seu drama quaternário, sob uma orgia de aclamações. Encontram-se *enigmas* por toda parte". Citado por Lígia Morrone Averbuck, *op. cit.*, p. 139.
- 69 Raul Bopp, *op. cit.*, p.17.
- 70 Lígia Morrone Averbuck, *op. cit.*, p.105.
- 71 *Idem, ibidem*, p.106.
- 72 Raul Bopp, Entrevista ao *Correio da Manhã*. RJ, 28/08/1964. Citado por Lígia Morrone Averbuck, *op. cit.*, p.83.
- 73 Lígia Morrone Averbuck, *op. cit.*, p.37.
- 74 Antonio Brandão Amorim, "Lendas em nhengatu e em português" in *Revista do Instituto Geográfico Brasileiro*, RJ, 154 (100), 1928.
- 75 Lígia Morrone Averbuck, *op. cit.*, p.115.
- 76 Peter Gay, *Freud, uma Vida para nosso Tempo*, p.307.
- 77 Lígia Morrone Averbuck, *op. cit.*, p.119.
- 78 Conforme a "Gênesis" in Bíblia de Jerusalém, I, 1, 1, versículos 9 a 11.
- 79 Hermann Keyserling, *Meditaciones Suramericanas*, p.27.
- 80 *Idem, ibidem*, p.106.
- 81 *Idem, ibidem*, p.106.
- 82 *Idem, ibidem*, p.107.
- 83 *Idem, ibidem*, p.30.
- 84 *Idem, ibidem*, p.46.
- 85 *Wandlungen und Symbole der Libido*. Citado por Léon Poliakov, *O Mito Ariano*.
- 86 *Die Psychologie de unbewussten Prozesse*. Citado por Léon Poliakov, *O Mito Ariano*.
- 87 M. H. Abrams, *op. cit.*, p.308.
- 88 Raul Bopp, *Cobra Norato*, p.25.
- 89 *Idem, ibidem*, p.19.
- 90 *Idem, ibidem*, p.16.
- 91 *Idem, ibidem*, p.80.
- 92 *Idem, ibidem*, p.81.
- 93 *Idem, ibidem*, p.75.
- 94 *Idem, ibidem*, p.85.
- 95 *Idem, ibidem*, pp.6-7.

Abílio Guerra é professor do Departamento de Fundamentos Teóricos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas e doutorando em História pela UNICAMP. O presente texto é parte da dissertação de mestrado em História, no programa de pós-graduação "Cultura e Cidade" (IFCH-UNICAMP), intitulada *O Homem Primitivo: origem e conformação no universo intelectual brasileiro (séculos XIX e XX)*, orientada pela Profª Drª Maria Stella M. Bresciani e defendida em dezembro de 1990. O autor recebeu financiamento da FAPESP.

PROCESSOS DE APAGAMENTO EM ESCULTURA

Limites entre o Moderno e o Contemporâneo

Contrariando a historiografia mais tradicional, que privilegia a continuidade dos movimentos estéticos no século XX, uma discussão das diferenças de procedimento artístico na escultura durante a passagem do moderno para o contemporâneo

Marco do Valle

Os processos de apagamento da modernidade apresentam desdobramentos diferenciados em relação à tradição do modelato ligados à arte figurativa que pouco a pouco foi se desprendendo da tradição das Belas-Artes do século XIX: "A radical negatividade Dada, o escândalo surrealista e a Vontade de Ordem Construtiva, com suas indiferenças irredutíveis, tinham porém um ponto em comum: desnaturalizavam o olho, descen-travam o olhar, abriam um abismo no interior da Contemplação, o lugar por excelência das Belas-Artes... As chamadas artes visuais não distribuíam mais um suposto duplo da realidade aparente (de fato, nunca o fizeram), uma reconfortante e gratificante doação de prazer que ratificasse a plenitude da Nossa Visão. Ao contrário, empenhavam-se em dissolvê-la, questionar o próprio visível, denunciar a sua fragilidade".¹

Podemos observar que os processos de apagamento estão direta ou indiretamente envolvidos em proporcionar estes questionamentos específicos sobre nossa visão, dissolvendo-a e denunciando sua fragilidade.

Dos movimentos citados por Ronaldo Brito, os que ele denomina de Vontade de Ordem Construtiva apresentam o menor ponto de contato com os processos de apagamento por estes tratarem de processos de desconstrução onde a nossa visão é dissolvida e não construída.

O fundador da tradição construtiva, Picasso com o seu trabalho *Guitarra* (1912), é um bom exemplo desta vontade de ordem construtiva, onde o material folha de ferro é rigorosamente recortado por um desenho e montado em suas partes, formando alguns planos, construindo a figura de um violão. Existe aí uma vontade positiva de construção do objeto artístico até mesmo no sentido de valorização de um material não nobre como a folha de ferro, que é valorizado pela formação positiva da figura.

Não existe uma superfície envolvendo o todo do objeto, o que temos é uma estrutura de planos e as superfícies destes formando o desenho da figura (Violão). Portanto, não temos apagamento da forma e sim uma vontade dominante de construção da própria forma.

Uma maior compreensão do aspecto construtivo e do processo desconstrutivo ligados aos processos de apagamento será possível ao compararmos o trabalho de Picasso, *Guitarra*, e a fotografia de Man Ray, *8th Street* (1920), *silver print*, onde a fotografia apresenta um enlatado aberto e que teria uma forma original semelhante a de um paralelepípedo (observando a forma de sua tampa) e que está amassado e plano, provavelmente pela ação de um carro na rua (8th Street), como diz o título do trabalho. Este enlatado amassado e plano apresenta marcas de furo de prego e somente um na tampa onde um alfinete o prende a um plano vertical para ser fotografado semelhante à *Guitarra* que também foi construída para ser fixada verticalmente na parede.

As manobras artísticas envolvidas no trabalho de Man Ray começam pela escolha da desconstrução do volume do enlatado. Evidentemente que todo processo de deformação pode ser também uma construção, porém, neste caso, é uma construção *negativa*, desconstruído o volume do enlatado tornando-o plano. É esta ação negativa, sua **deformação**, que está sendo valorizada, ao inverso do trabalho de Picasso, onde a ação positiva é a valorização da **formação** da forma.

Outra diferença básica é que para desconstruir uma forma é necessário o reconhecimento da forma anterior na forma final.

No caso da *Guitarra* não existe a forma anterior, ela é um desenho que deve ser construído enquanto que o enlatado já existia e sofreu uma ação desconstrutiva, apagando a sua tridimensionalidade. Portanto, esta ação negativa no trabalho

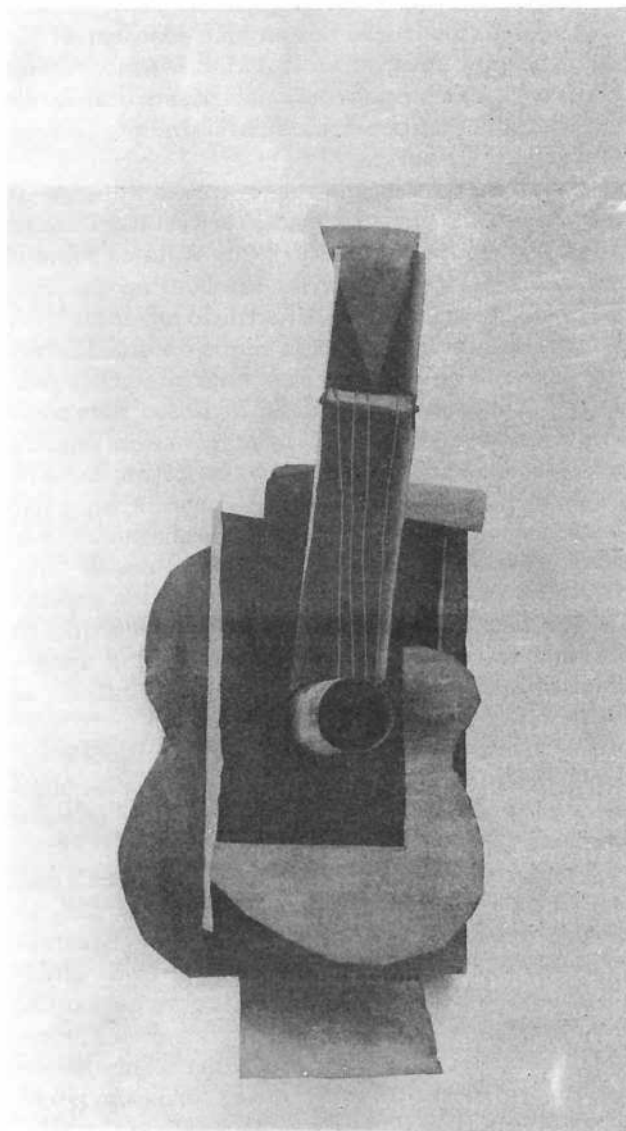
de Man Ray não é ingênua e sim ironiza os processos de produção da forma e o fazer artístico.

O enlatado apresenta ainda o processo de apropriação e multi-mídia ao ser incorporado, sendo o produto final fotográfico.

Um trabalho pouco divulgado de Marcel Duchamp, *Artigo Dobrável de Viagem* (1916), apresenta pontos de contato interessantes a serem analisados sobre apagamentos formais quando comparados à *8th Street* de Man Ray.

O *Ready-made* de Marcel Duchamp é composto por uma *capa de máquina de escrever em couro* própria para revestir uma máquina de marca Underwood de tal forma que ao cobri-la teria todo seu volume preenchido pela sua forma de *paralelepípedo*.

Porém, Marcel Duchamp utiliza apenas a capa, que apesar de possuir um desenho apropriado para cobrir o volume da máquina de escrever, sozinha não teria nem forma nem volume fixos, ou seja, poderia ser amassada como o enlatado de Man Ray.



Pablo Picasso, "Guitarra", 1912

Marcel Duchamp constrói um simulacro onde através de uma estrutura simples de forma retangular plana com *pé* que parte de seu centro, perpendicular a este formando uma espécie de *banco de uma perna só*. Esta estrutura quando vestida pela *capa da máquina de escrever* recupera seu volume como se estivesse vestindo a própria máquina; porém, não está sobre um plano, cobre um vazip como se estivesse no ar.

A estrutura funciona como uma espécie de cabide que mantém sua forma de paralelepípedo mais do que uma *capa*, que poderia ser retirada para uma viagem, por exemplo. Daí o título: *Banco Portátil de Viagem ou Banco Dobradiço de Viagem*, portanto, trabalha com a idéia de seu volume ou de sua tridimensionalidade poderem ser construídos ou desconstruídos.

O trabalho tal como se apresenta seria, portanto, o inverso do trabalho de Man Ray, onde ocorre um apagamento do volume do enlatado. Neste trabalho de Marcel Duchamp a estrutura interna recria o volume da capa sem a presença da máquina de escrever.

Existe no trabalho um ocultamento da estrutura interior, porém esta só produz o volume na interação com a estrutura da própria capa costurada em forma de paralelepípedo e pela ação da gravidade sobre esta.

Portanto, não temos um volume anterior que pudesse ter sido apagado pela capa e sim uma interdependência interativa entre estrutura interior e capa para produzir o volume.

O trabalho *Artigo Dobrável de Viagem*, com a capa de escrever Underwood, é a primeira **escultura mole** da arte contemporânea.²

Trata-se da construção de um simulacro, a construção produz ambigüidade, verdadeiro e falso de forma crítica, irônica e niilista, portadora da negatividade Dada.

A construção de simulacros, ocultamentos e apagamentos são muitas vezes encontrados em objetos e *Ready-mades* Dada por operações internas à sua ação: "O niilismo dos dadaístas não é especificamente literário e estético, é sobretudo uma atitude radical e totalitária integral e metafísica; esse niilismo apodera-se não só do programa de ação mas até da razão de ser do movimento. Dada significa nada, declarou Tristan Tzara, e esta afirmação **negativa** é indubitavelmente extensiva a valores mais substanciais que a denominação pura e simples. Há uma grande tarefa **destrutiva, negativa** a desempenhar: **varrer, limpar** pode-se ler ainda num manifesto do fundador do movimento. Este e outros manifestos dadaístas proclamam uma atitude de niilismo total, quer perante a arte em geral, mediante a fórmula da abolição da criação, quer perante a própria arte de vanguarda, mediante a outra - e análoga fórmula da *abolição do futuro*, ou seja, do mito que antecipa o futuro que era o preferido não só do Futurismo mas de toda vanguarda".³

O trabalho de Man Ray, *New York 1920* (1920), *silver print*, apresenta uma configuração sobre um plano utilizando palitos de fósforos queimados, charutos e cinzas, papel jornal picado e pedaços de metal amassados como se estivessem jogados à margem em algum canto da cidade. Esta escolha havia sido encorajada em Man Ray pela presença de Marcel Duchamp e Picabia durante a guerra. Este trabalho valoriza outro tipo de construção que pode ocorrer ao acaso como a acumulação de lixo nas ruas da cidade. E a identifica como construção. Evidentemente não podemos aqui falarmos de apagamento formal pois não temos uma forma anterior que esteja sendo apagada ou ocultada e sim este lixo construindo seu conjunto de significados.

No entanto, em outro trabalho de Marcel Duchamp, com fotografia de Man Ray *Aumentando Poeira* (1920), *silver print*, temos presente o mesmo conceito de construção que se dá por acumulação como em *New York 1920*, porém, neste caso, o acúmulo de poeira e de um único material homogêneo sobre uma obra de arte é nada menos que *A Noiva Desnuda por Estes Celibatários, Mesmo...* ou *O Grande Vidro* (1915-1923) de Marcel Duchamp.

Sobre o qual comenta Duchamp em conversação com Alain Jouffroy: "Tive a intenção de fazer não uma pintura para os olhos mas uma pintura em que o tubo de cores fosse um meio e não um fim em si. O fato de que chamem literária a esta classe de pintura não me inquieta; a palavra *literatura* tem um sentido muito vago e não parece adequada. Há uma grande diferença entre uma pintura que só se dirige à retina e uma pintura que vai mais além da impressão retiniana - uma pintura que serve do tubo de cores para saltar mais longe".⁴ Portanto acúmulo de poeira sobre *O Grande Vidro* só vem a confirmar o desejo de Marcel Duchamp de não fazer uma pintura para os olhos, a destruição dela mesma continua sendo pintura e exprime seu espírito crítico "..., *O Grande Vidro* é uma pintura da

Crítica e crítica da Pintura. É uma obra voltada sobre si mesma, empenhada em destruir aquilo mesmo que cria. A função da ironia aparece agora com maior clareza: negativa, é a substância crítica que impregna a obra; positiva, crítica a crítica, nega-a e assim inclina a balança para o lado do mito. A ironia é o elemento que transforma a crítica em mito".⁵ O trabalho *Aumentando a Poeira*, em oposição à transparência física de *O Grande Vidro*, é uma continuação de um processo de desconstrução interno do trabalho anterior que segue.

Sua produção é determinada pelo acúmulo de poeira sobre *O Grande Vidro*, como se este estivesse deitado e onde as linhas do desenho que se encontram em relevo marcando as separações das formas desenhadas, vão, à medida que o acúmulo de poeira aumenta, se apagando.

O que este trabalho demonstra é um processo de apagamento que é uma desconstrução formal plana, porém que poderia ser ampliada pela arte contemporânea a um ambiente, por exemplo.

Enquanto *New York 1920*, *silver print* de Man Ray, é uma construção porque não desconstrói forma nenhuma anterior ao trabalho, *Aumentando Poeira* é uma desconstrução pois possui uma forma anterior que é desconstruída parcialmente pelo assentamento da poeira.

Este tipo de desconstrução apresentada neste trabalho vai de encontro a uma crítica negativa no interior do próprio trabalho e que volta-se sobre si mesmo; poderia aqui pensar também no que chamaria de outra forma de construção *negativa*.

Esta característica citada acima é o que diferencia, pois este recobrimento de uma superfície pela outra já é encontrado em Medardo Rosso, mas neste a figura está sendo recoberta por gesso e em seguida por cera, ocorrendo apagamento da forma, como no trabalho *Ecce Puer* (1906-1907); porém, aqui não encontramos a ironia Dada nem o trabalho volta-se sobre si mesmo; portanto não se trata de uma construção *negativa*, o deslocamento de sua superfície é valorizado como uma ação *positiva* que no entanto desconstrói o contorno e produz apagamento ligando os conceitos de tempo contínuo de Bergson à topologia de Poincaré.

Um trabalho que será chave para o entendimento dos processos de apagamento contemporâneos é outra obra de Man Ray, *O Enigma de Isidore Ducasse* (1920).

São partes de sua construção, estranheza e ambigüidade, como comenta Renato de Fusco: "É significativo o de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (1846-1870), promotor da polêmica da ambigüidade. O seu já citado aforismo sobre o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva introduz, embora sob uma forma literária, a noção de estranheza, que se torna um ponto de referência para dadaístas e surrealistas. A relação entre o escritor do século XIX e os artistas Dada é confirmada por Man Ray, *L'Enigme d'Isidore*



Marcel Duchamp, "Artigo Dobrável de Viagem", 1916

Ducasse: trata-se de uma fotografia de 1920 que representa um misterioso invólucro (semelhante àqueles que, nos nossos dias, confecciona Christo) contendo possivelmente um guarda-chuva e uma máquina de costura".⁶

O trabalho descrito como *misterioso invólucro* poderia ter estas duas palavras traduzidas respectivamente por **ocultamento** e **apagamento**. Man Ray ao embrulhar o que possivelmente seria um guarda-chuva e uma máquina de costura por um carpete ou lona e ainda amarrá-la por corda que trabalha tracionando alguns pontos da superfície do volume interno, acaba por produzir um estranhamento pelo ocultamento da forma deste volume.

O modelo apresentado é de uma (pele = carpete) que envolve um (volume = máquina de costura e guarda-chuva), sendo que a superfície envolvente não é transparente, portanto, não é possível ver o que está dentro do invólucro. E como neste caso é impossível, e ainda intensional de Man Ray, que o invólucro não reproduzisse o volume interno, o que possibilitaria identificar a máquina de costura e o guarda-chuva, temos, portanto, uma desconstrução intensional da forma a que denomino de processo de apagamento.

Esta forma de apagamento que vemos em *O Enigma de Isidore Ducasse* entre uma pele que recolhe um volume interno pode produzir maior ou menor apagamento da forma dependendo do volume interno escolhido e da forma como a pele é amarrada, determinando os pontos de contato com o volume interno e os de não-contato que produzem pela tração da superfície vazios que formam volume.

Outra obra de Man Ray em que ele se utiliza da corda para amarrar o trabalho, que poderíamos pensar como oposto a *O Enigma de Isidore Ducasse*, é o objeto em gesso e corda que posteriormente é fotografado por Man Ray, *Vênus Restaurada* (1936).

Neste trabalho temos um modelo em gesso da Vênus que é amarrada por cordas que vão envolvendo seu volume, mas não de maneira aleatória e sim organizada, produzindo quase que um desenho estrutural do corpo em proporções como que para redesenhá-la. Cordas nas direções verticais, horizontais e diagonais vão envolvendo o corpo procurando pela topografia de maior contato com o volume do corpo da Vênus.

Aqui não temos uma pele ou lona que esteja produzindo um envólucro no corpo da Vênus, porém, se o estivéssemos, pela forma que foi amarrada, teríamos a revelação do volume interno e o processo de apagamento do volume da Vênus estaria minimizado.

Porém, como não existe a pele ou a lona, apenas a corda e a própria superfície do trabalho, temos aqui um processo predominantemente construtivo e oposto ao apagamento formal de *O Enigma de Isidore Ducasse*.



Man Ray, "8th Street", 1920

Encontramos na *Vênus Restaurada* de Man Ray um exemplo de construção sobre uma superfície figurativa. O corpo e sua pele como representação da própria pele humana, sobre a qual poderia ocorrer um processo de apagamento. E se pensarmos uma escultura sem superfície seria possível pensar em apagamento?

Uma peça que apresenta esta questão é o trabalho da fase surrealista de Alberto Giacometti, *A Mulher Degolada* (1932), sobre a qual, em uma descrição de Paulo Venâncio Filho, temos:

"Pode não ser a mais radical escultura de Giacometti, a mais decisiva, mas a violência literal do título atua como uma precisa metáfora. O título fala nada mais nada menos que no corpo, o tema da escultura de Fídias a Rodin. E a mulher degolada está ali, no chão, com a força de um corpo que desaba e, descarnada, se oferece ao sol como um esqueleto no deserto. Já não se apóia, fica onde caiu, desarticulada, aos pés de quem a contempla, resumindo a morte de todas as viagens."

"A mulher degolada não é mais um corpo, é uma carcaça. Não encontramos nela a densidade da matéria, nem a continuidade da superfície. É uma estrutura vazada, descontínua. De fato, Giacometti degolou uma mulher: a escultura".⁷

Nesta não existe nem a continuidade da superfície ou o volume, nem a pele formando seu corpo ou outra pele a recobrimdo. Estamos diante, como diz

Paulo Venâncio, de uma estrutura vazada. "Aqui, volume e massa não mais organizam o espaço escultórico. Com isso a tutilidade da superfície desaparece. Ora, essa tutilidade era elemento acessório ao olhar que aderira a superfície e apreendia a escultura como volume".⁸

Não temos portanto como apagar o volume, este já foi apagado, desconstruído em sua própria concepção: "A agressiva planificação da figura, a deformação dos elementos formam um conjunto disperso".⁹

Portanto podemos considerar que certos tipos de planificação, deformação produzindo estruturas descontínuas pode produzir apagamento e neste caso, particularmente, o que está sendo desconstruído não é tão somente o volume e a continuidade da superfície, mas o lugar desta escultura. "Essa escultura parece duvidar do lugar que ocupa. Ela desadequa a si mesma, faz de seu lugar um ponto interrogativo. A escultura passa a viver um paradoxo: não pertence a nenhum lugar e menos ainda ao lugar em que está".¹⁰

"Concluída a fase em que militou no movimento surrealista, quando por certo esgotara seus meios de exploração de um espaço irreal, Alberto Giacometti revém ao estudo do visível, concentrando a atenção na figura humana".¹¹ Neste período (1945-1950), apresenta em seu trabalho o conceito de *erosão*. Materializou este conceito reduzindo suas figuras a silhuetas, a signo descarnado, a uma linha trêmula.

"Em posturas imobilizadas e frontais, com braços e mãos esticados ao longo do corpo e a ele fundidos, ou na amplitude dinâmica do gesto, as figuras de Giacometti, em suas diferentes escalas, entre ínfimas proporções e o tamanho monumental ultrapassam decididamente o empenho estético e se colocam num plano de ampla definição existencial".¹²

Este trabalho de Giacometti cria este espaço existencial como está citado acima pelo gesto de suas figuras, como também por estas sofrerem um processo de apagamento de seu volume reduzidas a figuras filiformes.

Encontramos este processo de apagamento formal no trabalho de Alberto Giacometti *Três Homens que Marcham* (1948-1949), onde além do apagamento do volume temos também na reduzida superfície da figura as marcas infundáveis dos tateamentos do autor produzindo deformação que materializa o conceito de *erosão* que poderia ser traduzido por apagamento.

A solidez de sua base realça a fragilidade das três figuras caminhando em direções diferentes, ampliando o conceito de espaço da obra. Ao contrário de *Mulher Degolada*, onde a escultura parecia duvidar do lugar que ocupava, aqui a base procura marcar o lugar da escultura tentando prendê-la para que as figuras não flutuem.

Enquanto em *Mulher Degolada* temos um apagamento do volume e do próprio lugar da escultura, aqui temos apenas o apagamento do volume que se dá na figura e há um retorno ao conceito de escultura preso à base onde outra estava diretamente jogada ao chão.

As mesmas relações de apagamento nas figuras de seu volume são encontradas em *Quatro Figuras sobre uma Base* (1950).

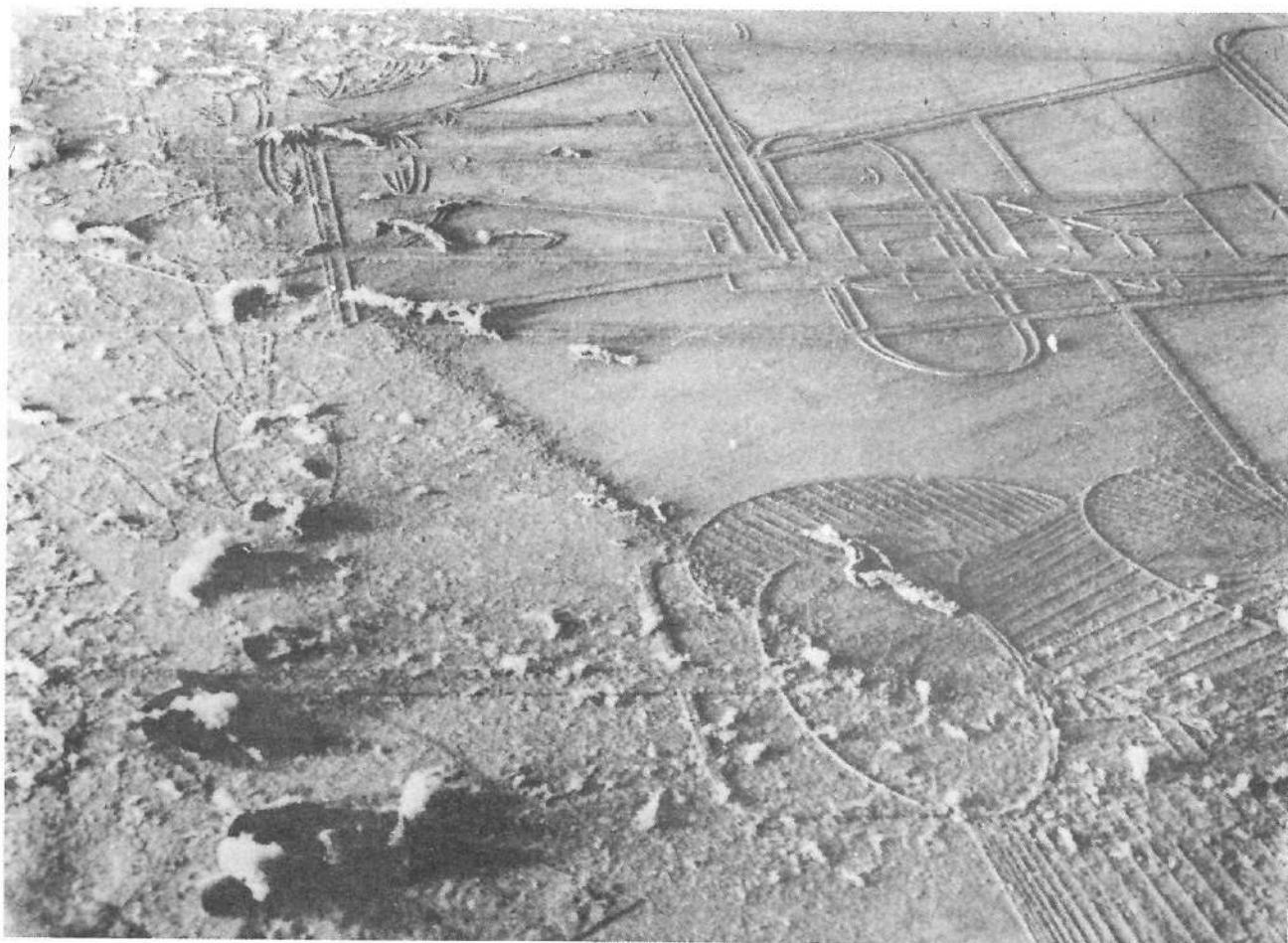
Porém, aqui as figuras não encontram-se em movimento, estão espaçadas por espaços iguais e repetidos com seus braços para baixo colados ao corpo. A maior direção da base é perpendicular aos olhares das figuras. Aqui podemos observar que o espaço da escultura fica marcado pelo gesto imóvel das figuras em tensão com a continuidade virtual do espaço na maior direção da base devido a repetição e espaçamento iguais entre as figuras, próximos ao conceito de repetição ao infinito minimal.

Voltando a trabalhos surrealistas que apresentam idéias de apagamento temos o trabalho de Meret Openhein, *Pele de Animal Revestindo Chá-cara de Chá* ou *Desjejum em Pele de Animal* (1936). Neste trabalho temos um estranhamento provocado pelo revestimento de uma chá-cara de chá, pires e colher por uma pele de animal. É um tipo diferente de invólucro, distinto de *O Enigma de Isidore Ducasse* de Man Ray, pois enquanto que no primeiro a pele de animal está devidamente aplicada sobre a superfície de chá-cara de chá, pires e colher, não ocorrendo um apagamento da forma de seu volume, em Man Ray a lona ou carpete que recobre a máquina de costura e o guarda-chuva não aderem a superfície de seu volume, por isso, não o revelam.

Como já vimos portanto não pode-se pensar em apagamento do volume, o que ocorre é um **apagamento da superfície** e de suas qualidades táteis e materiais. Ocorre com o processo de apagamento da superfície uma mudança de significação no trabalho ou apagamento de uma significação anterior, ou seja, uma *Metáfora*. Metáforas foram muito utilizadas pelos artistas Dada e surrealistas incentivadas pela literatura francesa, como já comentei no trabalho do Conde de Lautréamont (1846-1870) a que se refere *O Enigma de Isidore Ducasse* de Man Ray.

Revelações da forma de um volume interno e sua relação com a superfície podemos encontrar na pintura de René Magritte fazendo o papel de uma imaginação onírica, onde podemos ver volumes internos em transparência, como em *A Filosofia dentro do Toucador* (1948). Neste trabalho ocorre um **apagamento da superfície pintada** representado pelo vestido ao aparecer os seios e o mesmo com a representação da ponta dos sapatos ao aparecer os dedos dos pés.

Evidentemente estes recursos da visibilidade de um volume que está oculto por uma pele, no caso o vestido ou o couro do sapato, são recursos pictóricos.



Marcel Duchamp, "Aumentando Poeira", 1920 (fotografia de Man Ray)

No trabalho de René Magritte *A Mulher* (1959) temos uma garrafa com sua superfície pintada pela figura de uma mulher como se esta fosse o conteúdo da garrafa. Este artifício pictórico provoca ao nível da representação a deformação do volume do corpo da mulher ao volume da garrafa.

O que temos, no entanto, é a superfície da garrafa apagada enquanto suas qualidades táteis, sua transparência e material pela pintura figurativa e representativa que produz uma figura feminina aderindo ao volume da garrafa, apoderando-se deste.

Aqui, como no trabalho analisado de Meret Oppenheim, temos duas peles que aderem totalmente à superfície que estão recobrimdo, sendo uma a própria pele de um animal, enquanto que no trabalho de René Magritte a pele que está revestindo a garrafa é uma superfície pictórica representativa, que procura inverter o fato de estar recobrimdo a garrafa representando estar dentro desta, envolvida por sua superfície.

Ocorre, portanto, um apagamento da superfície real da garrafa por uma superfície pictórica que a representa artificialmente, mantendo seu volume.

Até aqui, levantei no texto processos de apagamento ligados ao Dada e ao Surrealismo que serão fundamentais para entender os desdobramentos,

semelhanças e diferenças entre apagamentos modernos e contemporâneos.

Vale aqui colocar uma questão problemática: o que separa o contemporâneo do moderno?

"Curioso, sintomático mesmo, pouco se fala na passagem da modernidade para a contemporaneidade. Talvez inconscientemente a última passe, para a maioria, como mera decadência da primeira. As grandes obras teriam sido feitas e restaria apenas a tarefa de esgotar as linhas de pesquisa modernista. Ou então, o contemporâneo vira sinônimo de toda realização de momento, resumida assim a uma cronologia empírica. Esse critério risível esquece, prefere esquecer, a luta que se trava no campo do simbólico para tratá-lo como espaço neutro, contínuo e indeferenciado. Num outro nível, menos inconseqüente, a insistência sobre a idéia de vanguarda indica a resitência em reconhecer a Questão Contemporânea e sua especificidade".¹³

Onde será então o campo de ação da arte contemporânea? O seu lugar? "Operando em cima do choque da modernidade com o real, não detém a ciência do seu próprio choque - este ainda está interiorizado no trabalho de forma especulativa. O seu material é portanto a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna. Uma reflexão sobre a **negatividade desse material**, as

torções a que foi e está submetido, as leituras contraditórias que nele se cruzam, suas idas e vindas por assim dizer como matéria simbólica. A arte contemporânea está obrigada a achar aí sua sobrevivência - no meio dessa confusão deve produzir trabalhos que tenham a clara inteligência da cisão que ao mesmo tempo os constitui e os separe de si mesmos. Neste sentido a nova arte está condenada à reflexão: traz consigo, a nível da *imediata* formalização, seu próprio absurdo, a dúvida de si mesma".¹⁴

Alguns trabalhos contemporâneos ao se debaterem com processos de apagamento modernos produziram uma reflexão sobre estes processos quando de sua utilização e estabeleceram suas diferenças com este, separando pela reflexão a negatividade dos trabalhos modernos.

"O cálculo contemporâneo, como definí-lo? Talvez como uma espécie de racionalização do heterogêneo. Um esforço paradoxal para capitalizar o negativo. Este poder era o apanágio das vanguardas, seu ponto de partida. Agora, porém, não é mais passível de utilização imediata. A nível empírico é um fato, coisa alguma impõe-se hoje pela estranheza."

"Tudo aparece já visto, nada tem a força direta do heterogêneo, o impensado subversivo. Nenhum happening vale pelo happening mesmo - forma tão instituída quanto qualquer outra. As coisas da arte não apontam uma direção clara de positiva ou negatividade".¹⁵

Alguns apagamentos modernos provocaram estranhamento como podemos lembrar de *O Enigma de Isidore Ducasse*, de Man Ray, e *Pele de Animal Revestindo Chá de Chá*, de Meret Oppenheim. Porém, agora já vistos e conhecidos seus processos de apagamentos pelos contemporâneos, já não são mais estranhos. Mas apesar de não produzir mais estranhamento serão utilizados muitas vezes como construção de trabalhos, visto que seu efeito *negativo* marcado pelas vanguardas não está mais presente.

A observação de alguns processos de apagamento em trabalhos contemporâneos possibilitará entendermos a citação de Ronaldo Brito quando coloca que a Arte Contemporânea não aponta uma direção clara positiva ou de negatividade.

"Começemos por estudar processos de apagamento em alguns trabalhos da Pop Arte tentando desfazer leituras continuistas da história da Arte que no máximo procuram detectar mudanças sintagmáticas dentro da continuidade modernista. Para uma certa contabilidade positivista, a contemporaneidade artística lembra um simples Espaço de Repetição".¹⁶

"Ver na Pop, insistindo no exemplo, um retorno ao figurativismo é acreditar demais no estilo e em tudo que esta suspeita categoria esconde - a própria **verdade produtiva**. De fato, a inteligência pop é de ordem mais abstrata do que a maioria da arte dita abstrata, presas já às figuras da abstração".¹⁷

No trabalho de Andy Warhol *Campbell's* (1964), *madeira pintada*, o trabalho consiste em uma simulação com a pintura de uma caixa de suco de tomates com os rigores do desenho desenvolvidos pela propaganda da sociedade capitalista de consumo de massa. Porém, não temos como objetivo a crítica à sociedade de consumo, trata-se de uma reflexão da obra de arte como mercadoria e, mais do que isso, a capitalização de um poder negativo onde torne possível uma reflexão para a arte contemporânea.

Ao estabelecer uma simulação da caixa de suco de tomate, a pintura funciona como *camuflagem* dentro dos produtos da sociedade de consumo, portanto, diluída a construção de sua forma não é um reforço do retorno à *figura*, mas uma estratégia de **desconstrução do objeto de arte**, portanto, de ordem mais abstrata.

O objeto de arte desaparece diante de sua presença, e com a repetição própria da sociedade de consumo esta ausência diante da presença se intensifica desmaterializando o próprio objeto. "Uma aguda consciência reflexiva da materialidade da arte, uma concepção altamente abstraída do seu sentido histórico, estão na raiz da operação pop - suas figuras são assim abstratas por excelência, põem em xeque a própria substância, o seu valor mesmo enquanto linguagem instituída".¹⁸

A este processo de camuflagem diante dos produtos da sociedade de consumo posso pensar como processo de apagamento. Esta camuflagem é dada pela pintura que mantém presente todo tempo a questão: sou ou não um produto de mercado?

Portanto, toda articulação reflexiva da escultura pop contemporânea deve ser computada nesta estratégia da *camuflagem* que põe em dúvida o próprio objeto de arte.

O processo de apagamento consegue diluir e desmaterializar o objeto de arte, ocorre um apagamento deste enquanto matéria que perde sua significação passando a escultura a ser simplesmente uma *imagem*.

Outros trabalhos que servirão para aprofundarmos a discussão são duas esculturas de Claes Oldenburg, onde uma é corolário da outra. A primeira escultura, *Lavatório - Modelo Duro* (1965), revela-se como modelo para a segunda, *Lavatório Mole* (1965). Neste conjunto Claes Oldenburg acaba demonstrando um processo de apagamento entre o desenho do Lavatório, peça utilitária, de construção rígida mantida no *Lavatório - Modelo Duro*, e sua posterior desconstrução no *Lavatório Mole*.

Aqui temos duas referências básicas para a construção destes trabalhos acima citados que estou considerando. São trabalhos da vanguarda moderna, Marcel Duchamp, *Artigo Dobrável para Viagem* e outro trabalho de Duchamp que é também uma peça de banheiro, o *Ready-made Fonte*. O *Artigo Dobrável de Viagem* é o primeiro exemplo de escultura mole, porém, como já vimos, não apre-

senta como o *Lavatório Mole* processo de apagamento da forma, não tendo como este um desenho e uma forma anterior que estão sendo apagados.

A outra referência, *A Fonte*, se faz sentir pela própria escolha de uma outra peça de banheiro. Porém, seus lavatórios não são *Ready-mades*, pois Claes Oldenburg parece estar mais interessado na desconstrução do objeto e ao constituir *Lavatório - Modelo Duro* já está trabalhando com a imagem do Lavatório e não com o lavatório utilitário.

Em outro trabalho de Claes Oldenburg, *Ketchup com Batatas Fritas* (1963), a própria escolha da imagem refere-se a apagamento formal e a idéia de escultura mole já está presente no denso *Ketchup* que recobre as batatas fritas. A transposição para a escultura através do material vinil, paina e madeira produz uma imagem ainda abstrata diferente da que opera por camuflagem no trabalho de Andy Warhol *Campbell's*, pois enquanto que a escultura de Claes Oldenburg apresenta uma forma orgânica recobrendo paralelepípedos longos, as formas abstratas só são entendidas como *figuras* quando o título é revelado. Na *caixa camuflagem de Campbell's* a identificação com a figura é imediata, não se tratando de uma abstração formal, e sim de um processo de abstração do objeto de arte diluído por *semelhança* aos objetos do mercado.

Outro movimento que encontramos artistas que apresentam processos de apagamento é o Nouveau Réalisme. "Na Europa, pode considerar-se como

equivalente do neodadaísmo o Nouveaus Realisme, formado por um grupo heterogêneo de artistas patrocinados pelo crítico Restany. Esquemáticamente, pode-se dizer que este grupo é composto por *Bricoleurs conservadores e destruidores*. Entre os primeiros, mencionamos Arman e Spoerri, que apresentam colagens tridimensionais, e Christo que, numa referência direta ao *empaquetage* de Man Ray intitulado *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, envolve com folhas de celofane tanto o objeto de uso corrente como o grande monumento urbano. Entre os segundos, mencionamos as *décollages* de manifestos de Hains e Rotella, as carroçarias de automóvel amolgadas de Cesar e as *máquinas rebeldes* de Jean Tinguely".¹⁹

Diferentemente de Renato de Fusco, eu não separaria como conservadores e destruidores e sim os designaria conjuntamente como *desconstrutores* para analisarmos processos de apagamento e, neste caso, uniria Christo ao segundo grupo, pois aos processos de destruição física da forma dos objetos apontados em Cesar e Jean Tinguely, atribuiria os conceitos de **desconstrução** e **apagamento** e os mesmos aplicaria aos empacotamentos de Christo.

Um destes empacotamentos de Christo, *Mesa Empacotada* (1961), apresenta uma mesa de centro empacotada por um de seus pés, estando os outros aparentes, e um volume sobre seu tampo que está totalmente empacotado por um **veludo cor de rosa** e lona de saco amarrado por cordel ao tampo. O cordel também modela a lona de maneira a mantê-la presa à superfície do volume empacotado sobre a mesa, porém não revela o que está empacotado. Somente a mesa apresenta parte de seu desenho e forma apagada pela lona. Este trabalho especificamente pouco difere enquanto conceito do *Enigma de Isidore Ducasse*, porém, aqui seu título é revelador do próprio processo desconstrutivo: *Mesa Empacotada*.

Também em Christo, *Carroça Empacotada* (1971), temos uma analogia com a *Mesa Empacotada* onde apenas o volume que está sobre a carroça está empacotado como o volume sobre a mesa, porém aqui temos uma clara alusão a caminhões de transporte e suas *cargas* cobertas. Apresenta pois dois tipos de empacotamento, um que pode ser móvel, que tem a idéia de transporte dado pela carroça e outro, estático, o da mesa.

Porém, o que vai caracterizar os apagamentos formais de Christo como contemporâneos, distinto do trabalho de Man Ray, é a ampliação do empacotamento a uma escala monumental, podendo seu trabalho estar apagando por empacotamento até mesmo um Museu, estabelecendo estratégias contemporâneas internas ao sistema de arte ou recobrendo topografias como em *Costa Empacotada, Baía Pequena, Austrália* (1969), onde estabelece relações de apagamento de uma topografia natural proporcionando sua ausência pelo recobrimento de



Man Ray, "New York 1920", 1920

sua superfície apresentando pontos de contato com a Earth-Art.

Ou ainda em processos de apagamento de monumentos arquitetônicos em escala urbana, como em *As Muralhas Aurelianas* (1973). Christo utiliza-se neste caso da arquitetura das muralhas como estrutura a ter seu volume parcialmente apagado. O que está sendo apagada é a imagem da muralha e que está presente na memória do espectador que circula pelo espaço. Ao mesmo tempo que cria uma nova imagem ou monumento escultural com o empacotamento criando também um novo espaço público.

Ao desempacotar o trabalho recubro a imagem anterior como também o espaço relativo a esta, detendo na memória a presença do monumento escultural criado por Christo. Vale considerarmos que é parte estratégica do trabalho o tempo de permanência do empacotamento, pois é através deste tempo que as imagens, anterior e posterior à intervenção, são fixadas e apagadas também na memória do espectador. Portanto, distinto de Man Ray, que ao ter na fotografia o objeto final do trabalho, não opera com a memória de um espectador presente ao espaço.

Das bricolagens tidas como destrutivas e que considero como desconstrutivas, temos César, *RICARD* (1962), onde temos partes de carroçarias de automóveis comprimidas e amolgadas por uma máquina que produz um volume final semelhante a um paralelepípedo. Portanto, todas as formas anteriores são amassadas, apagadas para servirem como material para a produção de um novo volume. Às vezes, algumas destas partes de automóveis mantêm parte de suas formas, como também suas cores, no processo de apagamento. E o próprio entendimento de desconstrução está no título *RICARD* onde uma das latas amassadas provavelmente com esta inscrição, depois de amalgamada, apresenta na superfície do paralelepípedo apenas um "R" seguido de uma amassado e no final "RD", criando um apagamento da palavra "RICARD", ficando ausente CAR, automóvel, exatamente a forma que foi apagada.

O processo de apagamento encontrado no amalgamento das partes das carroçarias de automóveis é semelhante a Man Ray, *8th Street, silver print*, porém enquanto naquele trabalho a lata é amassada, passando de um volume para um *plano*, aqui passa de um volume para outro volume distinto do primeiro.

No trabalho de César temos um apagamento de formas que produz um novo volume *opaco*. Enquanto que no trabalho de Hans Haake, *Cubo de Condensação* (1963-65), as condições meteorológicas são criadas por um cubo *transparente* de acrílico vedado, com água em sua base formando um sistema fechado de evaporação e condensação.

A água evapora da base, volta a se condensar nos acrílicos em pequenas gotículas que acabam por

escorrer novamente a base e a evaporar mantendo o ciclo.

O cubo de acrílico já tem o seu volume determinado, não temos portanto a formação de um novo volume. O que temos é a passagem de um cubo transparente para um cubo translúcido por um processo de apagamento da transparência do visor pelas gotículas de água, portanto, um apagamento de superfície.

Portanto, inverso ao trabalho anterior não se trata de um apagamento de um volume por outro e sim um reforçamento do volume do cubo pelo apagamento de sua transparência.

Outro Nouveau Réaliste que se utiliza de processos destrutivos é Jean Tinguely, *Croqui de Rádio* (1962), onde um rádio é desmanchado em peças componentes em um plano vertical. Existe neste processo de desconstrução e apagamento do rádio enquanto seu volume original, em um desmembramento sobre este plano, onde fios interligando estas partes como auto-falante e sintonizador de estações de rádio e outras partes do rádio possibilitam este desmembramento, sem que o rádio deixe de funcionar. Portanto, o que está sendo apagado é a forma ou desenho anterior do rádio. A consciência do autor quanto ao processo de desconstrução e da nova forma está presente no título do trabalho: *Croqui de Rádio*.

O processo de apagamento aqui encontrado é o mesmo que vemos enquanto desmembramento em Alberto Giacometti, *Mulher Degolada*, porém nesta a desconstrução é de uma figura feminina e sobre o plano horizontal e aqui, de um objeto funcional, um rádio desmembrado, plano vertical. Este trabalho é comum a todos os outros trabalhos que possuem sua redução de um volume a um plano.

Em outros trabalhos de Jean Tinguely, como em suas *máquinas rebeldes* onde muitas são auto-destrutivas, podemos considerar como apagamento o processo de destruição efetiva de suas partes.

Podemos observar processos de apagamentos em alguns poucos trabalhos de Richard Serra, como em *Balde Invertido* (1967). Este trabalho também é um exemplo de escultura *mole* como as de Claes Oldenburg. Apresenta uma borracha mole como se fosse um molde de dois volumes em forma de balde, presos por duas pontas à parede, sendo que o volume de baixo encontra-se para fora em forma de balde sem que sua parte interna seja vista, enquanto que o outro encontra-se com seu volume apagado voltado para dentro como um *bolso de calça*, apresentando sua abertura onde também não é visto seu interior. Este trabalho é uma evidente demonstração de um processo de apagamento do volume e do ocultamento da superfície.

Em outro trabalho encontramos um processo de desconstrução de uma superfície e seu material: a forma anterior é matida como em Richard Serra *Conduta Violenta* (1968).

Descrevendo o trabalho vemos a desconstrução material de um *quadrado de chumbo* em tiras de chumbo retiradas de seus lados e acumuladas em seus quatro vértices.

Temos um processo de desconstrução lógico do material *chumbo* nos quatro vértices do quadrado, porém não ocorre um apagamento da figura geométrica deste. Este apagamento só se cumpriria se todo o quadrado fosse materialmente destruído. Como o quadrado é um ente geométrico, sua figura permanece constante independente de sua dimensão ou escala. Este trabalho é uma reflexão sobre a desconstrução e apagamento da figura.

Analisaremos agora trabalhos de outro importante artista contemporâneo, Joseph Beuys, que apresentam processos de apagamento da forma. Nele encontramos a utilização de feltro e da gordura ou banha como material que desempenham papel de isolante (energia = vida). Claro que não pode deixar de ser mencionado seu acidente de avião ao servir a Alemanha na II Guerra, na Luftwaffe, que colocou-o em risco de vida e onde as pessoas que o socorreram colocaram em seu ferimento gordura e o embrulharam em feltro. Existe portanto transferida à sua poética uma grande carga simbólica e um conceito de *energia*, como também muitas vezes seus objetos são partes de seus rituais ou de seus trabalhos como esculturas sociais.

Seu primeiro trabalho a ser estudado é *Queda de Neve / SCHEEFALL* (1965), *madeira e feltro*. Neste trabalho temos um apagamento parcial dos três troncos de arbustos quebrados por uma série de quadrados de feltro empilhados. Quanto maior o empilhamento de feltros maior o apagamento da parte dos arbustos cobertos. Aqui temos algo semelhante ao recobrimento das superfícies em Medardo Rosso, *Ecce Puer!* A mesma referência encontramos em sua performance: *Aula de Arte e Uma*



Man Ray, "O Enigma de Isidore Ducasse", 1920

Lebre Morta, onde Joseph Beuys, com o **rosto coberto por gordura** e sentado em um banco, conversa sobre arte com uma lebre morta em seu colo. São exemplos de processos de apagamento.

Utiliza-se do feltro em outro trabalho Joseph Beuys, *Cama* (1963-64), *cama, feltro, cobre e ferro*. O feltro encontra-se jogado sobre a cama como um cobertor desarrumado propositalmente, deixando que parte do volume seja visto. Aqui também temos um apagamento parcial onde o feltro funciona para o trabalho como isolante, da mesma maneira que o cobertor para um corpo sobre a cama.

Nestes trabalhos temos uma relação entre uma superfície de feltro e uma estrutura que está sendo apagada e isolada. A idéia de isolamento encontra-se também presente em Joseph Beuys, *Caixa de Ferro e Vácuo-Massa* (1968), onde uma caixa de metal em forma de meia cruz cúbica fechada contém: 100 Kg de gordura, 100 bombas de ar para Bicicleta e um fragmento do filme *Eurasienstab* que pode ser traduzido por *Bastão da Eurásia*.

Neste caso temos um ocultamento destes elementos por uma forma de meia cruz cúbica que funciona como uma caixa opaca que pode abrigar e ocultar volumes diferentes do seu. Portanto, não temos aqui um apagamento da forma e sim um ocultamento pois os volumes ocultados não possuem nem parte de sua superfície semelhante ou em contato *aparente* com a superfície do volume de ferro que os envolve. Tudo está em oculto, portanto é necessidade e conceito do trabalho que estes elementos não operem no trabalho pela sua **visibilidade** se quer parcial e sim pela **não visibilidade**.

Assim como nesta escultura a invisibilidade dos objetos internos à caixa está sendo considerada pelo trabalho, alguns processos de desmaterialização do objeto podem ajudar a pensar a questão do apagamento da forma contemporânea como o desinteresse das artes plásticas pela visibilidade iluminista, um olhar que percorre tudo e a tudo quer ver. Um desapareço do artista pelo *tornar visível* de Paul Klee.

Trabalhos conceituais pregavam como uma das suas questões que o papel do artista não é mais lutar com a matéria e sim propor idéias para fazer obras.

Analisando o trabalho do artista conceitual Joseph Kosuth, *Uma e Três Cadeiras* (1965), vemos tratar-se de uma obra que apresenta uma cadeira verdadeira colocada entre um painel fotográfico da mesma cadeira e de uma definição Verbal de cadeira extraída de dicionário. Este procedimento é repetido por um grupo de obras de Kosuth onde a mais conhecida é que está sendo analisada. As variantes são *Uma e Três Mesas* e *Uma e Três Serras*, todas de 1965.

Neste trabalho temos uma demonstração com os três componentes da obra de uma desmaterialização do objeto, partindo de um objeto referente

(cadeira Verdadeira) ao seu signo icônico e ao seu signo lingüístico, como também podem pensar em um apagamento conceitual dos signos tradutores.

"Embora a força visual do objeto, da sua representação fotográfica e da sua definição se mantenha, parece indubitável que o referente (a cadeira verdadeira), o seu signo icônico (a fotografia) e o seu signo lingüístico (a definição do dicionário), precisamente enquanto múltiplas possibilidades de denotar um conceito, **lhe estão de fato submetidas**, e daí a prevalência deste conceito".²⁰

Portanto, aqui não se trata de um apagamento formal realizado sobre o material, superfície ou volume da obra e sim de um apagamento da capacidade de representação de seus signos tradutores.

Com este trabalho conceitual, termino a análise de apagamentos em escultura contemporânea por considerar apresentadas as principais formas de apagamento contemporâneo (...). Aos desdobramentos conceituais e à desmaterialização do objeto seguem-se outros movimentos. Evidentemente poderíamos estudar processos de apagamento em *Happening* ou performances, mas não faz parte de nosso objetivo e estudo. A escolha de esculturas e a procura de processos de apagamentos que pudessem estabelecer diferenças e semelhanças entre processos de apagamento modernos e contemporâneos, acabou por nos orientar a partir de trabalhos fundadores de uma nova tradição de apagamentos de Man Ray e a escultura *Mole* de Marcel Duchamp, portanto, iniciamos pelo estudo de objetos Dada e Surrealistas para trabalhos contemporâneos onde a reflexão obrigatória se fazia presente, como na inteligência Pop, New Dada, Novo Realismo, Povera e Conceitual. Estes movimentos tem muitas de suas obras relacionadas ao que Renato de Fusco chamou de **Linha da Redução**. "O termo *redução* não significa, neste caso, um processo simplificado através do qual, após anos de acurada pesquisa e de exegese crítica, a arte contemporânea possa ter solucionado seus problemas; antes indica um outro processo que visa investigar as estruturas, os próprios instrumentos de linguagem e se caracteriza sobretudo por grandes transformações: a contestação ou a redução constante de um código recém-adquirido a um outro ainda mais recente. (...) De resto, é notório que este foi um dos principais objetivos do dadaísmo, base da nossa *Linha da Redução*".²¹

Portanto não podemos deixar de relacionar processos de apagamento ao conceito de *Redução* de Renato de Fusco, onde nem todo trabalho considerado como na linha da redução apresenta processos de apagamento, porém, os trabalhos que apresentam apagamento contemporâneo não existem sem a reflexão sobre os processos de investigação das estruturas e o estudo dos instrumentos de linguagem ligados à *Redução*.

Além do fato da *linha da Redução* ter em comum com o estudo dos processos de apagamentos trabalhos *dadaístas* que são também fundadores da nova

tradição de apagamentos modernos, considero como apagamento contemporâneo o desenvolvimento por *reflexão crítica* ou *redução* a partir da nova tradição de apagamento inaugurada por Man Ray em *O Enigma de Isidore Ducasse*.

NOTAS

- 1 Ronaldo Brito e Paulo Venâncio Filho. "O Moderno e o Contemporâneo" in *O Novo e o outro Novo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, p. 5.
- 2 Jean-Christophe Bailly. *Marcel Duchamp*. Fernando Hazan, Paris, 1984, p. 54.
- 3 R. POGGLIOLI. *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*, II Mulino, Bolonha, 1962, p. 77-78.
- 4 Octávio Paz. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Perspectiva, São Paulo, 1977, p. 45.
- 5 *Idem, ibidem*, p. 47.
- 6 Renato de Fusco. *História da Arte Contemporânea*. Editorial Presença, Lisboa, 1988, p. 302.
- 7 Paulo Venâncio Filho. "Duas Esculturas" in *Caderno Cinza*, Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, Ano 1, nº 1, 1984, p. 32.
- 8 *Idem, ibidem*, p. 32.
- 9 *Idem, ibidem*, p. 32.
- 10 *Idem, ibidem*, p. 32.
- 11 Walter Zanini. *Tendências da Escultura Moderna*, Cultrix, São Paulo, 1971, p. 281.
- 12 *Idem, ibidem*, p. 284.
- 13 Ronaldo Brito. *op. cit.*, p. 7.
- 14 *Idem, ibidem*, p. 8-9.
- 15 *Idem, ibidem*, p. 9.
- 16 *Idem, ibidem*, p. 7.
- 17 *Idem, ibidem*, p. 7.
- 18 *Idem, ibidem*, p. 7.
- 19 Renato de Fusco. *op. cit.*, p. 316.
- 20 *Idem, ibidem*, p. 346.
- 21 *Idem, ibidem*, p. 293.

Marco do Valle é artista plástico e professor do Instituto de Artes da UNICAMP. O presente texto é parte da dissertação de mestrado em Artes (ECA-USP) intitulada *Processos de Apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea*, orientada pelo Prof. Dr. Virgílio Benjamin Noya Pinto e defendida em 1991.

IDENTIDADE NACIONAL E ESTADO NO PROJETO MODERNISTA Modernidade, Estado e Tradição

O surgimento, a partir da década de 20, de uma nova visão sobre o Brasil no campo da produção cultural, literária, plástica e musical

Carlos Alberto F. Martins

Já se apontou que todo esforço de conhecimento do significado e dos processos operativos do modernismo brasileiro corre o risco, ou de cair na conhecida “desconsideração brasileira pela memória” ou no seu oposto, o enquadramento apressado nas periodizações e nas cristalizações interpretativas.¹

Estão hoje superadas as visões que tendiam a pensar a produção e as estratégias de intervenção cultural deflagradas com a Semana de 22 como mero reflexo das tensões sociais que marcaram a década de 20, ou ainda como expressão no nível cultural do descontentamento das emergentes “camadas médias urbanas” com um quadro político e institucional incapaz de as absorver nos mecanismos de gestão de uma sociedade em rápida transformação.

A produção recente mais estimulante tende a pensá-las como um momento particular do processo de constituição de uma *intelligentsia* no Brasil. Isto é, da formação de um grupo social que se individualiza menos por sua origem social que pela natureza particular das relações que propõe estabelecer entre o trabalho intelectual e a política.²

O intenso processo de transformações políticas e econômicas vivenciadas pelo país na virada do século, até o limiar dos anos 20, concentra, de forma particular e dramática no Rio de Janeiro, a desilusão dos que viram na República a palavra mágica capaz de resolver os problemas sociais do país.

A consolidação do poder das oligarquias, o surgimento e a destruição de grandes fortunas na ciranda financeira, o intenso desejo de **civilizar-se** de uma capital que se quer branca e européia, constróem o contraponto da repressão policial à chaga da miséria urbana, agravada por um crescimento populacional acelerado. Os 523 mil habitantes de 1890 serão 811 mil em 1900 e 1160 mil em 1920³ aumentando em muito o número daqueles a quem

“se reprovará moralmente a sua própria condição de miseráveis”.

As transformações urbanas e sociais levadas a efeito durante esse período vão aprofundar cada vez mais o descompasso entre esforço de atualização de um país que deve ser estruturado para se incorporar às novas formas de articulação do sistema econômico internacional e os limites internos representados pela extensão territorial, pela “dissipação improdutiva do capital importado”, pelo nepotismo, pelo analfabetismo e pela dificuldade em incorporar ao sistema produtivo os contingentes de ex-escravos, de migrantes e estrangeiros.

Nicolau Sevcenko assim resume o caráter contraditório do que chamou de “inserção compulsória na *belle-epoque*”:

“Ao fim, resultava que a pretendida composição de um Estado-Nação moderno no Rio de Janeiro só se tornava viável através da sustentação, por cooptação, proporcionada pelas estruturas e forças sociais e políticas tradicionais do interior do país (coronelismo, capangismo, voto de cabresto, etc...), mais que nunca interessadas em tirar partido do volume de riquezas e oportunidades condensadas pelo governo central. O aspirado estabelecimento do regime do progresso e da racionalidade seguia, assim, numa marcha arrastada e entorpecida pela ação corruptora da estagnação e da irracionalidade”.⁴

A par das vozes que se erguem para denunciar a miséria popular e o estado de atraso social e cultural, por vezes conseguindo expressar “um sentimento de autêntica indignação moral”, persiste um sentido de impotência perante as dificuldades e a dimensão da tarefa de transformar um país que sequer se conhece adequadamente.

Luciano Martins indica que, ao contrário do que fez a força da *intelligentsia* russa, os intelectuais brasileiros, mesmo os mais lúcidos denunciadores da miséria moral e material do país, são incapazes de superar, em seu discurso, o domínio da crítica moral, frequentemente confusa:

“... *les protestations et les perplexités ne parviennent pas à prendre la forme d'un projet de transformation de la société*”.⁵

Essa condição de uma *intelligentsia* desprovida de pensamento utópico, de projeto de transformação social, não parece poder ser explicada simplesmente pelos processos de cooptação dos intelectuais pelos setores dominantes do aparelho estatal ou por qualquer leitura reducionista do tipo **origem de classe**. No movimento de constituição e diferenciação interna do setor letrado, ao lado dos *bacharéis*, expressão do saber ornamental, cada vez mais se destacarão aqueles que irão articular a preocupação com a própria identidade enquanto grupo social e a busca, frequentemente angustiada, de uma explicação para a especificidade dessa sociedade contraditória e desconcertante:

“... *c'est la nation plutôt que la société qui constitue l'axe des préoccupations des intellectuels*”.⁶

Como uma espécie de resposta à formulação de Tobias Barreto,

“*L'intelligentsia brésilienne va se préoccuper justement, un siècle après l'indépendance, de la 'construction de la nation'*...”⁷

No entanto, o esforço de construção sistemática de uma teoria capaz de interpretar o Brasil, como condição de suporte para o auto-atribuído papel de **herói civilizador** da nação, ainda esperará algum tempo. Será necessário que, após o golpe de 30, se afirme, progressivamente, a convicção de que o novo tipo de governo central, autoritário e centralizador, é a via possível de construção da nacionalidade, para que essa vocação *demiúrgica* assuma, ao menos aparentemente, contornos de viabilidade operacional.

No campo mais específico da produção cultural, literária, plástica e musical, um raciocínio de outra ordem, e de outra origem, aponta, também, para a necessidade de construir um novo olhar sobre o Brasil. Paradoxalmente este novo olhar surgirá como preocupação de um pequeno grupo de intelectuais, se não originários, ao menos recebidos e amparados nos salões de refinadas famílias abastadas, a partir de seu contato com a produção cultural da vanguarda européia.

Evidentemente o alcance cultural e político da renovação que ali inicia só pode ser pensado fora dos limites de determinações mecânicas ou unívocas.

Antonio Candido, em trabalho já clássico, sugere que a articulação entre a tendência à expressão das características locais e reconhecimento da pertinência a um universo amplo e pluriforme constitui uma espécie de constante básica na produção cultural brasileira:

“Se fosse possível estabelecer uma lei da evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo...”⁸

Essa tensão entre local e universal pode ser pensada como uma característica inerente à produção cultural mais significativa de um país cuja condição subordinada, colonial ou não, não obscurece o fato de ser, ele próprio, criação do sistema econômico internacional em expansão e, portanto, parte integrante de seu próprio movimento.

Com a produção modernista, a partir da década de 20, ela adquirirá entretanto, contornos e configurações mais precisos. A ambiência do imediato pós-guerra, com seu surto de industrialização, com o crescimento e a complexização da vida urbana, a presença massiva e atuante dos contingentes de imigrantes, o conhecimento e a repercussão dos acontecimentos internacionais - da própria Guerra à Revolução bolchevique - contribuem para marcar uma sensação, ambígua certamente, de cada vez mais indissociável pertinência ao sistema internacional mas também de inelutável diferença.

Antonio Candido pretende localizar a raiz dessa “ambigüidade fundamental” no nível étnico, na condição de povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, tropical, influenciado por culturas primitivas.⁹ Preocupado em identificar as similitudes e diferenciações dos diversos movimentos que, ao longo da década de 20, marcam o âmbito latino-americano, Jorge Manrique indica que

“... *no es la existencia de un arte 'mestizo' lo que se puede presentar como lo específico y común a nosotros, sino la pregunta por ese ser mestizo y las contestaciones que se han dado, ya en sentido positivo, ya en sentido negativo*”.¹⁰

A resposta dos movimentos artísticos da década tem, além disso, um denominador comum

“*consistente en ser, simultáneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa hacia de revolucionario en ese momento (...) y al mismo tiempo un abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social (...) en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa*”.¹¹

João Luiz Lafetá, embora apoiado na linha geral da leitura de Antonio Candido, vai buscar em condicionantes mais imediatos, e complementares, a ori-

gem desse caráter simultaneamente universal e localista que marca a produção do período inicial do modernismo: assumindo o projeto das vanguardas européias de pensar a arte não mais como mimese mas como um procedimento autônomo e auto-reflexivo, este subverteu os princípios da expressão literária tradicional. Mas desmascarar a estética pasadista acabou por implicar a contraposição a uma visão do país que estava subjacente a toda produção literária anterior:

“Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem oficializada, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular”.¹²

Ainda no rastro de Candido, apontará que o modernismo foi buscar em alguns dos procedimentos das vanguardas européias as bases para essa operação, simultaneamente “estética e ideológica”. Reconhecido que toda percepção tem já uma natureza intelectual, que todo olhar é construído culturalmente, a arte moderna européia vai buscar na visualidade africana ou oriental, no primitivo, não apenas a demonstração da possibilidade da construção de um olhar distinto do renascentista, mas

“... um instrumento capaz de afastar as camadas de ideologia que haviam afastado a arte do real”.¹³

Para os modernistas, alunos aplicados e assíduos frequentadores dos círculos da vanguarda européia, entretanto, esse distante primitivismo, esse outro *olhar o mundo* que se buscava fora dos limites *civilizados* era perturbadoramente próximo e conhecido: estava sob seus próprios pés, persistia nos traços de herança cultural indígena ou africana. Nos costumes, crenças e falas ainda vivos na própria cidade, todavia indecisa entre a modernidade do tijolo e do automóvel e o passado recente da taipa e do burro de carga. Podia ser encontrado logo além das vidraças dos salões franceses das fazendas de café. Ou, mais radicalmente, no interior desse país que era preciso descobrir.

Lei da evolução da vida espiritual brasileira, preocupação *ontológica* com o ser brasileiro - ou latino americano -, consciência do poder transformador do *popular* ou bem disciplinada aplicação de um procedimento das vanguardas européias: qualquer que tenha sido o fator determinante, ou a particular combinação deles, a reflexão sobre a questão da nacionalidade marcou desde o início as preocupações dos mais expressivos representantes do Modernismo.

Já em 1915, Oswald publica, em *O Pirralho*, um artigo em que critica ferozmente a figura típica do *bolsista* que, regressando de seu aprendizado europeu, se mostra horrorizado com “a nossa pobre

vida burguesa” e a nossa paisagem “não cultivada”. Ao final, aconselha aos jovens pintores que, passado o estágio

“... de aprendizagem técnica (...) [extraíam] dos tesouros do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que o circundam, a arte nossa que afirma, ao lado de nosso imenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade”.¹⁴

A mesma preocupação com a afirmação de uma brasilidade não contraditória com a modernidade reaparece na carta que Tarsila envia à família, de Paris, em 1923:

“Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. (...) Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo (...) como no último quadro que estou pintando”.

Para em seguida, acrescentar o aval dos mestres europeus:

“Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui, pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país (...) Paris está farta de arte parisiense”.¹⁵

Sem recursos para longas temporadas européias, mas nem por isso menos informado, Mário de Andrade bate em tecla semelhante:

“... Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma (...) Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde também não há arroios gentis. HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disto é que o mundo, a arte, o Brasil e a minha queridíssima Tarsila precisam”.¹⁶

Carlos Zilio aponta a coincidência de posições entre os principais modernistas e a capacidade que terá Tarsila de concretizar “antes de seus companheiros literatos” as idéias em gestação. Analisando o quadro *A Negra* vai notar que, apesar do interesse parisiense pela arte negra, as referências de Tarsila são de outra ordem:

“... Tanto em Brancusi como em Picasso, a arte negra funciona como sugestão plástica. Já o quadro de Tarsila não possui nenhuma referência imediata à arte negra. A influência é imediata e codificada pelo Pós-Cubismo. O modelo mais presente para Tarsila é a própria figura do negro, retirada dos mitos de sua infância na fazenda”.¹⁷

A recuperação do passado brasileiro, no entanto, é demasiado importante para o projeto modernista para ser confiado exclusivamente à memória. A famosa viagem dos modernistas paulistas e de Blaise Cendrars, desdobrada nos roteiros de Mário, tem o sentido de uma tomada de conhecimento, mas também de uma investigação rigorosa, de uma lei-

tura, tanto do passado erudito quanto das manifestações do popular. Leitura realizada pelo olhar aparelhado da modernidade, ela objetiva uma síntese cultural própria.

Carlos Zilio, citando Pierre Rivas, aponta a diferença de significado que tem a viagem para Cendrars e para os brasileiros:

“...‘aquilo que era exotismo na Europa era aqui recurso contra-aculturativo’, ou seja, o que para Cendrars era apenas a descoberta de uma realidade diferente da sua, para os modernistas era a descoberta da sua própria realidade”.¹⁸

Essa “descoberta de sua própria realidade” não se referia, entretanto, às condições concretas de vida material e cultural das populações marcadas pelo isolamento regional ou pelas diferenças étnicas e de classe na vida urbana. Era antes de tudo a busca de uma “essência do ser nacional”, de um caráter original que cedo mostraria sua intangibilidade e levaria os modernistas a uma radical virada no sentido de seu trabalho.

É interpretação corrente que o movimento modernista, originalmente preocupado com a dimensão de ruptura estética da sua produção, irá progressivamente sofrer o influxo da exacerbação das tensões sociais e se *politizar*, definindo alterações de percurso na produção pós-trinta, representadas, por exemplo, pelo peso específico assumido pela temática social na pintura de uma Tarsila ou na substituição da pesquisa literária por uma preocupação de “reconhecimento e denúncia” das condições de vida popular que aproximará boa parte da literatura de um realismo. É evidente que os modernistas não poderiam estar isolados da efervescência política e social e, especialmente, do esforço intelectual de interpretação histórico-sociológica do Brasil, que é, num sentido amplo, constitutivo do próprio modernismo, se pensado como momento de “verificação da inteligência nacional”.¹⁹

Isto não significa, entretanto, um movimento progressivo de aproximação às forças populares ou de adesão a projetos de transformação social apoiados nessas forças.

É novamente Zilio que cita uma passagem das *Reminiscências...* de Di Cavalcanti, referente ao final da década de 20:

“Lembro-me de ter muitas vezes conversado, naquela época, com Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade sobre o destino político do Brasil. Eles riam de mim e não compreendiam o meu apego incipiente ao estudo das novas doutrinas sociais. (...) As conversas que eu mantinha com líderes operários e intelectuais comunistas (...) quando transmitidas ao grupo dos literatos da Semana de Arte Moderna só

serviam para que eles zombassem de mim acreditando-me um criança de sempre”.²⁰

Diferentemente do que parece pensar Di Cavalcanti não é a proximidade de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida aos próceres do PRP ou a adesão de Mário de Andrade ao PD, assim como não é a sua própria proximidade - ou a futura conversão de Oswald - ao PC, que determinarão o caráter político de sua produção. O fracionamento político-partidário do movimento modernista tem sido apontado sem que se enfatize suficientemente que o nacionalismo é mais do que a sua origem comum - é o seu sentido permanente.

Nacionalistas por formação pessoal e, acima de tudo, por convicção intelectual, os modernistas não deixarão de fazer parte de um processo de construção de representações sociais objetivamente destinadas a escamotear a divisão de classes. Esse nacionalismo não pode ser, no entanto, passadista. Ele parte do reconhecimento daquilo que Sevcenko apontava já, como consciência, nos trabalhos de Euclides da Cunha e Lima Barreto:

“... o movimento das circunstâncias concretas da cidade, do subúrbio ou do sertão, para as instâncias abstratas da civilização ou da natureza humana, faz-se agora através da mediação concreta de uma dimensão, que interage tanto com o primeiro como o segundo dado (o urbano e o regional): a dimensão histórica e espacial da nação, do estado, do território, da ordem econômica internacional, do cosmopolitismo, etc. Não há mais nesse caso dois termos único e solitários. Os próprios conceitos de universo e humanidade representam essa emanção histórica materializada pela expansão a nível mundial do padrão cultural europeu, a esteira da internacionalização do comércio e da expansão das potências do Velho Mundo”.²¹

Herdeiro das preocupações, mais básicas e das formulações mais lúcidas da produção cultural anterior, o modernismo sabe que não será no passado ou nos mitos originais, senão simbólica e metaforicamente, que se poderá buscar os elementos constitutivos da identidade nacional. De um lado porque

“... o passado de toda colônia é opaco a si mesmo, pois está sob o controle do colonizador”,²²

de outro, porque uma busca rigorosa das raízes da população brasileira remeteria a um espaço muito mais amplo do que à origem lusitana, africana e indígena.

Contribuir, no plano específico da produção cultural, para a transformação do território em nação, da população em povo, implicava reconhecer que a

questão nacionalista se apresentava, no Brasil pós-guerra, como esforço de reação, ainda que pluriforme, a três níveis, a princípio distintos, de problemas: a necessidade de afirmação de independência política e soberania econômica diante da vocação imperialista das potências internacionais, agudamente demonstrada pela Guerra Mundial, tinha seu componente cultural no esforço de demonstração de equipotência cultural, da possibilidade de permanente atualização com a vanguarda internacional. Em segundo lugar, a necessidade política e econômica de unificar um território e uma população ainda fortemente marcados pela tradição regionalista colocava os limites da possibilidade de utilização da matéria prima regional no processo de produção cultural. Por último, mas certamente não menos importante, a construção de uma identidade nacional era uma condição necessária para a superação da ameaça à coesão social interna, representada pelo caráter pluri-étnico da composição da população trabalhadora, urbana e, em alguns casos, agrária.²³

Construção de uma identidade, portanto, e não sua descoberta ou recuperação. O modernismo brasileiro foi interrogar o passado, a tradição, em busca de elementos para construir uma imagem que afinal desse sentido ao Brasil moderno. A identidade não como origem mas como projeto, tão bem expressa na idéia andradiana de construir a **língua brasileira**, é a *virada* que define o sentido e o caráter do modernismo, assim como o seu drama e seus limites:

“... Apesar de todo escândalo e de toda crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Um sentido às vezes negativo, escabroso até, mas afinal um sentido. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda - a afirmação da identidade nacional, a brasilidade. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso Ser moderno”.²⁴

Esta ambiguidade refletia de forma ampla os dilemas e os limites da ação intelectual no, e diante do, país. O artista não podia se contentar em criar sua obra. Era necessário também criar seu público. Vivendo em um país de analfabetos, em ausência de um público e um mercado, a questão da definição de seu próprio papel social os conduzia

“... *s'attribuer, en tant que tels, le rôle de demiurges, de héros civilisateur de la nation*”.²⁵

Enpenhados na dupla superação da ausência de um público e do caráter ornamental da cultura vigente, a questão da educação torna-se crucial para todo o esforço intelectual moderno no país.

Luciano Martins localiza aí a questão decisiva para a constituição, e para a definição do próprio caráter, da *intelligentsia* brasileira:

“*Ce seront justement l'éducation du peuple, la réforme de l'enseignement et la construction d'un 'champ culturel', à partir de l'université, qui vont devenir les axes de préoccupation d'une bonne partie de l'intelligentsia des années 20 et 30. Et ce sont aussi ces préoccupations qui vont la mettre en rapport direct (et contradictoire) avec l'État*”.²⁶

Esta relação não é contraditória apenas porque, especialmente a partir de 1930, os ramos empobrecidos do setor intelectual tenham passado a depender essencialmente da ampliação do “mercado de postos públicos” onde desempenham, por vezes, funções estritamente burocráticas a serviço de um aparato estatal de cuja orientação ideológica, constringidamente, divergiam, como aponta Sérgio Miceli.²⁷

É sem dúvida excessivamente reduutivo pensar que para garantir o “com que viver, de ordinário, sem folga”,²⁸ ou para “furtar-se aos testes do mercado mais amplo” os intelectuais modernistas, por uma espécie de crise coletiva de consciência, buscassem

“...minimizar os favores da cooptação se lhes contrapondo uma produção intelectual fundada em álibis nacionalistas”.²⁹

Já mostramos, e antes de nós, muitos outros, que os *álibis* nacionalistas são muito anteriores, como preocupação fundante do projeto modernista, a 1930. É certo que o constrangimento existia e disso constituem excelentes testemunhas as sempre tensas relações entre Mário de Andrade e Capanema ou, ainda de forma mais aguda, o episódio do pedido de demissão de Drummond da chefia de gabinete do ministro.³⁰ Reduzí-los entretanto ao preço a pagar pelo

“...êxito em monopolizar as instâncias de financiamento que lhes deram o controle das concessões públicas de serviços e recursos nessas áreas e a autoridade intelectual para externar juízos em assuntos culturais”³¹

é ignorar que a motivação fundamental para a ação através do Estado está na própria lógica do projeto modernista. No movimento conceitual que identifica a construção de seu próprio público á da *nação civilizada*,

"...la recherche de l'identité sociale passe également pour la quête angoissée d'un pont entre cette rénovation culturelle tous azimuts et le réformisme de la société: le pont entre la modernité et la modernisation du pays".³²

Assim, o processo de *construção institucional* vivido logo após 1930 e, na área cultural, acelerado com a gestão Capanema, se apresenta como a possibilidade de acompanhar a superação do *atraso* econômico com o enfrentamento da tarefa auto-atribuída de arrancar o país do seu *atraso* cultural.

A ação educacional como paradigma de um processo de *criação* de cidadãos e de *reprodução/modernização* das elites é uma das idéias recorrentes no Brasil do período. Embora Martins a localize de forma acabada nos educadores profissionais *strictu sensu*, deve-se notar que sua lógica se estende à ação cultural em sentido amplo.

Essa relação/tensão entre elites e "cidadãos a construir" implicará uma reflexão e um esforço permanentes em torno da articulação entre o *popular* e o *erudito*, entre a produção da obra de cultura e a *produção* de seu destinatário.

Estará também na raiz das ambigüidades e tensões da relação entre os intelectuais modernistas e o Estado, especialmente na área de atuação do Ministério de Capanema, dada a dificuldade de

"... estabelecer a tênue linha divisória que separasse a ação cultural, eminentemente educativa e formativa, da mobilização político-social e da propaganda propriamente dita".³³

Exemplar dessa maneira peculiar de conceber o sentido social da ação do intelectual e do artista será o trabalho de Villa Lobos com o canto orfeônico.

Paradigmática, pela lucidez, a exposição que faz Mário de Andrade:

"Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade quotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. (...) Tarefa que compete aos governos".³⁴

E, através dos governos, aos intelectuais. É a auto-atribuída tarefa de construção da identidade nacional que orienta o projeto modernista a pensar e propor a ação cultural como política cultural. Por isso, pelo menos tanto quanto pela locação repressiva e controladora do varguismo, o Estado será, no Brasil, do pós 30, não apenas o árbitro, mas o promotor privilegiado da produção cultural.

NOTAS:

- 1 Ronaldo Brito, "O Trauma do Moderno", in *Sete Ensaios sobre o Modernismo*.
- 2 Ver o trabalho de Luciano Martins, *La Genèse d'une Intelligentsia: Les intellectuels et le politique au Brésil, 1920-1940*.
- 3 Dados do Recenseamento do Rio de Janeiro, citados por Michael L. Conniff, *Urban Politics in Brazil: The Rise of Populism 1925-1945*, p.28.
- 4 Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão*, p.51.
- 5 Luciano Martins, *op.cit.*, p.22.
- 6 Luciano Martins, *op.cit.*, p.23.
- 7 *Idem, ibidem*, p.23.
- 8 Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, p.109.
- 9 Antonio Candido, *op.cit.*, p.119.
- 10 Jorge Alberto Manrique, "Identidad o Modernidad", in *América Latina en sus Artes*, p.21)
- 11 Jorge Alberto Manrique, *op.cit.*, p.19.
- 12 João Luiz Lafeté, *Estética e Ideologia: o Modernismo em 1930*, p.21.
- 13 Carlos Zilio, *A Querrela do Brasil*, p.27.
- 14 Oswald de Andrade, "Em Prol da Pintura Nacional", in O Pirralho, citado por Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*.
- 15 Citada por Aracy Amaral, *Tarsila, sua Obra e seu Tempo*, v.1, p.84.
- 16 *Carta de Mário de Andrade a Tarsila*, reproduzida por Aracy Amaral, *op.cit.*, p.110.
- 17 Carlos Zilio, *op.cit.*, p.49.
- 18 Carlos Zilio, *op.cit.*, p.67. A citação é de Pierre Rivas, "Modernité du Modernisme", in EUROPE, nº 599, p.4.
- 19 A caracterização do modernismo como "reverificação da inteligência nacional" é de Francisco Iglésias, em ensaio com esse título, publicado em Affonso Avila, *O Modernismo*. Por esforço de interpretação histórico-sociológica, referimo-nos ao que é chamado de "redescobrimto do Brasil" por Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*.
- 20 Emiliano Di Cavaleanti, *Reminiscências Líricas de um Perfeto Carioca*, citado por Carlos Zilio, *op.cit.*, p.56.
- 21 Nicolau Sevcenko, *op.cit.* p.228.
- 22 Ronaldo Brito, *op.cit.*, p.13.
- 23 Para uma avaliação da importância das diferentes tradições nacionais na formação de uma "subcultura operária" veja-se, entre outros, Boris Fausto, *Trabalho Urbano e Conflito Social* e Francisco Foot Hardman, *Nem Pátria nem Patrão. Sobre a política futura do Estado varguista com relação às minorias étnico-linguísticas*, ver Simon Schwartzmann *et alli*, *Tempos de Capanema*, pp. 141-172.
- 24 Ronaldo Brito, *op.cit.*, p.15.
- 25 Luciano Martins, *op.cit.*, p.25.
- 26 *Idem, ibidem*, p.26.
- 27 Sérgio Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, pp.158-164.
- 28 Carlos Drummond de Andrade, *Passeios na Ilha*, pp.658-669, citado por Sérgio Miceli, *op.cit.*, pp. 159-160.
- 29 Sérgio Miceli, *op.cit.*, p.159.
- 30 Carta de 25.3.1936, reproduzida em Simon Schwartzmann, *op.cit.*, p.302.
- 31 Sérgio Miceli, *op.cit.*, pp.159-160.
- 32 Luciano Martins, *op.cit.*, p.30.
- 33 Simon Schwartzmann, *op.cit.*, p.86. Para as relações entre cultura e propaganda v. também Mônica Pimenta Velloso, "Cultura e Poder Político: uma configuração do campo intelectual" in Lucia Lippi de Oliveira *et alli*, *Estado Novo: Ideologia e Poder*, pp.71108.
- 34 *Carta a Paulo Duarte*, datada provavelmente do final do primeiro semestre de 1937, reproduzida em Paulo Duarte, *Mário de Andrade por Ele Mesmo*, p.150-154.

Carlos Alberto F. Martins é professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos (USP). O presente texto é parte da dissertação de mestrado em História Social (FFLCH-USP) intitulada *Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma Investigação sobre a Constituição do Discurso Moderno no Brasil; a Obra de Lúcio Costa (1924-1952)*, orientada pelo Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier e defendida em dezembro de 1987.

GILBERTO FREYRE E LÚCIO COSTA, OU A BOA TRADIÇÃO O Patrimônio Intelectual do Sphan

As íntimas relações entre o maior ideólogo da Arquitetura Moderna Brasileira e o grande sociólogo dão luz à onipresença da brasilidade no ideário modernista

Silvana Barbosa Rubino

Para Francisco Iglésias, a historiografia brasileira se enriqueceu com a publicação da **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, periódicos "que se distinguiam pelo rigor metodológico, pelo uso de fontes primárias, pela documentação severa."¹ Para Iglésias, mais do que isso, o próprio trabalho de guardar ou reconstituir - em suma, a própria defesa - já é trabalho historiográfico.

A intenção é examinar a produção de conhecimento com origem na instituição, sua contribuição ao que podemos conhecer sobre história e arte do país a partir da prática do SPHAN, e analisar esse *patrimônio conceitual* como mais um momento de investimento simbólico sobre bens prévios.

O SPHAN não é apenas um capítulo de nossa historiografia. O tema **patrimônio** constrói um campo específico onde história, crítica de arte e ciências sociais se interceptam. Um campo que de um lado é híbrido, como a tradição ensaística dos anos 40 e 50, onde cabem arte, ensaio, crítica, história e ciências sociais. E de outro não, pois pela maneira como o campo foi constituído, essa mescla deixa de ser hibridismo, ecletismo para se tornar uma característica sem a qual não pensaríamos o tema. Patrimônio tornou-se, mais que um objeto que permite uma abordagem sob óticas diversas, uma área do conhecimento que remete a diversas disciplinas acadêmicas e que requisita e produz especialistas.

O SPHAN, ao eternizar nosso passado tradicional, o fez sob a ótica da presentificação. Esse processo, que tem seu ponto nodal no tombamento, tem continuidade quando o SPHAN fala sobre o que tombou ou deve tombar. Dito em outras palavras, há uma presentificação na historiografia da arte e arquitetura brasileira que é realizada via o estudo desse passado tradicional e a escrita sobre o mesmo. Ao abordar esses textos, podemos buscar hoje uma antropologia dessa historiografia.

Mas essa antropologia é também um exercício de presentificação. Sabemos que o que se preserva hoje

é distinto, mas também informado pelo que se preservava em 1940 ou 1930 - pensa-se frequentemente os conceitos de patrimônio por adesão, recusa ou diálogo com a tradição criada na **fase heróica** do SPHAN, o período de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Tal ocorre, não porque hoje os preservacionistas sejam mais esclarecidos do que ontem: as regras do campo se alteraram. Novas visões de história foram incorporadas, e o conceito de patrimônio se antropologizou.²

É necessária uma pontuação do porquê os conceitos de patrimônio se imbricavam tanto na ciência social que então se constituía. Essa área de intersecção está explicitamente demonstrada no prefácio à primeira edição de *Casa Grande & Senzala*, obra hoje tida como uma das grandes interpretações do país.³

Nesse prefácio, Freyre retoma as figuras de José Marianno Filho e Lúcio Costa - que já haviam disputado o papel de formador de opinião junto ao SPHAN e os rumos da Escola Nacional de Belas Artes. Em seu texto, Mariano aparece como aquele que não compreendeu bem a especificidade da arquitetura patriarcal quando afirmou que esta seguiu o modelo da arquitetura religiosa. Costa, ao contrário, *se encantou* diante das casas mineiras, as "velhas casas-grandes de Minas". Mas é na elucidação do que representa a casa-grande, esse grande fenômeno total, que Gilberto Freyre demonstra o que pode contar um bem arquitetônico.

"A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (...); de vida social e de família (...) de higiene do corpo e da casa (...); da política (o compadrismo)".

A casa-grande é o patamar privilegiado de onde o pesquisador analisa a totalidade de relações sociais na sociedade patriarcal.

Se na obra de Freyre a casa-grande é esse condensador de significados sociais, é no bem imóvel que vão repousar as reconstruções que o SPHAN fez da história pretérita do país, ainda que no projeto de suas publicações se pretendesse um espectro tão amplo de temas como são as possibilidades de inventário, onde não é o bem imóvel a única nem a principal possibilidade.

Ao apresentar a primeira publicação do SPHAN, de 1937, - o livro *Mocambos do Nordeste*, de Gilberto Freyre - o prefácio de Rodrigo arrolava os temas que seriam tarefa da instituição cobrir.

“Tendo por objeto questões gerais ou aspectos particulares da formação e do desenvolvimento das artes plásticas no Brasil, assim como estudos sobre matérias da nossa arqueologia, de nossa etnografia, de nossa arte popular, de nossas artes aplicadas e dos monumentos vinculados à nossa história, os trabalhos que serão dados à publicidade em seguida ao presente ensaio do prof. Gilberto Freyre visarão a informar e a instruir com seriedade sobre aqueles assuntos”.⁴

Esse aspecto quase pedagógico das publicações do SPHAN se assentavam sobre a relação, assinalada por Rodrigo entre a falta de informação e a falta de apreço que o brasileiro teria sobre seu patrimônio. Cabia assim, mais do que preservar, apresentar esse conjunto de bens ao público, ainda que a um público restrito de pares e interlocutores.

Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a boa tradição

Uma pista para uma análise do passado recomposto pelo SPHAN - cujo modelo exemplar é uma igreja mineira do século XVI - pode estar em uma parceria intelectual, entre o antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre e o arquiteto Lúcio Costa. Se na introdução de *Casa Grande & Senzala*, Freyre totaliza os significados sociais que podem estar contidos na casa grande, em um livro posterior, *Mundo Novo nos Trópicos*, tece longas considerações sobre o caráter brasileiro da arquitetura moderna carioca, expresso em cores e plantas, notadamente nos trabalhos de Costa e de Henrique Mindlin. Lúcio Costa, por sua vez, também constrói um elo que liga o moderno ao tradicional, através da casa brasileira. Analisados em conjunto, Freyre e Costa formam uma dupla que ilumina essa vinculação da arquitetura à história do país. Ou melhor, de uma arquitetura particular à história do país que o SPHAN remonta. Do movimento moderno à *boa tradição*.

Não são, contudo os únicos a manifestar essa tendência de depositar a história no bem arquitetônico. O próprio Mário de Andrade que em seu anteprojeto sugeria um conceito cultural extenso de obra de arte, em seu trabalho posterior inventariou

apenas bens da arquitetura paulista. Em Ubatuba, Mário escreveu que seria necessário tombar o sentimento da cidade, mas quando o Mário-escritor cede espaço para o Mário-funcionário, o que ele sugeriu foi o cuidado com o bem concreto, palpável, que se torna o portador, o *charter* desse sentimento. Porque o que se pode preservar não é o passado, mas suas imagens e representações, e nesse período a arquitetura tornou-se a manifestação mais adequada, visível e perceptível do passado. A concretude da edificação contrasta com categorias mais abstratas, como as presentes no anteprojeto de Mário - cantos, língua, folclore -, que se casavam com as defendidas por Franz Boas, um antropólogo eminente que se dedicou a trabalhos de museu.⁵ Mas seria um discípulo de Boas quem viria a costurar os vínculos entre arquitetura e vida intelectual, através de sua ascendência principalmente sobre Lúcio Costa.

Na concepção de Lúcio Costa a arquitetura colonial traz essas imagens do passado brasileiro. Mais do que isso, a casa tradicional brasileira traz consigo a *pureza de formas* que encanta o arquiteto moderno. Enquanto arquiteto, Costa tem em mente o *traço puro* de Le Corbusier, mas a explicação mais *sociológica* que constrói está visivelmente inspirada pelo sociólogo pernambucano, quando descreve a influência de índios e negros na arquitetura que veio dos moldes europeus e aqui sofreu um *amolecimento*:

“o índio acostumado a uma economia diferente, que lhe permitia vagares na confecção limpa e unidade de armas(?), utensílios e enfeites, estranhou, com certeza, a grosseira maneira de fazer dos brancos apressados e impacientes; e o negro, conquanto se tenha revelado com o tempo, nos diferentes ofícios, habilíssimo artista... quando ainda interpreta desajeitadamente a **novidade** das folhas de acanto, lembra o louro bárbaro e bonitão do norte em seus primeiros contatos com a civilização latina ou, mais tarde, pretendendo traduzir, com o sotaque ainda áspero e gótico os motivos greco-romanos.”⁶

Gilberto Freyre, em franca defesa do que denominou luso-tropicologia, afirma a unidade cultural luso-brasileira ou luso-afro-brasileira. O português aparece como tendo a capacidade de dissolver e perpetuar-se em outros povos, e a arquitetura - religiosa, militar e das casas-grandes - conservaram-se portuguesas, apesar da influência do que Freyre denomina um meio social colorido pela escravidão e miscigenação.⁷

Assim, Lúcio Costa explica a casa sociologicamente enquanto Gilberto Freyre localiza sua sociologia na vida da casa. Uma afirmação sua de que o alpendre das capelas brasileiras seria uma influência arquitetônica das casas-grandes torna-se paradigmática para o SPHAN, embora comumente refutada. Refuta-se, contudo, respeitosamente:

“Repetir-se-ia... na capela de Santo Antonio a solução da fachada com alpendre que encontramos na igreja de São Miguel, no município de São Paulo, e a que o sr. Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, atribui influência arquitetônica das casas-grandes. Em todo caso, cumpre observar que tal solução de arquitetura religiosa das pequenas igrejas e capelas se repete na Argentina, e pelo menos na Espanha”.

Legitimado principalmente por Lúcio Costa, é como se Gilberto Freyre dentre os chamados intérpretes do Brasil nos anos 30, tivesse sido eleito para interpretar a arquitetura, e, pelo impacto de sua obra, admitisse poucas ressalvas. Era, então, discutido, ainda que considerado indiscutível:

“Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala* considera-os (os alpendres) um traço assimilado da arquitetura residencial das casas-grandes. Para o caso particular dessa observação, não se trata de discutir se o estilo de vida das casas-grandes influenciou nos costumes católicos (o que **acho indiscutível**), nem se houve assimilação de detalhes da arquitetura religiosa residencial ou vice-versa (...). Não creio, porém, que a existência de alpendres em certas capelas brasileiras possa ser suficientemente explicada pela arquitetura residencial das casa-grandes, porque, além de ser o alpendre uma solução tradicional já européia, sua existência nas capelas não é peculiar da zona de predominância da casa-grande”.⁸

Realizando uma tradução ou uma refração da arquitetura brasileira para o mundo intelectual, Gilberto Freyre constrói um léxico que traz o bem arquitetônico para o universo da cultura escrita. Torna-se assim o sociólogo dos arquitetos, ou da arquitetura moderna, o que está implícito em alguns textos do SPHAN como os de Joaquim Cardozo parcialmente nomeado nos trabalhos de Lúcio Costa e dito claramente por outro arquiteto moderno, Henrique Mindlin, para quem é na terminologia dos arquitetos que Freyre “vai buscar a caracterização semântica do complexo sociológico que mais lhe importa estudar para chegar a explicar a nossa gente: *Casa Grande e Senzala* na fase ascensional do patriarcado rural, *Sobrados e Mucambos* na fase de decadência e desagregação”.⁹

O que Mindlin sistematiza é o que se encontra em estado latente nos textos de Costa, onde Freyre é citado quase como uma referência literária, de inspiração. Para Mindlin, há um campo de intersecção entre, de um lado as ciências sociais e de outro a arquitetura e o urbanismo, presente onde se encontram os trabalhos de Freyre e dos arquitetos modernos, na convergência do que denomina, na ausência de um melhor termo, engenharia social, no cunho normativo que a obra de Freyre vai adquirindo (luso-tropicologia, regionalismo), que para os

arquitetos se traduz nos desafios da realidade cotidiana e no planejamento, seja urbano, regional ou nacional. E o passado tradicional é parte desse projeto intervencionista de presente. Há uma *boa tradição* que está palpável no bem arquitetônico.¹¹

Certamente essa possibilidade de intersecção, e mais, de tradução entre de um lado a sociologia e a antropologia e de outro a arquitetura e o urbanismo, aliada à rede de relações de Freyre com o grupo que ocupava o Edifício do Ministério da Educação, explica que tenha ele se tornado, mais do que o sociólogo dos arquitetos, o sociólogo do grupo liderado por Lúcio Costa, a vertente carioca e modernista do SPHAN. O discurso de Gilberto Freyre, pretensamente proustiano, visivelmente impressionista e carente de dados empíricos, como na afirmação sobre as casas-grandes e os alpendres, pode tornar-se paradigmático devido à sua chancela de cientista, de antropólogo culturalista, que conseguia traduzir as reiteradas questões do nosso ser brasileiro em termos passíveis de apropriação e legitimação no interior do SPHAN.

Mindlin argumenta que o regionalismo de Gilberto Freyre, tão mal interpretado, constitui uma “grande mensagem aos arquitetos brasileiros”, pois “infelizmente, para muita gente, *regional* equivale a *folclórico*, assim como *tradicional* equivale a *passado*, a sobrevivência do passado. Mas esse conceito de tradição põe de lado o aspecto vital, genuíno, da tradição que se forma em cada época da história da arte: o de uma *transmissão*, necessariamente submetida à influência e ao processo de metamorfose do instinto criador”.¹² O que remete à construção, à criação de uma tradição própria ao tempo presente, que respeita a “boa tradição de uma raça”.

Através da ótica com que um arquiteto lê a obra de um sociólogo/antropólogo, mantendo-a intacta, a tradição vai ressurgir no presente na arquitetura: seja através do uso de plantas ecologicamente brasileiras, das cores, das casas onde se destacam os pontos positivos dos mucambos, da saudade da varanda ao ar livre. E mais, ressurge na análise do desvio dessa *boa tradição*, na *reeupeiização* visível no Brasil do século XIX.

Na perspectiva dos trabalhos do SPHAN, é necessário um **lugar** para o evento passado se construir, e nesse sentido a legitimação conferida pela sociologia de Gilberto Freyre é exemplar, pois a sociedade que analisa tem seu apogeu na casa grande e na senzala e seu declínio nos sobrados e nos mucambos. Pouco boasiano, nesse sentido, menos do que Mário de Andrade que localizava o legado do país em patrimônios imateriais em seu anteprojeto. A experiência de Gilberto Freyre com o mestre alemão, relatada no prefácio de *Casa-Grande & Senzala*, contudo, não perdura, pois Freyre se afasta das teorias culturalistas adquiridas em sua passagem pelos Estados Unidos ao supor a existência de características de povos determinadas pela interação entre raça e ambiente. Freyre se aproxima

ma a partir de então das noções de caráter nacional, antecipando o caminho posteriormente seguido por outros discípulos de Boas.¹³ E o passado que Freyre afirma que proustianamente deixa de existir mas não de agir, explica o presente e se assenta sobre a casa:

“A civilização brasileira foi nos seus começos mais o esforço de uma organização familiar do que uma realização do Estado ou da Igreja, de reis ou de líderes militares. Daí seu desenvolvimento como civilização que tem por valores fundamentais os domésticos, patriarcais e sedentários; 1) os edifícios de residência agrários, associados a uma economia familiar de características permanentes e não nômades; 2) a cozinha, sempre complementar a uma civilização assim sedentária (...); 3) a dona de casa(...)”¹⁴

O passado do SPHAN e de seu funcionário Gilberto Freyre parece reivindicar materiais, mais do que referências folclóricas, tradições orais, saberes. A história remete a lugares, marcos, edifícios.

Não é um pensamento exclusivo dos intelectuais do SPHAN. Essa questão não passou despercebida por um antropólogo notável como Evans-Pritchard, que além de observar que a árvore sob a qual se afirmava ter iniciado a humanidade ainda se encontrava na região nilota habitada pelos Nuer quando a visitou, se indagava sobre a importância desses marcos para a história tradicional de um grupo. Por que a tradição referida a paisagem, artefatos, condições ambientais? “*History is often attached to places than to peoples*”, escreveu, ressaltando as consequências, na África, da ausência de pedras, da mudança de vegetação, para as populações que passaram por processos de migração ou de ocupação.¹⁵

Lugares e povos/pessoas. A finitude da vida humana é contraposta à possibilidade de permanência daquilo que o homem constrói, e a obra arquitetônica feita para durar torna-se assim o vestígio e a prova daquilo que perece, de quem ali habitou. No SPHAN a recuperação desse rastro é polifônica: escreve, desde discursos patrióticos até, com o rigor da pesquisa de qualidade, história social.

NOTAS

- 1 Depoimento de Iglésias in *A Lição de Rodrigo*, DPHAN, 1968.
- 2 Sérgio Miceli. "ISPHAN: Refrigério da Cultura Oficial" in *Revista do Patrimônio* nº21, 1987.
- 3 Mais do que isso. Gilberto Freyre está também institucionalmente no ponto nodal desta intersecção. Foi Gustavo Capanema quem o nomeou professor de Sociologia na Faculdade de Direito de Recife. Seu livro foi revisado por Manuel Bandeira.
- 4 Rodrigo Mello Franco de Andrade, prefácio de *Mocambos do Nordeste*, p.95.

- 5 "It even happens frequently in anthropological collections that a vast field of thought may be expressed by a single object or no object whatever, because that particular aspect of life may consist of ideas only". George Stocking Jr., "Object and others Essays and Museum and Material Culture" in *History and Anthropology*, v.3 p.192.
- 6 Lúcio Costa, "Documentação Necessária" in *RPHAN* nº1, 1937. Grifo do autor.
- 7 "Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das colônias" in *RSPHAN* nº1, Rio de Janeiro, 1938.
- 8 Luís Saia. "O Alpendre nas Capelas Brasileiras" in *RSPHAN* nº3, Rio de Janeiro, 1939.
- 9 Henrique Mindlin. "Gilberto Freyre e os arquitetos" in *Guanabara* nº4, jan/fev 1962, IAB.
- 10 Freyre, que considerava o presidente Getúlio Vargas um homem com consciência sociológica, acreditava ser a Antropologia "capaz de concorrer para melhor administração do Brasil e para sua articulação mais inteligente - articulação social e de cultura - não hesito em ir até a sugestão ou esboço de uma filosofia interamericana de política de cultura que teria nas Ciências Sociais - especialmente na Antropologia - um auxiliar poderoso, sem sacrifício, é claro, da dignidade científica das mesmas ciências". Prefácio a primeira edição de *Problemas Brasileiros de Antropologia*
- 11 Essa tradição, onde a arquitetura brasileira ultrapassa os padrões estrangeiros, é retomada quando, comparando Oscar Niemeyer a Aleijadinho, Lúcio Costa afirma serem ambos uma manifestação do gênio nacional: "encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolto e com tamanho engenho a graça e força, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguram, a ponto de poder afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra de Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e Warchavchick - o que, a meu ver, é significativo". *Carta Depoimento*, publicada no *Jornal* em 14 de março de 1948.
- 12 *Idem, ibidem*.
- 13 Autores como Carlos Guilherme Mota e Dante Moreira Leite discutem a filiação de Gilberto Freyre às idéias de Boas. Contudo cumpre observar que, semelhante à Freyre, discípulos de Boas estudaram se dedicaram a estudos sobre o caráter nacional visando a produção de um conhecimento antropológico que contribuísse para a solução de problemas políticos. Mead, Bateson, Benedict, Kluckhohn e Leighton vão realizar trabalhos sob encomenda do Estado, através da Foreign Morales Analysis Division, do Office of War Information. Dentre estes trabalhos, o que obteve maior visibilidade por sua relevância para a antropologia foi *O Crisântemo e a Espada*, de Ruth Benedict.
- 14 Gilberto Freyre. *Novo Mundo nos Trópicos*, p.209.
- 15 E. E. Evans-Pritchard. *History and Anthropology*, p.52.

Silvana Barbosa Rubino é professora do Departamento de Fundamentos Teóricos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. O presente texto é parte da dissertação de mestrado em Antropologia Social (IFCH-UNICAMP) intitulada *As Fachadas da História: os Antecedentes, a Criação e os Trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1936-1968)*, orientada pelo Prof. Dr. Antonio Augusto Arantes e defendida em abril de 1992. A autora recebeu financiamento da FAPESP.

