

JOÃO BATISTA
VILANOVA
ARTIGAS
ELEMENTOS PARA
A COMPREENSÃO DE
UM CAMINHO DA
ARQUITETURA
BRASILEIRA
****1938-1967****

data. defesa
18/02/96

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTRUTURAS AMBIENTAIS URBANAS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO - ORIENTADOR - PROF. DR. PAULO J. V. BRUNA
ORIENTANDO - MIGUEL ANTÔNIO BUZZAR
SÃO PAULO, 1996

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS
ELEMENTOS PARA A COMPREENSÃO DE UM
CAMINHO DA ARQUITETURA BRASILEIRA
- 1938 - 1967 -

Miguel Antônio Buzzar



Dissertação de Mestrado
apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo
para obtenção do grau de
Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo
Júlio Valentino Bruna.

São Paulo

maio - 1996

Buzzar, Miguel

DEDALUS - Acervo - FAU

724.981
Ar78b

João batista vilanova artigas :



20200005130

aos meus pais

Miled e Tula

à Lucia e

ao Guilherme

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer ao professor Paulo Bruna pela orientação precisa nos momentos decisivos do trabalho e pela acolhida sempre paciente e amiga. Também gostaria de agradecer à profa. Rebeca Scherer pela orientação inicial, ao chefe do meu Departamento na EESC Eduvaldo Sichiari e aos colegas de São Carlos, Cibele Risek, Fernanda Fernandes, Agnaldo Farias, Carlos Martins, Mário Henrique, e tantos outros com os quais pude discutir várias das questões que o trabalho aborda. Além das pessoas citadas, agradeço a todos os funcionários do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, das Bibliotecas da EESC, da FAU cidade universitária, da FAU maranhão, aos amigos Willis Tomy, Dalva Thomás, José Momento, Robinson, Fernanda, Tereza Maria pela ajuda sincera. Agradeço, também, à Fundação Vilanova Artigas, pelo acesso ao material do arquivo e à CAPES.

Por fim agradeço à Lúcia pelo apoio e carinho nos momentos difíceis.

Resumo

O trabalho pretende contribuir para o entendimento dos elementos conceituais que informaram o pensamento e a obra do arquiteto João Batista Vilanova Artigas. Neste sentido, examina a vanguarda construtivista russa e o realismo socialista, do ponto de vista da concepção entre Revolução e arquitetura. Em seguida, trata da questão do nacionalismo, pois ela informa uma compreensão do movimento moderno brasileiro, e, particularmente sua expressão arquitetônica. Depois, analisa a produção de Artigas do final dos anos 30 ao final dos 60, verificando as influências na sua atividade profissional e o diálogo que procura estabelecer com algumas posições culturais e arquitetônicas, locais e internacionais. Por fim, o trabalho discute de que maneira, Artigas articula na sua obra as questões relativas à modernidade, ao modernismo e à modernização, entremeadas pelas problemáticas nacional e social, e como estabelece, através de sua arquitetura, uma imagem do Brasil e de seu desenvolvimento, que deveria levar, segundo a sua concepção político-partidária, à soberania nacional.

Abstract

This work intends to contribute to the understanding of the conceptual elements that inform the thought and the work of the architect João Batista Vilanova Artigas. In this sense, it examines both the Russian Constructivist vanguard and Socialist Realism from the point of view of the connection between revolution and architecture. In following, it deals with the question of nationalism, for that is what informs an understanding of the Brazilian modern movement and, particularly, its architectonic expression. Next, it analyses Artigas's production from the end of the 1930s to the end of the 1960s, verifying the influences on his professional activity and the dialogue that it tries to establish with some local and international cultural and architectonic positions. Finally, the text discusses in what way Artigas articulates questions in his work relative to modernity, to modernism, and to modernization - these internixed with national and social problems - and how he establishes through his architecture an image of Brazil and its development, which should lead, according to his partisans-political conception, to national sovereignty.

SUMÁRIO

Introdução	<i>p. 1</i>
Cap. 1. O Modernismo Revolucionário: Construção Versus Representação	<i>p. 9</i>
1.1. Construir a Revolução	<i>p. 9</i>
1.2. Arte de Vanguarda Versus Arte Classista	<i>p. 17</i>
1.3. Arquitetura do <i>Zeitgeist</i> p.22	<i>p. 21</i>
1.4. Arquitetura Proletária como Arte Arquitetônica	<i>p. 29</i>
1.5. A arte Arquitetônica como Arquitetura Neoclássica	<i>p. 37</i>
1.6. Socialismo sem Vanguarda	<i>p. 39</i>
1.7. O Socialismo Realizado e sua Representação	<i>p. 46</i>
1.8. O Caminho da Vanguarda	<i>p. 60</i>
Cap. 2. Nacionalismo e Modernismo, uma ou mais Construções	<i>p. 63</i>
2.1. O Caminho das Nações	<i>p. 63</i>
2.1.1 Nação e Nacionalismo: Critérios	<i>p. 64</i>
2.2. Nacionalismo, Modernismo e Cultura: Vanguardas Europeias e Brasileira: um Diálogo Aberto	<i>p. 71</i>
2.3. O Modernismo Estatal	<i>p. 86</i>
2.4. A Arte Social, A Política pela Arte	<i>p. 93</i>
2.5. Cultura e Política: O Nacionalismo e a Revolução Brasileira	<i>p. 98</i>
2.6. A Arte Social e sua Influência. A Pintura e sua Tradição	<i>p. 103</i>
Cap. 3. Arquitetura Moderna Brasileira	<i>p. 107</i>
3.1. Arquitetura Nacional	<i>p. 107</i>
3.1.1 Costa, Cultura Mediterrânea e a Arquitetura Nacional	<i>p. 110</i>
3.1.2. A Relação de Costa com Le Corbusier	<i>p. 112</i>
3.1.3. Arquitetura Nacional, Identidade Nacional	<i>p. 116</i>
3.1.4. Arquitetura Moderna e Arquitetura Social	<i>p. 123</i>
3.1.5. Arquitetura Moderna Brasileira e sua Historiografia	<i>p. 130</i>
3.1.6. A Dimensão Nacionalista da Historiografia	<i>p. 131</i>
3.1.7. Periodização da Arquitetura Moderna Brasileira	<i>p. 135</i>
3.2. A Retomada do Debate Arquitetônico Pós-segunda Guerra	<i>p. 141</i>
3.3. O Novo Brutalismo	<i>p. 146</i>
3.3.1. O Debate Inglês nos Anos 50	<i>p. 146</i>
3.4. As Discussões na Itália do Pós-guerra	<i>p. 160</i>
3.4.1. O Neorealismo Italiano	<i>p. 161</i>
3.4.2. O Aporte Teórico de Ernesto Nathan Rogers	<i>p. 163</i>
3.5. A Produção de Lurçat	<i>p. 168</i>
3.6. O Cenário Político-econômico Brasileiro	<i>p. 172</i>
3.6.1. O Partido Comunista e o Desenvolvimento Nacional	<i>p. 175</i>

<u>Cap. 4. Vilanova Artigas e a Arquitetura Nacional</u>	p. 183
4.1. As Discussões Arquitetônicas no Brasil do Anos 50	p. 183
4.1.1. A Permanência do Nacionalismo	p. 186
4.2. Artigas: Abstracionismo, Realismo e a Arquitetura Nacional	p. 188
4.2.1. O Realismo e o Modernismo no Debate Artístico Arquitetônico	p. 189
4.2.2. Novamente a Arquitetura Social	p. 195
4.2.3. Artigas e o Modernismo	p. 198
4.2.4. Artigas e o Realismo Brasileiro	p. 207
4.2.5. Costa e Niemeyer por Artigas	p. 208
4.2.6. Artigas e a Preenchimento da Bienal	p. 209
4.2.7. O Urbanismo Moderno	p. 210
4.2.8. O Partido a Cultura e o XX Congresso	p. 212
4.2.9. Um percurso para as Reclamações de Artigas	p. 216
4.2.10. A Situação Política Pós-Getúlio e o PCB	p. 227
4.2.11. A Unidade em Nome da Arquitetura Nacional	p. 231
4.2.12. Artigas e a Arquitetura como Representação do Desenvolvimento Nacional	p. 236
4.3. Artigas: Um Caminho da Arquitetura Brasileira	p. 242
4.3.1. Artigas e a Definição de um Caminho para a Arquitetura Brasileira	p. 255
4.3.2. Tempos de Reafirmação da Arquitetura Nacional	p. 268
4.3.3. Artigas e a Representação da Nação Subtraída	p. 286
4.3.4. Dois Projetos Decisivos	p. 299
<u>5. Conclusão</u>	p. 317
<u>Bibliografia</u>	p. 327
Livros e artigos	p. 327
Documentação Vilanova Artigas, revistas e outros	p. 335
Seleção de artigos sobre Vilanova Artigas e sua obra	p. 336
Seleção de artigos ou trechos de artigos em revistas estrangeiras, sobre Vilanova Artigas	p. 337

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

fig. 1. Tatlin. Contra-relevo, 1915

fig. 2. Gelfreikh, Bóris Iofan e Shchuko. Perspectiva (variação) do Palácio dos Sovietes, Moscou, 1933-35.

fig. 3. Tatlin. Monumento à III Internacional, 1919-20

fig. 4. Bóris Iofan. Edifício Público, Moscou, 1928-30

fig. 5. Lissitzky. Capa da Revista Arkhitektura VKHUTEMAS, 1927.....p.15

fig. 6/8. Ginzburg e Milinis. Projeto de Habitação Coletiva, Narkonfin (Comissariado do Povo para as Finanças), Moscou, 1928-30

fig. 7. Desenho para módulo de cozinha compacta, Stroikon, 1928

fig. 9. Melnikov. Clube Rusakov, 1927-28

fig. 10/11. Tatlin. Letatlin..... p.61

fig. 12. Alison e Peter Smithson. Perspectiva, corredor do bloco habitacional, Golden Lane, 1952

fig. 13. Alison e Peter Smithson. Corredor do bloco habitacional, Robin Hoods Gardens, 1969

fig. 14. Alison e Peter Smithson. Escola Secundária de Hunstanton, 1949-54

fig. 15. Le Corbusier. Unidade de Habitação de Marselha, 1947-52

fig. 16. André Lurçat. Maison Lurçat, Sceaux - Seine

fig. 17. André Lurçat. Reconstrução de Meubeuge, blocos habitacionais.....p.137

fig. 18. Lúcio Costa e equipe. Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1936-43

fig. 19. Oscar Niemeyer. Grande Hotel Ouro Preto, Ouro Preto, 1940-41

fig. 20. Vilanova Artigas. Residência Berta Giff, São Paulo, 1940

fig. 21. Vilanova Artigas. *Casinha*, São Paulo, 1942

fig. 22. Vilanova Artigas. Plantas da residência Rio Branco Paranhos, São Paulo, 1943.....p.139

fig. 23. Vilanova Artigas. Residência Roberto Lacase, São Paulo, 1941

fig. 24. Vilanova Artigas. Residência Benedito Levi, São Paulo, 1944

fig. 25. Vilanova Artigas. Residência Hans Trostli, São Paulo, 1947

fig. 26. Vilanova Artigas. Residência do arquiteto (segunda), São Paulo, 1949

fig. 27. Vilanova Artigas. Rodoviária de Londrina, 1950.....p.247

fig. 28. Vilanova Artigas. Ed. Louveira, São Paulo, 1946

fig. 29. Vilanova Artigas. Residência Heitor de Almeida, Santos, 1949

fig. 30. Vilanova Artigas. Residência Olga Baeta, São Paulo, 1956.....p.257

fig. 31/32. Vilanova Artigas. Residência Rubens Mendonça, São Paulo, 1958.....p.258

fig. 33/34. Vilanova Artigas. Residência J. Mário Bittencourt Teques, São Paulo, 1959

fig. 35/36. Vilanova Artigas. Ginásio de Guarulhos, Guarulhos, 1960

fig. 37/38. Vilanova Artigas. Garagem de Barcos do Santapaula Iate Clube, São Paulo, 1961

fig. 39/40. Vilanova Artigas. Ginásio de Itanhaém, Itanhaém, São Paulo, 1959.....p.269

- fig.41. Vilanova Artigas e equipe. Proposta para o Plano Piloto de Brasília, 1956
- fig.42. Percy Lau. O Boiadeiro
- fig.43. Le Corbusier. Chandigarh, desenhos de gado e de construções vernaculares. Corte do ed. do Secretariado, 1951.....p.271
- fig.44. Vilanova Artigas. FAUUSP, 1961.....p.281
- fig.45. Vilanova Artigas, Paulo M. da Rocha e Fábio Penteadó. Conjunto Habitacional Zézinho Magalhães Prado - CECAP -, Guarulhos, 1967.....p.301
- fig.46. Vilanova Artigas. Residência Mendes André, São Paulo, 1966
- fig.47. Virginia Artigas. Gravura símbolo do Escritório Vilanova Artigas
- fig.48/49. Vilanova Artigas. Residência Elza Berquó, São Paulo, 1967.....p.311
- fig.50. Vilanova Artigas. Residência Elza Berquó, planta e corte, São Paulo, 1967.....p.315
- fig.51. Vilanova Artigas, Paulo M. da Rocha e Fábio Penteadó. Conjunto habitacional Zézinho Magalhães Prado, planta geral, Guarulhos, 1967.....p.323
- fig.52. Vilanova Artigas. Residência Olga Baeta, plantas e corte, São Paulo, 1956.....p.325

Introdução

Feito um plano de pesquisa, analisados os objetivos, resgatados na memória conceitos, fatos, vivências e idéias que impeliram à execução do plano, tudo parecia indicar um caminho preciso, sem grandes expectativas. Correto, mas de certa forma pré-determinado e com uma conclusão previsível.

Nada mais equívocado. O prognóstico de um trabalho que percorreria um trilho específico com começo, meio e fim, sem meandros tortuosos, não resistiu à análise mais atenta dos textos e das obras que envolviam a produção de Artigas.

A imagem que nos veio à mente, várias vezes, durante o trabalho, em que algumas novas questões percebidas, obrigavam a repensar e rescrever páginas e mais páginas, era a de um prático, exercendo sua atividade num porto de baixo calado e fundo de areias migrantes. A cada nova travessia, a topografia marinha mudava, o percurso tinha que ser alterado, as formas e os desenhos dos bancos de areia ganhavam novos significados e as leituras anteriores pareciam conduzir a um encalhe.

Com esta comparação não pretendemos ressaltar nenhum trabalho não especializado, em oposição à atividade intelectual, nem enaltecer um trabalho desenvolvido no limite de uma apreensão cotidiana, vivida, baseada numa modelagem dos sentidos e num empirismo desprovido de qualquer metodologia. A relação que destacamos, é justamente a que advém da abertura para perceber diferenças, alterações, de conseguir com a leitura atenta descobrir questões que não estavam ali, ou se estavam, não eram inteligíveis, porque escondidas pelas camuflagens que os vícios mentais e conceituais produzem.

Repetir um caminho, refazer o percurso a cada vez num plano distinto, obrigou-nos a descobrir não apenas as camadas que se sobrepõem aos fatos e objetos de análise, mas também, a sondar o direcionamento das leituras, o porquê das rotas que teimamos em seguir, quando outras pareciam mais objetivas. Certamente, os caminhos pensados ligam-se às leituras anteriormente feitas por outros. Desvendar essas leituras e, a partir do trabalho de pesquisa, procurar conectar alguns elementos da leitura das obras com o pensamento de Artigas, este foi o principal objetivo perseguido.

Giulio Carlo Argan afirmou a particularidade da análise do historiador de arte, que realiza o seu trabalho em face do próprio evento, ou seja, a ele, e acrescentamos ao historiador de arquitetura, é dada a possibilidade de interpretar os eventos e não "evocá-los, reconstruí-los, ou narrá-los".¹ Argan alertou, por outro lado, que a leitura de uma produção artística por parte do historiador, ou de uma produção arquitetônica, como pretendemos no caso, não pode prescindir de reconstruir "toda a cadeia de juízos que foram pronunciados a respeito das obras que trata".² Ou seja, toda obra de arte possui uma historicidade, um acúmulo de leituras que informam o nosso olhar e a nossa reflexão. As considerações feitas realizam-se num território povoado, culturalmente colonizado. Reconstruir a cadeia de juízos que forjaram o território, portanto, seria reconhecer numa obra, ou num conjunto que formaria a produção de um arquiteto, não apenas os valores dessa produção, o que ela comunica, mas também, o corpo conceitual das análises feitas e dos conceitos que informavam a ação do produtor.

Para Fredric Jameson, qualquer análise esta presa às próprias subjetividades de quem as produz. Procurar reconhecer as subjetividades que informam as leituras já realizadas da produção arquitetônica, não tem a pretensão de nos imunizar de um ponto de vista também subjetivo, mas ao menos tentar salvar-nos, ainda conforme Jameson, de uma petrificação de nossas próprias idéias, ao vislumbrarmos o pensamento como processo que "nunca alcança um ponto final de verdade sistemática", em que pudesse "descansar"³ e ser depositado de tempos em tempos sobre esta, ou aquela produção.

Carlos Martins e Agnaldo Farias reconhecendo esta posição subjetiva do historiador, a de quem antes de objetivamente descrever um evento, funda, ou reforça uma determinada leitura, encontraram nas formulações de Paul Veyne, para quem "os historiadores narram tramas, que são tantas quantos forem os itinerários traçados livremente por eles, através do campo bem objetivo (o qual é divisível até o infinito e não é composto de partículas factuais)",⁴ uma chave para a interpretação da arquitetura moderna brasileira e sua história. Ou seja, uma chave que permitisse ter acesso à compreensão da historiografia da arquitetura brasileira como uma trama também, em que os eventos arquitetônicos estão impregnados de leituras, vale dizer possuem historicidade.

Esta trama da historiografia da arquitetura moderna brasileira teria condicionado e dirigido a leitura de toda a produção arquitetônica, através de uma genealogia que realçava ou obliterava os arquitetos e suas obras segundo os pressupostos - itinerários traçados - da própria trama.

Adotando a hipótese da trama, interpretamos que Artigas constituir-se-ia em um caso específico dessa genealogia: ideologicamente fez parte constitutiva da trama, na medida em que ele procurou criar, e a trama pretendeu confirmar, uma expressão arquitetônica nacional própria, que justificasse a nação.

1. Argan, Giulio Carlo Argan, História da Arte, in História da Arte como História da Cidade, p.24. O trabalho que nos levou a esta observação de Argan foi realizado por Martins, Carlos A. F., Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa. 1924/1952, pp. 5-6.

2. Idem, ibidem, p.24.

3. Jameson, Fredric, Marxismo e Forma - Teorias Dialéticas da Literatura no Século XX, pp.282-3.

4. Veyne, Paul, Como se Escreve a História. Foucault Revolucionou a História, p. 30.

Entretanto, em termos formais ou da forma arquitetônica que elaborou, não. Isto porque, Artigas não "obedeceu" às linhas e, de forma geral, à tipologia característica da trama. A partição que a sua obra sofreu, surge na trama como um não declarado "desvio", positivo ou negativo, pouco importa, pois o importante é que a sua produção fugia do tipo, ou modelo que a trama elegera. Este desvio problemático, explicaria outras questões também problemáticas: tudo em Artigas seria visto como excessivo. Excessivamente politizado, excessivamente radical, excessivamente inquieto. Adjetivações que permitiam a sua incorporação à trama, como um caso específico e, ao mesmo tempo, o esmaecimento do conteúdo de sua obra.

Porém, o problema está no fato de que a presença de Artigas era muito forte e sua obra e seu pensamento, antes de esmaecidos, continuam a gerar significados para além da trama. Esta intensidade tem dois aspectos: um primeiro positivo, que pela qualidade da sua produção reclama uma compreensão e um segundo, senão negativo, ao menos problemático. As palavras de Artigas, suas definições, foram (e são) absorvidas, em grande parte de forma literal. A leitura de sua obra, por vezes, restringiu-se aos seus próprios comentários. Em função das aparentes contradições de seu discurso, uma crítica mimética tornou-se difusa, sem um lugar de referência, um emaranhado de peças avulsas de vários quebra-cabeças. Assim, os ataques que fez à arquitetura moderna, e não ao *international style*, mostravam-se sem solução, porque aproximavam-se das formulações do realismo socialista, sempre recusado pela nossa - e da arquitetura moderna também - consciência democrática. As razões dele deviam ser explicadas fora da arquitetura, na atividade partidária, e nela acreditamos que de fato esteja. Porém, essa atividade não era interpretada como um lugar de observação e compreensão do mundo, inclusive do fazer arquitetônico, mas era vista como um peso para Artigas. A crítica à arquitetura moderna era uma cautela, que pagava como militante, para poder reivindicar-se comunista.

Discordando deste tipo de avaliação - existem vários outros exemplos neste mesmo diapasão - e, interpretando Artigas como um intelectual, um produtor, que se utilizou conscientemente de sua produção como forma de inserção social, procuramos compreender as raízes do seu pensamento, como ele foi se estruturando, os problemas concretos que uma ideologia partidariamente instrumentalizada traz para um produtor artístico e a filiação conceitual que ele buscou e que pretendeu construir com sua obra.

Para tanto, o aporte de Perry Anderson mostrou-se adequado, pois, ao analisar o livro *Tudo Que É Sólido Desmancha no Ar*, de Marshall Berman, considerou que a modernização capitalista e o modernismo como sua expressão ideológica, alimentavam o que seria uma experiência histórica vivida pelo homem a partir do século XIX, que seria, nada mais nada menos, que a modernidade. Para Anderson, o modernismo teria uma marca inequívoca do ponto de vista de sua estruturação cultural. Seria, ao mesmo tempo, uma expressão de todas as práticas que o capitalismo liberou e sofreria um dilaceramento constante gerado pela fria indiferença social que o mesmo capitalismo provocou. Esta situação instável da produção cultural, nas palavras de Gramsci, citado por Anderson, corresponderia a que:

"a crise consiste precisamente no fato de que o velho está morrendo e o novo não pode nascer; nesse interregno, aparece uma grande variedade de sintomas mórbidos." ⁵

Enquanto militante comunista, para Artigas a modernização capitalista, num país de economia dependente como o Brasil, era necessária e apenas após ela poderia advir o socialismo, mas isso também significava que o período histórico do próprio capitalismo deveria gerar, desde sempre, os seus sintomas mórbidos. Na arquitetura estes sintomas tinham nome: movimento moderno. O combate a ele era feito por Artigas, procurando forjar, nos termos apresentados, uma arquitetura antimoderna, que não fosse espelho da indiferença social, que pelo contrário agregasse conteúdos e significados socialmente ativos. Caso esta sua postura, que compartilhava com o PCB, fosse hegemônica, a experiência histórica brasileira, o conteúdo da modernidade local - a transformação do Brasil num Estado-nação soberano - seria mais rico.

Carlos Martins observou que o trabalho de arquitetura deixa "pelo menos 3 tipos de rastro documental direto", pois os arquitetos "afirmam seu projeto através de textos, teóricos ou doutrinários, desenhos e de obras." ⁶

No trabalho, pretendemos especificamente e talvez de maneira central, procurar a intersecção, ou dito de outra forma, a coerência entre o que Artigas projetava e o que defendia em termos teóricos e doutrinários. Verificar a existência de uma relação de "igualdade" ou não, entre projeto e discurso, acreditamos ser fundamental, pois Artigas, que não escrevia diretamente sobre suas obras, antes de fornecer pistas através de seus escritos, que pudessem facultar a interpretação de sua produção, pelo contrário, dificultava essa interpretação com textos doutrinários, verdadeiras películas politicamente carregadas, que dissimulavam as suas realizações. Estes textos emprestavam as obras uma coerência de fundo, pois era o desenvolvimento da aplicação de uma política cultural para arquitetura que eles pretendiam lograr. O primeiro cuidado para com eles foi o de interpretá-los como expressão do pensamento materialista de Artigas partidariamente construído, o que exigiu uma análise do conteúdo desses textos como inscritos num campo ideológico específico, portanto, antes de absorvermos os elementos defendidos, repassamo-los de fora dos objetivos partidários.

Sem negar a importância da leitura dos projetos e obras e, esperamos, sem tê-los transformado em ilustração dos conceitos verificados, como alertou Ivan Gaskell no texto *História das Imagens*,⁷ procuramos

⁵ Gramsci, Antonio, Selections from the Prison Notebooks, cit in Anderson, Perry, Modernidade e Revolução, in Novos Estudos CEBRAP, nº 14, p.13.

⁶ Martins, Carlos A. F., op. cit., p.2. Martins ainda afirmou um quarto nível documental, "o da crítica ou da historiografia", que entre a tensão da análise do que está sendo produzido e a perspectiva histórica, como obra do historiador - imerso em suas subjetividades - não pode ser vista como exterior à história, pois ele ajudará a "afirmar valores, reforçar tendências (...)", ajudará a formar uma trama.

interpretar analiticamente o universo de preocupações que movia o trabalho de Artigas. Portanto, até atingirmos a difícil relação entre texto e obra, estabelecemos um quadro referencial de discussões arquitetônicas e culturais montado em função do percurso de questões que Artigas confrontou e que pudesse dar conta das representações que sua obra articulou. Insistimos na importância dessa postura, isto é, a montagem deste quadro, não teve por objetivo desconsiderar os conceitos e elementos que Artigas problematizou, ou melhor, a maneira como ele o fez. Pelo contrário, foi o meio de reintroduzir a discussão de suas obras frente aos mesmos elementos e conceitos, porém revistos a partir de uma leitura não imediatamente vinculada aos mesmos objetivos que pretendeu conquistar com a sua produção.

A posição política de Artigas, perseguia a utopia da revolução social como limite, mas até a sua concretização haveria etapas, cuja principal seria inaugurada com a Revolução nacional. A sua arquitetura pretendia estar em linha com esse processo revolucionário. Neste sentido, e ciente das diferenças, para auxiliar a compreensão do papel que a arquitetura de Artigas deveria ter com a Revolução brasileira, iniciamos o trabalho analisando os compromissos que a vanguarda construtivista teceu com o processo revolucionário russo, e que marcou o estatuto da arquitetura moderna. Este nos revelou outras facetas do engajamento político dos arquitetos, que somadas ao desenvolvimento da Revolução russa, iria deslocar a vanguarda no seu território de origem e fazer emergir um outro pensamento artístico com base na idéia de uma cultura proletária.

Esse pensamento chegou ao Brasil, e penetrou no movimento moderno local, que colocara como seu objetivo a construção da identidade nacional. Assim, pretendemos mostrar como a noção de uma "arte nacional" foi combinando-se com a idéia de uma arte popular, na luta pela construção de um campo ideológico nacional, que se opoia a ideologia dominante, desse base a uma nação que se emanciparia do jugo imperialista.

Essa discussão permeou o debate sobre a arquitetura moderna brasileira, não tanto na sua primeira manifestação em São Paulo, com Warchavchik, mas no Rio de Janeiro com Lúcio Costa e depois Oscar Niemeyer. Em meados da década de 40, Artigas, quando aderiu ao modernismo arquitetônico de vertente corbusiana, encontrou-o consolidado. A proximidade inicial com essa corrente cederia lugar, no início dos anos 50, a uma crítica dura, em que as razões políticas ganhavam destaque, e a arquitetura moderna, um dia revolucionária, foi tida como pura estética funcional burguesa. A luta para elaborar uma arquitetura nacional, que via como distinta da moderna e que fosse a imagem da Revolução nacional, foi o objetivo a que se impôs Artigas.

A evolução política do final dos anos 50 e início dos 60, parecia possibilitar a realização deste objetivo. A análise que indicava a existência de uma parcela da classe dominante que tinha como meta industrializar o país e superar as relações pré-capitalistas do campo, e a existência de um Plano econômico que sustentasse essa ação política, revestia de concretude a visão de Artigas. Sua produção conheceu neste

7. Gaskell, Ivan, História das Imagens, in Burke, Peter, A Escrita da História: Novas Perspectivas, p.237.

1a período, talvez, seus melhores exemplos, em que o problema da técnica construtiva foi transformado em tema do desenvolvimento da nação. Mas o que parecia um processo já em vias de definição conheceu uma interrupção, o golpe de 64, de difícil dimensionamento naquele momento. Novamente a arquitetura de Artigas não seria indiferente à conjuntura política, e com ela procurou renovar a sua crença num futuro melhor para a nação. Discutindo estas questões e delineando alguns dos seus principais elementos, pretendemos contribuir para o entendimento da produção teórica e da produção arquitetônica de Vilanova Artigas.⁸

⁸ Nota de esclarecimento: Alguns textos e declarações de Artigas, que constam no trabalho, foram realizados depois de 1967, entretanto preferimos manter esta data como limite, pois coincide com a dos projetos da Casa Elza Berqué e do Conjunto Zézinho Magalhães Prado, decisivos para a síntese das análises por nós efetuadas.

I. O Modernismo Revolucionário: Construção Versus Representação

1.1. Construir a Revolução

"Es preciso declarar la guerra sin cuartel al 'arte en general' porque solamente así quedará definitivamente claro quién es un maestro en los 'trucos de izquierda' y quién es realmente un artista de izquierda; únicamente este último, tras haber en los hechos el arte, se dedica a la elaboración activa de un trabajo artístico."

*Trabajo y Polemica de los "Productivistas"*¹

Do assalto ao Palácio de Inverno em Petrogrado, ao efeito prático das primeiras transformações econômicas, os primeiros anos do regime bolchevique foram marcados pelas restrições impostas pela Guerra Civil. Contudo mesmo antes de terminada esta fase inicial da Revolução soviética, ela também seria conhecida pela conversão e alinhamento das vanguardas artísticas às suas causas.

Tal alinhamento não foi homogêneo, nem simultâneo para todas as correntes, passou: pelo enlace mais evidente dos cubo-futuristas, em função da ação direta de Maiakovsky no processo revolucionário, sendo sido denominado por Argan como líder do vasto movimento da vanguarda ideológica e revolucionária,² pela resistência inicial da escola formalista centrada na linguagem e na literatura, e englobou outras duas vertentes de vanguarda das artes plásticas, que já possuíam atividades e diferenças antes de 1917.

Elas tinham os seus principais expoentes em Tálin e Malevich. Ambos seccionaram a estrutura pictórica tradicional ao romperem com a perspectiva renascentista: o primeiro através dos trabalhos plásticos denominados contra-relevos, que "reduzindo os materiais" a suas próprias qualidades, extrapolavam a pintura, alcançando o campo espacial da experimentação e da construção, e o segundo com o suprematismo, que libertaria a pintura da representação figurativa, "inventando" uma outra realidade de formas absolutas (supremas) e composição multi-axial. Esses procedimentos e os conceitos que

¹ Trabajo y Polemica de los 'Productivistas', in Vv.Aa., Construtivismo, p.106-7.
² Argan, Giulio Carlo, Arte Moderna, p.325.

desenvolviam iriam balizar os dois grandes movimentos da vanguarda pós-Revolução soviética, respectivamente o construtivismo e o formalismo.³

Fechando a produção dos dois artistas na fase anterior à Revolução e na sequência das primeiras divulgações de suas produções, um evento revelou a radicalidade, bem como suas diferenças primordiais. Este foi a exposição "0,10", montada em Petrogrado, durante a I Grande Guerra, de 19 de dezembro de 1915 a 19 de janeiro de 1916. Nela Malevitch expôs a obra "Quadrado Negro Sobre Fundo Branco" e Tátlin pela primeira vez os contra-relevos (fig. 1).⁴

Entre diferenças mas também convergências dos dois movimentos, com impulso claramente mais forte nos construtivistas, e ainda que Malevich tenha se mantido numa posição de semi-autonomia, um desejo comum perpassaria a vanguarda: o de construir simetricamente à passagem para uma economia socialista, uma arte e uma cultura distintas e novas, que não teriam um fim em si mesmas, mas que seriam as construtoras do que anos mais tarde viria a ser conhecido como *New Welt - Novo Mundo*.

"El LEF luchará por un arte-edificación de la vida

No pretendemos el monopolio del espíritu revolucionario en el arte. Se apreciará por la emulación.

Tenemos seguridad: por lo justo de nuestra propaganda, por la fuerza de las obras realizadas, demostraremos que estamos en el buen camino hacia el futuro."⁵

Nestes termos, Arvatov, Maikovski e outros artistas concluíam o Manifesto Construtivista "*Por que combate el LEF*" em 1923. O engajamento favorável as transformações sociais é explícito, bem como a noção de uma arte ativa, participante. Da mesma forma, fica claro uma postura contra um estilo, ou contrária à formação de um estilo construtivista, a impor uma verdade interior contra outros estilos, desvinculado de uma ação social. Isto explica a dificuldade de enquadrar o movimento num diagrama de

³ Adotamos para a expressão arquitetônica do suprematismo, tanto o termo formalista, como o racionalista, mesmo considerando que não são exatamente intercambiáveis os conteúdos deles guardados. Porém para a dimensão do trabalho e entendimento das questões do texto, essa denominação, acreditamos que se mostrará uma boa solução. Vale lembrar também que em vários momentos do debate artístico soviético, os dois termos foram usados como sinônimos, como se verá no trabalho

Uma cartografia da vanguarda plástica russo-soviética é por demais complexa, mesmo atendo-se a esse segmento (artes espaciais), para o objetivo deste trabalho. Registro apenas alguns movimentos pré e pós Revolução para um esclarecimento genérico: o raísmo, movimento cujo manifesto é de 1913, assinado por Michel Larionov e Natalia Goncharova; o realismo, movimento formado por Naum Gabo e Nicolau Pevsner pós-Revolução em 1920 (ano do manifesto) e o produtivismo de Rodchenko e Stepanova também de 1920. Numa entrevista de 1953 (in *Construtivismo* op. cit. p.23), Gabo afirmou que "todos" consideravam-se construtores, num procedimento próximo ao dos engenheiros e distinto dos escultores, que se identificava com os construtivistas. Não obstante essa informação, do ponto de vista da atuação, mantinham um distanciamento político, numa postura próxima a de Malevich e contrária a dos construtivistas. O manifesto do produtivismo - movimento que teria sua trajetória fundida com o construtivismo, em função da noção produtiva da arte -, consta ter sido elaborado em resposta ao manifesto do realismo. Para o raísmo veja-se Argan, G. C., op. cit. p.324. Para o realismo veja-se *Introdução*, in *Vv.Aa., Construtivismo*, p.20. Manifesto Realista, *idem*, *ibidem*, pp. 63-9. La idea Construtivista en Arte, *idem*, *ibidem*, pp.71-85. Para uma análise detalhada do construtivismo veja-se Quilici, Vieri, L'Architettura del Construtivismo.

⁴ A exposição é um marco convencionalizado, enquanto evento público. Entretanto, do ponto de vista da estruturação do pensamento e da concepção dos primeiros trabalhos, temos que em 1913 Malevich já havia pintado (e exposto) "Quadrado negro", dando início às suas pesquisas e em 1914 Tátlin havia realizado experiências tridimensionais, "langúveis". Para essa questão veja-se: Léon, Juan M. Hernandez, *La Máquina Inicial*, in *A&V* n. 29, pp.22-6. Salvadó, Tom, *Un Suicidio Premeditado*, *idem*, pp.27-30. Cooke, Catherine, *Raíces de un A. A. (org.)*, *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, pp. 12 e 32-4.

⁵ Porque Combate el LEF, in *Vv.Aa., Construtivismo*, pp.87-97. LEF, abreviatura de Levy Front Isakstv - Frente Esquerdistas das Artes.

formas ou de tipologias, que a rigor mostra-se inviável, porque o que uniu os vários artistas construtivistas, dos egressos do futurismo, passando pelos realistas, até aqueles que se iniciaram no próprio movimento, foi um conjunto de intenções, com objetivos comuns, mas com "procedimientos bien distintos".⁶

As intenções comuns, solidarizadas a um envolvimento e identificação com a Revolução marcaram o construtivismo de tal forma que a postulação da "construção do novo homem", imprimiu-lhe uma aura, que se estendeu para além dele, reforçando os conteúdos sociais de toda vanguarda histórica europeia, gravando em grande parte, por sua atuação, uma identificação da arte moderna com transformação social.⁷

Para os construtivistas o materialismo histórico deveria ser aplicado diretamente na reformulação da própria arte. Em 1922 Alexei Gan, um dos primeiros a teorizar o movimento, afirmava: "(o materialismo) está en víspera de triunfar también en el campo del trabajo artístico."⁸ Tanto a arte de direita - pré-revolucionária - como a de esquerda - praticada em parte pela vanguarda - deveriam ser superadas:

"EL ARTE ESTÁ INDISOLUBLEMENTE LIGADO A: / LA TEOLOGIA, / LA METAFISICA,
LA MISTICA... El arte ha nacido en el ámbito de culturas primitivas(...) / MUERA EL
ARTE"⁹

O construtivismo era idealizado como um resposta poderosa à arte moribunda, da qual deveria ser o carrasco último. Seleccionava os objetivos de atuação, e contra a sua metalúrgica luminosidade, todas antigas disciplinas artísticas revelariam a opacidade do manto cinza do tempo, portanto o seu caráter conservador e retrógrado.

"NUESTRA EPOCA ES UNA EPOCA INDUSTRIAL. / TAMBIEN LA ESCULTURA DEBE
CEDER SU PUESTO A LA SOLUCION ESPACIAL DEL OBJETO / LA PINTURA NO
PUEDE RIVALIZAR CON LA FOTOGRAFIA / EL TEATRO ES RIDICULO EN UNA
EPOCA QUE PRODUCE LAS EXPLOSIONES DE LA "ACCION DE MASAS"¹⁰

Como matriz da cultura mecanicamente torneada o construtivismo não poderia deixar intacta a arquitetura. Deveria moldar-lhe um substituto, pois também a arquitetura, enquanto manifestação de uma cultura primitiva, repetia o conjunto das artes, não se prestando à edificação da nova sociedade, novamente segundo Gan:

"Han de ser los construtivistas los encargados del sector de las estructuras espaciales-constructivas de la nueva cultura".¹¹

⁶ Apresentação, idem, ibidem, p.14.

⁷ "Para muitos críticos na década de 1920, arte moderna era anarquia, anarquia era comunismo (...). Mas até o surgimento do construtivismo, nenhum movimento na evolução da arte moderna tinha sido uma expressão tão completa da ideologia marxista (...)"

Scharf, Aaron, construtivismo, in: Stangos, Nikos (org.), Conceitos da Arte Moderna, p.116.

⁸ Gan, Alexei, Construtivismo, in Vv.Aa., Construtivismo, p.116.

⁹ Gan, A., idem, ibidem, pp.116-7.

¹⁰ Gan, A., idem, ibidem, p.117.

¹¹ Gan, A., idem, ibidem, p.145.

Mas a importância da arquitetura, como meio de projetar o *Novo Mundo* e materializá-lo de fato, exigia do construtivismo mais do que moldar-lhe um substituto, impunha-lhe consubstanciá-la, substituí-la:

"LA ARQUITETURA RESULTA IMPOTENTE PARA DETENER EL AVANCE DEL CONSTRUCTIVISMO.

EL CONSTRUCTIVISMO Y LA ACCION DE MASAS ESTAN INDISOLUBLEMENTE LIGADOS AL SISTEMA DE TRABAJO DE NUESTRA EXISTENCIA REVOLUCIONARIA".¹²

Estas afirmações expressas por Gan, tinham vida em toda a vanguarda. Numa via paralela, mas não coincidente, Lissitzky explicitando o seu conceito de *Proun*, advertia que se estaria passando "de la pintura-escultura a unidad de la arquitetura"¹³ e que esta só ganharia consequência caso fosse realizada à luz das propostas do *Proun*, visto ser ela o seu primeiro estágio. Para ele a arte também era primitiva: "el arte se ha quedado en la era neolítica (...)", e agora vivia-se numa "era eletrodinámica", daí portanto a necessidade de criar-se "objetos distintos e com forma distintas".¹⁴

A vanguarda auto impulsionava-se, alimentando-se e pregando o industrialismo e o tecnicismo. Projetava as novas concepções de ordenamento espacial da sociedade em formação e a equalização do desenvolvimento econômico e social, através da crença na positividade dos resultados do trabalho coletivo, liberto da alienação. A participação dos construtivistas neste circuito de idéias adquiriu importância qualitativa, porque mais do que se habilitarem a executar um 'plano' de transformações, eles pretendiam também elaborá-lo. Assim, ainda que reconhecessem a liderança do *Partido Bolchevique*, o que não deixaria de delimitar e comprometer o seu futuro,¹⁵ seu engajamento nas questões que a Revolução engendrava, era positivo, com o fito de aprofundá-la e direcioná-la.

A realização que melhor configurou a noção espacial e o sentido produtivo com o qual os construtivistas pretendiam dotar a Revolução, foi o projeto da *Torre-Monumento* em homenagem a *III Internacional de Tártin* (fig.3).¹⁶ Nela as várias artes mais do que se fundirem, colocavam-se em uso otimizado para sondar o *Novo Mundo*. Luzes, sons, aço, volumes, movimentos e mecanismos, compondo um grande construto, deveriam remeter todos a um outro momento da história, um desterramento consciente e calculado. Ruelas, polias, ondas de rádio e eletricidade possibilitariam uma experiência cultural

¹² Gan, A., *idem*, *ibidem*, p.126.

¹³ Lisitzki, El, *El Proun* (1920-21), in op. cit. nota anterior p.6. Proun = Pro (a favor, pelo nascimento...) + Unovis (inicialmente POSNOVIS, "seguidores del Nuevo Arte", U=Uverzhenie, NOV=Novichform e IS=Iskusstvo - literalmente, afirmação de novas formas de arte). Veja-se, Quilici, Vieri, Ciudad Rusa y Ciudad Soviética, p.148.

Para uma análise das diferenças entre construtivistas e membros do Unovis (racionalistas), veja-se Trabalho e Polemica de los "productivistas", in Vv.Aa., *Constructivismo*, pp.101-8.

¹⁴ Lisitzki, El, *idem*, *ibidem*, p.61.

¹⁵ Veja-se Marques, Ricardo, *Os Usos da Razão, in Metrôpole e Abstração*, pp.139-74. O entendimento da subtração do papel da vanguarda frente ao Partido e ao governo soviético após a implantação do Plano Quinquenal, constituiu-se no fio condutor da desintegração da vanguarda como será visto adiante no trabalho.

¹⁶ Para uma descrição da concepção do projeto veja-se: Scharf, Aaron, *Constructivismo*, apud op. cit., p.119 e Marques, R., op. cit., p.141.

sensorial de transmutar-se para a projeção do *Novo Mundo*. Um "holograma" mecânico a incorporar o espírito da Revolução.

A missão que se impunham os construtivistas, tensionava toda produção cultural. A chave da sua elaboração criadora estava em encontrar a relação entre forma e conteúdo. As formas que expressariam o conteúdo funcional da Revolução, revelar-se-iam porque a pesquisa que efetuavam estava metodologicamente fundada no materialismo histórico e na compreensão dos desdobramentos das transformações: "*El sistema político-social (...) suscita nuevas formas y nuevos medios de expresión.*"¹⁷

Visto ser a arte, até então, apegada intrinsecamente às sociedades passadas, sendo plasmada às suas superestruturas ideológicas, não poderia prestar-se à "equivalência" (*nuevas formas/nuevos medios*), que Gan afirmava como necessária. A atividade correspondente, a antiga artística, em prol da cultura que deveria irromper, tinha que ser moldada pelo trabalho e intelecto. A atividade criadora seria portanto "*intelectual-material*", produtiva, substituindo a artística e possibilítaria, cientificamente, enfrentar os desafios para dar forma à nova sociedade. Os seus produtos não seriam "especulativos", como os da arte, mas funcionais.

Nos anos 20 o tempo escasseava: a identificação com a máquina e os processos mecânicos de automação e a nova velocidade de produção impregnavam os construtivistas, metaforizando a aceleração das transformações sociais. Isto era possível, segundo eles, porque o capitalismo que barrava o desenvolvimento técnico havia sido abolido. Libertada pela Revolução, a técnica, transformada em técnica social, era o instrumento das atividades dos trabalhadores intelecto-materialistas, que a economia planejada possibilitava e exigia.

Prognósticos eram realizados: em 15 anos dever-se-ia transformar completamente a vida, a *Nova Polínia Económica - NEP*¹⁸ - apesar de todos os problemas econômicos e sociais que enfrentou e o plano de eletrificação, garantiriam o rumo correto das ações.¹⁹ Portanto novas habitações com novos conceitos, novos equipamentos sociais, onde em ambos a atividade coletiva e pública eram priorizadas, novas cidades e no limite uma organização física distinta da existente, deveriam ser implantadas em todo território da Revolução.

Do ponto de vista de Lênin, idealizador da *NEP*, e sensível às formas capitalistas que esta teve de permitir para superação dos problemas de produção e abastecimento, a passagem para o *Novo Mundo* seria mais lenta do que as perspectivas da vanguarda excitavam. Tratar-se-ia de, primeiro, controlar o Estado e testá-lo com o planejamento centralizado e, concomitantemente, mas num plano secundário, dominar toda a cultura criada, não apenas pela burguesia, mas por toda a humanidade para depois gerar uma cultura

¹⁷ Gan, A., idem, ibidem, p.118.

¹⁸ Sabsovitch, L.M., El Problema de la Ciudad, in: Ceccarelli, Paolo, La Construcción de la Ciudad Soviética, cit. in: Marques, Ricardo, op. cit., p.157.

¹⁹ A *NEP* foi implantada pelo Partido Bolchevique em 1921, uma análise sucinta dos problemas que a pretendida rápida reconstrução da produção causou, ao permitir como opção para a acumulação a restauração de estruturas de mercado, pode ser vista in Di Leo, Rita, De la *NEP* al Plan, in: Vv.Aa., Socialismo, Ciudad y Arquitectura URSS 1917-1937, pp.19-43.

nova.²⁰ E segundo as análises de Trotsky, certamente não haveria um sincronismo necessário entre a tomada do poder e as transformações culturais que os construtivistas imbutiam nas suas formulações:

*"Lef, infelizmente, colore a discussão desses problemas (relação arte/indústria, nova dimensão da arte) com um sectarismo utópico. Mesmo quando definem, corretamente, a tendência geral do desenvolvimento, no domínio da arte ou da vida, os teóricos daquele grupo antecipam a história e opõem o seu esquema ou a sua receita ao que existe. Eles não dispõem, assim de nenhuma ponte com o futuro."*²¹

O debate era franco e Trotsky também era alvo de questionamentos, que tinham por fundamento a necessidade premente da vanguarda, de manter-se sempre na dianteira dos fatos, tendo como método de expressão um decalque de exercícios bélicos, que reconfiguravam a disputa ideológica. Comentando uma declaração do comandante do Exército Vermelho, a propósito de transformações progressivas na natureza dos equipamentos sociais, que levariam a uma contínua alteração da sociedade não de forma imediata, numa previsão que remetia para o futuro a vivência especulada dessas mesmas transformações, chegando a ultrapassar a próxima geração, Zelinsky afirma:

*"Sin embargo, la lucha por el "compás" no debe quedar para un remoto futuro cuando tengamos que aprestarnos rápidamente a la realización de estas planificaciones. Esta lucha (...) se trata de algo así como el fuego artillero abierto de la ideología arquitectónica con vistas a futuros combates concretos."*²²

As divergências existiam, mas certamente não era Trotsky o defensor de idéias anti-vanguarda no interior do Partido Bolchevique, ou no círculo das disputas político-culturais do início da Revolução. Discordava sim, do ritmo que estes artistas pregavam como passível às suas operações, entendia que eles estariam por provar a validade de suas afirmações e por convencer da qualidade de seus projetos, como no caso das críticas que formulou ao projeto de Tátlin.²³ Explicava o seu pensamento salientando a diferença entre a situação cultural da classe operária, quando conquistara o poder e a da burguesia quando das revoluções nacionais. Independentemente de todos os avanços que a Revolução já teria propiciado no curto tempo de sua existência, exemplificava, com realista ironia, o modo como via a situação cultural, julgando que os representantes da nova cultura "ainda correm de calças curtas".²⁴

²⁰ Veja-se Bandeira, Moniz, O Marxismo e a Questão Cultural, in Trotsky, Literatura e Revolução, pp. 7-18.

²¹ Trotsky, O Futurismo, in op. cit., p. 118.

²² Zelinsky, K., Ideologia y Tareas de la Arquitectura Soviética, in Vv.Aa., Constructivismo, op. cit., p. 276.

²³ Trotsky, Arte Revolucionária e Arte Socialista, in op. cit., p. 210.

²⁴ Trotsky, A Cultura e a Arte Proletárias, in: op. cit., p. 172.



Figura 1: Tatlin. Contra-relevo, 1915.

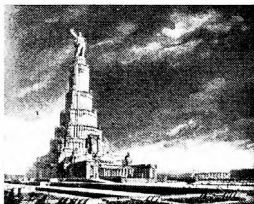


Figura 2 Geifreikh, Boris Iofan e Shchuko.
Perspectiva (Variação) do Palácio
dos Soviets, Moscou, 1933-35.

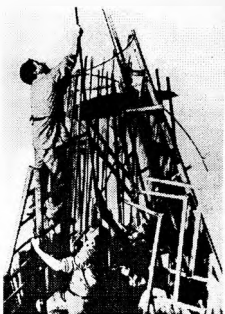


Figura 3: Tatlin. Monumento a III
Internacional, 1919-20.



Figura 4: Boris Iofan. Edifício Público,
Moscou, 1928-30



Figura 5: Lissitzky. Capa da revista
Arkhitektura Vkhutemas,
1927



1.2. Arte de Vanguarda Versus Arte Classista

"La OMA se opone al grupo de arquitectos de Kazan que, con la excusa de difundir la cultura nacional (en realidad, por amor a la decoración), introduce soterramente en sus propios trabajos (sin tener en cuenta las condiciones de vida de su nación) restos de museo, resucitando en el plano decorativo las formas de los estilos nacionales del pasado."

*Trecho da "Declaração da União de Jovens Arquitectos (OMA)", 1928*¹

No campo das relações entre política e manifestações culturais o principal objetivo de Trotsky era saltar para os problemas do uso das expressões cultura e arte Proletárias. Elas estariam adquirindo uma variação de conteúdo classista que, segundo ele, partiria de um pressuposto errado quanto aos objetivos e entendimento da ditadura do proletariado, que por efêmera, essencialmente transitória, rumo a uma sociedade sem classes, deveria trilhar o caminho inverso dos outros sistemas de classe. O seu avanço deveria acarretar a dissolução da classe operária na sociedade socialista, e não o seu fortalecimento enquanto tal. Portanto o contrário do que ocorrera com a aristocracia e particularmente a burguesia, que se fortaleceram enquanto classe, no decorrer dos seus avanços económicos e políticos, levando-as em função disso, a forjarem suas culturas e artes como expressões dos seus sistemas e de suas imagens. O erro apontado, era acompanhado por uma série de imprecisões e confusões que segundo Trotsky, "entre nós" ocorria.

O "entre nós" era significativo do debate em curso, pois indicava que este tinha o Partido Bolchevique como epicentro, e certamente abarcava os "companheiros de viagem", cuja expressão e designados não tinham o caráter pejorativo, com o qual foram identificados anos mais tarde.² Na virada para os anos 20, as discussões culturais concentravam-se no *Proletkult*,³ organismo ligado ao *Comissariado do Povo para Instrução - IZO* -, sob a direção de Lunacharsky, ativo na difusão cultural, mas principalmente na agitação e propaganda do novo regime - *Agitprop*. No seu início o *Proletkult* não era homogêneo, agrupava desde a vanguarda ao núcleo dos defensores de uma cultura classista-proletária, que se afirmaria em oposição a vanguarda.

Walter Benjamin quando de sua visita a URSS em 1927 historiou brevemente o *Proletkult*, relatando que nele no início dos anos 20 agrupavam-se quatro personalidades e/ou correntes da literatura e do teatro, que tinham correspondência nas artes em geral: I- a do principal expoente, o futurista Maiakovsky, II- a de Vsevolod Meyerhold dedicado a elaboração de espetáculos teatrais de massas, III- a de Demian Bédni "autor dos famosos poemas-cartazes, de manifestos, de cantos de ódio, da época do comunismo heróico, quando se travava a luta decisiva entre brancos e vermelhos",⁴ IV- os imagistas e

¹ Declaración de la Union de Jovenes Arquitectos (OMA), in Vv.Aa., *Constructivismo*, pp.317-8.

² Veja-se Bandeira, Moniz, *O Marxismo e a Questão Cultural*, in: Trotsky, *Literatura e Revolução*, pp.7-18.

³ *Proletarskaia Kultura - Cultura Proletária*.

⁴ Benjamin, Walter, *Nova Literatura na Rússia*, in *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*, p.102.

construtivistas, sendo que esses na classificação de Benjamin não se diferenciariam da escola formalista, pois constituiriam um grupo: "que se esforça por levar a palavra como tal a um efeito máximo".⁵

Assim, os primeiros anos pós-outubro assistiram a um debate sobre a relação entre arte e Revolução, que trilhava diferentes caminhos e procurava formulações, no passo das disputas políticas que se operavam no *Partido Bolchevique*. Tal debate viria a cristalizar termos e expressões somente ao findar dos anos 20 e em meados dos 30. Não havia portanto um vínculo primordial entre a noção pela qual foi conhecida posteriormente a expressão Cultura Proletária, circunscrita pela ideia de que a Revolução deveria produzir necessariamente uma arte de classe, Proletária, e o múltiplo e impreciso significado que teve nos primeiros anos da Rússia socialista, sendo utilizada genericamente por todos que defendiam a Revolução Proletária.⁶ Desta forma esclarece-se a participação de Maiakovsky e outros artistas futuristas e construtivistas no *Proletkult*, inclusive objetivando dotá-lo de suas ideias.⁷

Do ponto de vista do desenvolvimento dos acontecimentos, o relato de Benjamin referia-se aos anos de 1923 e 1924, quando as posições de Trotsky podiam ser interpretadas como as do Partido, porém em 1927 a direção do Partido já conhecia uma troca de mãos, num processo ainda não consolidado, e a devoção inicial à Revolução que sobrepujava as diferentes propostas, dava lugar a uma reescalada do debate cultural, onde destacava-se uma formulação cultural, que se afirmava proletária, e não apenas produtora de arte para o proletariado. Um dos expoentes deste núcleo era Bogdanov, que já antes de 1927, utilizava como subsídio conceitual para afirmar a necessidade de criar-se uma arte proletária, as críticas que Bukharin produzia em relação as formulações políticas e econômicas de Trotsky, num sentido diametralmente oposto à das apresentadas por Zelinsky:

"A posição do companheiro Trotsky é errônea por uma simples razão (...), em primeiro lugar não leva em conta a duração do período da ditadura do proletariado (...). Estamos em presença de um longo caminho da ditadura do proletariado (...)." 8 (grifo nosso)

Enquanto Trotsky julgava as elaborações da vanguarda "precipitadas", Bukharin, de dentro do *Partido Bolchevique*, analisava as suas propostas como irrealis, deslocadas dos ritmos da Revolução, o longo caminho, exigia a consolidação de uma cultura, a construção de uma hegemonia ideológica.

As críticas à vanguarda redobravam-se por parte daqueles que defendiam uma produção artística de classe, voltada para a educação (doutrinação) do povo, bem como a manutenção da arte e a permanência de suas modalidades tradicionais, e que acabariam por fixar tais conteúdos como princípios da arte Proletária.

⁵ *Idem, ibidem*, p.102.

⁶ Com o fortalecimento do Stalinismo no final dos anos 20 e início dos 30, segmentos da vanguarda voltaram a utilizar a expressão "arte/arquitetura proletária", mas aí diretamente em função da desagregação orgânica em marcha.

⁷ Veja-se como exemplo: El Instituto de Cultura Artística (INCHUK). Informe sobre la actividad del Instituto, in Vv.Aa., *Constructivismo*, pp.365-74. O INCHUK era vinculado a seção de artes figurativas do Comissariado do Povo para Instrução. Num primeiro momento foi dirigido por Kandinsky (1920), depois por Rodchenko, Stepanova, Babichev e Brusov.

⁸ Cfr. in: Bandeira, Mariz, in op. cit., p.14.

A combinação desses dois conteúdos não seria imediata - nunca foi fácil integrar um discurso de política cultural com critérios de cunho estético -, e embora as suas configurações artísticas - em todas as disciplinas - desde sempre espelhassem movimentos artísticos pré-modernos, a sua conformação final - na arquitetura - ficaria remetida para o início dos anos 30. Além da corrente citada que se formara com a contribuição de Bogdanov, para Benjamin a *VAPP - Associação Geral de Escritores Proletários da Rússia* - e o grupo aglutinado a partir da revista *Na Postu* (O Posto), conhecidos como os *napóstovtzi*, com posições confluentes representavam a oposição à vanguarda e às posições do Partido nos anos de 1923 e 1924. Com o objetivo de estabelecer uma literatura de proletários e não apenas para proletários (como eram acusados de pretender e não conseguirem, tanto Maiakóvsky, como os construtivistas e os imaginistas, porque o *homem do povo* continuava a preferir Tolstói e Górkí). *Na Postu*, afirmava:

*"A dominação do proletariado é incompatível com a dominação de uma ideologia não-proletária e portanto também de uma literatura não-proletária. A conversa de que na literatura seria possível uma cooperação pacífica, uma competição artística de diversas tendências literárias e ideológicas, não passa de uma utopia reacionária. (...) não basta simplesmente admitir a existência de uma literatura proletária, mas tem-se que reconhecer o princípio hegemônico dessa literatura, o princípio de sua luta sistemática pela vitória total, pela deglutição de todos os tipos e todas as nuances da literatura burguesa e pequeno-burguesa."*⁹ (grifo nosso)

Entendida como instrumento de educação ideológica, a arte deveria ter uma linguagem estável, inteligível, apropriada para narrar. A melhor forma era aquela que melhor transmitisse um conteúdo ideológico, assim a integração entre forma e conteúdo funcionava pela estanqueidade figurativa e narrativa da primeira em relação ao didatismo do segundo. Tal procedimento rechaçava, para todas modalidades artísticas, quaisquer novos desenvolvimentos da linguagem, que eram comparados à degeneração da burguesia e de seu sistema. Ou seja, na sua decadência a burguesia arrastava a arte consigo. Caberia aos artistas proletários salvaguardar a arte, e desenvolvê-la em termos classistas. Não estaria em questão portanto, transformar a arte dotando-a com uma funcionalidade própria do novo espírito revolucionário, muito menos superá-la. Dever-se-ia, sim, informá-la com um conteúdo proletário, de classe. Na pintura o abstracionismo devia ser abolido. Na arquitetura a sua componente artística necessitava ser recuperada contra as formas elementares, mecânicas e maquinistas dos construtivistas. A sua consigna era: "*por uma arte arquitetônica*".¹⁰

Evidentemente isto era uma declaração de guerra à vanguarda. Os construtivistas e racionalistas, além de outras correntes que formaram o conjunto da vanguarda nas várias artes, que carregavam, como visto, um projeto produtivo-cultural para construir a nova sociedade, e rompiam, para tanto, com quaisquer

⁹ Cit. in: Benjamin, W., op. cit., p.103.

¹⁰ Schmidt, Hans, *Las Relaciones entre la Arquitectura Soviética y la de los Países Occidentales entre 1918 y 1932*, in *Vv.Aa., Socialismo, Ciudad y Arquitectura*, p.265.

tradições artísticas, sempre entendidas como arcaizantes, especulativas, decorativas, metafísicas e impróprias ao *Novo Mundo*.

Esses procedimentos consagraram uma postura que solidarizava vanguarda cultural com vanguarda política e com a Revolução, portanto não referenciada primordialmente no nível de cultura do povo, reconhecido por todas as correntes políticas e culturais como baixo, mas nas tarefas que o momento exigia. Estas caso fossem realizadas programaticamente, construiriam não apenas o *Novo Mundo*, mas também o *Novo Homem*. Sempre caberia a vanguarda interpretar para conduzir. A "arte", planejadamente estratégica, não tinha raízes nacionais, a sua componente social estava comprometida com a construção do socialismo, e não de forma endêmica a classe operária. Também a diferença para com outros movimentos construtivos, da Europa ocidental, media-se pelas possibilidades que a Revolução oferecia e não por alguma modalidade histórica ou autóctone.¹¹

Entretanto para Manfredo Tafuri, esse vínculo com a Revolução era subjetivo e não necessário como pretendeu o construtivismo e por sua força a vanguarda. Ele, defendeu isto em função do trabalho das "escolas formalistas" dedicadas a investigação linguístico-pedagógica, tanto em Petrogrado como em Moscou que, antes da Revolução e não se vinculando ao seu processo, pesquisava a "*funcionalidad del arte, enquanto construcción dotada de leyes y estructuras completamente específicas en el contexto institucional en que el language funda su génesis.*"¹²

Para Tafuri, por paradoxal que possa parecer, em função das sinalizações opostas entre arte e política, que essa concepção contém, era dela que se servia a vanguarda.

Ainda que dedicados à "palavra", o método dos formalistas, que se evidenciava no afastamento semântico, ao tornar estranho aquilo que era cotidiano, no buscar a essência da estrutura linguística nela mesma, ao revolucionar os usos tradicionais, pensando a arte como uma relação, que era reposta a partir de um grau zero, era o que alimentava os procedimentos da vanguarda. Aqui, não importa que o principal objeto fosse a arquitetura, pois seria o mesmo método que explicaria as "novas" operações como possíveis, e não as possibilidades e exigências da Revolução.

Segundo Tafuri, mesmo que entre 1924 e 1925 os formalistas tivessem se oferecido à "*construcción cultural do proletariado*", a sua atividade até então era caracterizada por convencer a própria vanguarda que a ligação, por ela instituída, entre arte e política era "*completamente arbitraria y artificiosa*". A passagem dos formalistas para o objetivo geral da vanguarda antes de solidificar suas posições, teria incorporado a ela uma fissura, causada pela impossibilidade de apresentar-se metodologicamente de maneira distinta dos formalistas. Para Tafuri, esta fissura, acompanhou a vanguarda em todo o seu percurso.

¹¹ Veja-se Gas, Alexei, *Constructivismo*, in: Vv.Aa., *Constructivismo*, pp.155-9.

¹² Tafuri, Manfredo, *El Socialismo Realizado y las Crisis de las Vanguardias*, in Vv.Aa., *Socialismo, Ciudad y Arquitectura* - URSS 1917-1937, pp.49-50.

1.3. Arquitetura do *Zeitgeist*

"De qué clase de destinación se puede hablar con respecto a una construcción abstracta? Entre la construcción y el objeto existe un abismo: el mismo abismo que hay entre el arte y la producción. Y los constructivistas son, a pesar de todo, artistas. Los últimos mohicanos de la creación, separada de la vida, señalan la muerte de "fin en sí mismo", y en esto reside su enorme importancia histórica, pero así mismo el aspecto práctico de su situación. iconoclastas del esteticismo, están condenados al esteticismo hasta el momento en que se encuentren puente hacia la producción. (...)"

B. Arvatov, "Utopia realizada", Em LEF, nº1, 1923.¹

A vanguarda apresentava-se como uma espiral de "descobertas conceituais", que iam sendo elaboradas, a cada conjunto de problemas propiciados pelo desenvolvimento da Revolução e acoplados as deliberações do governo soviético. As divergências entre os seus grupos, eram intermitentes, ainda que hoje a partir de suas poucas obras e de seus projetos, percebamos mais congruências que princípios opostos.² Não é raro portanto verificar-se referências mútuas entre trabalhos de vertentes distintas e tentativas de compreensão e teorização sobre a própria gênese da vanguarda, efetuadas ainda no "calor da hora". No primeiro caso destaca-se El Lissitzky e no segundo certamente Moisei Ginsburg.

Lissitzky foi o maior protagonista do trânsito produtivo intravanguarda. De artista plástico à arquiteto, teve uma atividade que, embora identificada como construtivista, tinha em Malevich sua matriz artística. Para Vieri Quilici através do *Proun*, ele realizava:

"(...) un intento hábil, y tolerado, de conciliar el geometrismo místico de la pintura de Malevich (...) y la materialidad agresiva de los contrarrelieves (...)." ³

Para Lissitzky as experiências pictóricas modernas, o movimento, a multiplicidade de eixos (rotação), transcendiam a bidimensionalidade e estariam por exigir uma continuidade que seria espacial. A tridimensionalidade caótica dos novos signos advindos desse deslocamento converter-se-ia em ordem, a partir da introdução de formas materiais, não estéticas, fruto do entendimento da matemática e das leis físicas - da ciência - onde seriam realçados as preocupações quanto a viabilidade concreta das propostas.⁴ Suas premissas eram:

"1. Forma fora del espacio = 0.

2. Forma fuera del material = 0.

3. La relación entre forma y material es relación entre masa y energía.

¹ Cít. in: Quilici, Vieri, Ciudad Rusa y Ciudad Soviética, p. 148.

² Esta questão, evidentemente é polêmica, pois se existiam segmentos congruentes na vanguarda, também existiam divergências reais. Veja-se como exemplo sintético, Tafuri, Manfredo, Teorias e História da Arquitetura, pp.69-72.

³ Quilici, V. op. cit., p.149.

⁴ Apesar de que em função de sua ligação com Malevich e de sua participação no Unovis, sempre realçou-se uma face não estritamente subjetiva - produtiva - do seu trabalho. Veja-se Trabalho y Polemica de los Constructivistas, in Vv.Aa, Constructivismo pp.101-8.

4. *el material toma forma en la construcción.*

5. *La medida de los límites de desarrollo de la forma es economía.*"⁵

O seu pensamento era evolutivo e buscava uma articulação não apenas para os problemas da União Soviética, mas para a sedimentação dos "fundamentos comunistas", que teriam validade para todo o mundo. Estabelecia como meta simbólica a construção de uma "única ciudad mundial",⁶ para o conjunto dos homens.

Como consequência destas afirmações, desenvolveu um papel de propagandista da vanguarda soviética e estimulador de instrumentos de ligação e expansão dos objetivos modernos na Europa Ocidental. Atuou principalmente em Berlim, não de forma oficial, mas como se fosse um porta-voz da nova sociedade soviética. Realizou um trabalho, que segundo Manfredo Tafuri também deve ser visto como um reforço da vanguarda dentro da própria URSS, ou pelo menos das posições que defendia. Ou seja, o que o movia não era apenas uma propaganda ideológica da URSS que realizava junto a intelectuais e artistas europeus - Berlin, à época, era o centro nervoso da Europa Central -, o que sem dúvida interessava ao governo bolchevique, mas também a conquista de artistas para a causa da vanguarda que, se expandindo fora da URSS e, principalmente, na Alemanha, reforçaria as posições do grupo na própria URSS. O alvo dessa ação seria as resistências à arte de vanguarda no Partido Bolchevique e em particular no Comissariado de Instrução. O principal evento em Berlim, de cuja organização não pôde participar, por não ter a concordância de Lunacharsky, foi a Exposição de Arte Soviética em 1921. Ainda que a arte de vanguarda tenha dominado o interesse do público e de artistas, não era ela que interessava ao comissário, já convencido de que: "o único caminho a seguir es el de en tronque con los grandes temas del humanismo."⁷

Embora tenha comparecido apenas como artista nesta exposição, Lissitzky catalisava interesses por suas idéias e atividades. Em maio de 1922, junto com Ilya Ehrenburg em Berlim, publicou a revista trilingüe Veshch/Gegenstand/Objet, nela além de fazer a defesa de uma arte construtiva ativa na organização da vida, expôs sua utopia racional-tecnicista, baseada na ideologia do "plano". Este seria obra dos novos artistas construtivistas. O papel "revolucionário" dos artistas de vanguarda ficaria claro com Ehrenburg, para quem uma arte objetiva, ainda que aparecesse em países com economia de mercado, aí não poderia ter sobrevivido, porque esses países se dedicariam à destruição.⁸ Porém, o raciocínio dos dois artistas ainda proseguiria, concluindo na identificação de um papel revolucionário dos artistas construtivos na Europa Ocidental, na medida em que seriam a verdadeira oposição aos regimes capitalistas, uma vez que detinham o instrumento, de transformação social, o "plano", que o capital não poderia absorver:

⁵ Lissitzki, El, El Proza, in Vv. Aa., Constructivismo, p.54.

⁶ Lissitzki, El, op. cit., p.60.

⁷ Tafuri, Manfredo, La Esfera y el Labirinto, P.175.

⁸ Evidentemente, esta posição de Ehrenburg tinha a Guerra Mundial - guerra imperialista, por disputa de mercados - como pano de fundo e não tinha elementos para perceber que o capitalismo em vias de mutação também poderia absorver elementos de uma economia planejada.

"El arte nuevo es favorable a un plan único, al sistema, a la organización, en contraste con el impresionismo anárquico de la sociedad pequeño-burguesa (...)." ⁹

A atividade de Lissitzky desdobrou-se em relações com vários artistas de linha construtiva, ou em vias de romperem com concepções negativas - genericamente dadaístas e expressionistas.¹⁰ Porém a atividade de maior importância da qual participou ativamente junto com Van Doesburg, Karel Maes, Max Burchartz e outros, foi a organização da *União Internacional de Construtores Neoplásticos*. Os dois congressos realizados em Dusseldorf e Weimar (ambos em 1922), foram fundamentais para a difusão da arte construtiva, sendo decisivos, segundo Tafuri, para mudança de orientação pedagógica da *Bauhaus*, então sob influência das concepções antroposóficas de Ittens e de uma noção produtiva artesanal. Os limites dos efeitos da *Internacional* construtivista apontavam para a necessidade da vanguarda ampliar o seu campo de atuação. No sentido da extrapolação do referencial pictórico. Era a arquitetura que se impunha naquele momento, não apenas para a URSS, onde isso já era apregoadado ou desejado, mas para o conjunto da vanguarda europeia. A relação entre os postulados das vanguardas construtivas, ou positivas e o objeto sobre o qual deveriam debruçar-se foi definido por Hilberseimer em 1923:

"El método constructivista sumerge cualquier objeto en el ámbito de formación. No suprimiendo la vivacidad, sino formando una realidad. - las obras de los constructivistas, en último extremo, no son más que experimentos sobre materiales. Trabajan conscientemente en la solución de los nuevos problemas planteados por los materiales y la forma. Sus obras son solamente obras de transición hacia construcciones arquitectónicas funcionales. Su fin último es la preparación bien disciplinada a la arquitectura." ¹¹

Mesmo com todas as críticas e reservas que o seu trabalho podia merecer, Lissitzky, através de sua atuação militante e das polémicas que acabava por incorporar à divulgação de suas idéias, teve um papel chave na expansão dos postulados construtivistas. Regido pela objetivo de expansão do comunismo em termos internacionais como forma de consolidação da própria Revolução soviética, sua atuação na Alemanha combinava-se com a grande esperança que os bolcheviques sempre depositaram na vitória

⁹ Ehrenburg, I., Eppur si muove, cit. in Tafuri, M. op. cit. nota 7, p.181.

Esta postura seria atacada como oportunista no sentido político, não por Lunacharsky ou por algum órgão do Partido, mas por Arvatov que afirmava que Veslich e o círculo de artistas com quem Lissitzky e Ehrenburg compartilhavam as suas idéias, fetichizavam: "a técnica moderna, entendida no como meio, sino como fin." Tafuri, M., op. cit. nota 7, p.181. Veja-se também Quilici, V., op. cit. p.149, onde consta a afirmação de Arvatov em Pechat i Revoliutsia n° 7: "(VESCH propondría) Un nuevo fetiche: la técnica moderna.". É importante salientar que a posição de Arvatov não questionava a idéia de arte participar na construção do socialismo, e isso entendia-se a idéia de "plano", tão cara a vanguarda, porém ele não substituiu a política pela arte/técnica.

¹⁰ Em 1923, editou a revista G (de Gestak - forma) com Hans Richter e Werner Graff, depois participou da revista Merz com Schwitters, publicou o seu manifesto Pron no n° 6 de De Stijl (1922), de Van Doesburg e em 1924 na Suíça, onde permaneceu de 1923 a 1925, em função de ter contraído tuberculose. Editou, ainda, junto com Mart Stam e Hans Schmidt a revista ABC, porta-voz do grupo de mesmo nome que tinha como membro dentro outros Hannes Meyer. Em 1923, expôs suas idéias arquitetônicas na Grosse Berliner Kunstausstellung, através da "instalação" Pronraum. Para a participação de Lissitzky nas atividades do grupo ABC, e do movimento "Neue Sachlichkeit"(Nova Objetividade), veja-se Frampton, K., La Nueva Objetividad: Alemania, Holanda y Suiza, in Historia Crítica de la Arquitectura moderna, pp.132-43.

¹¹ Hilberseimer, Ludwig, Anmerkungen zur neuen Kunst, cit. in, Tafuri, M. op. cit. nota 7, pp.186-7. No final do capítulo URSS-Berlín, 1922: do populismo a la "internacional constructivista" (pp.151-87), apoiando-se no artigo de Hilberseimer, Tafuri concluiu na mesma linha: "la vanguardia, más o menos conscientemente, está consignando a la arquitectura y a las técnicas de transformación visual del ambiente la tarea de ensayar concretamente su productividad."

proletária nesse país. Com os trabalhadores mais organizados da Europa e com o domínio do parque industrial mais desenvolvido, o desenlace positivo da Revolução estaria assegurado. Tudo porque, se existia um lugar na Europa onde as idéias construtivas poderiam estabelecer uma ponte com a produção, ou seja atuar no próprio *gap* entre capacidade tecnológica e oferta social que a mesma tecnologia poderia propiciar, este lugar era a Alemanha. Sob este ponto de vista, nada mais correto do que desmobilizar as correntes negativas e românticas da vanguarda alemã e desenvolver as questões construtivas que o momento exigia.¹²

De dentro da vanguarda russa e enfrentando cotidianamente a "construção" da ponte com a produção, foi Ginsburg quem melhor tentou responder a esta questão, colocando a própria atuação dos construtivistas numa perspectiva histórica frente a outros movimentos artísticos e frente a sua própria fase inicial. Ele, talvez foi, quem melhor compreendeu a natureza do construtivismo. Mesmo constituindo-se num dos líderes desta corrente, procurava analisar historicamente, a arquitetura, o mundo da construção, seu funcionamento particular, dotando-o de fases específicas que podiam ser observadas nos estilos do passado. Fazia isso, como forma de explicar as propriedades e particularidades do construtivismo, ou seja: aquilo que ele tinha de inerente enquanto arquitetura, e o que ele tinha de novo, em função da época.

Estabelecendo um roteiro, Ginsburg procurava mostrar como a construção, ou a construtibilidade original das edificações de um período, geravam uma permanência na própria arquitetura, que ultrapassava a superação do aparato construtivo e técnico dessas construções:

*"Así, gracias a nuestra experiencia como perceptores y a las propiedades psico-fisiológicas del hombre, el sistema constructivo origina también otro sistema, el mundo de la forma, autónomo y al mismo tiempo derivante y dependiente de la construcción o, para ser exactos, un sistema estético. Vale la pena señalar que en el ejemplo que hemos puesto estos dos sistemas coinciden plenamente. Un mismo elemento constituye el elemento utilitario de la construcción y el elemento estético de la forma."*¹³

Para ele, toda nova linguagem viria de uma necessidade construtiva. O encontro desta com a forma, advinda da história, seria o momento chave - orgânico - da arquitetura, quando ela abarcava os elementos que se haviam tornados decorativos, que, apesar de tecnicamente superados, permaneceriam pela força da tradição, pela força da "experiência do mundo interno do homem".¹⁴ Estes elementos decorativos "primários" não deturpariam a "vida orgânica de uma obra",¹⁵ mas uma saturação dos mesmos era inevitável. O construtivismo não escaparia desse processo, que resumia nos seguintes termos:

12. Tafuri, Manfredo, op. cit. nota 7, pp.183-87.

13. Ginsburg, Moisei J., Construcción y Forma en Arquitectura. El Constructivismo, in: Vv.Aa., Constructivismo, p.290.

14. O significado desta frase de Ginsburg, guarda uma semelhança muito grande com um trecho do texto/manifesto Suprematismo de Malevich: "Quando observamos uma coluna antiga, cuja construção - em termos da funcionalidade de sua técnica de construção - nada mais nos diz, percebemos nela a forma de um sentimento puro. Não mais vemos ali uma necessidade técnico-estrutural, mas uma obra de arte como tal." Malevich, Kasimir, Suprematismo, in: Chipp, Herschel B., Teorias da Arte Moderna, p.348.

15. Ginsburg, M. J. idem, ibidem, p.296.

"La juventud de un estilo es esencialmente constructiva, la madurez es orgánica y la decadencia es decorativa." ¹⁶

Mesmo não tendo o construtivismo ainda completado o ciclo de "vida" como estilo, Ginsburg já inscrevia-o neste circuito, elaborando uma aproximação com o processo criativo (universal), argumentava ter o movimento confirmado-o. Assim, o tom incisivo de Gan, no ensaio "*O construtivismo*" de 1922, quando afirmava: "*(com) esta publicación (...) los constructivistas inauguran la lucha contra los defensores del arte tradicional*" ¹⁷ Ginsburg, explicava como sendo reflexo do primeiro momento do estilo, o construtivo, no qual, apenas aparentemente de forma paradoxal, o construtivismo, teve que se propor a destruir tudo que o precedeu.

Mas, depois de 2 anos (em 1924), uma nova fase construtivista deveria ser aberta, uma noção perspectiva se impunha e Ginsburg resumidamente afirmava que, os elementos decorativos ainda estavam presentes na arquitetura construtivista, porém não seriam os mesmos do passado. A máquina com seus elementos essenciais e nada além deles, imprimia uma noção na qual o elemento decorativo do período seria conformado pela sua integridade. Desta forma o conceito construtivo teria absorvido e não eliminado o decorativo, como alguns afirmavam. Portanto, as condições mutáveis do período, a agitação política e a nova situação técnico-cultural, não tinham suprimido a "*necesidad de una emoción estética*", ¹⁸ mas tinham mudado o seu caráter

Prosseguindo esse entendimento, afirmava uma maturidade do movimento e, aproximando-se da declaração de LFF (citada no item anterior), concluía:

"racionalismo, constructivismo y otros nombres semejantes son sólo expresiones externas de la aspiración a modernidad. (...) que se debe a la nueva estética de la vida mecanizada." ¹⁹

Por sua vez a mecanização fonte do pensamento construtivista, também transformar-se-ia no seu limite, visto o desenvolvimento industrial russo ser insípido e tecnicamente pouco expressivo no campo da construção, o que fez, em grande parte, com que os construtivistas, em projetos e obras, apenas ilustrassem a sociedade socialista. Como consequência disso, nunca faltariam acusações a Ginsburg, cujo conteúdo, era de que propunha uma arquitetura referenciada em outros países mais desenvolvidos e não na URSS, ²⁰

Mas mesmo esta contingência não cessava a sua atividade e, de forma contraditória, ao mesmo tempo que a burocratização do *Partido Comunista* avançava, e os seus reflexos faziam-se sentir no meio cultural, algum sucesso econômico advinha dos primeiros resultados positivos pós-NEP - com a implantação do Primeiro Plano Quinquenal, e do plano de eletrificação. Isto injetou novo ânimo na sociedade em geral,

¹⁶ Ginsburg, M.J., idem, ibidem, p.297.

¹⁷ Gan, Alexei, idem, ibidem, p.109.

¹⁸ Ginsburg, M.J., idem, ibidem, p.299.

¹⁹ Ginsburg, M.J., idem, ibidem, p.300.

²⁰ Veja-se Ginsburg, M.J., *Crítica del Construtivismo*, in Quilici, V., *L'Architettura del Construtivismo*, pp. 379-89.

renovando o debate em torno da construção do socialismo. Momento ambíguo: ao mesmo tempo que se revigorava o engajamento dos intelectuais que, como Ginsburg, passaram a ocupar postos de direção no Estado,²¹ o horizonte da vanguarda, como "mentora" do socialismo, começou a se estreitar, na razão inversa do seu ingresso no próprio aparelho do Estado, sob a política que ele começaria a implantar, correspondente ao fortalecimento da facção dirigida por Stálin.²²

É deste período que nascem as concepções dos edifícios como "condensadores sociais", dos planos habitacionais e de novas cidades. Os "condensadores sociais" eram a sintetização do pensamento mais sincero da vanguarda. "o edifício como condensador social da época". A habitação comunal, contendo espaços de uso coletivo - sala de reuniões, restaurante -, serviços comuns e equipamentos coletivos como escolas, clubes operários, etc. A arquitetura expressando o "zeitgeist" - espírito do tempo - e, organizando a vida, numa progressão que abarcaria a cidade inteira. Para Anatole Kopp, foram os membros do OCA:

*"qui inviteront pour désigner un objet, un bâtiment, un ensemble ou même une ville, le terme de 'condensateur social' voulant dire par là que chaque ouvrage réalisé devait à la fois être et l'image spatiale du mode de vie future, et un instrument de l'édification de ce mode de vie nouveau."*²³

Os planos habitacionais conheceram, sob a orientação de Ginsburg a aplicação fidedigna das projeções, que incluíam concepções coletivas de vivência e o planejamento da vida dos trabalhadores. Este era basicamente determinado e projetado a partir do cálculo edilício - das áreas - dos ambientes onde as atividades devessem ocorrer, parametrizado cientificamente pela economia do tempo que elas despenderiam. Entretanto essas diretrizes também com Ginsburg conheceriam as suas primeiras reavaliações, influenciadas pelas pesquisas que o trabalho previa e pelas críticas oficiais:

*"Ya no podemos obligar a los ocupantes de un determinado edificio a vivir colectivamente, como hemos tentado hacer en el pasado, geralmente con resultados negativos. Debemos facilitar la posibilidad de una transición gradual natural a la utilización comunitaria en varias zonas diferentes. (...)"*²⁴

As novas cidades já iriam encontrar as restrições à vanguarda mais sedimentadas. Isto não impediu que propostas de cidades fossem elaboradas. Porém, se a construção de edifícios era problemática nos primeiros anos pós-outubro, o planejamento que operaria reconstruções de amplas áreas das cidades

²¹ Em 1928 assume a direção do "Comité de Reconstrução do Conselho Económico - Stroiken - da URSS". Veja-se Marquez, R., *Metrópole e Abstração*, p.163.

²² O Plano Quinquenal correspondeu a hegemonia da fração comandada por Bukharin e Stálin. As consequências para a vanguarda de implantação do Plano, será vista no item O Socialismo Realizado e sua Representação. Ainda, do ponto de vista político, é em 1928 que Trotsky é expulso da URSS, 2 anos depois de sua exclusão do Partido Comunista.

²³ Kopp, Anatole, *Changer la Vie, Changer la Ville*, p.42. "Que inventarão para designar um objeto, uma construção, um conjunto ou mesmo uma cidade, o termo 'condensador social' querendo dizer com isso que cada obra realizada devia ser, ao mesmo tempo, a imagem do modo de vida futuro e um instrumento de edificação deste modo de vida novo". Sobre esta questão veja-se: Marquez, R., op. cit., pp.156-7 e Ikonnikov, Andrei, *Annos de Efervescência - El nacimiento de la arquitectura soviética*, in A&V, nº 29, p.14.

²⁴ Frampton, Kenneth, *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, p.176.

existentes. Bem como a construção de novas, era quase proibitivo e teve de conhecer um amadurecimento mais lento, mas nem por isso menos criativo. Em geral o seu pensamento ia na linha da expansão das concepções arquitetônicas, como atesta a declaração da *Associação de Arquitetos Urbanistas, (ARU)*, de janeiro de 1929:

*"La arquitectura, entendida como un todo único espacial, no sólo debe resolver el problema de su conformación en lo que respecta a las construcciones singulares, sino que incluso debe reunir todo el grupo de éstas últimas en un único sistema espacial (...). Esta interpretación del urbanismo nos ofrece la única posición correcta para resolver los problemas arquitectónicos como sistemas de fuerzas psicoideológicas que influyen sobre la totalidad social de la ciudad "*²⁵

Mas também abarcava ordenações, ou formas de ocupação do território que antecipavam o planejamento regional. Desta lavra pertence a produção de Okhitovich, do *OSA*,²⁶ cuja proposta de desurbanização acompanhava as redes de eletrificação e as estradas. Outros arquitetos que defendiam postura semelhante eram Milyutin com sua "*cidade linear*"²⁷ e Leonidov, que no plano urbanístico tinha no seu estudo para a cidade nova de Magnitogorsk, a explicitação do seu pensamento projetual e dos desurbanistas em geral, o de conquistar o território para a revolução, no caso, através de 32 km de uma planta industrial entremecida por uma comuna agrícola. O sentido era o mesmo do seu projeto para o Instituto Lênin, de 1927, onde: "*la ocupación ilimitada del territorio, trata efektivamente de colonizar el espacio infinito.*"²⁸

Nas propostas de desurbanização sedimentou-se a crítica às grandes edificações habitacionais, e os problemas que elas acarretavam do ponto de vista administrativo e mesmo higiênico.²⁹ Todavia este e outros pontos que nortearam as discussões e urbanísticas foram prejudicados, porque, no final dos anos 20, a direção do *PC* soviético, iniciaria um conjunto de ações que iria retirar da vanguarda o seu papel de elaboradora. Os seus projetos, via de regra, seriam preteridos frente: inicialmente aos de arquitetos estrangeiros que trariam experiências de grandes realizações e, portanto, uma desejada "garantia", para produção das obras necessárias³⁰ e, depois de forma definitiva aos de arquitetos que se definiriam por um discurso classista e uma arquitetura modelada academicamente no classicismo e nos esquemas compactos de urbanismo.

Os ataques oficiais que se sucederiam, combinados com mudanças na orientação política e econômica, prepararam o terreno para o fim da vanguarda, pois cindiram o elo que a mantinha ativa e atada

²⁵ Declaración de la Asociación de Arquitectos e Urbanistas (ARU), in *Constructivismo*, op. cit., p.321.

²⁶ Associação de Arquitetos Contemporâneos (*OSA* ou *OCA*). Entidade Construtivista criada em 1925 em Moscou sob a direção de Alexandr Vesnin. Seu órgão de divulgação era a revista *Sovremennaya Arhitektura (SA)*, surgiu em 1926. *OSA* teve papel decisivo nas discussões culturais na segunda metade da década de 20, dela participaram os maiores expoentes do construtivismo: irmãos Vesnin, Moisei Ginzburg (dirigente teórico e ideológico), Alexei Gan, etc.

²⁷ Veja-se Frampton, K., op. cit., p.178.

²⁸ Salvado, Ton, *Un Suicidio Premeditado - El caso de las vanguardias soviéticas*, in *A&V* n° 29, p.29.

²⁹ Veja-se Frampton, K., op. cit., p.178.

à sociedade. Para seus membros, projetar sempre foi prospectar uma construção do socialismo. Esse ato guardava um experimentalismo que, para eles, nada tinha de especulativo e dessincronizado das tarefas e possibilidades da época, pois a edificação do *Novo Mundo* era um compromisso com as necessidades reais, acima das divergências; por um lado, longe de uma ucrônia, por outro, não consagrando diretamente a representação do poder, mas a Revolução.

30. Veja-se Quilici, *Vetri, Ciudad Rusa y Ciudad Soviética*, pp.216-34 e Marques, R., op. cit. pp. 167-71.

1.4. A Arquitetura Proletária como Arte Arquitetônica

"Durante veinte años el edificio de la Mobovaya será una especie de bandera de particular orientación para la arquitectura soviética. Fue construido en 1934 por el arquitecto I. Jostovski, cuyos principios artísticos se habían afirmado antes de la Revolución. Partidario convencido del arte del Renacimiento, edifica en el centro de Moscú un palacio italiano inspirado en su maestro predilecto, el arquitecto del siglo xvi A. Palladio. Joltovski decora la fachada de esta casa de pisos con enormes columnas embebidas tras las que desaparecen los muros (...). Esas colosales columnas, esas cornijas clásicas (...) esas ricas balaustradas de balcones no tienen más objetivo que valorizar el aspecto puramente fachada del edificio."

M. Ilyn, *Moskva (Guia arquitectónica de Moscú)*, 1963.¹

Ao contrário da vanguarda, para a arte proletária aplicada a arquitetura ou *arte arquitetônica*, a questão da representação do poder e da glória do regime seria uma de suas componentes mais significativas. Porém, o caminho da sua consolidação foi tortuoso e só confirmou a impossibilidade de uma arquitetura proletária, nos moldes em que era teorizada como expressão da cultura da classe operária.

Na declaração da *União dos Arquitetos Proletários (VOPRA)* de 1930, o alvo era tanto a vanguarda como o ecletismo. Nela afirmava-se que:

*"La arquitectura de la época del capitalismo se caracteriza por su tendencia al embellecimiento y por su exaltación del formalismo y del tecnicismo como fin en sí mismos."*²

No caso da vanguarda: racionalistas e construtivistas (*formalismo* e *tecnicismo*) estariam comprometidos com a burguesia. Isso se demonstrava pelo fato de existirem correntes de mesma extração artística - Moderna - na Europa Ocidental, ou seja, a vanguarda era (produto e) assimilável pelo capitalismo, demonstrando não ser uma expressão do proletariado revolucionário. As produções não eram exatamente iguais, porque as correntes de vanguarda russa estavam submetidas a uma realidade distinta, mas tal condição não impedia o fato delas continuarem *"siendo esencialmente ajenas a esta última (a realidade)"*.³ Sob este ponto de vista, a vanguarda construtiva não podia de fato contrapor a argumentação de que a sua concepção era de mesma extração da escola literária formalista, portanto alheia à Revolução e seus objetivos. Assim, também, as investidas de Lissitzk no ocidente, objetivando a organização da *Internacional Construtivista*, acabavam reforçando os argumentos de que não existiriam diferenças entre a vanguarda russa e a arte Moderna ocidental, o que confirmaria a alienação da realidade (ainda que Lissitzky e Ehrenburg não igualassem as possibilidades na URSS e no ocidente capitalista).

O argumento básico, portanto, era o mesmo que a linha de Bogdanov no *Proletkult* - além do *VAPP* e dos *napóstovtzi* - defendia, o de que a Revolução Proletária, deveria produzir uma arquitetura Proletária, que seria cientificamente superior à arquitetura produzida no resto do mundo, capitalista que, por ser

¹ Cit. in Kopp, Anatole, *Arquitectura y Urbanismo Soviéticos de los Años Veinte*, p.267. Segundo Kopp, A. Lurpat relatou que esta obra foi iniciada com a finalidade consciente de demonstrar a superioridade da arquitetura clássica sobre a arquitetura moderna.

² Declaração de la Unión de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in: Vv.Aa., *Construccionismo*, p.329.

³ Idem, *ibidem*, p.329.

decadente, não poderia ombrear a produção cultural de um sistema mais evoluído. Essa elaboração ganharia nova força com a decisão de construção do socialismo em um só país do XV Congresso do PCURSS realizado em 1927.

Para o VOPRA, formalismo e construtivismo eram definidos como simultâneos ao capitalismo industrial e financeiro, respectivamente, e as conseqüências disto seriam nefastas para a Revolução.

O racionalismo (na declaração identificado como formalismo), segundo o VOPRA, frente ao distanciamento aberto entre as novas possibilidades para a construção, advindas do desenvolvimento da técnica e dos materiais industriais e as "formas decorativas (ornamentos em vários estilos)",⁴ identificou-se, negativamente, com estas últimas. Tal opção ocorria com um agravante fatal, porque os arquitetos de vanguarda, não estavam a altura da inteligência do empreendimento, não conseguindo, portanto, libertarem-se de uma "psicoideologia" pequeno-burguesa, ficando apenas fascinados com as possibilidades modernas, sem de fato dominá-las. Portanto: "(os arquitetos) se han hundido en los abstratos pantanos de una forma arquitectónica (nueva)."⁵

Além disso, o racionalismo era criticado por estar distanciado das tarefas que o cotidiano impunha, seduzido pelas pesquisas puristas, acusado de por métodos laboratoriais conceber formas abstratas, findava por preocupar-se com "la fuerza (do) contenido de la construcción", em detrimento do "proceso de construcción",⁶ numa busca de fantasias utópicas, teatralizadas e desprovidas de caráter social, a confirmar a sua origem alienada.

Já no caso do construtivismo, VOPRA afirmava que os seus animadores não faziam mais do que idealizar uma forma de mundo cientificista e industrial, que o capital advogaria para si. A forma construtivista era dada por uma fetichização ampliada da máquina, expressando uma *belle époque* tardia e mecanicista. Assim, a intelectualidade técnica, punha-se a serviço de uma idolatria cega, de um engodo social que, se ampliava mais, na medida em que, os criticados, imiscuindo-se com os problemas do Formalismo, atribuíam uma vivência social à técnica, conduzindo-a a ocupar o lugar da arte:

*"Renegamos del constructivismo de nuestra época que ignora el contenido artístico y los medios de influencia artística. (...) repudiamos el constructivismo que acaba en la complacencia estética por la construcción, en la imitación de las formas externas de la técnica industrial, y que se pierde en un tecnicismo sin más y en una fetichización de la máquina."*⁷

O ataque era dirigido diretamente às principais formulações do construtivismo e, em particular, a tentativa de Ginsburg em realizar a identificação do movimento com a sua época e, também, (e novamente)

⁴ Idem, *ibidem*, p.331.

⁵ Idem, *ibidem*, p.331.

⁶ Idem, *ibidem*, p.331.

⁷ Idem, *ibidem*, p.332.

não faltavam críticas à técnica que os construtivistas trabalhavam e exaltavam, por ser alheia, ocidental, não afeta às condições e possibilidades da Rússia, mesmo socialista. Os processos de criação dos construtivistas introduziam deslocamentos - da arte, da técnica, de uma em relação à outra - que eram tomados por estereis e repudiados porque prejudiciais ao caminho para construção do socialismo.

A crítica ao construtivismo atingiria o clímax na acusação de que tentava "enmascarar la función clasista dela arquitectura".⁸ Para o VOPRA quando os construtivistas fundiam a arte nos procedimentos técnicos, negavam a arte anterior à vanguarda, aquela que se prestava, dentre outras propriedades, a narrar. Aquela que na pintura era fiel à perspectiva renascentista, que criava uma cena para a vida e que, se excluída junto com as demais artes espaciais, não haveria possibilidade de uma unidade com a arquitetura. Isto não poderia ocorrer, na medida que a arquitetura ocupava um papel ideológico preponderante de coordenação de todas as demais artes espaciais.⁹

A ação dos construtivistas, implicava em que nada ficaria estabelecido como até então. Numa postura de defesa dos valores artísticos, os arquitetos proletários "constatavam" que se não houvesse arte narrativa, não poderia haver arquitetura também narrativa, tudo converter-se-ia em abstração, perigosa e pretensamente extra-classista.¹⁰ Consequentemente, não haveria como a classe representar-se, ser educada e narrar as transformações sociais, portanto ela não poderia consolidar sua hegemonia ideológica sobre a da burguesia que permanecia disseminada, apesar da Revolução. Deste ponto de vista, os adeptos da arquitetura proletária, trabalhavam com um gradiente conceitual extremamente reduzido. Afirmavam a necessidade da integração da forma com o conteúdo e com a construção e, no limite, viam uma separação entre forma e conteúdo nos construtivistas, porque estes independentemente das suas declarações, não aplicavam o marxismo na análise dos componentes de sua produção, criando, assim, formas que se relacionavam apenas com elas mesmas, numa simbologia hermética, não conectada com a construção da sociedade proletária.

A negação da vanguarda, por parte de VOPRA, completava-se atribuindo-lhe um único aspecto positivo: o de pioneira na superação do ecletismo. Esta qualidade era dada a partir do fato da vanguarda e, particularmente, o construtivismo, ter guindado a construtibilidade moderna e os temas modernos "de la racionalización, de la mecanización y de la standartización",¹¹ ao primeiro plano da arquitetura.

Entretanto, como é peculiar aos pioneiros, faltaria algo às tendências de vanguarda para que não fossem as protagonistas daquela época heróica: perscrutaram as novas possibilidades, removeram o pó da routine, flertaram com as inovações, mas não conseguiram extrair delas o seu integral proveito. Impregnadas que estavam da decadência burguesa, imaginando derrotá-la, mas impossibilitadas de compreender o mundo tecnológico que irrompia, optaram por fantasia-lo, numa postura que "no ha podido

⁸ Idem, ibidem, p.333.

⁹ Veja-se Idem, ibidem, pp.333-37 e Cohen, Jean-Louis, Tribunas y Manifiestos - las revistas de vanguardia en Rusia, in: A&V n°29, p.42.

¹⁰ Pretensamente, porque seria de classe, mas não operária, e sim burguesa.

¹¹ Declaración de la Unión de Arquitectos Proletarios (VOPRA), op. cit., p.331.

ir más allá de la fase de 'izquierda' y 'revolucionaria' ni en su teoría ni en su práctica"¹² A utilização dos termos esquerda e revolucionária embutia apenas um significado de revolta infantil e, como tal, limitada, inconsequente, mas também perigosa, e não o sentido de transformação, de que as vanguardas políticas e culturais pretendiam ser portadoras.

Quanto ao ecletismo, segundo a declaração de VOPRA, era, na arquitetura, o estilo que melhor representava a fase burguesa da arte dentro da URSS,¹³ portanto não diferiria dos movimentos de vanguarda quanto à gênese mas, sim quanto ao grau. O ataque ao ecletismo não lhe concedia nenhum instante positivo. Que correção poderia haver numa arquitetura fundada na cópia mecânica de valores e cânones do passado no período de construção do socialismo? Particularmente, o passado que gerara o ecletismo estaria circunscrito ao do período do domínio do capital comercial-industrial fundado, portanto, na anarquia da produção. Assim, numa relação que se pretendia materialista, a infraestrutura socialista nada teria de comum com a que dera origem ao ecletismo, o que indicaria a sua impropriedade enquanto proposta arquitetônica para aquele momento. Como consequência:

*"En nuestros días el ecletismo es reaccionario por su utilización de los métodos mas atrazados de la construcción; ignora las propiedades de los materiales modernos y los métodos de la producción urbanística, entrando en contradicción con las conquistas de la técnica industrial."*¹⁴

Completando a crítica materialista, VOPRA afirmava que a forma econômica que dera origem à arquitetura eclética tinha sua expressão fundiária na pequena propriedade, esta era adversa à coletivista, portanto, confirmando o seu caráter reacionário.

É importante salientar a base das críticas ao ecletismo e à vanguarda: eles exprimiam uma ideologia contrária à proletária. Desta forma, o combate a eles se dava no território da construção duma hegemonia contrária à burguesa. Ou seja, da arquitetura à literatura proletária (como visto na declaração de *No Postu*), na cultura como um todo, não existiria nenhum intervalo na relação com a economia, nenhuma mediação que não fosse instrumental: a hegemonia deveria ser construída uniformemente.

A crítica realizada pelo VOPRA, deveria acarretar a confecção de uma arquitetura distinta, a Proletária, ou no caso, a proposição dos conceitos e objetivos que viessem defini-la:

*"(...) sobre los fundamentos económicos del período de transición está elevándose una arquitectura proletaria. Una arquitectura que surge sobre la base de una economía planificada y de una técnica de vanguardia y que está obligada a asumir las tareas planteadas por el proceso de construcción de la nueva sociedad socialista."*¹⁵

¹² Idem, *ibidem*, p.332.

¹³ Idem, *ibidem*, p.329.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.330.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p.330.

Importa frisar que o trecho da declaração, pela menção explícita à planificação, já se relacionava com a implantação do Plano Quinquenal, tinha a pretensão de ser o equivalente da economia planificada no campo arquitetônico, mantendo portanto muito do intuito da vanguarda - *construcción da nova sociedad* -, parecendo antes de tudo mostrar-se mais legítima para a mesma função, e não cumprindo uma outra função, que a existência do plano exigiria (voltaremos a essa questão adiante). Este emparelhamento com a vanguarda observa-se na seqüência onde proclama-se:

*"La función social de la arquitectura en manos del proletariado adquiere una importancia particular. La arquitectura proletaria no es un instrumento de opresión y esclavitud, no es un arte pasivo contemplativo, sino un arte activo que debe convertirse en medio de emancipación de las masas, en potente levadura para la construcción del socialismo y de una nueva vida colectiva, organizando la psique, educando activamente la voluntad y el sentimiento de las masas para la lucha en favor del comunismo."*¹⁶

Os objetivos de IOPRA pareciam sedimentados politicamente. Entretanto, a transformação desta sedimentação política numa formatação arquitetônica, a exemplo do discurso proletário na literatura, não se mostraria fácil. De imediato IOPRA oscilou numa faixa que ia de uma postura avançada, como a apresentada acima, incorporando a ciência e a técnica, a outra - eminentemente populista - que, em parte, apontava para a recondução da arquitetura à sua tradição disciplinar e, por outra parte, valorizava uma arquitetura tradicional, mas, não erudita, uma arquitetura feita pelo povo.

A primeira se explica pela necessidade de sincronizar a resolução das carências do Estado soviético. Seria impensável propor alguma arquitetura que não levasse em conta as necessidades de reconstrução e construção física de um programa social - habitações, escolas, etc - cultural - clubes operários - e econômicos - indústrias, usinas, etc. Assim, a crítica aos formalistas e, principalmente, aos construtivistas ganhava uma dimensão estratégica, porque a bandeira da tecnologia deveria ser-lhes arrancada. Daí a necessidade de enquadrá-los como estranhos ao meio social e desqualificá-los politicamente ao desenhá-los em companhia da burguesia, dos usos que esta praticava e das concepções que formulava da técnica e dos processos industriais e racionais.

Depois de criticar e classificar a vanguarda como pró-capital, podiam proclamar o objetivo de guiarem-se por *"la mayor racionalización y el mínimo costo de nuestras construcciones"*.¹⁷ Certamente não possuíam e, tampouco, expressavam a intimidade que a vanguarda pretendia ter com a técnica. O vínculo maior da racionalidade seria com a economia, com o custo dos empreendimentos, e era esta praticidade que queriam realçar. Tudo mais era diletantismo formal, ou desvio anti-socialista.

A segunda postura, de cunho populista, buscava contrapor o povo - as massas - ao trabalho da vanguarda, sempre caracterizado como distante e hermético à compreensão popular. Invocar as massas era

¹⁶. Idem, *ibidem*, p.330.

¹⁷. Idem, *ibidem*, p.334.

atribuir-lhes papel de mandatárias do processo. Aos arquitetos caberiam seguir as postulações delas advindas, pois:

"(la arquitectura proletaria) debe constituirse en patrimonio de las grandes masas con cuya participaci6n, control y juicio ha de ser creada." ¹⁸

Evidentemente, as massas proletárias no regime soviético já não seriam as mesmas de antes. Apesar da ditadura do proletariado ser definida como de longa duração e a Revolução estar no seu início, elas já demonstrariam a sua própria cultura, por isso não seria necessário querer inventar uma "arte para a revolução", bastaria, no limite, dar vazão ao espírito da classe operária e interpretá-lo.

A "obediência" às massas não entrava em choque com nenhuma forma de apreensão da realidade, porque a arquitetura Proletária não era um estilo, era uma condensação edilícia do materialismo dialético, que não só era o meio de conhecimento da realidade, mas fundamentalmente guiava o "trabalhador social", "o combatiente por la causa de la clase obrera", no caso o arquiteto. A exemplo do debate entre a literatura de vanguarda e a proletária,¹⁹ a arquitetura proletária cumpriria o máximo objetivo, findando por mutar "el arte para las masas" em "arte de las masas".²⁰(grifo nosso).

Entre a técnica proletariamente reprocessada e o populismo mais elementar ditado em nome do materialismo restava, ainda, a postura frente ao conjunto das artes: a crítica em relação à vanguarda, nessa questão, não seria menos importante que nas outras. As considerações se formulavam, diretas: repelia-se o construtivismo e o Formalismo como arte burguesa decadente. Por outro lado, defendiam a apropriação do melhor da arte burguesa, para a elaboração da arte proletária.

O que os arquitetos e artistas proletários denominavam decadente era a expressão de um esforço da arte em reposicionar-se na sociedade, que incluía a negação do passado e os seus preceitos "cegammente aceitos" e, aprofundava-se numa reflexão que questionava e rompia com a concepção do fazer artístico num passado imediato:

"Durante o século XIX, arte e ciência se alienaram, fato este que não aconteceu durante o iluminismo. Assim sendo, foram cortadas as raízes intelectuais da arte. Experimentos como o impressionismo e o romance naturalista adaptaram certos métodos próprios da ciência: no geral, entretanto arte e ciência pareciam ser dois tipos incompatíveis de experiência ou conhecimento e a teoria científica parecia contrária a teoria estética." ²¹

A certeza de que a arte era uma forma de captar conceitualmente a realidade, portanto capaz de, por um lado, abstrai-la e, por outro, gerar uma realidade distinta e não apenas um veículo privilegiado da sua

¹⁸ Idem, ibidem, p.337.

¹⁹ Conforme as posições de Na Poms.

²⁰ Idem, ibidem, p.337.

²¹ Sypher, Wylie, Do Roco6o ao Cubismo, p.192.

representação, marcou o conjunto dos movimentos modernos. Especulação, experimentação e conceitualização passaram a acompanhar o fazer artístico na busca da autonomia da arte e na elaboração de um mundo específico de conhecimento, em oposição ao papel de representação da realidade ao qual, até então estava - academicamente - confinada.

Essa busca, por vezes, levava a vanguarda a se imaginar em guerra contra o mundo burguês (*épateur le bourgeois*), contra o gueto da obsolescência e da inutilidade a que o capitalismo havia empurrado a arte. Tal guerra traduziu-se em respostas, movimentos que proclamavam atingir um ou outro alvo/objetivo. Do ponto de vista de um alcance social imediato, via de regra, tais respostas eram limitadas, porque não eram ações no território político, tinham, sim, conotações políticas.²²

Fatos externos à arte, como, a Europa pós a verdadeira guerra, a Revolução Russa, os programas sociais que iniciavam a reconstrução de vários países e a combinação destes com as posturas "intelectualizadas" dos artistas de vanguarda, imprimiram na arte moderna conotações sociais novas. Os artistas passaram a atuar sobre a constatação da defasagem entre recursos técnicos e a sua aplicabilidade para a solução de problemas sócio-urbanos, de diversas formas e com conceitos variados. Em especial, no caso soviético, a concepção produtiva de objetos (não artísticos) para uso e construção da Revolução, tornou o engajamento político uma condição necessária do trabalho e não um caso estranho ao processo.

Portanto a crítica ao "momento futurista",²³ como produto da degeneração burguesa, e não como feixe de questões historicamente situado, e a conseqüente negação do seu significado nas artes, além da dificuldade de se passar da ideologia político-cultural para uma produção artística, remeteu o VOPRA, independente do seu discurso que também falava de uma nova arte, a um vazio formal.

Ainda que, na mesma declaração que condenava a vanguarda, VOPRA atacasse duramente o ecletismo como reacionário, tanto "*pela utilización de los métodos más atrasados de la construcción*", como por aspirar "*a formas de vida fundadas en la pequeña propiedad*", uma abertura "*a favor de la asimilación de la cultura del pasado*" frente ao vazio formal mostrar-se-ia problemática.

Evidentemente, apenas essa "abertura" não seria suficiente para desmentir tudo que afirmara. Ou seja, para que VOPRA passasse a requalificar a arquitetura de tal modo que fosse remetida a um momento pré-moderno, a uma paralisia no estilo acadêmico, ou numa forma particular de ecletismo, o neoclássico. Ainda que este estilo, que viria a caracterizar o realismo socialista na arquitetura, contasse, em parte, com a colaboração de arquitetos vindo do VOPRA, isso não seria suficiente para a efetivação do neoclássico. Mesmo que elaborações, a exemplo da declaração, iniciassem uma crítica impiedosa às concepções da vanguarda.

22. Veja-se Karl, Frederick R., *O Moderno e o Modernismo - a soberania do artista 1885-1925*, cap. I e II.

23. Poggioli, R., *The theory of the Avant-garde*, cit in Fabris, A., *A Questão Futurista no Brasil*, in *Bolzano, Ana M. M., Modernism and Vanguardas Artísticas na América Latina*, p.68.

Essas elaborações, navegariam numa ambígua posição de profetizarem uma arte que, também, construiu o socialismo que, também, melhorasse a produção, mas que não se auto suprimisse num mundo de objetos utilitários e não artísticos, mantendo uma diferenciação entre uma esfera técnica e uma artística e, principalmente, que fosse ocupando o lugar superestrutural da sociedade proletária. P. Novicki - ex-participante da vanguarda - forneceu, em dois textos, uma excelente base para interpretação deste raciocínio. No primeiro, "La Cultura Artística Proletaria y la Reaccion Burguesa", de 1931, ao mesmo tempo que afirmou a pertinência das várias modalidades das artes espaciais - arquitetura, pintura de cavelete, etc., fez um julgamento (de classe) a partir do conteúdo das obras e da origem social dos seus artistas, afirmando a importância da luta ideológica, (ainda) numa linha muito próxima ao construtivismo:

*"Al cumplir determinadas funciones ideológicas, las artes espaciales - que son uno de los más potentes instrumentos de la lucha ideológica de clases - influyen directamente sobre el desarrollo de la producción y sirven, en el plano tecnológico, a la industria y al proceso formativo de numerosos aspectos de la vida cotidiana de nuestra época."*²⁴

Porém, no segundo texto, "I Miei Veri e i Miei Pseudoerrori", também de 1931, também reconhecido explicitamente como uma autocrítica, já afirmaria:

"(...) Il mio errore deriva dall'influenza ideologica delle posizioni piccolo-borghesi del costruttivismo sovietico o del LEF. (...)

(...), io davo definizioni poco chiare e inesatte del carattere artistico dell'oggetto di uso quotidiano, tali da cancellare sostanzialmente la differenza tra l'oggetto artistico e l'oggetto non artistico. Da questo punto di vista finiva per scomparire qualsiasi differenza tra arte e non arte e, ciò che più conta, la funzione ideologica attiva dell'arte. (...)

*L'arte è una forma specifica, nella maior parte dei casi 'figurata', di espressione o raffigurazione, concetti, idee ed emozioni. L'arte è il mezzo più poderoso di espressione e influenza ideologica. (...). La qualità artistica non consiste semplicemente nella qualità tecnicoformale. Innanzi tutto viene la qualità ideologica, idealmente politica."*²⁵

Ou seja, aqui já ficaria claro um deslocamento da principal função que a arte deveria ocupar. Enquanto autocrítica o texto remetia-se às pressões e ao tipo de método que o regime sob Stálin começava a adotar para o "convencimento" de suas posições. O que interessa é entender como uma determinada iconografia artística passou a atender os interesses dominantes em detrimento quase absoluto de outras.

Entretanto, antes desse processo, cabe analisar como se expressava, nos início da Revolução, a arquitetura neoclássica acadêmica, que viria a ser, a expressão arquitetônica do realismo socialista.

24. Novicki, P., La Cultura Artística Proletaria y la Reacción Burguesa, in Vv.Aa., Construttivismo, p.191.

25. Idem, I Miei Veri e i Miei Pseudoerrori, in Quilici, V., L'Architettura Del costruttivismo, pp.453-54.

1.5. A Arte Arquitetônica Como Arquitetura Neoclássica

"Fomin rincalza: 'Sono convinto che i nuovi costumi, le nuove condizioni economiche e politiche, i nuovi materiali, ed infine l'altezza degli edifici contemporanei, condurranno certamente e necessariamente presto tardi a una nuova scuola classica' "

Vitorio De Feo, *URSS architettura 1917-1936*.¹

No catálogo da Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1925, N. Dokuchaev apresenta o texto "*Trois tendances de la Nouvelle Architecture Russe*", em que, além de construtivistas e racionalistas, conformar-se-ia um outro grupo estruturado de arquitetos, aqueles cujos "*projectos son típicas muestras del viejo academismo parcialmente corregidos por un gusto puesto en día*". Este grupo, definido como simbolista, teria uma melhor qualificação como eclético-acadêmico. Segundo Dokuchaev, existia um esforço de atualização, que ocorreria sobre a base da arquitetura acadêmica, sendo a ornamentação eliminada, ou substituída pelo realce de aspectos construtivos, em função dos custos, e sofrendo a planta simétrica, alterações de forma que descaracterizariam sua origem. Portanto, não ocorreria uma operação que pretendesse elaborar o projeto de forma distinta da tradição. Talvez, essa intenção "auto-modernizante" fosse uma complacência em vistas da própria Revolução e das dificuldades materiais. Isto porque, o verdadeiro ideário do grupo, revelava um antimodernismo, quando pregava que: "*La idea de un posible renacimiento de lo viejo debe ser aceptada como base de nuestra construcción en el momento actual*".² Como, não podera deixar de ser, para todo agrupamento que se ligava a tradição, também explicaria tal opção, a partir de uma exigência nacionalista e populista:

"Debemos encontrar nuevos caminos, crear una nueva arquitectura; y para ello tenemos que volver a la época en que la arquitectura era creada por el pueblo mismo." ³(grifo no original).

Estes conceitos foram apresentados pela *Associação de Arquitetos de Leningrado* ⁴ na sua revista *Zodiac* em 1924, data próxima à da Exposição em Paris. Entretanto, independentemente da complacência modernizante, este não foi o primeiro momento em que estas formulações foram propostas com clareza. Elas já estavam presentes nos primeiros momentos da Revolução, quando um grupo de arquitetos de Leningrado, na época ainda Petrogrado, academicamente formados antes de outubro, cujo maior expoente era Iván Fomin, elegeram as formas da tradição clássica - ou queriam mantê-las - como centro da expressão plástico-arquitetônica da Revolução:

¹ De Feo, Vitorio, *URSS Architettura 1917-1936*, pp.74-5. "Fomin afirma: *Sou convinto que os novos costumes, as novas condições económicas e políticas, os novos materiais, e enfim a nobreza dos edificios contemporâneos, conduzirão certamente e necessariamente, cedo ou tarde, a uma nova escola clássica*".

Esclarecemos que utilizamos para a arquitetura do realismo socialista, as denominações, neoclássico, eclétismo-clássico e clássico-acadêmico como sinónimos, na medida em que não existe uma definição uniforme por parte dos historiadores.

² Zelinsky, K., *Ideologia y Tareas de la Arquitectura Soviética*, in *Vv.Aa, Constructivismo*, p.246.

³ Idem, *ibidem*, p.246.

⁴ Veja-se Idem, *ibidem*, p.243.

*"Se quería glorificar el espíritu de la Revolución por medio de las formas clásicas, y se consideraba que la grandeza de éstas debía ir acompañada de volúmenes gigantescos, tamaños colosales y una impresionante monumentalidad."*⁵

Este pensamento arquitetónico foi tornado realidade no *Monumento aos Combatentes da Revolução*, projetado pelo arquiteto Lev Rudnev e erguido em Petrogrado em 1919.⁶ O monumento consistiu no enquadramento da grande praça (o Campo de Marte) por uma moldura, cujas aberturas levavam ao Panteão. O revestimento de granito rosa, aproveitado de uma antiga construção, contribuiu para que o resultado fosse *"un conjunto lacónico e impresionante, cuyo austero romanticismo lo convertía en una parte del centro de Petrogrado, donde domina la arquitectura clásica."*⁷

As concepções neoclássicas na arquitetura soviética foram amortecidas com o desempenho seguinte da vanguarda. Entretanto, até alcançarem o primeiro plano, elas não desapareceriam durante os anos 20, tendo presença em vários concursos de palácios do trabalho e clubes operários, onde o espírito monumental se faria sempre presente, através de referências historicistas em geral, e piranesianas, em particular.⁸

Esta corrente co-protagonizou o momento simbólico de rompimento da Revolução com a vanguarda, configurado com o resultado do concurso internacional para o projeto do Palácio dos Soviéticos de Moscou, em 1931. Nele o júri premiou o projeto coordenado pelo arquiteto acadêmico B. Iofan (fig.2), destacado por uma torre monumental, sobre a qual erguia-se uma estátua não menos monumental de Lênin. Este conjunto teria como embasamento um grande edifício marcado por uma sucessão de ordens clássicas, que alcançariam a película da torre. O resultado que sinalizou a reorientação política da direção soviética, precipitou uma crise com a direção do CIAM (*Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna*), que redundou no cancelamento de Moscou como sede para o IV CIAM previsto para 1932, cujo tema era a cidade funcional.

O desfecho deste processo, como conhecido, foi o fim da vanguarda russa. O resultado do concurso foi um momento significativo, dentre outros, do curto processo que culminaria com a versão final do monumento em 1934. Mas, independente do conhecimento do destino da vanguarda, os aspectos interiores do processo requerem uma análise aproximada, para a compreensão das suas implicações.

⁵ Ikonnikov, Andréi, Años de Efervescencia, in: A&V, n° 29, p.5. Significativo da atividade dos arquitetos acadêmicos é a declaração de Schusev: "Antes (das disputas entre a vanguarda), la cuestión era simple y clara: la clientela sólida de la corte y de la nobleza acudía a Fomin, los comerciantes a Choltovski, si, y los clericales acudían a mí. Así no había ni discordias ni disputas: cada uno conocía su propia clientela." Cit. in: Schmidt, H., "Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932", in Vv.Aa., Socialismo Ciudad y Arquitectura URSS 1917-1937, p.260.

⁶ Idem, ibidem, p.5.

⁷ Idem, ibidem, p.5.

⁸ Op. cit. item 25, pp.4-6.

1.6. Socialismo Sem Vanguarda

“Os guerrilheiros destruíam o grande exército a retalho. Variam as folhas mortas que se desprendiam por si mesmas da árvore em vias de secar - o exército francês - e por vezes chegaram mesmo a sacudir essa árvore. (...), esses destacamentos de importância e de caracteres diversos contavam-se por centenas. Uns tinham toda a aparência de um exército (...); outros eram compostos apenas de cavalaria e cossacos (...); alguns compostos de camponeses e proprietários rurais (...). Cita-se um sacristão (...). Cita-se a mulher dum estarosta (...).”

*Leon Tolstói, Guerra e Paz*¹

“Ao afastar-se da horda o príncipe envenenado morre, olhando a sua frente a distante planície de Kulikova, Pavlenko e eu fizemos com que nosso santo guerreiro, a caminho de casa, se desviasse ligeiramente da rota histórica seguida por Aleksandr Iaroslavitch ao regressar ao lar, que ele não conseguiu alcançar.

Outra mão que não a minha fez uma anotação com lápis vermelho, após a cena da derrota dos alemães.

- O roteiro termina aqui - rezava a anotação. Um príncipe tão esplêndido jamais poderia morrer!”

*Eisenstein. Auto-humilhação*²

A formulação de Bukharin e Stálin, de que o socialismo prescindiria de uma expansão internacional e que poderia ser atingido nos marcos das repúblicas advindas da Revolução, ainda que fundamentada numa longa duração da ditadura do proletariado, buscava construir uma outra vertente de concepção de construção do socialismo, não internacionalista. A qual, de forma paradoxal, também era articulada a partir de um discurso nacionalista burguês e pretérito (ou que pelo menos, assim, havia sido historicamente), que, enquadrava a Rússia Soviética nas formulações fineseculares do XIX de nação e pátria.³

Esta questão, que explicaria uma particularidade local, merece uma atenção. A pátria russa (e o seu povo), a mesma exaltada por Tolstói em “Guerra e Paz”, a Rússia que derrotou Napoleão com a guerra popular e com um velho comandante militar (Kusnetsov), último representante de glórias passadas que, emblematicamente soube interpretar e dar continuidade à alma de sua terra, não era, na verdade, uma Rússia natural. Era uma criação e não o prolongamento de um país milenar (ainda que o Czar e a religião ortodoxa, funcionassem como um cimento centenário), como se queria fazer acreditar nas formulações da burocracia, que se colocou a defender um passado glorioso da pátria e do povo russos.⁴ A concepção de uma nação russa guarda relações com o Império dos czares mas estas não são diretas e homogêneas, a unidade apresentada romanceia uma história diferenciada temporalmente, em que o processo de formação da Rússia teve lugar, através da hegemonia de uma comunidade sobre outras.

¹ Tolstói, Leon, Guerra e Paz, v. II, p.430.

² Eisenstein, Serguei, Memórias Imortais - uma autobiografia, p.305.

³ Veja-se Hobsbawm, Eric J., Nações e Nacionalidades desde 1780.

⁴ As formulações Stalinistas reverteram o conteúdo básico do comunismo: “Qualquer que fosse o nacionalismo que apareceu nos cinquenta anos antes de 1914, todas as suas versões têm algo em comum: a rejeição dos novos movimentos socialistas proletários, não apenas porque eram proletários mas também porque eram, cónscia e militantemente, internacionalistas - ou, no mínimo não nacionalistas.” Hobsbawm, E.J., op. cit. p. 145-6.

Torna-se necessário, inscrever a nação russa - e o estado-nação russo - nas elaborações dos nacionalistas que pretendiam criar países a partir de congruências étnicas e linguísticas (às vezes religiosas) que, na verdade, forjaram linguas, histórias, passados comuns entre comunidades que viviam relativamente autônomas e que não formulavam reivindicações nacionalistas de tipo unionista. Essa questão verificar-se-ia mais tênue ainda, no fluxo de relações das comunidades periféricas para com as Metrôpoles - as capitais de reinos, principados e seus territórios contíguos. Sobre isso Hobsbawm afirmou:

*"Só por um impulso forte para formar um "povo" é que os cidadãos de um país se tornaram uma espécie de comunidade, embora comunidade imaginada, e seus membros portanto, passaram a procurar (e conseqüentemente a achar) coisas em comum, lugares, práticas, personagens, lembranças, sinais e símbolos. Alternativamente, a herança de partes, regiões e localidades do que havia se tornado 'a Nação' poderia ser combinada em uma herança nacional, de modo que até mesmo antigos conflitos vieram a simbolizar sua reconciliação em um plano mais elevado e geral."*⁵

Com a decisão de instaurar o socialismo num só país, a comunidade imaginada, a formulação de uma Rússia centenária, mas na verdade "construída", com a multiplicidade étnica que seu território concentrava, foi recuperada e reimpulsionada pelo PCURSS. Esta política necessitava de personagens como *Alexandre Nevsky (Aleksandr Jaroslavitch)*, para garimpar a identidade temporal do "povo", e não dos exercícios de linguagem cinematográfica que Dziga Vertov produzia: o *cine-olho* que registrava a abertura de uma janela por ângulos, luzes e sombras variados, a indicar uma extensão das capacidades físicas do aparelho ocular, definitivamente retificado pela máquina/câmara. Este cinema, nada falava da "história", ou não contava uma que tivesse conteúdo glorioso e linearidade de montagem. Para esta tarefa, a arte deveria funcionar como "*método de conhecimento da realidade mediante imagens*",⁶ combinada com narrativas já modeladas pelo romance - principalmente naturalista e realista - do século XIX e, no caso do filme *Alexandre Nevsky*, transposta para uma concepção cinematográfica de linguagem.

Evidentemente, esta não era uma posição unânime. A sua implementação só pode ser compreendida à luz de uma ação econômica planificada e centralizadora e de uma política que buscou forjar uma unidade entre socialismo e nação, que ficou representada na expressão "*URRS, pátria do socialismo*" e, que como forma de auto-configuração, subordinaria a ela não apenas as ações políticas mas também culturais.

Assim a *pátria do socialismo* não produziria apenas uma arte proletária - "*socialista no conteúdo e nacional na forma*"-⁷ mas também uma ciência proletária que, distinta da ciência do mundo capitalista, chegaria a gerar uma genética proletária, que "provaria" que o meio socialista havia "datado" a genética mendelista, porque os *caracteres adquiridos* podiam ser herdados em contextos especiais, a saber: a própria

⁵ Hobsbawm, E.J., op. cit. p.111.

⁶ Sklovski, V., El arte como procedimiento, in: Eikhensbaum, B., Sklovski, V. & Tíniánov, Y., Formalismo y Vanguardia (I), cit. in: Marques, Ricardo, Metrôpole e Abstração, p. 174.

⁷ Kernenov, V., Aspectos de duas culturas, in: Chipp, Herschel B., Teorias da Arte Moderna, p.502.

*pátria do socialismo*⁸ No limite a burocracia stalinista postulava, enquanto propaganda, uma nação autônoma e superior aos países capitalistas em todas as latitudes da humanidade.

Ações contrárias, ou alternativas, a esta operação política não poderiam ser admitidas. Por esse aspecto, a vanguarda russa estava irremediavelmente comprometida, pois segundo Tafuri:

*"Todas as vanguardas históricas actuam adoptando como modelo a acção dos partidos políticos. (...) De Stijl, Bauhaus e as vanguardas soviéticas não exitam em colocar-se explicitamente como alternativas globais à política. Alternativas, note-se, que assumem todas as características de opções éticas."*⁹

A vanguarda portanto, com suas formulações de um *Novo Mundo* e a sua organização física e suas formulações planificadoras, como um "partido ético", representava uma fonte de atrito com o PC, tendo consciência ou não dessa dimensão. Isto porque, as resoluções do PC eram dogmaticamente detentoras do materialismo dialético, e a partir de dezembro de 1927 quando da aprovação no *XV Congresso do PCURSS do Primeiro Plano Quinquenal (1928/29-1932/33)*, além das diretrizes na economia e na política, cobriam todas as questões sociais e culturais. Desta forma, ninguém ou nenhum grupo tinha validade, caso não trabalhasse para implementar tais resoluções.

A extensão do programa da vanguarda russa, levaria o atrito com o PC a uma disputa potencial, subordinada a um impasse. Para Tafuri, o desenvolvimento das questões arquitetônicas e do *design*, verificadas à luz da produção econômica configurava uma utopia que:

*"(...) reside na sua obstinação (da arquitetura) em esconder que a ideologia da planificação só pode realizar-se na construção predial se indicar que é fora dela que o verdadeiro plano pode tomar forma; ou, que uma vez entrado no horizonte da reorganização da produção em geral, a arquitetura e a urbanística serão objeto, e não sujeitos, do Plano."*¹⁰

O período entre o fim da *NEP* (1926) e a implantação do Primeiro Plano Quinquenal sintetizou o dilema da vanguarda. A crença na ideologia do "plano", como um instrumento de uso exclusivo por uma sociedade cientificamente racional e revolucionária, cabendo à vanguarda o papel axial nessa operação, não ficaria restrita a Lissitz e a Ehreburg. Na verdade, a centralização do regime ou a abrangência que teria, não era dimensionada pela vanguarda, comprometida com a construção do socialismo, e nem por vários segmentos comunistas, em todo mundo. O planejamento que Stálin implantaria retiraria da vanguarda qualquer intervenção autônoma, o verdadeiro "plano" estaria, de fato, fora das formulações arquitetônicas e do alcance da vanguarda. Assim a cada movimento que fazia para participar das decisões políticas no interior do Estado, por ele era absorvida e neutralizada, ficando mais desarticulada e mais distanciada de

⁸ Veja-se Cardoso, Plínio R., *Conflito entre duas teorias na Genética*, in: *Fundamentos*, nº 6, pp.435-50.

⁹ Tafuri, Manfredo, *Projeto e Utopia*, p.64.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p.68.

conseguir estabelecer uma ponte de comando com a produção. Suas formulações - espaciais, construtivas, ordenadoras do território soviético -, quanto muito, passavam a restringir-se a objetos do "plano".

As diretrizes do Plano Quinquenal de industrialização, com base na estatização dos meios de produção e de distribuição, elegendo setores estratégicos em detrimento de outros, iniciou de fato a implantação da linha política de construção do socialismo em um só país. A vanguarda teria que responder a essas diretrizes, e o fez, substituindo as respostas em termos de imagens "*concebidas como símbolos de uma nueva cultura*", por um almejado "*productivismo real, fundado en la generalización de los medios de producción*". Agindo assim, a vanguarda imaginava estabelecer a tão pretendida ponte com a produção. O Plano Quinquenal corrigiria todas as imprecisões e utopias presentes na NEP, cujo pano de fundo, passada a fase de acumulação inicial, era um desenvolvimento harmonioso do conjunto da economia soviética. É por esta ótica que devem ser lidas as críticas de Ginsburg às propostas anteriores da vanguarda. Um realismo de cunho pragmático (ter a aprovação da população usuária dos edifícios) e econômico tomava conta do discurso da vanguarda, procurando algum espaço de decisão e legitimação, na medida em que os organismos estatais se definiam como os que "*establecen os programas y las normas que más tarde constituirán los marcos para la proyección ejecutiva*".¹¹

Para a burocracia dirigente, que se fortalecia, "restringir" o espectro de atuação da vanguarda não se mostraria suficiente.¹² Mesmo com as dificuldades do período, ela já havia sido muito produtiva em termos teóricos e de realizações. Depois do período da Guerra de Intervenção, de 1918 a 1921, no período da NEP entre 1922 e 1926, a vanguarda fora hegemônica, independentemente da presença de outras orientações e, mesmo durante o primeiro plano, "*a concepcion funcionalista o constructivista dominaba casi por completo*".¹³ Mas restaria saber se as formas que a vanguarda gerou, prestar-se-iam para as definições culturais e concepções dos novos empreendimentos. As discussões sobre o plano de Moscou, numa reunião em 1934 entre os urbanistas responsáveis e os principais dirigentes soviéticos, responderia essa pergunta:

"Stálin aprueba las soluciones presentadas y reafirma el criterio de la conveniencia económica de un esquema compacto de ciudad. 'La historia - afirma Stálin - nos demuestra que en los grandes centros industriales el tipo de ciudad más ventajoso desde un punto de vista económico, lo constituye el que ahorra en lo tocante a las obras de canalización, conducción de las aguas, iluminación, calefacción, etc. Por esta razón se han equivocado quienes proponen extender la ciudad sobre un terreno de 70-100 kilómetros de longitud, es decir, transformala en auténtico campo, aunque dejándole todas las ventajas de los servicios

¹¹ Quilici, V., op. cit., p.213.

¹² Com a plena consciência ou não, por parte da vanguarda, dos desdobramentos políticos que esse novo cenário acarretava, a consolidação da corrente de Stálin, foi conseguida à custa de um cerco político. Este, se por um lado dava continuidade às restrições organizativas que desde o período de Lênin já haviam sido iniciadas, por outro, alcançaria níveis completamente distantes, onde prisões, perseguições de vários tipos, deportações para campos de concentração e assassinatos foram elevados a condição de meios políticos. No terreno teórico-político o centro da discussão opunha à teoria do "socialismo num só país", a tese de que a Revolução russa só seria viável, caso ela se expandisse internacionalmente (esta tese seria depois identificada quase exclusivamente com Trotskiy, e seria conhecida como "teoria da revolução permanente").

¹³ Schmidt, H., Las Relaciones entre la Arquitectura Soviética y la de los Países Occidentales entre 1918 y 1932, in *Vv.Aa., Socialismo, Ciudad y Arquitectura URSS 1917-1932*, p.259.

urbanos y de la vida cultural de una ciudad. Hemos de construir, sobre todo, casas de seis o siete plantas.

*Inmediatamente después, sin embargo, no falta una apelación a la 'belleza de los edificios', a la 'forma arquitectónica de las casas', y el discurso se centra en la reconstrucción de las riberas (que de hecho constituirá uno de los aspectos 'cualificantes' del futuro plano), en su revestimiento con granito..."*¹⁴

Para Quilici, se as considerações da direção do PC, não invalidariam a existência de qualidades extra-burocráticas no plano, que acabou se transformando em paradigma do urbanismo soviético pós vanguarda, marcariam a "opción del esquema compacto" de organização urbana e coletiva, "como condición esencial de una cultura proletaria" e, fundamentalmente como representação dessa suposta cultura. Desta forma, junto ao planejamento urbano, acoplava-se "la confirmación de la figura histórica de la ciudad".¹⁵ confirmando uma proposta antimoderna no geral, e especificamente anti-desurbanista.

Assim, na condição de absorvida pelo "plano" e estando a sofrer a desmobilização dessa ação, a vanguarda conhecia uma contraposição total às suas concepções. Desta forma, tanto a sua teorização como a sua produção, ainda que algumas obras fossem terminadas ou construídas nos anos 30, deveriam ser circunscritas a um período que findava e que seriam rotuladas como incompatíveis com o novo período.

A centralização governamental não foi entendida, ao menos num primeiro momento e de forma coletiva como problemática e definitiva. Frente ao dilema que Tafuri formulou, a vanguarda prostrou-se aos designios do Partido. O "plano" de edificação do socialismo era o Plano Quinquenal. Ela aceitou não ter o domínio do planejamento, apesar dos problemas que enfrentava, ainda, via-se especularmente à direção do partido, com a qual não deveria ter choques, porque ambas seriam revolucionárias. Porém, mesmo o objetivo de trabalhar com aquilo que detinha, ou imaginava deter - o domínio dos instrumentos técnicos e científicos, sem os quais qualquer "plano" seria inócua - para reordenar não apenas a produção e a cidade, mas o país como um todo, não encontraria uma resposta positiva.

A vanguarda russa nunca participou de uma formulação distante de utopia, de uma visão ucrônica, que caracterizou boa parte do restante das vanguardas. O calor da revolução que ainda se fazia sentir, não permitiu que ela visse a edificação do socialismo fora do campo político imediato, da ação e aspiração das massas e duma positividade nas articulações com o Partido. Esta certeza, o seu envolvimento orgânico com o processo, acarretou o seu fim ou, como precisam alguns autores o seu suicídio. Esta leitura é feita por Ricardo Marques afirmando que:

"(...) no país onde se deseja a construção do socialismo, as vanguardas perfilam-se a empresa estatal, que as perfila, na instituição da nova socialidade, subordinando-se, deste

¹⁴ Idem, ibidem, p.261. Para a citação veja-se segundo o autor Moskovsky Bolschevick, 1939 (versão italiana em Rassegna Sovietica, n° 3, 1953).

¹⁵ Idem, ibidem, pp 161-2.

modo, a verdadeira vanguarda dos Soviets ao Partido, consciência e comando da Revolução."¹⁶

Este entendimento também foi formulado, explicitamente, por Tom Salvadó, para quem a irrupção da "crise" por ocasião do resultado do concurso do Palácio dos Sovietes, que acelerou o esfacelamento da vanguarda, não poderia ser considerada uma crise, porque havia sido premeditada:

*"La detención de las vanguardias ruso-soviéticas alrededor de 1930 siempre se ha considerado un acto de violencia cultural fruto de la dictadura estalinista. Probablemente éste era su destino: seguramente sólo una fe ciega en el proceso y una confianza desmesurada en los ritmos del arte - como compañeros de viaje al frente estalinista - impedirán prever ese final tan brusco."*¹⁷

Embebidas pelas tarefas de construção do *Novo Mundo*, as vanguardas deixaram-se comprometer com o governo soviético. Os vínculos rebaixados e íntimos que ela se permitiu com o poder, tornaram-na completamente permeável e indefesa às ações dele, num caminho sem volta quando a alteração dos rumos revolucionários foi definitivamente concretizada. Numa leitura sem margem a concessões. Dal Co afirmou:

*"Identificándose con la revolución, el constructivismo solo había prefigurado, de hecho, la relación estalinista entre arte y revolución."*¹⁸

A desmobilização da vanguarda acarretou aos seus membros conseqüências as mais diversas: suicídio, ostracismo, restrição e "dirigismo" do trabalho, etc. Mas uma delas interessa particularmente, é aquela que, dando continuidade a integração com o Estado e o "plano", realizou uma autocrítica:

*"No estamos ya en desacuerdo a propósito del constructivismo cuyo sistema artístico no es considerado ya por nosotros como el más adecuado a la cultura artística del proletariado. (...) La adquisición del estilo constructivista por parte de los jóvenes artistas proletarios lo consideramos como un gran peligro ideológico en este periodo de cada vez más aguda lucha de clases en el frente de las artes espaciales."*¹⁹

Este extrato da declaração do grupo construtivista *OKTLABR* (*Outubro*) de 33, mostrou como as posições de vanguarda, retrocederam sob a burocratização do Partido Comunista, que passou a abjurar todas as experiências artísticas e enaltecer uma arte proletária que, mais tarde, derivou para o realismo socialista. Este seria elevado, por Zhdanov, à condição de método (princípio), que a exemplo, da arquitetura proletária,

¹⁶ Marques, Ricardo, *Metrópole e Abstração*, p.142.

¹⁷ Salvadó, Tom, *Um Suicídio Premeditado - el caso de las vanguardias soviéticas* -, in: *A&V*, nº 29, p.30.

¹⁸ Dal Co, Francesco, *Arquitectos y Ciudades-Unión Soviética 1917-1934*, in: *Socialismo, Ciudad y Arquitectura URSS 1917 - 1937*, p.149.

¹⁹ OKTLABR reconoce sus errores, in: *Vv.Aa., Constructivismo*, pp.175-81.

possibilitaria ao escritor e, por extensão, a todo artista, através do estudo "*conscioso da realidade, educar o povo e arma-lo ideologicamente*".²⁰

As conseqüências deste processo não se restringiram ao fato da arte ter que voltar a "servir" ideologicamente a vida e não, como queria a vanguarda transformá-la. Elas estenderam-se para além das proibições e restrições de associação e organização e, também, excederam a retomada de representações figurativas e a recuperação de estilos narrativos. O discurso "oficializado" de arma do povo, retirava da arte uma função material (técnica), e lhe atribuía uma função ideológica, o que de fato significou rebaixá-la a um instrumento da política: por um lado tornando-a de fato numa variante da política, e por outro necessitando que ela fosse a representação da política (de implantação do "plano"). Para estas funções atribuídas a arte e a arquitetura. o regime trataria de forma equalizada a vanguarda e o VOPRA, caso este último não se valesse. tanto de suas componentes "artística" e "populista", como de sua identificação com as formulações de Bukharin sobre a necessidade de uma cultura proletária para a conquista da hegemonia política sobre a burguesia.. Entretanto, mesmo VOPRA, para manter uma sobrevida sob o realismo socialista. teria que coincidir formalmente com ele, incorporando o ecletismo-clássico, e abandonando, portanto. a elaboração de uma arquitetura proletária, nos termos afirmados em sua declaração.

Nos mais de 10 anos que perduraram a consolidação do poder de Stálin, a ação do Estado imprimiu uma seleção e censura de grupos e propostas. No primeiro número da revista "*Arquitektura SSSR*", em 1933. da *Federação dos Arquitetos Soviéticos*, organização advinda da unicidade imposta pelo Estado, em 1932. ela considerou um perigo social a diversidade de organizações culturais e artísticas independentes. Na sua declaração de princípios. a noção acadêmica de arquitetura foi "tornada hegemônica" e a crítica à vanguarda apelou contra o hermetismo e o seu baixo índice artístico:

*"A arquitetura primitiva 'de caixas' é a conseqüência de um princípio equívocado que descuidou da expressão artística e reduz a arquitetura e seus elementos técnicos e funcionais. É preciso desenvolver 'a luta por uma arte proletária.' "*²¹

Para Hans Schmidt, os primeiros números de "*Arquitektura SSSR*", ainda que contrários a vanguarda, não representariam um rompimento definitivo com o movimento moderno internacional. Porém, ao lado de artigos sobre os mestres internacionais, a defesa de uma arquitetura acadêmica ganhava cada vez mais espaços. Assim, os elementos em jogo anunciavam o final, a centralização político-econômica criava mais um novo Estado e, menos, um *Novo Mundo*. Em 1934 a versão final do projeto do Soviete Supremo, as definições urbanísticas, tendo o plano de Moscou como centro, conformaram, além de uma apropriação "formal" da história, a presença do Estado na definição de uma linha cultural e estética, que seria definitivamente estabelecida nesse mesmo ano no *Congresso de Escritores*, com as formulações de Zdanov.

²⁰ Zdanov, A. A., *Literatura e Filosofia à Luz do Marxismo*, cit in: Bandeira, Moniz, *O Marxismo e a Questão Cultural*, p.15-6, in: Trotzky, *Literatura e Revolução*.

²¹ Schmidt, Hans, *Las relaciones entre la Arquitectura Soviética y la de los Países Occidentales entre 1918 y 1932*, in: *Vu.Aa., Socialismo, Ciudad, Arquitectura - URSS 1917-1937*, p.265.

1.7 O Socialismo Realizado e sua Representação

"As formas extremadas, representadas pelos vários 'ismos', da arte burguesa contemporânea anti-realista, foram consequência da renúncia gradual, pelos artistas burgueses, às melhores tradições do realismo burguês dos séculos XVIII e XIX, bem como às tradições realistas da arte da Grécia e do Renascimento. O declínio da arte burguesa tornou-se mais rápido ao final do século XIX e começou do XX, com a ascensão do imperialismo e a decadência da cultura burguesa que isso representou."

*Aspectos de Duas culturas. Vladimir Kamenov*¹

O ano de 1934, também, seria o da implantação do Segundo Plano Quinquenal, que segundo Rita Di Leo fora antecipado em decorrência da propaganda que festejava as vitórias do Primeiro e afirmava a necessidade de superá-las. Como informa Schmidt, para o desenvolvimento do Primeiro Plano técnicos estrangeiros trabalharam não somente movidos por um impulso individual: foi o "*Gobierno soviético quien empezó a invitar sistemáticamente a los especialistas extranjeros*"². Assim, engenheiros americanos e ingleses ocuparam postos em fábricas, e no final dos anos 20, para a atuação na arquitetura e no urbanismo, o convite foi dirigido particularmente aos arquitetos alemães com experiência nas municipalidades social-democratas, como o caso de Ernst May e sua brigada, com mais de vinte arquitetos e engenheiros, ou como o de Hannes Meyer que havia dirigido o departamento de arquitetura da Bauhaus de 1927 a 1928 e a própria escola, no breve período de 1928 até o início de 1930.

A presença de especialistas estrangeiros, que podiam responder de forma pragmática aos problemas urbanísticos e arquitetônicos que a mudança econômica trazia para a URSS, era vista de forma positiva e, sem dúvida, a presença de profissionais alemães revestia-se de especial interesse pelas esperanças iniciais de desdobramento da Revolução, com a diferença de que, naquele momento, não se tratava de expandir a Revolução, mas auxiliar a construção do socialismo em um só país. Entretanto, não era apenas a orientação política que trocava de sinal, as críticas à arquitetura moderna, não poderiam deixar de atingir os arquitetos alemães pela natureza do seu ideário profissional. Por volta de 1936:

*"la actividad del grupo de May sufre una crítica feroz. Esta crítica recaía ante todo en el esquematismo y en la uniformidad de composición de los barrios residenciales y de la ciudad en su conjunto. El resultado de este ataque fue que el urbanismo soviético volvió rápidamente a los esquemas tradicionales del siglo XIX, a la calle de representación, al eje monumental y a los espacios 'cerrados'"*³

1. Kamenov, Vladimir, Aspectos de Duas Culturas, in: Chipp, Herschel B., Teoria da Arte Moderna, p.497.

2. Schmidt, Hans, Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932, in: Vv.Aa., Socialismo, Ciudad, Arquitectura - URSS 1917-1932, p.261.

3. Idem, ibidem, p.263.

Tais críticas eram o desdobramento direto das decisões sobre o plano de Moscou. O seu conteúdo acarretou a saída da URSS, entre 1934 e 1937, pelo menos dos técnicos da equipe de May, independentemente do tempo de contrato pré-estipulado (cinco anos).

Ainda em 1934, não por acaso, chegava à URSS André Lurçat. Antes de ir para a URSS, Lurçat já era figura de primeiro plano da arquitetura moderna. Havia participado do primeiro CLAM sendo um dos seus expoentes, tendo realizado uma obra volumosa e reconhecida, além de combinada a uma prática e experiência políticas significativas.

A síntese de sua produção naquele momento era o "centro escolar Karl Marx, llevado a cabo por Lurçat por encargo de la administración comunista del municipio de Villejuif, en 1930".⁴ As esperanças da esquerda depositadas nesta obra, enquanto verdadeiro símbolo de empreendimento político-social, transparecem no trecho do folheto de apresentação do edifício - "Vive notre école" -, escrito pelo prefeito Paul Vaillant-Couturier:

*"(...) Sólo una administración comunista podía realizar una obra de esta importancia y de esta calidad en el campo escolar, porque sólo ella podía aunar el interés por el arte moderno con una voluntad de clase completa y exclusivamente al servicio de los hijos de los trabajadores."*⁵

Desta forma, a arte moderna não aparecia *a priori* como a arte revolucionária, porém, ela surgia como a manifestação ideal para uma política comunista que, por sua vez, conseguia requalificá-la, extraindo-lhe o que de melhor possuía, fazendo-a, portanto, melhor do que outras orientações políticas.

Segundo Bruno Cassetti, a participação de Lurçat em Villejuif já seria uma referência primordial na distinção, que se verificaria na URSS, entre ele e os arquitetos social-democratas alemães. Para Lurçat, Villejuif era um "esboço de um 'mundo novo'", sua arquitetura deveria ser diferente de toda a anterior, mas nem por isso perderia sua especificidade enquanto arquitetura. O que a qualificava, o que a obrigava a ser nova era o pequeno "mundo novo" da administração, que a ideologia e a política comunista empreendiam. Por sua vez, os alemães, conforme Cassetti, negariam uma definição *a priori* da arquitetura, conferindo-lhe à esfera de uma operação ideológica, teórica e prática: global. É por isso que, fruto dessa postura, na concepção de Lurçat, já "surge de alguna manera una distinción de niveles entre política e arquitectura, entre declaraciones de principio y praxis profesional, que permitirá a Lurçat pasar por la experiencia del socialismo realizado de manera casi indolora respecto a sus colegas alemanes."⁶

Assim, ainda conforme Cassetti, Lurçat chegaria à URSS não mais para, por um lado problematizar a dimensão da arquitetura e do urbanismo na construção do socialismo, na medida em que o planejamento sob

⁴ Cassetti, Bruno, André Lurçat en la URSS: la recuperación de la arquitectura como institución, in Vv.Aa., Socialismo, Ciudad y Arquitectura URSS 1917-1937, p.195.

⁵ Idem, ibidem, p.196.

⁶ Idem, ibidem, p.196.

controle do Estado necessitava, naquele período, que a arquitetura ocupasse um "lugar" diferente do imaginado pela vanguarda, e por outro, nem tampouco para idealizar a cidade socialista. Esta segunda questão, como visto, já se encaminhava para uma definição, com a contribuição e, fundamentalmente, com a crítica que se fazia a obra dos arquitetos (majoritariamente) alemães, especialmente após ter-se descartado a vanguarda soviética, suas concepções e propostas (como no plano de Moscou). A sua tarefa seria a de elaborar ou "*contribuir a la definición de las características 'soviéticas' de la arquitectura que se estaba realizando a través del proceso de reproducción del 'técnico soviético' de la arquitectura en los campos de la enseñanza e institucional*". Ou seja, para ser definido o novo "lugar" da arquitetura, necessitava-se elaborar a contribuição particular que ela poderia dar ao socialismo, que se realizava graças a implantação dos Planos Quinquenais. Ainda que os termos dessa contribuição pudessem parecer menores do que os objetivos aos quais a vanguarda se propunha, não deixavam de ter uma grande importância para o governo. A síntese entre o novo "lugar" da arquitetura e sua contribuição para o socialismo, foi definida por Cassetti da seguinte forma:

*"Si, por una parte, el problema de la arquitectura ya no podía ser visto como problema específico, prescindiendo de la óptica del realismo programado; si el arquitecto ya no podía proponer su propio papel 'ideológico', su propia representación intelectual al servicio del sistema, en cuanto que era el sistema el que había asumido esta función, sin embargo, el proceso de reducción al que éste había estado sometido dejaba abierto un valor de no omisible importancia para los fines de la socialización del sistema, esto es, su 'representación'. Representación como comunicación institucional, precisamente en cuanto la institución, en esencia de 'forma', de mediación entre sociedad y Estado, entre clase y partido, se había transformado en la condición necesaria para el consenso del Plan "*⁷ (grifo no original)

Esta nova situação da arquitetura, enquanto representação do Estado e de legitimação do seu "plano", arquitetura que narra as vitórias do socialismo em implantação, que comunica material e esteticamente sua existência, colocava para Lurçat um problema de duas ordens: a primeira construtiva, relativa à adequação de um pensamento arquitetônico apto a dar conta dos problemas de construção que o desenvolvimento do "plano" exigia, portanto de caráter técnico; a segunda colocaria o problema da arquitetura enquanto "*disciplina intelectual*", qualificada para representar, influenciar a percepção das realizações do "plano", através de suas imagens, portanto, de caráter artístico que se mostraria mais importante para o Estado. A arquitetura transmitiria em cada obra um valor que deveria "estar" embutido em cada ação do próprio Estado, ou seja, cada obra e cada ação eram porções de visualização do socialismo que, via "plano", triunfava. Esta outra ordem recolocava a arquitetura como arte e não mais como instrumento de construção do socialismo, ligando-se à formulação de *arte arquitetônica* da declaração do VOPRA e, fundamentalmente, precisando o que deveria ser a *arte arquitetônica proletária*. Tal formulação, Cassetti interpretou como: "*arquitectura como lenguaje, cuyo contenido es el realismo socialista*;

⁷ Idem, *ibidem*, p.197.

interpretou como: "arquitectura como language, cuyo contenido es el realismo socialista; arquitecto como 'técnico de la imagen', de la representación de valor".⁸ técnico cuja formação Lurçat deveria dirigir.

Para Lurçat, esse novo "lugar" da arquitetura estaria definido num artigo, escrito já em março de 1934.⁹ Com ele, passaria a ser um elaborador dos papéis que a arquitetura teve e deveria passar a ter. No texto, distinguia dois períodos de desenvolvimento da arquitetura, o primeiro que iria da Revolução até o final do Primeiro Plano Quinquenal, e o segundo que tinha sido iniciado dois anos antes e que teria como referência a produção dos cinco anos precedentes - não por acaso o período do Primeiro Plano. As suas características e distinções, Lurçat explicou da seguinte forma:

"Durante el primer periodo, los problemas constructivos tenían preferencia sobre los problemas estéticos... Eso no implicó, pese a todo, la desaparición y la negación de la búsqueda expresiva; pero ante la necesidad de construir activamente y a cualquier precio, y con los materiales encontrados en el sitio, los trabajos de estudio y la realización de las obras no podían ser completamente satisfactorios. Los problemas planteados por la nueva economía eran tan vastos, tan diversos, que los conocimientos adquiridos por la técnica usada hasta entonces no podía ser satisfactorios. En efecto, la amplitud de los nuevos programas constructivos hubiera necesitado de una técnica más avanzada, mas industrializada. Utilizando las adquisiciones de las experiencias que nosotros (los occidentales) habíamos realizado, adaptándolas a las condiciones soviéticas, los arquitectos realizaron... obras marcadas por el espíritu 'funcionalista' tan predominante en la nueva arquitectura de toda la Europa occidental..."

*(Lurçat continua) Llegamos así al segundo estadio de la arquitectura en la URSS. Periodo particularmente interesante, puesto que entonces ya no se trata sólo de edificios de carácter utilitario; entramos en la era de las grandes construcciones. Numerosos monumentos han sido construidos, ciudades enteras realizadas, y esta vez, el problema de la forma ha adquirido otro género de importancia. Graves problemas se plantearon a los arquitectos: estos teatros, estos clubs, estos palacios de las soviets, todos estos conjuntos arquitectónicos que se habían encargado de llevar a cabo, podían ser realizados en aquel estilo constructivista un tanto primitivo, un poco demasiado minado por las precauciones elementales de la función?"*¹⁰

Sua interpretação se clarificava: a arquitetura da vanguarda era uma arquitetura da carência, da urgência, fundada em traduções imediatas do repertório técnico e formal ocidental para a realidade soviética, marcada pelo atraso estrutural e aprofundada pela precariedade econômica e social do período da guerra civil e, mesmo da NEP. Aliás, o atraso estrutural, era a contraprova de que a origem da vanguarda estava na Europa ocidental, claramente fora do território da Revolução, não sendo assim fruto desta.

⁸ Idem, nota 8, p. 198.

⁹ Chegara à URSS em janeiro, o que indica um conhecimento do debate soviético, e uma posição que já vinha sendo gestada.

¹⁰ Idem, ibidem, pp. 198-9.

Portanto, não poderia ser esta arquitetura, impregnada de problemas estruturais, implementadora de um funcionalismo redutor e de deduções casuais, a que deveria representar o socialismo em construção. Socialismo que "possível" em um só país, passava a ser uma questão soviética e, tendo nascido plasmado às *grandes construcciones* e monumentos possibilitados pelo Estado do Plano Quinquenal, deveria ser representado simetricamente por uma arquitetura soviética, que comunicasse a "soma" do socialismo com Estado. a afirmação da possibilidade do próprio socialismo confinado a um só país.

Como já apontado, Tafuri falou do dilema da vanguarda em não conseguir esconder a sua origem vinculada ao formalismo russo anterior à Revolução, deduzindo que a arquitetura construtivista não era o que pretendia ser: construção do socialismo e fruto da Revolução. Para Lurçat, a impropriedade da vanguarda estaria na sua origem externa e no entendimento equivocado que a transposição do pensamento funcionalista (europeu) acarretava para a arquitetura soviética (o que não era totalmente novo em vista da natureza de várias críticas feitas à vanguarda).

Porém, esta linha de raciocínio não levou Lurçat a mesma conclusão que viria tornar a arquitetura neoclássica a arquitetura soviética oficial - a do realismo socialista. Pelo contrário, se a produção da vanguarda era formalista a arquitetura neoclássica também seria, como afirmou num artigo publicado em Moscou também em 1934:

"Inmediatamente podemos observar que estas duas tendencias, pese a su aparente falta de semejanza, a menudo son formalistas las dos... Otro punto, que les es común, obsaculiza de manera notable las posibilidades de desarrollo; en efecto, la técnica aún esta atrasada, los medios son fatalmente limitados, los materiales poco variados, a menudo de calidad inferior, la mano de obra está poco formada, el campo de acción es restringido, y esta falta de posibilidades necesariamente tiene que gravitar en la expresión general de la época, influenciando-a de manera considerable. La gama con que cuenta el arquitecto para expresar el contenido con ayuda de una 'forma' apropiada es, efectivamente, demasiado restringida para que se pueda obtener, en el momento actual, un resultado conveniente." ¹¹
(grifo nosso)

Nem a arquitetura da vanguarda nem, tampouco o neoclássico permitiam que a realidade material se expressasse como deveria. O caminho para a atuação, frente às restrições do período, obrigava a uma compreensão da arquitetura como disciplina particular, com um corpo estrutural próprio que não deveria ser esquecido. Sua reformulação não poderia ocorrer aleatoriamente: para que a arquitetura não ficasse restrita a um jogo de formas (pretensamente) revolucionárias, apenas através de uma compreensão exata do

¹¹ Lurçat, A., Néoclassicisme ou Constructivisme, Cit. in Cassetti op. cit., p.202. Pode-se observar uma similaridade entre Lurçat e Hannes Meyer, quando este afirmava que: "O arquiteto leninista é um 'ajudante-organizador' (...). Evita qualquer desvio, à esquerda, por projetos utópicos e, à direita, pelo classicismo e as tendências modernas. Compromete-se permanentemente, sendo cientificamente presentes os dados da realidade objetiva e valendo-se dos últimos resultados das pesquisas de processos construtivos.". Meyer, H., La Arquitectura Marxista, in: El Arquitecto en la Lucha de Clases y Otros Estudios, p.124.

momento e de suas possibilidades, das tarefas que necessitavam de uma resposta, esse corpo estrutural admitiria ser retrabalhado, sem perder sua substância. Sobre isso, no mesmo texto, analisou:

(...) En los problemas de arquitectura hay diferentes puntos que es indispensable analizar, aclarar y, después, expresar. Tras haber establecido el programa, lo primero que encontramos es la determinación de sus datos exactos, después de hacer el análisis funcional de los diferentes organismos que deben componer el conjunto arquitectónico; esto está relacionado con la situación, y son buscados los medios técnicos apropiados para la realización racional; por último, se termina el estudio constructivo y plástico del conjunto y de cada detalle sobre la base de datos sociológicos, económicos, biológicos, técnicos, etc. (contenido), y de su acción sobre la materia, su concreción y, por fin, su espiritualización (forma). La realización técnica de la obra (construcción) concluirá todo el proceso de estudio en el que cada punto habrá sido analizado y calificado con cuidado, y que, inevitablemente, deberá llevar a una arquitectura auténtica, noble, perdurable. El talento del arquitecto interviene para dar a la obra, a través de una exacta comprensión de la ideología común, su calidad y su personalidad particular. " 12

A "ideologia común", caso devidamente entendida pelo arquiteto, qualificaria a obra. Esta ideologia era a do "plano" Para Cassetti, a autêntica defesa que Lurçat fez do método racionalista de projetar, só poderia ser explicada como consequência de uma arquitetura que queria ser parte da racionalidade maior que o "plano" não apenas representava, mas auto-constituía.

A discordância em relação ao neoclássico não seria casual, ainda que ele já estivesse em ascensão enquanto "estilo" oficial ou por isso mesmo, Lurçat não se furtou a discuti-lo no seu próprio terreno, o da tradição. Depois de esclarecer que as particularidades de uma composição arquitetônica guardavam uma relação íntima com as possibilidades técnicas de um período e lugar, afirmou:

"Un arquitecto "moderno" debe encontrar en cada época, en cada gran manifestación arquitectónica, sea griega o china, romana o azteca, las grandes leyes que son precisamente la estructura y la esencia mismas de nuestro arte, la única tradición que es posible reivindicar para el conocimiento y para la posibilidad de expresarse auténticamente, ligándonos de nuevo a la vida de nuestra época de construcción del socialismo." 13 (grifo nosso)

Existiria, portanto, uma ordem maior, uma *estructura*, que subordinaria as questões particulares, e seria constante, perene. Ou seja, o corpo principal da disciplina arquitetura, não podia ser confundido com as formas particulares que o binômio composição-técnica apresentava num dado momento, ainda que a composição organizasse os papéis dos elementos na estrutura. Essas formas, no processo de criação, já seriam produtos. Ainda que fossem manifestações concretas, não deveriam ser trasladadas, pois não seriam

12. Idem, ibidem, pp.202-3.

13. Idem, ibidem, pp.203-4.

a essência e, desta maneira não poderiam ser confundidas com a tradição. Esta posição, ao contrário de menosprezar a técnica, na verdade a considerava dinamicamente: alteradas as características de um momento e, desde que estas alterações acarretassem uma evolução técnica, o binómio com a composição arquitetónica necessariamente exprimir-se-ia de forma distinta. Mas, não seria uma distinção a partir de uma relação equilibrada: a especificidade da disciplina arquitetura dada pela *estrutura*, conferiria à composição, no binómio, um papel hierarquicamente superior e em certo sentido transcendente. O socialismo necessitava, portanto, da verdadeira tradição, a que possibilitava o entendimento desse processo, que além de constitutivo da disciplina arquitetura, conferia-lhe de um valor específico, e não de expressões epidérmicas de grandeza e de fáceis relação com a história.

Na continuação deste texto, Lurçat reafirmava a sua visão do construtivismo apresentada no trabalho anterior ¹⁴ e, na conclusão, aprofundava ainda mais o julgamento que também já havia feito sobre ele e o neoclássico:

"...la arquitectura constructivista no era sino formalismo más limitado, más pobre, más triste, del mesmo modo que el formalismo neoclásico, que ha ocupado su puesto. esconde su impotencia actual bajo las columnas y los capiteles, las cornisas o las esculturas. El fracaso de los primeros (los constructivistas) no ha dado la victoria a los segundos (neoclásicos) desde el momento en que, como hemos visto, no se trata sólo de un problema estético, sino en que en la base de todo este debate nos encontramos constantemente con el problema capital del desarrollo de la técnica." ¹⁵

O engajamento prático dos conceitos de Lurçat quanto à necessidade de um desenvolvimento técnico, não deve ser confundido com a visão maquinica que a vanguarda buscava implementar. Para Lurçat, a fidelidade dos arquitetos para com o socialismo era medida pelo comprometimento no auxílio ao desenvolvimento técnico. Em um documento enviado a Kaganovich, presidente do Soviete de Moscou, em novembro de 1934, ele chegou a afirmar a necessidade dos arquitetos elaborarem um plano Quinquenal, na área da construção

Importa frisar que a contribuição se localiza na área de atuação do *"técnico de la imagen"*, que não pode ser confundido com o técnico social de que a vanguarda falava, em que necessariamente estaria integradas as tarefas relativas ao conjunto da sociedade. Além disso, segundo Cassetti, o documento seria um verdadeiro programa para a formação de uma *"escuela de arquitectura"* na URSS. Lurçat colocou a questão da seguinte forma:

¹⁴ No texto *Néoclassicisme ou Constructivisme*, Lurçat escreveu: *"Tomando de los países capitalistas sus expresiones arquitectónicas más avanzadas, fundadas en los últimos progresos técnicos, piensan poder desarrollar aún estos medios, poder llevar más lejos esta nueva estética; su idea inicialmente exacta, presenta, sin embargo, este error fundamental: que es imposible introducir artificialmente en un país de técnica atrasada una forma de arquitectura tomada de los países de técnica más avanzada. En efecto, la moderna arquitectura de los países capitalistas, llamada 'funcionalista', tenía de auténtico y de vital que era la expresión exacta de los últimos perfeccionamientos de la técnica de la construcción, de una forma de producción en la que la ley económica es observado rigurosamente (...)"*. Op. cit. p.204.

¹⁵ Lurçat, A., *Néoclassicisme ou Constructivisme*, cit. in. Cassetti, B., op. cit., p.204.

*"Al mismo tiempo que la arquitectura abandona una función esencial, expresa a través de las formas la cultura y la ideología de la sociedad por la cual y de la cual ha sido creada. La íntima unión de estas diferentes necesidades y aspiraciones, su síntesis, puede y debe conducir ao objetivo que es una de las máximas aspiraciones del espíritu humano: el arte arquitectónico."*¹⁶

Era importante reafirmar a arquitetura como arte, como aspiração suprema do espírito humano e, por extensão, a arte maior que regeria todas as outras. Mas o essencial era a parte que os componentes da arquitetura, os seus valores espiritual e material, apesar de específicos do seu caráter de disciplina artística, realizavam-se e manifestavam-se immanentemente, e não formal e artificialmente, na medida em que conseguiam estar situados numa relação positiva com os meios de produção e sua expressão ideológica, ou seja a arte arquitetônica seria a autoconsciência do socialismo:

*"Ahora bien, sólo se puede tener arte efectivamente cuando se alcanza el equilibrio entre función material y expresión espiritual, cuando esta función y esta expresión están ellas mismas en absoluto acuerdo con el grado de desarrollo de los medios de producción y con la ideología de la sociedad que las expresa."*¹⁷

Em uma sociedade proletária, a única ideologia que deveria existir era a ideologia da classe operária. Como o Partido detinha a consciência de classe (operária), todas as formas ideológicas da sociedade deveriam ser expressas e ditadas pelo Partido. Sendo o "plano" a materialização deste processo, o *acuerdo* não estaria a cargo de nenhum agrupamento artístico ou arquitetônico, mas do próprio Partido, pois este é a síntese de consciência proletária e direção do desenvolvimento. De resto, como já se apontou, para Lurçat, a vanguarda e os defensores do ecletismo clássico, haviam demonstrado estarem distantes da realização deste equilíbrio.

A direção a cargo do Partido ficou clara e a crítica à vanguarda e ao ecletismo, também, porém, como Cassetti perguntou na análise do pensamento de Lurçat, restaria saber qual o papel exato dos arquitetos. Que a área de atuação já estivesse delimitada, isto parece claro, bem como sua qualificação. Entretanto, como agir nesta área delimitada pelo entroncamento de novos conceitos e posições? Ela ainda estaria por ser, exatamente, definida, assim como, o uso dos valores arquitetônicos frente às edificações que se faziam necessárias, também, havia de se precisar ou, pelo menos, assim pretendia Lurçat:

"El proletariado soviético no puede saber por ahora de manera precisa lo que desea en el campo cultural; por lo que le es difícil indicar, tratase de una u otra forma artística, en qué sentido se deben llevar las investigaciones para satisfacerle. Si se trata de arquitectura, no teniendo ante los ojos, a causa de la tradición, sino edificios que expresan la ideología de la rica burguesía y de su religión, ya caduca, es fácil comprender que se haya dejado seducir

¹⁶ Lurçat, A., Les Problèmes de l'Urbanisme en URSS, cit. in Cassetti, B., op. cit., p.206.

¹⁷ Idem, ibidem, p.206.

momentáneamente por el falso lujo expresado en estas manifestaciones y que no haya podido advertir inmediatamente los errores que éstas acarrear.

El papel del arquitecto es precisamente el de comprender las profundas razones de los deseos del proletariado, de distinguir lo que tienen de válido y lo que pueden contener de inútil, para, por último, proponer a las masas una arquitectura que esté en condiciones de satisfacerlas." 18

Como observou Cassetti, as posições de Lurçat estavam alinhadas com as do Partido, era o "plano" que desenvolvia a URSS, a arquitetura fazia parte dele e deveria representá-lo. Esta posição guardaria relações com as de VOPRA, apresentadas no manifesto de 1931, no que tangia às proposições de representação, que o grupo defendera, sem, contudo, cair no primarismo da origem proletária que o arquiteto socialista deveria ter. Lurçat e o grupo VOPRA concordavam com a recusa do neoclássico, como alternativa à vanguarda, porém, se posteriormente o grupo serviu ao desenvolvimento do neoclássico enquanto expressão arquitetônica do realismo socialista, este processo sobrepujou o próprio grupo. Como já apontado, seria necessário muito mais que um "desvio" estilístico para a implantação do neoclássico como estilo oficial. Simetricamente, o mesmo processo que alinharia as posições estilísticas de VOPRA às do Partido, também comprometeria as formulações de Lurçat, que seriam, em grande parte, encobertas pelo realismo socialista na arquitetura, que transformando os valores arquitetônicos em modelos.

Ainda que, uma análise aprofundada desse processo escape aos objetivos do trabalho, não há como deixar de verificar a interpretação que Alberto Asor Rosa elaborou desta questão que, de resto, mostrar-se-á mais do que suficiente para o seu entendimento e para a sequência do trabalho. Para ele, em que pesem as preferências estéticas do grupo dirigente soviético, o realismo socialista surgiu como expressão necessária da implantação dos Planos Quinquenais e da delegação de poderes, inclusive no plano cultural, de que o Partido se revestia, não sem o consentimento da vanguarda, em sua área de atuação. Na medida que não havia mais *New Welt* a ser "sugerido", como queria a vanguarda durante os anos 20, mas o socialismo - "como se va construyendo" pelo Partido, via plano - a ser representado, a arquitetura construtivista, e toda a vanguarda, fundada num momento de antagonismo intelectual com a sociedade burguesa, também era vista como burguesa, porque se utilizava dos mesmos elementos de crise do capitalismo para combater a burguesia. Para tanto, é fundamental lembrar da genealogia que VOPRA fazia da arquitetura de vanguarda, vinculando-a ao capital financeiro e industrial. A estabilidade do socialismo, que era propagado como já real, necessitava de uma outra estabilidade para sua representação, dada pela arte e pela arquitetura anteriores à crise da burguesia, geradas por um pensamento que "habia manifestado una vocación para la representación fiel y para la crítica positiva". Quando o PCURSS, deliberou a construção do socialismo na Rússia Soviética, na verdade "decretou" a existência do socialismo, já em curso. Ora, se contradições sociais não mais existiam e, ao contrário, apenas o socialismo (sendo) realizado, a arte que deveria representá-lo não poderia corresponder a de um momento de crise de uma forma social e de combate pela construção de outra. O seu humanismo poderia abarcar uma crítica, desde que positiva, afirmativa, e isto foi encontrado na

18. *Idem, ibidem, p.206-7.*

arte e arquitetura da primeira metade do século XIX, no período de ascensão da burguesia, nas aproximações com o clássico, no caso arquitetônico (e portanto em outras manifestações e períodos que recuperavam os elementos do classicismo). Era essa herança que o socialismo mais do que pretender, tinha que incorporar, "construindo" para ser a sua representação, como deduziu Asor Rosa, o realismo socialista e a escolha do(s) seu(s) estilo(s).

Fundamentalmente, como Asor Rosa analisou, pode se concordar com a idéia de que não se construía na URSS o socialismo sonhado a partir de 1848. A base daquilo que se pretendia representar era, assim, uma construção deslocada da idéia geradora. Quando essa idéia tornou-se outra entidade, a representação dela, que, para legitimar-se evocava a idéia primordial, penetrava num jogo de espelhos sustentados superficialmente, de tal forma que nenhuma modificação na construção - socialismo realizado - e em sua representação, tratadas como uma e única estrutura, podia ser admitida, sob o risco de destruí-la. A fonte-ídéia geradora de há muito havia se ocultado na virtualidade das imagens estilisticamente unificadas pelo Estado. Estas, para permanecerem projetadas, não podiam, ou não deveriam, sofrer nenhum tipo de crítica, ou mesmo contribuição que não fosse a sua repetição.

Assim, enquanto mediação, entre "plano" e povo, a arquitetura do realismo socialista valia-se das resistência e, mesmo, recusa do modernismo por parte do proletariado ou, pelo menos da propaganda que se fazia desta recusa, e propunha uma "riqueza" de valores, no caso arquitetônico, que estaria presente no neoclássico ou no ecletismo classicizante que, por vezes, visitaria o *art-decò*. Esse conservadorismo, na verdade, não era fruto de uma ignorância centenária. Aqui, cabe uma ressalva pois, sem que se pretenda repetir o equívoco de confundir e igualar automaticamente os processos da arte de vanguarda com os da Revolução, a manutenção de uma ascendência dos estilos que haviam sido os da classe dominante sobre o proletariado, denunciaria o alijamento político e social a que o mesmo proletariado havia sido submetido, bem como a manutenção de esquemas capitalistas de dominação.¹⁹ Mesmo não defendendo o *estilo* do realismo socialista, os ataques de Lurçat ao construtivismo caminharam em paralelo aos do corpo dirigente e, em certo sentido emprestaram-lhes uma substância que não possuíam:

*"Ante la desnudez y la pobreza de ejecución de las realizaciones constructivistas que les ofrecían, el proletariado ha reaccionado violentamente. Tomando por primera vez contacto con la cultura, consciente de su propia fuerza, de sus propias posibilidades, de la amplitud de riquezas que esto produce y que ahora le pertenecen, ya no ha querido aceptar casas que no tenían ninguna de las ventajas reales del funcionalismo bien entendido (confort, higiene, precisión de ejecución, etc) y podían responder a su deseo actual de decoro y ornamento"*²⁰

Apesar de Lurçat querer definir um campo próprio de atuação dos arquitetos, a partir de seus instrumentos, não se podia considerar a consciência do proletariado como autônoma, portanto, não seriam

¹⁹ Para essa questão veja-se Rosa, Alberto Asor, Trabajo Intelectual y Utopía de la Vanguardia en el País del Socialismo Realizado, in Vv.Aa., Socialismo, Ciudad y Arquitectura URSS 1917-1937, pp. 215-50 (particularmente pp.233-50).

²⁰ Idem, ibidem, p.209.

livres suas formulações e “desejos”: era o Partido que representava e detinha a consciência de classe, ele indicava o “fausto” do classicismo, como o território estético do socialismo. Neste ponto, as formulações de Lurçat, ainda que de forma problemática, expressavam clareza das questões envolvidas, como indicou Cassetti:

*“El proletario desea casas, pero también desea decoro y ornamento: el arquitecto debe dar satisfacción a estos deseos. He ahí donde se encuentra lo “específico”, donde aparece el arte como “profesión” de intelectual, único que se encuentra en situación de manipular y de dar significado a la composición de las formas. (...). El nuevo técnico debe saber responder a este cometido, y lo hará mejor, precisamente, cuanto (...) consiga ‘participar sin reservas y sin intermediarios en el desarrollo de sistema, y ‘hacer participar’ al pueblo en este desarrollo. Cuando, en último análisis, consiga hacer ‘placentera’ y decorosa la ‘necesidad de la falta’ de viviendas.”*²¹ (em negrito no original)

Apesar da clareza, a aceitação dos seus argumentos não estava garantida. O ponto crítico é que não seria nem a consciência do proletariado e nem, tampouco, sua intermediação por parte dos arquitetos que, ainda que precisas nada mais tinham de livres, que poderiam determinar a arquitetura com as características que Lurçat defendia. A espera do decoro e da ornamentação, seria a do fausto pastichizado, como indicou Cassetti, portanto, nem dos novos modos de vida aliados a uma arquitetura nova, moderna, nem da arquitetura que absorvesse os (novos) valores ideológicos do proletariado. Assim, seria o realismo socialista, não como queria Lurçat, mas como conduzido pela burocracia, que passaria ou deveria passar, a ser pretendido e esperado. Funcionando como a caução necessária para justificar o déficit habitacional.

O déficit era resultado do Plano Quinquenal que, ao contrário do que Lurçat interpretava e do que os dirigentes do PC anunciavam, não se tinha constituído numa vitória.²² Em particular, o desenvolvimento tecnológico, quando existente, ou quando real, de fato, como completou Cassetti, não abarcava a indústria da construção, que não se encontrava no rol de prioridades do plano. Portanto, a proposta de Lurçat de uma complementação do Plano, com a formulação pelos arquitetos de um Plano Quinquenal específico para o setor da construção, revelava a sua crença de que se estava construindo o socialismo e a incompreensão dos processos social e econômico reais.

Embora houvesse diferenças potenciais entre o que Lurçat propunha e o que ia se configurando como o estilo do “plano”, ele continuaria a ocupar postos no Estado, que garantiriam a sua atuação na esfera da representação e da formação e, em última instância, a da propaganda, no sentido que a arquitetura passava a desfrutar em relação ao “plano”. Assim em 1935, assumiu a chefia do setor de construções de hospitais do Ministério da Saúde Pública. Nesta função, sua atividade como arquiteto na União Soviética, que tinha como referência, até então, o edifício de alojamentos para os engenheiros do Metrô, conquistou, um marco significativo, com o projeto do plano para a segunda Faculdade de Medicina de Moscou. Este projeto, cuja

21. Cassetti, B., op. cit., p.209.

22. Veja-se Di Leo, Rita, De la NEP al Plan, in Vv.Aa., Socialismo, Ciudad y Arquitectura URSS 1917-1937, pp.19-43.

referência iconográfica é escassa. Cassetti interpretou como baseado numa composição clássica, que ordenava os pavilhões a partir de um eixo, o que garantia um aspecto cenográfico, realçado por dois blocos em forma de tridentes. Completando a leitura do projeto, Cassetti informaria:

"El esquema compositivo es claramente monumental; pero es interesante ver cómo, en este esquema, resuelve Lurçat los temas particulares. Así como la planta del pabellón para niños contagiosos revela una monumentalidad de concepción, con el gran vestíbulo central que recoge los dos brazos de la cruz sobre los que gira el proyecto, la constitución de la fachada constituye, de algún modo, un sorprendente intento de puesta al día en clave 'moderna' del esquema general." ²³(grifo nosso)

Apesar de uma rendição estilística que essa leitura possa induzir, a chave moderna era justamente poder pesquisar o passado da disciplina arquitetônica e recuperá-la, contemporaneamente, tornando-a expressão da realidade, interpretada a partir da técnica possível e dos propósitos ideológicos. Nesta concepção ficava *"excluido de manera inequívoca el propósito de una recuperación de la arquitectura 'por el estilo', por manipulación de formas, por construcción de imágenes los más adecuadas posible a una realidad moderna', presente."* ²⁴ Desta forma, Lurçat não realizou descaracterizações modernizantes a partir de composições acadêmicas

O campo específico do arquiteto de *"productor de 'imágenes' socialmente utilizables"* no qual deveria instaurar sua autonomia e a da arquitetura, não pode ser confundido com a arquitetura do eclesismo-clássico. A sua função não pode ser a de aplicar uma "película histórica" a um corpo moderno. A interpretação que Cassetti fez do pensamento de Lurçat, aproxima-se muito das críticas que Perry Anderson fez da arte e da arquitetura modernas, quando afirmou que o papel da Revolução seria o de liberar a arte do calendário cronológico, permitindo um percurso horizontal das ideias artísticas. ²⁵ Para Cassetti:

"'La imagen' que proporciona la arquitectura ecléctica del período no está en condiciones de librar a la función de instaurar una verdadera relación dialéctica entre la recuperación de las grandes leyes de la composición formal y la 'realidad socialista'. Por lo tanto, el arquitecto moderno tiene este cometido principal: mantener abierta una trinchera formal entre socialismo e historia, hacer manifiesta la realidad socialista como asunción in toto del hombre y de sus manifestaciones, como liberación de todas sus posibilidades expresivas." ²⁶ (grifado e em negrito no original)

Lurçat não reconhecera as inversões de papéis que o Partido protagonizou e que engendraram o realismo socialista, para ele, o problema das incorreções estilísticas ficariam sob a responsabilidade dos arquitetos, para os quais faltava *"educación social que le permita comprender el fin perseguido en la*

²³ Cassetti, B., op. cit., p.210.

²⁴ Idem, ibidem, p.210.

²⁵ Anderson, Perry, Modernidade e Revolução, in Novos Estudos CEBRAP n° 14, pp.2-15.

²⁶ Cassetti, B., op. cit., p.211.

búsqueda de una nueva arquitectura".²⁷ Por isso, aprofundou sua posição historicista e disciplinar da arquitetura. Na crença no socialismo realizado e no papel da arquitetura em representá-lo, delimitou o monumento como entidade específica da confluência, tanto do papel de representação, como do corpo próprio da arquitetura. Num trecho sobre essa questão, após localizar já na antiga Roma as construções destinadas a divertir e distrair o povo das ações do Estado, reafirmou a continuidade do monumento num plano superior:

*"el hombre que es libre social y políticamente se encamina a la conquista de la técnica... Y en los monumentos que serán construidos entonces, la potencia de los medios técnicos ya no tendrá el significado que tenía precedentemente...Entonces, el monumento será receptivo, abierto a todos, alegre y ligero."*²⁸

Para Cassetti, estas considerações foram fundamentais pois, é no monumento que *"la arquitectura sólo vuelve a encontrar a la arquitectura, se expresa y se define a través de sí misma, en un proceso de autorreflexión y automeditación, que es de por sí garantía de presencia."*²⁹

Assim, apesar de estar centrada no papel do intelectual no interior da URSS, a obra de Lurçat revestiu-se de extrema importância. Porque, apesar dela não se confundir com o realismo socialista, suas formulações não foram definidas como opostas à ele, como arte burguesa degenerada, apesar de em 1937, quando de seu regresso a França as suas atividades profissionais, também, encontrarem limitações. Isto é, extremamente importante, porque o Partido, como afirmou Asor Rosa, era reconhecido como o local de elaboração não apenas das políticas culturais mas das próprias formas artísticas. Na medida em que o Partido cada vez mais se confundia com o Estado, e que Lurçat, tanto fez parte do Estado, como nunca foi condenado pelo Partido, suas concepções puderam ser vistas como legítimas, para além do debate soviético, como, também o foram, de forma majoritária, as propostas básicas do realismo socialista. Portanto, ele forneceu uma matriz distinta da oficial que critica a vanguarda e, por extensão, o modernismo no conjunto de suas correntes majoritárias, mas que pôde se manter reivindicadora da arquitetura moderna, no limite, de uma outra concepção de arquitetura moderna. Para isso, a sua produção pessoal anterior à estadia na URSS, bem como a sua presença no centro do movimento moderno, como membro fundador do CIAM, conferiam-lhe uma autoridade, fora da URSS, que nenhum arquiteto ou crítico russo contrário à vanguarda poderia dispor. O seu posicionamento enquanto moderno se verifica na medida em que ele se confrontava com a técnica e, construía um raciocínio a partir da relação desta com a composição arquitetônica, ainda que fosse a composição e não a técnica que se valorizasse neste processo, porque eram as suas leis, as reconhecidas na sucessão de estilos.

De qualquer forma, do ponto de vista dos problemas do desenvolvimento da URSS, fez a defesa da técnica sem cair, como o VOPRA, num sectarismo de tipo obrerista que, apesar de defender o avanço

²⁷ Idem, *ibidem*, p.211.

²⁸ Lurçat, A., trecho citado por Cassetti sem referência do título do artigo, *op. cit.*, p.212.

²⁹ Cassetti, B., *op. cit.*, p.212.

tecnológico, abria caminho para um pensamento populista de formas e usos técnicos tradicionais que deveriam ser perpetuados porque já incorporados pelo povo de forma genérica.³⁰ O entendimento da arquitetura como disciplina autônoma a mantém isolada do populismo, ao colocar o seu escopo no domínio da história e da história da arte em particular, terreno próprio duma camada dos intelectuais: os arquitetos, que devem ser formados, também, à luz do conjunto das ciências, para interpretarem corretamente a realidade social. Por outro lado, a erudição desta posição não permitia, também, a sua leitura como compatível com o ecletismo-clássico, mais afeito a decalques imediatos.

Na conclusão da contribuição de Lurçat para recuperação da arquitetura como instituição, Cassetti, na linha do entendimento do significado do monumento como portador dos valores arquitetónicos, afirmou:

"La ciudad de la arquitectura, hipotetizada y buscada por el movimiento moderno en las experiencias de la Alemania de Weimar, se ha transformado necesariamente en la ciudad del Plan, y ha dejado su puesto a la arquitectura de la ciudad"

*La arquitectura se sobrevive a si misma volviendo sobre si, reconociéndose en la propia presencia histórica, abstrayéndose de cualquier realidad, de la misma relación de producción. En cuanto momento de la historia civil, es 'valor', y puede plantearse como tal en la 'forma' que precisamente asumen los valores civiles, o sea, las instituciones. De la arquitectura-institución 'el hombre nuevo' del socialismo puede volverse al pasado con la ilusión de recuperar por completo una 'cualidad' definitivamente liberada de la contingencia capitalista."*³¹(em negrito no original)

A partir da matriz fornecida por Lurçat, ficou claro que não apenas o *Novo Homem* deveria voltar ao passado. Por meio de aproximações literais a esta conclusão e a outras de caráter parcial, várias críticas ao movimento moderno iriam trabalhar questões que nela se delineavam, principalmente depois da II Guerra.

³⁰ A única exceção parece ser Novicki, mas falta-nos documentação para uma informação precisa após sua autocritica.

³¹ Idem, ibidem, pp.212-3.

1.8. O Caminho da Vanguarda

As corredeiras políticas que arrastaram a vanguarda, fracionaram-na levando uma parte ao fundo e outra às margens e remansos diversos. Para uma parte da vanguarda, este processo de perda de auto-comando e autonomia causaria perplexidade. Esta levaria a um trabalho que, tanto podia significar uma busca interior visando poder retomar a criação, como no auto-retrato de Malevich, de 1933, que segundo Salvadó "*son de corte indiscutiblemente renascentista*",¹ como a uma ruptura com a posição engajada, identificada quando Tatlin, através de seu projeto davinciano do *Letatlin "una maquina inútil"* (fig.10-11) simbolizou, em nome da vanguarda, uma renúncia "*a sua inclusión en el sistema productivo*";² a renúncia em permanecer produzindo num sistema que, para ele, a cada dia se tonava mais distante.

A auto-reflexão dos dois artistas executando uma "volta" ao Renascimento, quer em termos pictóricos, quer em termos de uma união dos procedimentos tecno-artístico, antes de concordarem com as críticas oficiais, demonstravam a contradição de uma reposição dos cânones tradicionais para o período revolucionário. Assim, a adesão ao estilo apreciado pela burocracia nada mais era do que um discurso invertido da vanguarda, para preservar-se enquanto vanguarda, crítica e autônoma. Ela se entregava às normas para emudecê-las: nada mais hermético e enclausurado do que os quadros "figurativos" de Malevich. Uma ausência de significados "ilustrava" os personagens representados e, no seu auto-retrato, a negação transformou-se em documento/testamento, uma ausência de expressão, uma negação de uma narrativa mínima, como a atingir uma irredutibilidade de qualquer sentimento àquela imagem.

Porém, a crítica mais lacônica coube a Tátlin. A sua "*máquina inútil*" mostrava a impropriedade de repetirem-se os procedimentos do passado. De que servem os postulados científicos de Leonardo da Vinci, a sua figura humanista a solidarizar arte e ciência, se eles apenas se prestaram para serem, de forma caricatural, decalcados como regras? Era essa pergunta que aquela máquina clamava. Sem atualização do pensamento, a máquina transformar-se-ia numa *engenhoca*, a emitir uma ausência de serventia, estado a que parecia estar condenada toda a arte proletária, independente de toda propaganda ideológica do regime. Caso conseguisse voar, o aparelho com sua fragilidade declarada, frente ao aparato tecno-burocrático que se erguia, indicava que parecia conhecer apenas uma rota de navegação, uma longa rota, desprovida de controle, de comando, de autoridade, ou melhor de um "plano". Uma rota impossível mas, com um rumo que, simbolicamente, pretendia corrigir o percurso das realizações do pensamento técnico, filosófico e econômico ocidental dos últimos quatro séculos, que havia desaguado no regime burocrático.

1. Salvadó, T., Un Suicidio Premeditado - El caso de las vanguardias soviéticas, in A&V, n° 29, p.30. Este conteúdo pode ser estendido à toda produção figurativa de Malevich de década de 30.

2. Leon, J. M. Hernandez, La Máquina Inútil - recursos compositivos del Constructivismo, in: A&V, n° 29, p.26.

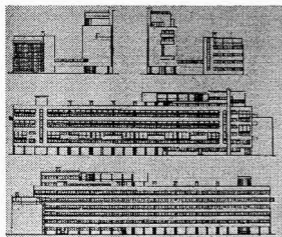


Figura 6 e 8: Ginzburg e Milinis. Projeto de Habitação Coletiva - Narkomfin, Moscou, 1928-30.

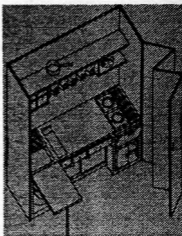


Figura 7: Desenho para Módulo de Cozinha Compacta - Stroikom, 1928.

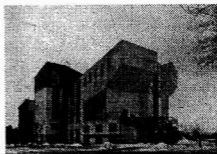
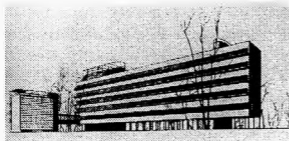


Figura 9: Melnikov, Clube Rusakov, 1927-28

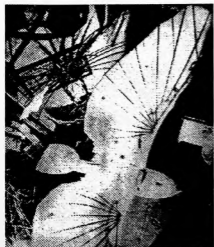


Figura 10 e 11: Tatlin. Letatlin.



2. Nacionalismo e Modernismo, uma ou mais Construções

2.1. O Caminho das Nações

"De fato, a identificação mística de uma nacionalidade com uma espécie de idéia platônica da língua, existindo atrás e acima de todas suas variantes e versões imperfeitas, é muito mais uma criação ideológica de intelectuais nacionalistas, dos quais Herder é o profeta, do que uma característica dos reais praticantes comuns do idioma. É um conceito erudito e não vivido."

Eric J. Hobsbawm, Nações e Nacionalismo desde 1780 ¹

A Revolução russa, pensada como social, de classe, no seu desenvolvimento incorporou as idéias de pátria e de nação, a partir das elaborações que, como visto, propunham como possível a construção do socialismo em um só país. A nação, enquanto conceito, historicamente vinculada ao desenvolvimento da burguesia varia, com isso, as suas características, se não ampliadas, ao menos requalificadas. Por outro lado, o perigo de novas revoluções sociais agudizou correntes nacionalistas reacionárias em vários países. Desta forma, tanto pela direita, como pela esquerda, a nação e sua ideologia, o nacionalismo seriam reforçados, antes de subtraídos, incorporando novas realidades - como a libertação nacional dos países dependentes - permeando o imaginário político, durante o transcorrer do século. Para trabalhar a sua presença no processo cultural brasileiro e, antes de tomar o nacionalismo como algo natural, propomos analisar a formulação moderna que adquiriu, tomando por base as elaborações de Hobsbawm,² que pretende questioná-la e historicizá-la, antes de aceitá-la livremente.

Esclarecido o caminho da análise, tem-se que: os princípios historicamente aceitos como relativos a legitimidade da existência de uma nação e o nacionalismo que, enquanto ideologia, teria sido o instrumento de arregimentação popular da nação, não podem ser estendidos livremente no tempo nem, tampouco, podem ser tomados como imutáveis. Quando se aplicam esses princípios de maneira rígida, imagina-se sempre uma maturação cultural, social e econômica de uma comunidade centenária que, evoluindo, constituiu um povo e este, a partir do seu território-nação, requereu um Estado, num processo que teria lugar no período revolucionário da burguesia. O evento símbolo deste processo foi a Revolução Francesa, sobre essa idéia, Karl Renner afirmou que:

"O aniversário da idéia política de nação e o ano em que nasceu esta nova consciência é 1789, o ano da Revolução Francesa." ³

¹ Hobsbawm, E. J., *Nações e Nacionalismo desde 1780*, p.74.

² Tomamos como base a op. cit. de Eric J. Hobsbawm.

³ Renner, Karl, *Staat und Nation*, p.89, cit. in Hobsbawm, E. J., op. cit., p.125.

Por sua vez, Hobsbawm junto com outros historiadores contemporâneos, discordando da citação acima, verificou que a nacionalidade, na França revolucionária, era pensada pelos franceses da época, a partir da cidadania:

"De fato, se do ponto de vista revolucionário 'a nação' tem algo em comum, não era em qualquer sentido, a etnicidade, a língua ou o mais, mesmo que estas pudessem ser indicadores de vínculo coletivo(...), o que caracterizava o povo-nação, visto de baixo, era precisamente o fato dele representar o interesse comum contra os interesses particulares e o bem comum contra o privilégio (...)." ⁴

Mas, mesmo fora do período revolucionário francês, certamente, o nacionalismo, em algum momento, surgiu enquanto ideologia vinculada à noção de pátria. Porém, antes de resolver o problema, isto introduz novas variáveis. Antes de se analisar a relação entre os nacionalistas da geração moderna e o pensamento nacionalista desenvolvido na Europa do século XIX até o início do XX, é necessário fazer uma incursão quando do surgimento do nacionalismo e verificar as suas motivações, aliado às de seu par, a nação.

2.1.1 Nação e Nacionalismo: Critérios

Os conceitos de nação e de nacionalismo, sofreram alterações radicais durante o século XIX. Ao fim das guerras napoleônicas, o "*princípio da nacionalidade*" formulado por Mazzini,⁵ "*cada nação um estado*", norteando o trabalho dos embaixadores que redesenharam as fronteiras européias, a partir de 1830, ao contrário do que possa dar a entender, não se aplicava genericamente. Os povos só poderiam conformar estados, desde que ultrapassassem a clivagem do "*ponto crítico*". Tal postulado se referia a uma indefinida garantia de "*viabilidade cultural e econômica*". Desta forma, por paradoxal que possa ser, o "*princípio da nacionalidade*" continha a idéia de que haveria Estados formados por multi-nacionalidades.⁶ Assim, ainda que alguns povos-nação, sem serem homogêneos, como o inglês, o francês e o russo, fossem considerados como realidades perenes, bem como os seus Estados, o "*princípio da nacionalidade*" não advinha, exclusiva e prioritariamente, da unidade étnica ou linguística de um agrupamento humano. O importante, como afirmou Hobsbawm, é que, com exceção dos povos submetidos ao domínio do Império Otomano e da Irlanda, não havia movimentos de tipo nacionalista, que pleiteassem a constituição de Estados soberanos. Entretanto isto não significava que não existissem solicitações por formas outras de autonomia.

Os critérios que definiam um povo como capacitado a guindar o posto de nação, eram práticos. O primeiro, verificava-se pela existência de uma formação histórica de tipo estatal. Caso não fosse algo

⁴ Hobsbawm, E. J., op. cit. p.32.

⁵ *Idem, ibidem*, pp.42-44. Para uma visão mais geral veja-se o cap I: A Nação como novidade da revolução ao liberalismo, pp.27-56.

⁶ Ele, por exemplo, não previa a independência da Irlanda que, deveria continuar compondo o Reino Unido que, portanto, continha diferenças. Da mesma forma, outros entendiam que Portugal e a Suíça, não deveriam existir enquanto Estados.

estabelecido no passado, a organização institucional do presente deveria conter uma projeção de durabilidade, ainda que uma definição deste ponto nunca tenha sido claramente estabelecida. O segundo critério deslocava-se para um plano não articulado necessariamente a um Estado preexistente, pois se definia a partir da atividade de uma elite que possuísse um vernáculo administrativo e literário. Este critério era cultural e seria aplicado diretamente à Itália e à Alemanha, que não constituíam, até então, Estados. O terceiro critério, era darwinista-social, *avant la lettre*, e se remetia à capacidade de conquista. Vislumbrava-se que um povo tinha consciência de si quando se revelava superior a outras populações, em termos militares e territorialmente expansionistas.

Até meados do XIX, os critérios apresentados não tiveram um alcance popular, uma repercussão em termos massivos que alterasse a receptividade de questões nacionalistas. Isto foi modificado em função dos desdobramentos econômicos e sociais do Liberalismo, que conheceria sua primeira grande crise de superprodução entre 1846 e 1848, a qual foi responsável pelo redirecionamento de investimentos que transformou a face do mundo.⁷ De alguma forma, até então, os laços comunitários permaneciam, porque as antigas comunidades não se haviam desestruturado por completo e os novos vínculos urbanos, ainda, não haviam se estabelecido por completo. Desta forma, no interior dos Estados independentes, homogêneos ou não, os apelos nacionalistas ainda não se faziam prementes, como ocorreria depois da desorganização radical dessas antigas comunidades, de sua reorganização e, mesmo, substituição, em novas bases, em função do avanço dos processos capitalistas.

Uma datação precisa não é possível de ser estabelecida, porque os desenvolvimentos não foram exatamente sincrônicos nas várias regiões. Todavia, é no transcurso da metade do século XIX, que a nação moderna enquanto uma "comunidade imaginada", conseguiu "preencher o valor emocional causado pelo declínio ou desintegração ou a inexistência de redes de relações ou comunidades humanas reais"⁸. Entretanto, cabe apontar o porquê desta forma de organização, a nação, ter conseguido "mobilizar certas variantes do sentimento de vínculo coletivo",⁹ que anteriormente apresentavam-se em menor escala. Estas variantes substitutivas, Hobsbawm denominou de *laços protonacionais*.

Torna-se significativo que participassem secundariamente da composição desses laços, a língua, a etnia, a religião e sua simbologia, bem como a combinação parcial destes elementos. Assim, qual teria sido o elemento substantivo na gênese da nação? Certamente, trata-se de uma crença, também, que busca no tempo uma validade inquestionável. Trata-se da "consciência de ter pertencido a uma entidade política durável".¹⁰ Um vínculo com o passado, a segurança de poder representar e estar representado em alguma coisa para além do cotidiano; a identificação com aquilo que se formulou como a nação-histórica, foi o que criou as condições para a solidarização das formas pretéritas de organização em crise, numa outra nova, o "estado-nação". Mais do que uma verdade histórica nacional, o que sempre se evidenciou foi a utilização,

7. A esse respeito veja-se, Hobsbawm, E. J., *A Era dos Impérios*, particularmente os cap. I e II, pp.39-85.

8. *Idem*, *ibidem*, p. 63.

9. *Idem*, *ibidem*, p. 63.

10. *Idem*, *ibidem*, p. 88. Este princípio, de certo modo, se vincula ao primeiro dos três critérios anteriores que, definiam a capacidade de um povo para pleitear uma nação: o de ter participado de alguma formação "estatal" no passado.

de uma suposta "tradição estatal" como apelo popular, com o objetivo moderno de dotar a nação de um território, sem o qual o estado não se viabilizaria.

A frase de Massimo D'Azeglio: "*nós fizemos a Itália, agora temos de fazer italianos*",¹¹ que possui uma simetria com a máxima de Pilsudski o libertador da Polônia: "*é o estado que faz a nação e não a nação que faz o estado*",¹² mostra que seria o Estado a verdade antes da nação, construção operada pelo nacionalismo com o sentido de legitimar o próprio Estado. No entanto, faz-se necessário verificar se os "laços protonacionais" históricos, seriam aplicados em todas as situações.

Com certeza, eles foram úteis à viabilização de movimentos nacionais pró-nações - pode-se dizer que isto é aceito enquanto crença generalizada - porém, certamente, não foram imprescindíveis:

*"Como foi freqüentemente observado, as nações são mais a consequência de um estado estabelecido do que as suas fundações. Os EUA e a Austrália são exemplos evidentes de estados-nações nos quais todas as características nacionais específicas e critérios de existência de nação foram estabelecidos desde o final do século XVIII, e de fato poderiam não ter existido antes da fundação dos seus respectivos estados e países."*¹³

Esta citação, também informa o caso do Brasil e do restante dos países americanos que não tinham um passado para o qual pudessem apelar, pelo menos não com a densidade daquele que os europeus especulavam possuir.

O Estado moderno, formalizado durante o século XIX, caracterizou-se politicamente pela dominação e administração exercidos diretamente pelo governo central (o federalismo na Europa quase inexistiu), sem intermediários, sobre uma (sua) população. Esta encontrava-se inscrita num território, que fazia fronteira com outros Estados de características semelhantes. O funcionamento do Estado requereu um corpo administrativo como nunca se havia visto na história. Entretanto, tal corpo não garantia automaticamente uma identidade perene e, por conseguinte, uma lealdade constante para com o mesmo Estado. Deve-se, contudo, observar que a identidade existiu e foi importante em um determinado grau e, talvez, tenha decrescido no tempo. Isto foi possível, porque o Estado moderno não foi gestado exclusivamente em gabinetes. Foi fruto de ondas revolucionárias que varreram a Europa de 1789 à 1848-50, repercutindo até fins do século passado que criaram laços orgânicos com os habitantes, na medida em que as transformações lhes eram favoráveis em termos políticos (direitos), tomando-os cidadãos. O fluxo de relações e construções entre Estado e nação mostrou-se, portanto, de natureza política. Em sua forma pura, "*os americanos são aqueles que desejam sê-lo*"¹⁴ Mesmo na Europa, onde a história existia, o conceito vigente na Revolução francesa foi o que se expandiu:

11. Idem, ibidem, p.56.

12. Idem, ibidem, p.56.

13. Idem, ibidem, p.93.

14. Idem, ibidem, p.108.

*"A nacionalidade francesa era a cidadania francesa; a etnicidade, a história, a língua ou o patois falado em casa não tinham nada a ver com a definição de nação."*¹⁵

Para dar conta desta situação, Hobsbawm formulou o conceito de *patriotismo-estatal*, justamente porque vinculado ao Estado e, distinto da ideia de nacionalismo. Entretanto, a expansão deste conceito não foi linear, pois gerou novos elementos - traduzidos em novos conceitos. A transformação de sujeitos em cidadãos, o confinamento destes nos seus países, e uma crescente valorização do país de cada um frente aos outros países, deram origem a uma consciência populista *"difícil de distinguir do patriotismo nacional e mesmo chauvinista"*.¹⁶ O nacionalismo, por sua vez, como resposta à ruptura dos antigos laços comunais, ainda que embrionariamente desenvolvia-se sob a forma pura de um sentimento sem Estado, distinto do *patriotismo-estatal*, portanto, e contra os Estados que submetiam outras nacionalidades quando fosse o caso.¹⁷ Pelo seu potencial, podia ser utilizado, e de fato o foi, como instrumento político:

*"No entanto, o nacionalismo poderia se tornar um instrumento enormemente poderoso para o governo, caso conseguisse integrá-lo no patriotismo estatal para tornar-se seu componente emocional central."*¹⁸

Isso equivale a postular, que o Estado moderno, cuja fonte de valorização era aquilo que ele podia oferecer politicamente aos seus cidadãos, reforçou-se informando e reformatando o *"patriotismo estatal"* com o nacionalismo, utilizando-o como a *"sua componente emocional"*. O Estado revolucionário, em maior ou menor grau, que havia rompido com as formas organizativas do passado, buscava, paradoxalmente, uma herança nacional. Complexivamente, articulava a ideia de nação-histórica, presente no *pronacionalismo* - em si, já uma construção - em proveito de sua consolidação. Como Hobsbawm explicitou, foi um processo extraordinário, a passagem de grupos sociais à condição de nação como *"comunidade imaginada"* que, passou a procurar uma *"auto-explicação"* referencial e, encontrou-a em práticas culturais, personagens, acontecimentos, que passaram a compor o patrimônio da nação, na forma de herança coletiva.¹⁹

Evidentemente, o Estado não poupou esforços para solidificar esse fluxo de elementos em prol da nação no presente. Deve-se, em grande parte, à mobilização do seu aparelho, a serviço desta fusão, a democratização do ensino primário para os habitantes. Esta ação foi, sem dúvida, o melhor meio para *"difundir a imagem e a herança da 'nação' e inculcar adesão a ela, bem como liga-los ao país e à bandeira, freqüentemente 'inventando tradições', ou mesmo nações com esse objetivo"*.²⁰ Quando os Estados realizaram a tarefa da educação primária e iniciaram a simbiose entre *"patriotismo estatal"* e nacionalismo, requereram, para tanto, uma língua oficial que não existia. A escolha de uma língua para utilização oficial e pedagógica, depois de meados do século XIX, detonou um processo, que a transformou

¹⁵ Idem, ibidem, p.108.

¹⁶ Idem, ibidem, p.109.

¹⁷ A I Guerra Mundial teve como estopim o assassinato do herdeiro do trono austríaco, o arquiduque Francisco José, em 28 de junho de 1914, em Sarajevo, capital da Bósnia, localizada nos Balcãs, por um nacionalista montenegrino.

¹⁸ Idem, ibidem, pp.110-1.

¹⁹ Idem, ibidem, p.111. Veja-se a citação no I Capítulo - Socialismo sem Vanguarda.

²⁰ Idem, ibidem, p.112.

em "critério crucial de nacionalidade", contribuindo, decisivamente, para expandir e popularizar o nacionalismo.²¹

Neste processo, qualquer nacionalismo ainda não integrado a um Estado, só poderia sobreviver se, de alguma forma, ele tivesse vida no aparelho de Estado. Era, eminentemente, um tema político, remetido à "escola e uso oficial". Caso não penetrasse na máquina estatal, os nacionalistas julgavam que estariam condenados à assimilação. Por intermédio da ação do Estado e seus instrumentos técnicos, a língua fora elevada à condição de "alma da nação", tornando-se um princípio primordial de nacionalidade.

O nacionalismo que se impôs como consequência da ação do Estado, no período de 1880 a 1914, diferia substancialmente daquele proposto por Mazzini: a começar pelo novo entendimento do "princípio da nacionalidade", que passaria a rejeitar os limites do "critério do ponto crítico". Ou seja, "qualquer corpo de pessoas que se considerasse uma 'nação' demandaria o direito à autodeterminação, o que, em última análise, significava o direito a um Estado independente soberano separado para seu território".²² segundo, porque além disso, a língua, que já fora estimulada como critério de nacionalidade, teve o seu valor ampliado e, de forma hierárquica superior a etnia, mas, a ela associada, parametrizou as nações "não-históricas" potenciais.²³

As grandes agitações econômicas vividas na segunda metade do século XX, em que deslocamentos sociais e territoriais confundiam-se com as novas relações de produção, em um ritmo que, certamente, favorecia interpretações de rejeição e exclusão que, podiam, de fato, expressar situações experimentadas pelos agrupamentos em movimento, estimulariam o arrefecimento de sentimentos nacionalistas. As mudanças de relações que reordenavam as pirâmides sociais em cada Estado, multinacional ou não, determinavam que, a nova mobilidade social, com exceção da alcançada pelos proprietários de bens de produção, fosse delimitada em bases nova. Assim, a mobilidade configurou-se possível, quando, associada à capacidade de indivíduos, segmentos e grupos sociais fazerem-se presentes no Estado, permanentemente ou como fase de transição social e econômica (como exemplo: o professor de carreira ou o aluno postulante a elite intelectual). Mais que possível, esta presença passou a ser fundamental para a ascensão social, e a língua oficial, não sendo a de todos, era um fator de bloqueio ou permeabilidade à penetração no Estado, conforme o conhecimento que se tinha dela. Portanto, a língua, mais do que outros elementos, e acima da função de comunicação, também, estimularia um nacionalismo vinculado a "poder, status, política e ideologia".²⁴ ainda que estes não pudessem ser abarcados pela população como um todo. Desta forma, a

²¹ Cabe lembrar que, apenas, alguns Estados delimitados pelos embaixadores no período de 1830 até 1878 eram homogêneos, outros (a maioria) não o eram, e abrigavam grupos que, potencialmente, poderiam requerer suas nações, a partir do momento que fossem confrontados com ações estatais, podendo o (seu) nacionalismo, portanto, tomar a forma de uma ideologia de massas.

²² Idem, ibidem, p. 126.

²³ Idem, ibidem, p. 126. Uma terceira questão para expansão do nacionalismo, ao contrário das duas primeiras, remetia-se aos "sentimentos nacionais dentro dos estados-nações estabelecidas", que configurava "uma mudança radical no direito a nação". Tal direito era informado, a partir, de uma nova rede de relações sociais, complexamente composta, em parte, pelos desdobramentos das duas questões anteriores, e em parte, já envolvendo as reivindicações dos trabalhadores, a partir, da ideologia socialista, que colocava em destaque direitos e poder.

²⁴ Idem, ibidem, p. 134.

língua tornou-se o elemento "crucial" do nacionalismo que, não era induzido pôr um vernáculo popular, pelo contrário:

*"O elemento político-ideológico é evidente no processo de construção da língua, que pode recorrer desde a mera 'correção' e padronização das línguas culturais e literárias existentes, através da formação de tais línguas a partir do complexo recorrente de dialetos contíguos, até a ressurreição de línguas mortas ou quase extintas que resultam na virtual invenção de línguas novas. Pois ao contrário dos mitos nacionais, a língua de um povo não é a base da consciência nacional mas sim, na frase de Einar Haugen um 'artefato cultural'."*²⁵

A partir destas considerações, a Nação e o nacionalismo, só podem ser entendidos através de sua historicidade. Por tudo isso Chauí afirma:

*"A Nação não é coisa nem ideia, não é um dado factual nem ideal, não é algo que possa ser circunscrito como um ser determinado nem como uma ideia a priori da razão - é uma prática política e social, um conjunto de ações e de relações postas pelas falas e pelas práticas sociais, políticas e culturais para as quais ela serve de referência empírica (o território), imaginária (a comunidade cultural e a unidade política por meio do Estado) e simbólica (o campo de significações culturais constituídas pelas lutas e criações social-históricas). A Nação não é; ela se se faz e se desfaz."*²⁶

O nacionalismo remetido à esfera política, secundarizando ou instrumentalizando os componentes culturais, seria reivindicado, no final do século XIX e início deste, por vários grupos sociais. Significativo de sua amplitude, foi a divisão europeia após o armistício de 1918, correspondendo os países a uma radicalização do princípio de "cada nação um estado", configurando a chamada Europa wilsoniana. Assim, depois da I Grande Guerra, a nação conheceu seu apogeu, não apenas em função do aumento no número de Estados-nação, mas, também, porque a "questão nacional" permearia a política dos governos existentes, das organizações que lutaram para chegar ao poder e, de movimentos que articulavam libertação com mudanças sociais, neste caso, principalmente, fora da Europa.²⁷ A eclosão da Revolução Russa foi decisiva para uma radicalização à direita de parte significativa do nacionalismo: na Itália ressurgiu como matriz do fascismo e, acoplado a ressentimentos "nacionais", derivados dos resultados da Guerra, eclodiu sob a forma do nazismo na Alemanha. Porém, se de um lado ele foi trabalhado em contraposição às bandeiras sociais e, principalmente, socialistas, no próprio território da Revolução, uma versão singular, que podemos chamar de *patriotismo soviético*, foi utilizada para legitimar a construção do socialismo num só país. Consoante a essa orientação, a "questão nacional", a partir de meados da década de 20, tornar-se-ia a baliza das políticas dos *Partidos Comunistas* dos países atrasados.

²⁵ Idem, *ibidem*, pp.134-5.

²⁶ Chauí, M., *Conformismo e Resistência*, p.114.

²⁷ Observe-se que este apogeu vem sendo questionado, no momento atual em que a questão nacional vê aumentar sua complexidade e suas contradições. Veja-se, por exemplo, a *débacle* soviética.

Ainda que, a "questão nacional" tenha sido central para esquerda após a I e II Guerras, a expansão e a importância do nacionalismo, nos países denominados dependentes, coloniais e semi-coloniais, enquanto instrumento ideológico, fundamental para a manutenção da dominação burguesa, impregnou o debate cultural e, principalmente, político, apresentando-se nos novos desenhos de Estado que, as mudanças sociais acarretavam. Com estas considerações, pode-se verificar o caso brasileiro, pois é desse quadro que o Brasil faz parte orgânica, permitindo-se contextualizar a atuação dos nacionalistas e, objetivando-se uma aproximação mais clara com o processo local.

2.2. Nacionalismo, Modernismo e Cultura.

Vanguardas Europeias e Brasileira:

Um Diálogo Aberto.

Problema

"Século 19 - Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade esta fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farsa, oburlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirurgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mut & Jeff. Era do riso e da sinceridade era de construção. Era de KLAXON"

A REDAÇÃO¹

A partir das elaborações de Hobsbawm. sobre o "desenvolvimento de novas formas de invenção de comunidades - reais ou imaginárias - como nacionalidades"² três fatores ganham importância: "a resistência de grupos tradicionais ameaçados pelo rápido progresso da modernidade, as novas classes e estratos. não tradicionais, que rapidamente cresciam nas sociedades urbanizadas dos países desenvolvidos e as migrações sem precedentes que distribuíram uma diáspora múltipla de povos através do planeta, cada um estranho tanto aos nativos como aos outros grupos migrantes e nenhum, ainda, com os hábitos e as convenções da coexistência"³. Esses fatos configuravam as causas mais genéricas e, nem por isso, menos importantes, das crises de identidade que o capitalismo, durante o século XIX e início do XX, operou em contingentes significativos de populações. Apesar dos países latino-americanos, conhecerem um desenvolvimento diferenciado, esses mesmos fatores podem ser verificados de forma desigual e relativamente tardia no desenrolar de suas vidas políticas, e particularmente naqueles que receberam grande contingentes de imigrantes. Assim, a prosperidade sócio-econômica destes agrupamentos de imigrantes nos seus novos países e localidades, principalmente através de atividades urbanas, propiciou situações inéditas, em que o imigrante sem recursos, por vezes, ascendeu economicamente, estabelecendo uma tensão social e cultural com as elites econômicas e sociais tradicionais.

Na América Latina, o momento de mobilidade sócio-econômico dos imigrantes, coincidiu com o período em torno da I Grande Guerra, caracterizado pelo desenvolvimento urbano e, também, com a popularização do conceito de moderno, termo esse, que abrangia uma flexibilidade de conotações.⁴

O Brasil enquadrar-se-ia nesse processo com a urbanização que dava forma a ritos e desenvolvia práticas próprias e novas; com a irrupção de um operariado atuante e o descontentamento de setores da classe média que, chamados à cena pelo fenômeno urbano, não encontravam formas de ascensão e

¹ Klaxon nº1, p.3. Mantivemos a grafia e acentuação do original. Esclarecemos, que mantivemos nesta e em todas as notas a grafia original.

² Hobsbawm, Eric J., Nações e Nacionalismo desde 1790, p.132.

³ Idem, ibidem, pp.132-3

⁴ Veja-se Sevoenko, Nicolau, Orfeu Existência na Metrópole - São Paulo - sociedade e cultura nos frementes anos 20, pp.227-35.

participação porque a estrutura social e política tradicional não permitia. Neste quadro, o nacionalismo, já mostrando sua força ideológica, cumpria o seu papel de catalisador de problemas e diferenças. As elites, receosas da perda de sua hegemonia, por um lado, pretendiam marcar a distinção cultural através da apropriação da produção artística a mais contemporânea, vale dizer moderna e europeia, afirmando a diferença entre a erudição, e o novo rico ignorante, o europeu imigrante, o carcamano, por outro, passaram a valorizar aspectos da cultura local. Estes seriam forjados, fantasiados e, mesmo, retirados das práticas culturais populares, que excluíam o imigrante recente, e seriam utilizados como forma de reafirmar a soberania e legitimidade das elites, porque *seriam*, tal como as práticas culturais, produto da tradição local que estruturava espiritualmente a região e a identidade da nação, se fosse o caso. Ainda que acentuado pelos imigrantes e pelas mudanças presentes e futuras, para Marilena Chaui, essa questão mostrar-se-ia anterior e perene:

"um fantasma ronda as classes dominantes e a intelectualidade brasileira desde meados do século XIX: a busca da identidade nacional. O caráter nacional brasileiro." ⁵

Nicolau Sevckenko, relatando a vertiginosa e cosmopolita programação artística e cultural do início dos anos 20, em São Paulo, que atualizaria a elite local e ao mesmo tempo demonstraria seu caráter inovador, destacou que:

"(...) seria igualmente importante lembrar, em paralelo, o esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido, convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente da sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior." ⁶

Este encantamento pela cultura nativa teve uma causa muito clara, como afirmam Hobsbawm e Chaui, sendo que Sevckenko tematizou seu aspecto naquele período, lembrando a ameaça que Sampaio Dória via, quando da criação da Reação Nacionalista, ao alertar para o fato de que os brasileiros passariam *"por imprudência, de senhores da terra a colonos dos estrangeiros, que vencem"* e, como solução, afirmava: *"A reação nacionalista será, pois necessariamente, uma reação da cultura pela supremacia do nacional."* ⁷

Os exemplos relatados por Sevckenko, de manifestações em jornais, revistas, de eventos teatrais e musicais são inúmeros e todos apontam para o fortalecimento de um sentimento nativista, que, não por acaso, tinha São Paulo como seu centro, mas que se expressava em todos os (poucos) núcleos urbanos de

⁵ Chaui, M., *Conformismo e Resistência*, p.94.

⁶ Sevckenko, N., *op. cit.*, pp.236-7.

⁷ *Idem*, *ibidem*, p.246. Pode-se concluir que: o assomo do imigrante colocava em risco a unidade centenária da nação brasileira, expunha contradições sociais que a sociedade, vale dizer a elite dominante, sempre quis ocultar.

porte da época. Significativo deste momento é que mesmo a mais jovem das artes, o cinema, já se punha a serviço desse sentimento, na sua forma característica de massa, com filmes documentários de nossas culturas primitivas e, também, ficções de mesmo tema.⁸

Assim, é nesse perfil da metrópole paulistana, projetado em verde-amarelo, que um artista carioca se sobressairia na *Semana de Arte Moderna* de 22 e em 1923. Foi Villalobos, que introduzindo ritmos e marcações típicas das músicas populares brasileiras conseguiria sintetizar o desejo de nacionalidade com o desejo de modernidade, em que ritmos brasileiros não coloriam apenas as estruturas melódicas existentes, mas fundiam-se a elas, expressando e criando uma musicalidade distinta.⁹

Porém, isto só não bastava. O reconhecimento dessa produção, em termos internacionais, daria ao músico a certeza da qualidade artística dessa operação, que de tão positiva iria marcar vários outros artistas, que transporiam e adaptariam esse procedimento para outras disciplinas artísticas, principalmente nas artes plásticas, configurando uma produção específica, "nacional".

O caminho do reconhecimento internacional, vale esclarecer, naquela época, era, em grande parte, o reconhecimento na Paris dos anos 20, capital internacional da cultura, mas principalmente "capital latino-americana"¹⁰ Lá, em 1924, apenas um ano após ter chegado, Villalobos já desfrutava de posição invejável, apresentando-se em concerto com Stravinski e Milhaud.¹¹

Em Paris, após a I Guerra, vivia-se, ainda, a exploração de outras culturas, via de regra primitivas, ou tratadas como tais. Porém, o cubismo conhecia um relativo retrocesso, uma fase de institucionalização - num enquadramento maior conhecido como *retour à l'ordre* -, o que não deixaria de influenciar os artistas estrangeiros, lá presentes.¹² Porém, isso não eliminava o fato de que, o modernismo, nas suas várias vertentes, havia conduzido a arte a rumos e repertórios completamente novos. No percurso empreendido pelas vanguardas, que transformaram a arte, revigoraram sua inserção na sociedade, atualizando-a enquanto modalidade de pensamento e de reflexão autônoma ("o olhar que pensa" cubista), percurso que desprende a arte da leitura e representação da realidade, criando a abstração, o que estava presente para os artistas do século XX, era um deslocamento, um desenraizamento. Este procedimento foi um meio para a ruptura e para constituição duma arte distinta da conhecida e reconhecida. Trazer novas possibilidades para a arte, ampliar e liberar o registro artístico, é isto que, de forma consciente leva Picasso e outros às iconografias não europeias: à arte negra, à arte primitiva, da mesma forma como já havia levado, anteriormente, vários artistas às referências orientais. A recepção para o primitivo, o exótico, ou seja, a forma de caracterização do

⁸ Particularmente interessante é a descrição de Sevoenko da montagem, da estreia e sucesso e repercussões político-sociais da peça O Contratador de Diamantes: "(a peça) surgiu assim, ao mesmo tempo, como cristalização e como catalisador de uma fermentação nativista que adquiria densidade crescente em direção aos anos 20 (...)". Veja-se op. cit. pp.238-47.

⁹ Sevoenko, N., op. cit., pp.268-87.

¹⁰ Para esta questão veja-se Paris como a Capital Literária da América Latina, Rivas, Pierre, in Chiappini, L. e Aguiar, F. Wolf, Literatura e História na América Latina, pp. 99-114. Apesar de dedicado a literatura, acreditamos que as questões colocadas no artigo estendem-se para o conjunto das artes.

¹¹ Idem, ibidem, p.277.

¹² Na verdade a "institucionalização do cubismo" já se havia pronunciado mesmo antes da I Guerra, porém os seus efeitos maiores iriam ser sentidos depois de 1917. Veja-se Zílio, Carlos, A Querrela do Brasil, pp.70-5.

"outro", estava dada e, como representantes dessa diferença primitiva, os nossos artistas, lá estagiando em busca da melhor arte, eram requisitados enquanto produtores, portadores de uma qualidade nata, não sendo, apenas, "aprendizes". Desta forma, atônitos como Tarsila, em 1923, os nossos artistas descobriram "*que o que se quer aqui (Paris) é que cada um traga contribuição de seu próprio país*"¹³ e, portanto, descobriram que o Brasil, sua(s) cultura(s), era o que de mais moderno havia ou, pelo menos, também era moderno.

Esse aspecto inovador, explorado pela vanguarda europeia - o da busca da autonomia - que passava pela recusa da arte tradicional e a abertura ao primitivo, transposto pela vanguarda brasileira, mostrar-se-ia fundamental para o desenvolvimento de suas características pois, permitindo que se rompesse com o academicismo, liberou a criatividade para longe dos cânones vigentes. Esta atitude colocou em destaque um olhar desavergonhado, ávido por adquirir e gerar informações, frontalmente postado para o fato de que, "*no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente*".¹⁴ Os modernistas (ainda mais que seus precursores nativistas) não apenas trabalharam justapondo o primitivo ao atual, nem alimentaram uma diferença entre o verdadeiro povo brasileiro e os aventureiros, os novos imigrantes do presente. Assumindo que não podia-se deslocar em direção a contextos primitivos sem, com isso confrontar-se com o presente do país, também e em grande parte, ainda primitivo, a nossa intelectualidade modernista, relacionou-se com as idéias da vanguarda europeia, refletindo necessariamente sobre essa condição, de maneira propositiva e não mimética.

As culturas primitivas não eram distantes, não representavam outra realidade, de outro país ou continente, mas não eram, até então, admitidas como uma fonte de linguagem e de pesquisa formal ampliadora do repertório. Pelo contrário, traziam à tona a perturbadora sociedade que mostrava o seu esgotamento. A operação realmente inovadora era o olhar modernista, descomplexado, que podia "pensá-las". O caminho intelectualizado foi de distanciar-se da realidade arcaica e reinscrevê-la, através das culturas primitivas e, não as subtraindo.

Quais eram os termos da realidade? Como se expressava o primitivo no Brasil, daquele período? A sociedade não sendo estaticamente primitiva, modernizava-se, mas carregava consigo elementos e estruturas arcaicas, não de forma amorfa, mas ativa e participante. São Paulo, por exemplo, industrializava-se, vivia e sentia de modo particular os fluxos dos incrementos técnicos e tecnológicos, mas, ainda que fosse prodigiosa a velocidade fabril, aproximadamente metade do valor de sua produção advinha do campo, fruto da cultura cafeeira.¹⁵ Problemas e questões sócio-urbanas como o saneamento, que exigiam um pensamento técnico e urbanístico moderno, já faziam parte do cotidiano mas, a maioria da população encontrava-se no campo. Formas arcaicas de organização do trabalho chocavam-se com operários e as greves eram uma realidade.¹⁶ Rapidamente recebíamos notícias da Europa e dos Estados Unidos, mas a comunicação interna era precária. O primitivo, se por um lado, era a fronteira inexplorada, a selva, a cultura indígena, o isolamento do

13. Cit. in Amaral, Aracy A., *Tarsila sua Oera e seu Tempo*, v. 1, p.84

14. Candido, Antonio, *Literatura e Sociedade*, p.144-5.

15. Veja-se Sevcenko, Nicolau, *op. cit.*, pp.228-35.

16. Veja-se, Fausto, Boris, *Trabalho Urbano e Conflito Social*, p.174.

"universo" sertanejo e as manifestações da cultura negra, por outro, de forma perversa, era dado pelas instituições autoritárias e pelas práticas político-sociais que a perpetuavam:

"O crescente aumento de domínio do coronelismo, aliado a uma limitação dos poderes dos governos federal e estadual, facilita a crescente autonomia local; sabe-se da existência destes verdadeiros estados, mas a sua ligação com aqueles dois poderes e os acordos de proteção mútua fazem com que certos atos extralegais subsistam tranquilamente durante a Primeira República. A cunhagem de dinheiro particular é um exemplo: em 1924, a Mate Laranjeira, (...), fabrica suas 'notas novinhas (...)' com valor nitidamente expresso e a respectiva promessa de resgate (...) puro estilo Banco do Brasil' (...) / A criação de forças armadas e as consequentes lutas entre si ou contra os governos constituídos são fenômenos constantes e representativos do coronelismo (...)." ¹⁷(grifo no original)

O Brasil em muitos aspectos era um arquipélago sócio-político. A população estava longe de ser um povo, conforme concepções de homogeneidade étnica ou cultural, mas constituía um país, marcado fortemente por diferenças regionais que a imigração acentuava e unido num Estado arcaico, autoritário e clientelista, ainda que republicano, que "se esquecia" e, por vezes, suprimia os mais elementares direitos e não dava vazão às variadas participações na vida pública, que as novas camadas sociais, advindas do processo de modernização, requeriam. Assim, os índices da unidade da Primeira República - clientelismo e autoritarismo - também eram os da fragilidade do Estado, ao garantir (a forma dos) poderes locais, que desfiguravam a consistência orgânica, de que esse mesmo Estado deveria ser portador.

Na década de 20, este sistema conheceria uma permanente instabilidade. Ainda que a distinção entre o campo arcaico e a cidade moderna possa ser a aparente, na verdade estas tradicionais adjetivações opostas interpenetravam-se em todo território, em franco arieto. Isto potencializava ainda mais as rupturas que se aplainavam inevitáveis.

A crise de identidade das camadas sociais - novas e velhas -, não era alheia ao grupo modernista advindo majoritariamente da elite cafeeira. Atrados aos ritmos urbanos da novíssima metrópole de São Paulo que, passara de 65.000 habitantes, em 1890, para 580.000, em 1920, eles experimentavam os novos fluxos, a reorganização do tempo e do espaço que a vida nas grandes cidades impunha e, de forma crítica, também buscavam uma identidade própria. Para Jacques Le Rider, *"na modernidade, os indivíduos são chamados a se tornar 'sistemas autopoéticos', em contínua recriação, e a proceder sem trégua, para reorganização coletiva da desordem do mundo e da sua própria vida"*.¹⁸ O local de contato com a arte e a literatura não era mais o casarão da fazenda: a cidade fazia-se presente, para Blaise Cendrars, São Paulo era uma *"audaciosa obra de arte modernista"*.

¹⁷ Carone, Edgard, A República Velha - Instituições e classes sociais (1889-1930), p.256.

¹⁸ Le Rider, Jacques, A Modernidade Vienense, p.501.

O refúgio inicial eram os Salões da elite tornada urbana, onde tinham contato com a produção moderna e sentiam que a arte acadêmica não conseguia exprimir ou relacionar-se com o mundo urbano nem, tampouco valorizar formas culturais distantes de um pseudo-eruditismo. O *cadillac verde*, o telefone, a confeitaria, o bonde, a chaminé, não se continham nas velhas regras. Os modernistas queriam participar, assenhorar-se desse momento e manipular seus elementos.

Esta situação assumida pela vanguarda cultural modernista brasileira, introjetou um profundo sentido militante, que ficaria impresso à sua atividade. Enquanto fruto de um processo rico, que combinou transformações econômicas com deslocamentos de percepções no próprio grupo modernista e, não obra do acaso, esta militância que inseriu o Brasil no "Momento Futurista", extraiu dele todas as possibilidades para, nas palavras de Belluzzo, principiar com a *Semana de 22* "o processo de transformação artística". Esta ação que, secundarizando a coerência de posições entre os pares e priorizando um dever e uma postura de ajustar a cultura local à internacional, articulava-se:

*"reunindo diversas propostas renovadoras, sem um programa estético preciso. Acima de divergências entre tendências e em tom de blague, o grupo modernista afronta as tradições acadêmicas, com as quais a ruptura seria total."*¹⁹

Mas a metrópole é distinta, num certo sentido abstrata, alheia à identificação. Fundir o arcaico com as novidades urbanas e mecânicas que apenas a linguagem moderna parecia respectivamente valorizar e interpretar, esse foi o grande passo para a construção da identidade. É em boa parte nos mitos da infância da fazenda - redescobertos em Paris -, na *preguiça solar* e em outros temas "vergonhosos", que seria estabelecida a base para reconciliar, no plano cultural, laços de uma nova sociabilidade, pois a antiga o mundo urbano estava destruindo. Tarsila do Amaral, comentando a viagem iniciática que os modernistas fizeram com Cendras às cidades mineiras, reforçou essa idéia informando:

*"As decorações murais de um modesto corredor de hotel; o forro das salas, feito de taquarinhos coloridos e trançados; as pinturas das igrejas simples e comoventes, executadas com amor e comoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas suas estátuas e nas linhas geniais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas. Encontrei, em Minas, as cores que adorava em criança. Ensinarão-me, depois, que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado..."*²⁰

Além da importância da viagem, essa declaração é significativa na medida em que Tarsila conseguiu, na trilha de Vitallobos, antes mesmo de Mário e Oswald, urdir a síntese entre as formas que o mundo industrial gerava e o presente, ainda primitivo, no esforço de recriar uma expressão artística contemporânea e nacional, impulsionando o movimento à semelhança de Anita Mafaldi e Brecheret nos

¹⁹ Belluzzo, Ana M. M., Os Surtos Modernistas, in Belluzzo, A. M.M.(org.), Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina, p.13

²⁰ Cit. in Zilio C., op. cit., p. 67.

episódios anteriores à *Semana de 22*.²¹ Ou seja, desterramento e mergulho nas raízes, superação da realidade e o cultivo do primitivo/passado, estas noções estavam presentes, ainda que com pouca consistência, no início do movimento e, mesmo, em *KLAYON* a primeira revista modernista de 1922. Foi ao longo dos números da revista que Mário iria invocar para si o direito de explorar a modernidade sem ter que, por isso, ser acusado de plagiador e, principalmente, defender uma atuação de cunho nacionalista, enquanto artista, como que afirmando que ser moderno era ser nacional.

Para os modernistas, o passado que, estranhamente, inseria-se e estendia-se pelo presente, com uma inércia inquietante, não podia, por um lado, ser naturalmente abraçado, e, por outro, não podia ser apenas rompido, sob pena de ficar-se permanentemente condenado a um devir, pois, menos do que uma ruptura estar-se-ia efetuando uma fuga em direção a um futuro sem identidade. A resultante dessa ação seria, aproximando-se dos termos de Octávio Paz, nem passado nem presente, mas ausência de realidade.²² Sem realidade como modernizar-se? Como projetar um futuro que não fosse abstrato, desprovido de identidade?²³ Desta forma, em busca de uma consistência histórica, a vanguarda iria imantar o passado, corrigir os seus elementos dispersos, de forma a direcioná-los num único sentido e devolvê-lo decupado, repleto de fatos, momentos, heróis, que demonstrariam a existência de uma comunidade: a nação brasileira. Ou seja, não existiu um resgate do passado, mas uma operação de forjá-lo. Imprimir a ação como resgate, já fazia parte da própria construção modernista. Para Brito:

*"Por isso buscamos um sentido com a nossa vanguarda - a identidade nacional, a brasilidade. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado."*²⁴

O modernismo brasileiro estabeleceu-se como um dispositivo espaço-temporal de duplo vetor: ao mesmo tempo centrífugo, porque negava a realidade e propunha seu deslocamento pela via da transformação e, centripeto, porque a investigava a fundo, reconstruindo suas pegadas, tornando o presente, ainda que primitivo, e em certo sentido porque primitivo, dotado de qualidade. Para Zilio:

*"[...] rigorosamente, foi o movimento modernista o primeiro momento em que um grupo de intelectuais e artistas planejou a criação de uma arte brasileira. Isto implicava não se limitar apenas ao nível da temática, mas atingir os elementos pictóricos, elaborando uma imagem cujo ineditismo fosse resultado da sua identidade com a cultura brasileira."*²⁵

²¹ Veja-se Zilio, C., op. cit. pp.79-85. Com relação a "antecipação" que Tarsila realizou veja-se a relação que o autor estabeleceu com Macouana e Serafim Ponte Grande à p.85. Com relação ao papel de A. Malfati e Brecheret como renovadores da linguagem moderna a partir da pintura e escultura, antecipando-se à literatura veja-se Pedrosa, Mário, Da Importância da Pintura e Escultura na Semana de Arte Moderna, in Amaral, A. Aracy, Artes Plásticas na Semana de 22.

²² Paz, Octávio, afirmou: "Durante mais de 3 séculos a palavra americana designou um homem que não se definia pelo que fizera e sim pelo que faria. Um ser que não tem passado, que não tem mais do que futuro, é um ser de pouca realidade.", in: *Signos em Rotação*, p.127.

²³ Segundo N. Sevoianko, "o passado é, até, revisado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro.", in op. cit., p.228.

²⁴ Brito, Ronaldo, O Trauma do Moderno, in: Tolipan, S. (org.), Sete Ensaios sobre o Modernismo, p.15.

²⁵ Zilio, Carlos, Artes Plásticas - da Antropofagia à Tropicália, in: Vv.Aa., O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, p.14.

Frisar esta questão, se torna necessário pela importância que acarreta para o modernismo local. A vanguarda pretendeu remodelar o mundo através da arte: quer para o construtivismo, quer para o neoplasticismo, ou para outro movimento qualquer da vanguarda positiva, o projeto moderno nunca foi artístico *stricto sensu*, aliás, era contra isso que o modernismo se insurgia. Portanto, uma ação extra-arte ou, por intermédio da própria arte, extrapolar a tradicional esfera artística, estilizando a *torre de marfim*, não seria estranho à parcela da intelectualidade brasileira que, por isso, definia-se enquanto moderna. Esta ação, que envolveu a seleção do passado, objetivaria, segundo Martins, a:

*"(...) 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 ideia andradiana de construir a língua brasileira, é a virada que define o sentido e o caráter do modernismo, assim como o seu escopo e seus limites."*²⁶

Desta forma, a confluência única dos novos ritos artísticos internacionais, liberados pela arte moderna e sua linguagem, com os ritos sócio-culturais internos, chamados à luz no quadro da urbanização e do ascenso dos imigrantes, permitiu que a sempre idealizada brasilidade, a identidade nacional, retrabalhada pelos artistas, tivesse uma recepção que, da *Semana de Arte Moderna de 22*, ao final da década, ultrapassaria o campo artístico, inserindo-se na discussão política do período, com uma potencialidade superior a de outros momentos.

Seria com o acirramento da crise econômica internacional e, particularmente, com a falência do modelo cafeeiro exportador local, ao final da década, cujos reflexos atingiriam membros do grupo, que a militância modernista conduziria à ruptura a abarcar um campo alargado da cultura e, ao contrário de limitar-se aos seus patrocinadores, tendo sido lançada, "a química modernista" iria produzir reações em sentidos distintos. Assim, a ruptura alcançaria, também, o arcaísmo social e econômico que as tradições perpetuavam e representavam. Esta ação estabeleceria, para os modernistas, ao fim da década, um vínculo entre cultura e política, que não existia no início do movimento.

A construção da identidade não se contrapunha, na política, às filiações partidárias distintas dos modernistas, elas refletiram a evolução do modernismo. O problema da identidade, no início, era tratado apenas na esfera cultural. Existia entre a identidade e a atividade política uma fissura, da qual o "isolamento" das preocupações sociais de Di Cavalcanti e os vínculos de Oswald com os governantes da República Velha, antes de representarem os extremos da questão indicavam o predomínio da postura de Oswald no grupo modernista. Porém, o limite de uma ação cultural mostrar-se-ia paradigmática em 1927 no grito de Oswald "*antropofagia ou porrada*", que Zílio interpretou como equivalente ao grito da independência: antropofagia (independência) ou morte, mudança ou morte. Para não morrer, chegou-se ao

²⁶ Martins, Carlos A. F., *Arquitetura e Estado no Brasil - elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil*, a obra de Lúcio Costa 1924/1952, p.118.

envolvimento político. Este é o segundo momento do modernismo, em que Mário de Andrade adere ao Partido Democrático - PD²⁷-, com esperanças reformistas e vários membros aproximaram-se iam da esquerda, particularmente do Partido Comunista - PCB²⁸-, provocando uma cisão ideológica no interior do movimento.

Esse não parece ter sido o caso apenas da vanguarda brasileira. Além das conhecidas simetrias entre as vanguardas históricas europeias e os movimentos sociais, o caso em questão, estabeleceu conexões com outras vanguardas latino-americanas, como expôs Beatriz Sarlo:

*"Además, en la Argentina como en otros escenarios latino americanos, puede indicarse una diferencia entre las formas de la modernidad artística, caracterizadas por la reivindicación de la autonomía, y las formas de la ruptura vanguardista, que se definen en la legitimación pública del conflicto. Por otra parte, el proceso de modernización cultural, desplegado en el siglo XX, incluye en su centro los programas humanistas y de izquierda. Si para la vanguardia 'lo nuevo' es fundamento de valor, para la fracción de izquierda intelectual, la reforma, la revolución o cualquier otra figura de la utopía transformadora se proponen como fundamento. Lo que precisamente acentúa la modernidad son los procesos de cambio de fundamento de las prácticas culturales."*²⁹

No Brasil, a vanguarda modernista, na sua evolução, tendia a ocupar, por vezes, o lugar e o hiato político de uma fração de esquerda intelectual. Isso ocorria independentemente das aproximações de vários de seus membros com o PCB, por volta de 1930, e incluía, nas suas empreitadas, nas mudanças de fundamentos (*cambio de fundamento*), a componente nacionalista, redesenhando o perfil da *figura de la utopia*. Assim, ela se diferenciaria, em parte, de seguimentos da vanguarda europeia que marcariam o núcleo do movimento moderno - principalmente construtivo e formalista -, mas se aproximaria de abordagens semelhantes a de outros segmentos significativos do movimento, principalmente italiano e espanhol, não por acaso, países que tiveram suas formações nacionais, respectivamente retardada e fissurada. De qualquer modo, salientamos um ponto instável entre a vanguarda brasileira e as correntes europeias, que polarizariam o perfil do movimento: enquanto a história, o passado, ou melhor uma determinada leitura dele, explicada pela *busca da identidade nacional*, converteu-se num item constitutivo

²⁷ Martins, C. A. F., op. cit., p.118.

²⁸ Com relação à adesão, ou simpatia para com o PCB, por um grande número de artistas modernos, não seria por sua orientação que os modernistas iriam se afastar de uma linha nacionalista, visto ser exaustante esta, no plano político, a orientação comunista de então. Segundo Castilho Marques, "antes da descoberta da América Latina pela JC", a qual em 1924, iniciava a suas formulações relativas a revolução por etapas nos países semi-colônias, já se praticava uma orientação política semelhante no Brasil. Esta originara-se, com base nas formulações do dirigente da organização, Octávio Brandão, que no livro *Agrarismo e Industrialismo*, identificava uma burguesia industrial frágil, que para derrotar a oligarquia, alçava o nacionalismo como uma confluência de interesses: dela, da pequena-burguesia e dos trabalhadores. A tese do livro, segundo Castilho Marques, seria a de "adiar a revolução proletária", e concluiu como tarefa dos comunistas, "aprofundar": "revolução da burguesia industrial (...) aos seus últimos limites, afim de, transposta a etapa da revolução burguesa, abrir-se o porta da revolução proletária, comunista."

²⁹ Beatriz, Sarlo, *Modernidad y Mezcla Cultural. El Caso de Buenos Aires*, idem, ibidem, p.35.

do modernismo brasileiro.³⁰ segundo Carl Schorske, o modernismo "europcu" "tornou-se cada vez mais indiferente à história porque esta, concebida como uma tradição nutriz contínua, revelou-se inútil."³¹

Assim, guardados alguns processos diferenciados, para as vanguardas européias o que se pretendia, era a *independência* em relação à tradição e aos conceitos da arte do passado. Os novos conceitos impunham a insurreição contra as narrativas tradicionais e, mesmo, contra as narrativas em geral. O que se objetivava era a autonomia da arte, entendida como um território inexplorado, um território-problema, cuja resolução ou desenvolvimento dar-se-ia a cada ato, num jogo intelectual e criativo na sua essência, pois distinto de tudo que, anteriormente, havia sido postulado e realizado, um jogo de invenção, onde não faltariam projeções de outras realidades. Frederick Karl, a respeito desta questão, afirmou:

*"Em qualquer estágio determinado, deve o modernismo romper não apenas com a arte tradicional, mas também com a cultura humanística tradicional, que está vinculada ao processo histórico. A vanguarda especialmente ela, fundamenta-se na seguinte premissa: deslocar-se tanto da corrente principal que já a ela não se aplica o desenvolvimento histórico. A vanguarda militante (...) flutua livremente, separa-se, torna-se ahistórica e aqueles que exploram tais novos métodos de linguagem e de narrativa, de alterações modais - tem inevitavelmente de pagar por isso."*³²

A citação que se aplicaria diretamente à vanguarda russa, liga-se com o sentido da afirmação de Schorske. Caso consideremos que o que "flutua livremente" é a linguagem da vanguarda, possibilitando novas operações e produtos, podemos interpretar o ahistoricismo de modo distinto. O mesmo autor afirmou que a arquitetura, a música, a filosofia e a ciência modernas, "todas se definem não a partir do passado, e na verdade nem contra o passado, mas em independência do passado"³³ (grifo nosso). Isso ocorreu graças às transformações históricas que colocaram a tarefa de "rever ou substituir sistemas de crenças já mortos" que, no caso brasileiro não estariam mortos, mas "sobreviviam" ativos, junto aos novos sistemas que iam sendo elaborados. Nem mesmo a distinção propiciada por essa questão pode servir para uma conclusão absoluta, que hipoteticamente afirmaria que: os modernismos europeu e brasileiro ocuparam extremos opostos frente à história. Ainda conforme Schorske, o desligamento do passado liberaria a imaginação para "novas formas e novas construções" que podiam, em diversas situações, assemelhadas ou distintas (e não apenas a brasileira), olhar o passado de fora da tradição e, portanto, podendo operar até uma ligação sem o hábito conservador da linearidade histórica, falso em todas as situações.

Sevcenko quando, discute as tentativas de restauração de laços culturais frente à dispersão provocada pelo impacto do mundo tecnológico, e depois de surpreender-se com o Futurismo em Pessoa e Pound como "chave decisiva para redimensionar o passado", afirmou: "Era precisamente nesse ponto que as

³⁰ Beatriz Sarlo, também falou no caso argentino de uma "refuncionalización del pasado".

³¹ Schorske, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle - Política e Cultura*, p.13

³² Karl, Frederick R., *O Moderno e o Modernismo - a soberania do artista 1885-1925*, p.12.

³³ Schorske, C. E., *op. cit.*, p.13. Veja-se para a seqüência do raciocínio p.14 também.

linguagens modernas internacionais se coligavam com a tradição das linguagens culturais locais, potencializando extraordinariamente as tendências em curso que, sobretudo pelo advento das novas gerações se mostrassem capazes de operar essa soldagem de materiais diversos."³⁴ Assim, ainda que não seja objetivo deste trabalho traçar um desenho correto do ahistoricismo da vanguarda, certamente, ele obedeceria a recortes, contextos, momentos e grupos mais selecionados do que a noção hegemônica e "tradicional" de moderno veiculou.

De qualquer forma, depois do que foi analisado é possível reafirmar que, mais que a utopia do som nacional, da poesia nacional, da pintura nacional, para não dizer da arte nacional como um todo, a utopia da vanguarda modernista, que se erguia como grupo pela diferença em relação a sociedade, era a identidade nacional. Isto é fundamental pois, ao mesmo tempo que a vanguarda modernista rompeu, reatou, recompondo a unidade que a realidade das transformações econômicas e urbanas convulsionava. Por isso, recuperando os argumentos já apresentados, constatamos a busca de uma reconstrução de comunidades sob a forma de nacionalidades e a partir do exposto por Sarlo, na ausência, ou insipiência, de um programa "*humanista y de izquierda*", ou de um reconhecido equivalente a "*fracion de izquierda*", a intelectualidade modernista brasileira teve como "*fundamento*" o nacionalismo. Este, ao apagar e diluir diferenças, permaneceria insuflando a construção da identidade e mostrando-se, como afirmou Martins, "*mais do que a sua origem comum (do Movimento moderno Brasileiro) - é o seu sentido permanente*".³⁵ Sentido permanente que, redimensionado politicamente iria acentuar as "*praticas culturales*"³⁶

Este projeto permanente do modernismo, lembrando o que Chaui informara, não seria apenas uma característica dos modernos - e suas divisões -, abarcando outros segmentos que também queriam interferir politicamente. Porém, para que a identidade não se dispersasse, deixando de ser única, a mesma autora identificou uma "figura" ideológica, criada ao longo dos anos pela classe dominante, justamente para dar conta de críticas e divisões, um cimento inquebrantável que ela nominou: *mitologia verde-amarela* que, criando um *suporte celebrativo*, perpetuaria a unidade brasileira. Desta forma um quadro, ao mesmo tempo fracionado e unico pôde ser mantido, no campo específico do modernismo. Conforme Chaui, compôs-se:

*"À esquerda, os antropófagos, para os quais a brasilidade seria a maneira selvagem de devorar, digerir e destruir o passado branco, cristão, colonial; à direita, o Verde-amarelismo (embrião da Ação Integralista Brasileira), para o qual se tratava de tornar reais a cristianização e a ocidentalização do país por meio da cultura e do Estado Forte. Entre ambos a figura trágica de Mário de Andrade, cujo nacionalismo desembocou no Macunaíma, o herói sem caráter, símbolo da nacionalidade."*³⁷

³⁴ Sevcenko, N., op. cit., pp.213-4. Esta questão, da presença da história no pensamento moderno, não apenas brasileiro, voltaremos a discutir adiante.

³⁵ Idem, ibidem, p.119.

³⁶ Sarlo, Beatriz, op. cit., p.35.

³⁷ Chaui, Marilena, op. cit., p.96. Com um sentido um pouco diferenciado, em termos conceituais, mas problematizando o percurso semântico da palavra "nacionalismo" neste século, e demonstrando os seus vários usos, veja-se Cândido, Antonio, Uma Palavra Instável, in Vários Escritos, pp.293-305.

Entre os modernistas, a intercambialidade de experimentos era patente, mas as precisões que o grupo necessitava realizar iriam agitá-lo, e levariam às diferenciações expostas por Chaui e, particularmente, a que nos interessa, entre os dois expoentes do modernismo brasileiro: Mário e Oswald.

A identidade nacional em Oswald era problemática: "o Brasil é um caso de *pseudomorphose histórica*" instável.³⁸ onde o fluxo exterior/local é problematizado, para não dizer reconvertido para local/exterior, ainda que proponha uma solução: a "antropofagia". Ao fazê-lo, na verdade, engatilhava um ritual tenso e contínuo de deglutição/digestão/devolução, um tráfego de idéias, de difícil estabilidade. Desta forma, o seu nacionalismo trabalhado na poesia, articularia de forma complexa imagens de um Brasil arcaico com cenas emblemáticas da época. Promoveria a inserção da vida moderna de países desenvolvidos no cotidiano local e, numa relação de duplo sentido, também inseria a cultura brasileira nas culturas mais desenvolvidas, como no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: "Obuses de elevadores, cuhos de arranha-céu e a sábio preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiô, A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajês e os campos de avião militar".³⁹ A esse respeito Schwarz esclarece:

"O uso inventivo e distanciado das formas parece colocar a poesia de Oswald no campo inequivocamente crítico. E, de fato, sempre que o alvo é alguma espécie de rigidez oficialista, a quebra da convenção tem este efeito. Contudo, a preferência por uma certa informalidade também pode ser uma ideologia, e até penhor de identidade nacional." ⁴⁰

Outra chave seria dada pelo empenho na construção da identidade nacional, através da teorização das diversas áreas da arte e da cultura, por Mário, sob um recorte de "pesquisa estética" e, particularmente de operação de cunho patrimonialista, como observa Arnaldo Contier em relação à música:

"A leitura bipolarizada do signo musical (a música como os imaginários da literatura e do folclore) e a interpretação sobre uma determinada concepção da história do Brasil favoreceram a construção de um 'programa' em prol da brasilidade modernista, baseada nas pesquisas temática e técnica da cultura popular, num momento em que alguns modernistas - literatos e compositores - já haviam assimilado questões sobre o Simbolismo (Debussy); Expressionismo, Atonalismo e Dodecafonismo (Schoenberg), Neoclassicismo e Polirritmia (Stravinsky); Modalismo e introdução de ruídos na música (Satie); Futurismo italiano (Pratella, Russolo), começaram, na década de 1920, a elaborar, no 'calor da hora', um movimento em busca da utopia do 'som nacional.'" ⁴¹

Como apontou o autor, tratava-se do popular e da história, mas principalmente de uma "determinada concepção" desta última. A linguagem moderna comparece para "liberar" a ação de pesquisa. Ao

38. Andrade, Oswald de, Revista de Antropofagia n°1 - segunda edição, (reedição), s.p.

39. Andrade, O. de, Manifesto da Poesia Pau-Brasil, in: Belluzzo, A. M. M. op. cit., pp.257-61, ou in: Teles, G. M., Vanguarda Europeia e modernismo Brasileiro, pp.326-31.

40. Schwarz, Roberto, A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista, in: Que Horas São?, p.25.

41. Contier, Arnaldo, Modernismo e Brasilidade: Música, Utopia e Tradição, in: Novas, Adauto (org.), Tempo e História, p.271.

estabelecer um programa, ao projetar uma identidade, Mário, criou e revalorizou os "objetos" investigados, com objetivo de construir uma "estabilização da consciência criadora nacional", portanto, com o objetivo de obter formas típicas de manifestações culturais nacionais.

Assim, no projeto modernista brasileiro, "a estabilização de uma consciência nacional" de Mário, concorreu sem se igualar à criação do "pensamento novo brasileiro" de Oswald, para incrementar o vetor nacional, em que a identidade seria constantemente idealizada. Do ponto de vista de estruturar uma cultura, a visão de Mário oferecia mais vantagens para um uso pragmático, político, como veremos. A identidade como elemento central tornou-se tão acentuada, que gerou uma leitura ambígua. Por um lado, a sua definição acarretou uma disputa de visões, mas, por outro, a sua pregação, o seu projeto, mesmo que indefinido, em função da disputa, amortizaria, genérica e popularmente, diferenças políticas e divergências estéticas. A "coesão" que transpareceu e que demonstrou a vitalidade ideológica da identidade, foi de tal ordem que a diferença entre eles (Mário e Oswald) esmaecia-se, em prol da unidade do projeto modernista, contra a sociedade e a arte tradicionais.⁴² Isto, na verdade, talvez seja mais uma demonstração da *mitologia verde-amarela* que tudo unifica.

Como observamos, requerer uma identidade não era um problema apenas local, tratava-se de um problema que a "sociedade histórica, no sentido forte do termo"⁴³ enfrentou. Formada a partir do século XIII, ela teve que buscar no seu interior sua própria identidade. Ou seja, a sociedade histórica é aquela que não está na história, paradoxalmente ao construir o momento histórico, ela o faz contra a tradição, vale dizer contra a história. Sendo produto dos homens, agrupados em classes ou grupos, que acionam o tempo e que criam um mundo imediatamente distinto das formas sociais anteriores, foi esta sociedade, marcada por divisões que lhe eram inerentes, que paradoxalmente buscara uma origem comum, nubladora das diferenças e contradições que se expressava na construção da identidade nacional, consolidada a partir de um seu segmento: a classe dominante. Assim, o projeto de identidade nacional, para a vanguarda brasileira, foi portanto, o projeto de adentrar na história foi o projeto de tornar o país uma sociedade forte. Com esta carga cultural e política, frente às contradições que o processo de industrialização e urbanização instaurava no modelo econômico agro-exportador, o modernismo brasileiro argamassou o nacionalismo à cultura e elevou-o ao primeiro plano na discussão das formas institucionais e trouxe-lhe uma marca (fundamento) definitiva em que as formas da modernidade artística iriam se fundir com a reforma do Estado, sendo a ruptura - a disputa - pública, um modo de expressão contínuo. Toda discussão estética que os modernistas

42 Esta coesão, é semelhante à perenidade do fato de Mário e Oswald de Andrade terem-se apropriado do termo futurista, sem o serem, para, aproveitando-se das convenções demolidoras que o movimento italiano carregava, atacar e romper com o atraso brasileiro. A imprecisão e a aparência, regidas pela renovação, ainda que não fossem o objetivo, não eram, necessariamente, desprezadas. Novamente, em Mário, a atitude moderna significou, "o direito fundamental a pesquisa estética: a atualização da inteligência brasileira (...)"; e em Oswald, que confrontando o modernismo com os movimentos artísticos precedentes, afirmou ser o primeiro, "(...) superior a todos eles porque já representava, de fato, uma tentativa de libertação (...)". Sobre esta questão Zílio, C., ainda afirmou: "(...) encaminha a cultura brasileira à modernidade e ao autoconhecimento. É este o sentido profundo do nacionalismo modernista. As diferentes interpretações que lhe vão ser dadas por Mário e Oswald, não impedem que, ao nível da produção, seus trabalhos sejam lidos dentro desse registro."

A Quereia do Brasil, p. 51.

43 Chauti, Marilena, Conformismo e Resistência, p. 118.

promoveriam, então, carregava um sentido político. os seus debates e suas propostas corriam em busca de uma legitimação social e a ruptura artística completava-se com a sua apropriação política.

Neste sentido, junto à identidade nacional, numa ampliação das bandeiras da *mitologia verde-amarela* outras duas combinavam-se para o aprofundamento do projeto nacionalista, como expôs Martins: 1- "*A necessidade de afirmação da independência política e soberania nacional*"; 2- "*A necessidade política e econômica de unificar um território e uma população ainda fortemente marcados pela tradição regionalista.*"⁴⁴

Ambicioso e apesar do aparato ideológico, o projeto modernista carecia de unidade ou coesão, sendo orgânica - que as divergências denunciavam - ao menos associativa - que a pouca duração das suas duas principais publicações, *KLAXON* e *Revista de Antropofagia*, negava. Caso não tivesse tomado uma posição disjunta frente às instituições oficiais, o modernismo, ou mais precisamente uma parcela do movimento, ter-se-ia limitado a ser portador de uma missão, segundo Mário, a de modernizar a sociedade, concernente a uma fase pioneira e destrutiva, localizada no plano das idéias:

*"O movimento de Inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente 'modernista', não foi o fator das mudanças politico-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador. (...) Os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social. (...)"*⁴⁵

Foi a partir do regime imposto por Getúlio Vargas, em 1930, e na sequência, o Estado Novo, em 1937, que a viabilização deste projeto pôde ser vislumbrada.

*"(...) E no entanto, é justo por esta data de 1930 que principia para a inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. À espera que algum dia as outras formas sociais a imitem."*⁴⁶

Ao sabor do esgotamento das denúncias contra o arcaísmo social e na solidão das soluções estéticas, sem uma base organizativa, uma parte da intelectualidade procuraria uma nova inserção social. Desta forma, sem nenhum partido tradicional que pudesse se auto-regenerar, a ponto de estabelecer um projeto para além de seus interesses corporativos,⁴⁷ sem contar, também, com o beneplácito dos setores da oligarquia, que abrigaram o modernismo no seu nascimento e que não puderam ou não quiseram evoluir para uma forma partidária inovadora. Por fim, tendo à margem um *Partido Comunista* jovem, já afirmando a concepção da Revolução por etapas, onde a identidade nacional seria importante, mas, ainda com

44. Martins, C. A. F., op. cit., pp.120-1.

45. Andrade, Mário, op. cit. (item 28), p.241-2.

46. Idem, ibidem, p.242.

47. A crença de Mário de Andrade no PD mostrou-se despropositada em função do conteúdo programático conservador do partido.

problemas de estruturação, o que deslocaria para um futuro o acerto de interesses comuns,⁴⁸ para parte da intelectualidade, um caminho, não imediato, começou a ser desenhado, conforme aduziu Martins:

*"No entanto, o esforço de construção sistemática de uma teoria capaz de interpretar o Brasil, como condição 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."*⁴⁹

A participação de intelectuais modernistas no Estado e as razões que levaram o regime de Vargas a abrigar o projeto nacionalista, tal como idealizado pela intelectualidade modernista, integralmente ou de forma seletiva, serão objeto de rápida análise adiante. Porém, para os modernistas, a construção da identidade nacional agregava itens como: a educação do povo, a reforma do ensino e a construção de um campo cultural a partir da universidade, que indicavam a sua necessária articulação via Estado, ainda que, num processo marcado por contradições e pela incompletude.

⁴⁸ A década de 20 seria decisiva para a estruturação do PCB, como veremos adiante. O fato de vários modernistas ingressarem no PCB, indica as transformações política no grupo. Entretanto, esta entrada fazia-se sob a égide da consolidação do partido no seio da Internacional Comunista- IC-. A orientação final da Revolução por etapas, sendo a inicial a Nacional, deve-se a IC. Assim, tal definição não veio a partir do contato com a intelectualidade modernista, ou parte dela. Portanto, o ingresso no PCB seria sempre individual.

⁴⁹ Martins, Carlos, op. cit., p.109.

2.3. O Modernismo Estatal

"Se cada um, estudando com seriedade e trabalhando com afinco, desse a sua contribuição pessoal e transitória a esse problema, não dou vinte anos, o elemento culto brasileiro, quero dizer a manifestação humana civilizada e por isso representativa (não falo característica) do Brasil na civilização atual já falaria e escreveria e já teria gramáticas duma fala mais concorde com a nossa nacionalidade, ideais e civilização. Isso seria prático. Isso seria ter liberdade bem compreendida. Isso seria verdadeira. E sobretudo seria humano e enriquecer a Humanidade."

*A Gramatiquinha de Mário de Andrade*¹

Com a *Gramatiquinha*, interpretada à luz da importância e da localização do papel da língua para a formulação de um nacionalismo de massa, a partir de um nacionalismo linguístico, como um ato erudito e não vivido, anteriormente, como ocorrido na Europa, Mário de Andrade evidenciou quão sofisticada era a sua elaboração da questão nacional. A articulação era precisa, pois seria a partir do "elemento culto", de uma elite, no caso, cultural, "trabalhando com afinco" que se chegaria, nos termos de Hobsbawm, a um "construto semi-artificial", a língua. A proposta de Mário, sintonizada com o verdadeiro processo de formação de línguas nacionais, um "artefato cultural" que legitimaria uma nação não histórica, resguardava o conteúdo populista que o mesmo processo engendraria para se consolidar: a língua seria a "matriz da mentalidade nacional". Construía essa sintonia, quando afirmava a gramática concorde com "nossa nacionalidade original" (grifo nosso).

Esta rápida análise, é suficiente para demonstrar que o nacionalismo dos modernos era, além de engajado, extremamente erudito, não apenas, porque tratava do assunto com conhecimento de causa mas, também, porque este conhecimento era utilizado para se articular à paisagem política em mutação, através de ações de políticas culturais precisas. Lembrando que os termos de Hobsbawm, usados na comparação feita acima, correspondiam a fase de formulação dos "laços protonacionais" e, que estes tinham como elemento nodal a construção "de uma consciência de ter pertencido a uma entidade política durável", podemos entender plenamente o dispositivo temporal do nacionalismo. Quando Mário, no seu projeto para o *SPHAN*, propôs que fossem protegidas a arte erudita, mas, também, artefatos indígenas e exemplares da cultura popular situados em todo o território nacional e datados desde a colônia, introduziu a noção que todo esse patrimônio correspondia a um "povo-nação" que, pontilhou de artefatos, equitativamente, o (seu) espaço e o tempo. Lido através de objetos plenos de "história", tratava-se o Brasil de uma nação histórica que, por isso, podia existir como Estado soberano e independente no presente. De alguma forma, o brasileiro havia introjetado um "ponto crítico" mazziniano que, se não impedia a existência da nação e do Estado, tornava-os frágeis. Com um passado cultural, com as obras do povo, demonstrar-se-ia estar muito além desse ponto. O sentido do termo povo era preciso e não aleatório. Este no período populista (sob Vargas),

¹ Pinto, E. Pimentel, *A Gramatiquinha de Mário de Andrade*, cit. in: Mário de Andrade, *A Enciclopédia Brasileira*, p. XIII (Introdução, Claudio Giordano).

era uma corporação social de trabalhadores, intelectuais progressistas e empresários nacionais que deveriam representar a identidade nacional.

Ao contrário dos EUA e da Austrália, a elite brasileira, na época da independência, não havia tido capacidade de, a partir do Estado, formular "as características nacionais específicas e critérios de existência de nação". Pelo contrário, nesse período, ela havia adotado padrões de vida europeu que, se por um lado inovadores, por outro, não assumiam qualquer característica além da distinção e diferenciação social,² reforçando a estratificação e rigidez da sociedade. Índices que, se sofriam mudanças no início do século atual, ocorriam contra a vontade política da elite. O ideal modernista, trabalhando no território da *mitologia verde-amarela*, mostrar-se-ia, portanto, de natureza senão substitutiva, complementar, em relação à atuação das classes dirigentes. Para isso, o Estado autoritário - pós-30 - que começava a assumir várias tarefas sociais e econômicas, ao mesmo tempo que incorporava, não sem resistência, organismos da sociedade (os sindicatos até então autônomos, por exemplo), seria idealizado como o Estado que podia fazer a nação e, de fato assim o pretendia. Os brasileiros que, até então, eram uma contingência geográfica, passariam a ser portadores de uma identidade. A nacionalidade, se constituiu apartada da cidadania porque, autoritário, o Estado (o que na verdade não era inusitado), concentrou-se em grande parte na educação e na cultura. Desta forma, o Ministério da Educação e Saúde Pública - *MESP* -, teve como projeto prioritário a construção da identidade nacional.

* * * * *

Apesar de apropriar-se dos termos da evolução da ideologia do nacionalismo na sua forma elementar, como procedimento político e postura pública, o modernismo brasileiro operou-o criativamente. Para ajustar a defasagem temporal de décadas, entre o período da popularização do nacionalismo na Europa e a ação do Estado brasileiro, os intelectuais modernistas que trabalharam no *MESP*, agiram como a pretender comprimir num curto período, todo o processo, tanto de constituição das nações, como de evolução do nacionalismo, suas formas, seus critérios e elementos.

O ministro da educação Gustavo Capanema, no seu projeto de construção da nacionalidade, encarnava parcialmente a ação idealizada pelos intelectuais, num processo que, guardou semelhanças com a forma como o Estado, na Europa, havia se apropriado do nacionalismo, naquilo que foi denominado "patriotismo estatal". O projeto, segundo Simon Schwartzman, era o ápice de um plano mais amplo em termos pedagógicos,³ que incluía três aspectos:

"Primeiro, haveria que dar um conteúdo nacional à educação transmitida nas escolas e por outros instrumentos formativos.(...). O segundo aspecto era, precisamente, a padronização. A existência de uma 'universidade padrão', de escolas modelo secundárias e técnicas, de

² Pereira de Queiroz, Maria Isaura, *Do Rural e do Urbano no Brasil*, cit. in: Oliven, Ruben George, *A Relação Estado e Cultura no Brasil: Cortes ou Continuidade?*, in: Míceli, Sérgio, *Estado e Cultura no Brasil*, pp.44-5.

³ Ver Schwartzman, Simon, *Tempos do Capanema*, principalmente cap. 5, pp.141-70.

*currículos mínimos obrigatórios para todos os cursos (...). O terceiro aspecto, finalmente, era o da erradicação das minorias étnicas, lingüísticas e culturais que se haviam constituído no Brasil nas últimas décadas, cuja assimilação se transformaria em questão de segurança nacional."*⁴

Em relação ao primeiro aspecto, as propostas modernistas, que previam colonizar a aridez da história com os símbolos da cultura pretérita e popular, não seriam efetivadas por completo. As definições, quando necessárias, mantiveram-se genéricas, o que sempre contribuiu para ações mais simples ou imediatas, quando não anuladas. Exemplo disso, foi a simplificação do projeto de Mário de Andrade para o SPHAN e o Decreto-lei 25 que criou o órgão. Nele, a definição dos elementos culturais que deveriam ser preservados, foi suprimida em nome de uma complementação posterior que, claro, não foi realizada. Um exemplo significativo - ainda que indireto - válido para o primeiro e segundo casos - *caráter nacional e padronização* -, também, correu por conta da dedicação de Mário que, incumbido de realizar um projeto da *Enciclopédia Brasileira*, o fez sem poupar amplitude.

*"É óbvio que a Enciclopédia Brasileira tem que ser nacionalista, não apenas pelo que de Brasil contiver as suas páginas, mas ainda pelo serviço de cultura geral que tem de prestar a gente brasileiro em sua tão variada generalidade"*⁵

Amplitude, que não parecia atender aos objetivos mais imediatos do Ministério, que não encanunhou o desenvolvimento deste projeto.⁶ Porém, não devemos julgar as decisões de Capanema, como contrapostas às dos intelectuais que "militavam" no Ministério. Claro está, que havia divergências, pela própria natureza do governo, que não permitia uma convivência serena. Mas, descontados os entendimentos advindos de laços de amizade que, em alguns casos eram significativos (como entre o ministro e Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete), uma análise dos três aspectos definidos por Capanema mostra que, também, embutiam uma "economia" do percurso do nacionalismo e, podemos ler que de forma semelhante ao "patriotismo estatal" europeu, os três aspectos, pretendiam, instrumentalizando o nacionalismo e utilizando a educação primária massificada, "difundir a imagem e a herança da 'nação' e inculcar adesão a ela, bem como liga-los ao país e à bandeira, frequentemente 'inventando tradições' (...)"⁷

As ações de Capanema obedeceram, frequentemente, a uma simplificação dos termos acima. Pois, para Schwartzman, elas objetivavam "o ufanismo verde e amarelo, a história mitificada dos heróis e das instituições nacionais e o culto as autoridades",⁸ ao invés de elaborações "sofisticadas" como as de Mário. A *história mitificada* tinha como objetivo consolidar e impor, o uso "adequado da língua portuguesa", numa campanha que deveria uniformizar o país em termos ideológicos e linguísticos. Tal ação ia além da

4 Schwartzman, S., op. cit., pp.141-2.

5 Andrade, Mário de, op. cit. nota 1, p.18.

6 Para uma compreensão da relação entre Mário de Andrade e o ministro Capanema, ver: Schwartzman, S., op. cit., cap. 3, pp. 79-105, bem como, a correspondência entre ambos no cap. 7, pp.361-81.

7 Conforme os termos de Hobsbawm, E., J., ver "Nação e Nacionalismo: Crítérios".

8 Schwartzman, S., op. cit. p.141. Além dos mitos o autor também realça o vínculo com o "catolicismo oficial", como "base mítica do Estado forte que se tratava de construir", p.80.

Gramatiquinha de Mário de Andrade mas, também, ficava aquém da postura nacionalista que a proposta de Mário embutia.⁹ Além disso, no jogo de equilíbrio político no interior do MESP e do governo, os modernos foram, no âmbito da educação, preteridos à Igreja Católica. Assim, as reivindicações e posições da Igreja tiveram papel preponderante. Este fato, além de esclarecer episódios como o (do não encaminhamento) da *Enciclopédia*, para Schwartzman, não significava ausência de objetivos articulados mas, sim, que a fase conturbada da política, obrigava negociações constante com vários grupos, como estratégia de permanência no poder.

De outro lado, fora dos grupos de pressão com acesso ao governo, vale dizer a oposição, as resistências não seriam poucas, pois a concentração da política governamental no aspecto corporativo da nação tinha como objetivo emudecer as diferenças classistas. Em parte, isto foi conseguido. A repressão em geral e a cooptação sindical naquele período foram notórias e não cabe aqui relatar. Entretanto, uma outra forma de coerção - a ideológica - importa analisar. Sob ela, toda a produção, quando permitida, seria incentivada desde que, enquadrada como nacional e, às produções que manifestassem as diferenças étnicas, religiosas, ou de classe, não seria permitida uma experiência específica, desintegrada do plano governamental. Particularmente, importa verificar a produção cultural, em função da contribuição modernista na formulação do projeto nacional que, aparentemente permitia uma contribuição diversa. Para Capanema o envolvimento dos modernistas "*com o folclore, as artes, e particularmente com a poesia e as artes plásticas*"¹⁰ era o que interessava. O projeto de identidade nacional, pretendia deles "*os valores estéticos*" da nação, que "*a proximidade com a cultura*" permitia.

Como vimos, o modernismo de 1922 à 30, com o seu olhar descomplexado da realidade brasileira, propôs incluir o passado, ainda vivo, o arcaico e o primitivo, na produção cultural, englobados pictoricamente às prospecções mais contemporâneas da arte Moderna. Isto estabelecia uma tensão e uma solução para o desenho da identidade, que era o próprio *corpus* do movimento, realimentado pelo comportamento diferenciado dos seus membros, o que acarretou diferença de matizes na própria identidade nacional. Como consequência, apontamos que a concepção de Mário seria mais apropriada para uso estatal e, como afirmou Schwartzman, ainda que, não se atendo as diferenças do movimento: "*o modernismo do qual Mário de Andrade foi um dos principais representantes, era suficientemente amplo e ambíguo para permitir interpretações bastante variadas, e não se colocar em contradição frontal com o programa político ideológico do Ministério da Educação.*"¹¹

As ações do MESP, trabalhadas com um certo refinamento que não desconhecia o peso histórico de todas experiências nacionalistas européias do século anterior, explicariam, em parte, as consequências

⁹ Ou seja, não investir-se-ia numa língua própria, "matriz da mentalidade nacional".

¹⁰ *Idem*, nota 8, p.81.

¹¹ *Idem*, p.80. De nossa parte, entendemos que: as precisões dos termos político e ideológico, aqui, são delicadas, pois se fazamos em termos de ideologia social, burguesa ou proletária, estamos multiplicando as faces do tema. Por sua vez, se discutimos o nacionalismo enquanto ideologia e a política como um meio de viabilizar a sua implementação, ainda que não seja um recorte absoluto, que se basta a si mesmo, visto a política, também, se encontrar na esfera da ideologia, o modernismo e, em particular, o de Mário não se contraporiam às diretrizes do MESP.

dessas mesmas ações. Entretanto, é necessário considerarmos o porte do Estado do século XIX, infimo se comparado com o Estado após a I Grande Guerra e principalmente com o emergente pós 1929 e, o fato de, historicamente, o Estado em países subdesenvolvidos ter assumido tarefas que em outros momentos do capitalismo e em países desenvolvidos, coube à iniciativa privada. Diante destes dois elementos, a participação propositiva de intelectuais, com a versão modernista de identidade nacional, neste Estado. Novo em sua própria definição posterior, diretamente intervencionista na vida da sociedade gerou, em termos culturais no Brasil, conforme indicou Adauto Novaes:

*"(...) uma tradição, que se pode observar na grande maioria dos projetos culturais e políticos de intelectuais ou de grupo de intelectuais, que considera o poder do Estado no Brasil como o poder histórico por excelência. Esta concepção vai determinar, de uma maneira mais acentuada, não apenas o lugar do intelectual, mas a própria visão que ele tem de si mesmo, da sua função e da relação que ele tem com a sociedade: o Estado realiza a história; o homem só é história na medida em que participa do Estado ou de um projeto de Estado."*¹²

A consequência desta sagração do Estado, a sua "localização" acima da sociedade, porque articulava e representava um ideal superior às diferenças sociais, consubstanciado na identidade nacional, realizava uma operação de equalização étnica, classista e, no geral, cultural. O Estado, com o objetivo de "construir" a nação, integrou ao nacional o "popular", que equivaleria a uma chancela democrática e social à nação, fechando o círculo de legitimidade.¹³ Esta construção incidiu diretamente sobre o modernismo, transfigurando-o. As culturas reprimidas que ousou colocar em cena, nela permaneceriam, porém subordinadas ao binômio nacional-popular que, enquanto projeto, se:

*"(...) reconhece a realidade cultural do outro é para transformá-lo, de imediato em símbolo da cultura nacional: quando se fala do mundo cultural do outro para afirmar que ele nada diz de si mesmo, porque agora ele é nacional."*¹⁴

Ao mesmo tempo que o Estado operou este estranho reconhecimento, neutralizou as diferenças culturais, eliminou as tensões, bem como, qualquer caráter contestador que uma manifestação cultural podia carregar. Desta forma, do nacional ao popular, chegou-se a redução final: o tipo, o tipo nacional-popular. A aridez de conteúdo, referida à ausência de mitos nacionais a mão, que pudessem servir de base para uma consciência nacional, seria resolvida com a pesquisa e criação de um repertório de manifestações culturais as mais diversas. Estas ações que, cumpririam o objetivo de gerar variantes de sentimentos coletivos que pudessem ser mobilizados pelo Estado, foi bem sucedida em todos os sentidos: as distintas culturas, que almejavam uma expressão, passaram a requerer presença no sentimento nacional. Assim, o Estado dotou a nação de uma identidade nacional e popular formada de "fragmentos de representações colados pela

¹² Novaes, Adauto, Apresentação, in Vv.Aa., O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, p.7.

¹³ Veja-se Chauí, M., op. cit. p. 99. Para a autora essa operação de absorção da cultura popular pelo nacional é possível através da mitologia verde-amarela, porque ela é de fato uma hegemonia.

¹⁴ Idem, nota 12, p.8.

*linguagem de interesse para produzir a 'síntese' regulada e unificada".*¹⁵ Neste quadro, os atritos na ação estatal foram minimizados pois, como no caso entre as diferenças do projeto do SPHAN de Mário de Andrade e o decreto que o instituiu, os termos ausentes passavam a ser objeto de "luta" para serem incorporados ao texto da lei e à prática do órgão, que já garantia, de qualquer forma, o essencial, a preservação do patrimônio nacional.

Neste episódio outras questões ficam esclarecidas. Os fragmentos das várias culturas - do "povoação" - solidarizar-se-iam não mutuamente, mas a uma entidade maior que, no caso do patrimônio arquitetônico, podemos, de forma exemplar, verificar qual era:

*"O levantamento sobre a origem social do monumento tombado indica tratar-se de: a) monumento vinculado à experiência vitoriosa da etnia branca; b) monumento vinculado à experiência vitoriosa da religião católica; c) monumento vinculado a experiência vitoriosa no Estado (palácios, fortes, fóruns, etc.) e na sociedade (sedes de grandes fazendas, sobrados urbanos, etc.) da elite política e econômica do país."*¹⁶

A simplificação do projeto de Mário, na verdade, embutia uma constante, a manutenção do poder, e de sua simbologia, para qual cada modalidade artística haveria de contribuir. A presença de intelectuais atuando no Estado e para o Estado, em uma linha equivalente a da formação dos "laços protonacionais", na prática (e, talvez, tragicamente) atualizando a *mitologia verde amarela*, garantiu uma legitimidade, porque eles participavam "isentos de interesses", como "funcionários da razão".¹⁷ Esta participação acarretou um resultado muito distinto do contrabando de conteúdo revolucionário, nas ações do MESP, que Schwartzman relata como uma crença modernista.¹⁸ Na realidade não se subvertia, mas se ficava restrito aos termos ideológicos estabelecidos pela hegemonia da elite dirigente. Ou seja, na linha da elaboração de Novaes citada anteriormente, no interior do Estado, não havia a possibilidade de construir uma contra-hegemonia, ainda mais, tendo como objetivo a identidade nacional.

O modernismo que explorava as tensões advindas das diferenças e concomitâncias do atualizado e do arcaico, que demolia o acadêmico em nome do novo, aberto ao primitivo, que "oferecia o limite" da identidade nacional recomposta, seria afetado pela anulação das várias culturas em prol justamente do nacional e popular. Do ponto de vista da produção artística, o conteúdo iria, paulatinamente, sobrepujar a linguagem, numa postura em que: os aspectos utilitários da arte começavam a ser defendidos em nome de uma mensagem ideológica e de uma de leitura compreensível, por amplas camadas da população. Tal posição, Mário exprimiria num texto, no qual realizou uma revisão de suas primeiras formulações:

¹⁵ Idem, p.9.

¹⁶ Falcão, Joaquim A., Política Cultural e Democracia: A Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, in Miotto, Sérgio, Estado e Cultura no Brasil, p.28.

¹⁷ Novaes, A., op. cit. p.8.

¹⁸ Schwartzman, S., op. cit. p.81.

"E dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Ora, é como atualização da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário." ¹⁹(grifo nosso).

O texto apesar de ser de 1943, a partir de uma palestra de 1942, refletia e também queria influenciar as transformações e projeções que o modernismo conheceu do início dos anos 30 até o final da II Guerra.²⁰ Assim, no interior da "engenharia cultural" que produziu o nacional e o popular e, como produto da assimilação das tensões e contrastes multiculturais, um novo componente terminava por ser absorvido, o social, que se revelava na temática ou no assunto de que falava Mário, e que o modernismo tratara, até então, de forma equilibrada com a linguagem. Nas artes plásticas, uma característica inicial do modernismo brasileiro era "*não se limitar apenas ao nível da temática, mas atingir os elementos pictóricos.*" ²¹ Postura que, sem dúvida, na pintura, aproximava o modernismo brasileiro da autonomia da arte, engatilhada desde o *Salon de Refusés* e estabelecida com as vanguardas históricas. ²² Tal fato significava a possibilidade de uma ampla pesquisa de linguagem que, se formulava uma imagem do Brasil, esta tinha muito de antropofágica, instável, ou não unificadora e, que no entanto, Mário passava a questionar. As objeções dele, e de outros, ao distanciamento com o tema (social) pelo modernismo, alimentou o desenvolvimento, já parcialmente explorado nas artes plásticas, de uma linguagem centrada na recuperação de valores tradicionais e, uma reposição, bem como o reforço, da discussão do papel utilitário do artista e sua produção frente as questões sociais.

¹⁹ Andrade, Mário de, O Movimento Modernista, in Aspectos da Literatura Brasileira, p.252.

²⁰ Para esta datação ver Zilio, Carlos, De Antropofagia à Tropicalia, in Vv.Aa., O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, pp.15-17.

²¹ Zilio, Carlos, De Antropofagia à Tropicalia, in: Vv.Aa., O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, p.14.

²² Nome pelo qual foi conhecida a exposição que os impressionistas realizaram em 1863, após terem os seus trabalhos recusados para o Salão da Academia. Participaram: Manet, Cézanne, Jongking, Whistler, Pissaro. Em 1873, realiza-se o 2º *Salon des Refusés*, um ano antes da primeira exposição impressionista.

2.4. A Arte Social, A Política pela Arte

"... É isso... Não diga mais nada hoje. Você estava bem surdo quando ouvia a conferência de Alfaro Siqueiros no Clube de Arte... Ele disse que Giotto e Cimabue esbofeteariam os artistas que hoje não usassem câmaras fotográficas. E é justamente a cegueira burguesa que não deixa os nossos pintores enxergarem a cada passo, nas ruas, os gestos dos homens e as caras da luta de classes. Eles precisam abrir os olhos para ver o esforço do escravo moderno, a sua máscara... Sem querer você fez o processo de um século de pintura Jack. O que foi Courbet, o pai dos *fauves*? O que foram os Manet e os Impressionistas, se não o que você quer ser? Um literato intencional que retrata com tintas, numa auto-flagelação masoquista e infame, a sociedade do seu tempo. Só pintura revolucionária ou clássica, a que concorda, a que apoia como o órgão apoia o misterio da missa. Você se não morrer de embolia num dos seus furores modernistas, há de ver a volta da pintura normal, a boa pintura pedagógica, ilustração da vida."

Oswald de Andrade. *Marco Zero II Chão*.¹

O desenvolvimento da componente social na produção artística brasileira ocorreu nos anos 30. Um momento importante desse processo se verificou no início da década, quando da volta de Tarsila do Amaral da URSS, desenvolveu suas obras conhecidas como do "período social". Estas tiveram uma manifestação de apoio quando da exposição de 1933 no *Palace Hotel* do Rio de Janeiro, por parte de Di Cavalcanti que, num artigo, conclamava à atuação política de todos contra um imobilismo caracterizado de "*traição à sua época*".² Citando várias vezes Bogdanov, Di demonstrava estar atualizado com o debate cultural na União Soviética, vinculando a postura participativa do artista através de sua obra às elaborações do *Proletkult*.

Esta posição, correspondia a uma "*política crescente no interior do modernismo*".³ O viés partidário que se fazia sentir na definição de Di Cavalcanti, tinha procedência igual àquele que, concomitantemente (início dos anos 30), sustava a vanguarda soviética, em nome de ofertar aos trabalhadores uma arte mais próxima da sua "cultura" que pudesse ser veículo de mensagens políticas e, de natureza propagandística. Zilio, destacou esta questão, à medida que constatou que, a indução social fez parte de um "*projeto cultural de esquerda*" que, aconteceu de forma diferenciada mas com alcance internacional e implicou em:

*"(...) uma visão de arte como reflexo da realidade e como instrumento de conscientização política. Ela tomará feições que variam desde o chamado realismo socialista, passando pela arte social norte-americana e os muralistas mexicanos."*⁴

A opção pela "estética" social dotaria o artista de um vínculo com o povo no exercício de sua atividade. Em artigo, reproduzindo palestra proferida por ocasião da primeira exposição de arte social

¹ Andrade, Oswald, *Marco Zero II Chão*, p.137.

² Amaral, Aracy, *Arte para Quem?*, p.33. Esta exposição, também segundo a autora, ocorreu após a visita da artista a URSS e dela faziam parte seus 2 quadros "sociais" mais significativos: *Operários e Segunda Classe*.

³ Zilio, Carlos, *Da Antropofagia à Tropicalia*, in: *Vv.Aa., O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, p.15.

⁴ *Idem, ibidem*, p.15.

organizada pelo *Club de Cultura Moderna* no Rio de Janeiro. Aníbal Machado, realçou o interesse popular que ela despertou:

*"Aqui um homem de camisa rasgada, padeiro sem trabalho, depois de apreciar tudo demoradamente como se estivesse vendo as imagens de sua vida, sentiu necessidade de registrar a sua opinião no livro de impressões: 'desta exposição é que se pode fazer uma idéia da força do pensamento artístico do povo em marcha para a sua verdadeira finalidade'. Não precisava mais: estava garantido o caráter popular da primeira exposição coletiva de arte social que se realizava no país."*⁵

As *impressões*, revelavam que quem as escreveu não precisava das pinturas para a sua conscientização. Porém, o que estava em jogo era mais a vida política do que, propriamente, a arte. Os problemas políticos que assolavam o país e o mundo, a consolidação do fascismo na Itália e a ascensão do nazismo na Alemanha, pintavam com tons de cinza o futuro da humanidade. Cinza que se já estava presente no Brasil, tornar-se-ia mais profundo com a repressão à quartelada de esquerda, conhecida como Intentona Comunista de 35, ocorrida um mês depois da exposição comentada por Machado e, se recobria de tons negros com o golpe estado-novista de 1937. Com esta situação em marcha, Machado ditava: *"No estado atual de agitação da humanidade, é preciso evitar toda a arte que evita a realidade social."*⁶ Esta posição, implicou uma discussão delicada que, na época, pareceu unir posições opostas sobre o papel que a arte deveria desempenhar.

Mário Pedrosa, numa avaliação posterior, em 1970, discorrendo sobre a fase social de Tarsila e os problemas políticos que a artista teve, decorrentes de sua *"simpatia"* pelas idéias de esquerda, afirmou: *"O ambiente de alta tensão social e de crise institucional não permitia mais as explosões puramente estéticas ou culturais da Semana."*⁷ No texto, além de realizar um balanço das artes no Brasil, num período de 50 anos, o autor indiretamente fazia um balanço das suas próprias posições que, então sofriam uma reavaliação quanto a apreciação da arte moderna.⁸ Desta forma, o conteúdo da reavaliação se remetia a outro artigo escrito, no período Vargas, em 1933, a respeito da exposição da gravurista alemã Käthe Kollwitz, no qual afirmou:

*"(...) os motivos sociais, ao inverso dos da natureza, tornam-se cada vez mais ricos e pedem sua integração na obra artística moderna."*⁹

Esta posição, segundo Otilia Arantes, não configuraria uma ruptura com o pensamento que Mário desenvolvera nos anos 40 e 50, quando liderou a defesa da arte abstrata e de eventos internacionais como a Bienal, mas enunciava, uma componente do seu pensamento, realçada no momento da reavaliação do

⁵ Machado, Aníbal, *Mostra de Arte Social*, cit. in: Amaral, Aracy, op. cit., p.50.

⁶ *Idem*, *ibidem*, p.51.

⁷ Pedrosa, Mário, *Entre a Semana e as Bienais*, in: *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p.278.

⁸ Veja-se Arantes, Otilia, *Mário Pedrosa itinerário crítico*.

⁹ Pedrosa, M., *As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz*, cit. in: Amaral, Aracy, A., *Arte Para Qué*, p.39.

moderno que, sempre, previra a possibilidade de uma alteração do fazer artístico, conforme os extremos que a situação política pudesse atingir. Ainda, como dado complementar mas esclarecedor da postura de exceção de Pedrosa, notamos que a análise que aplicava à obra de Kolwitz, não estenderia automaticamente a todos os outros artistas que se definiam como sociais. Assim, de um modo, como única posição artística possível (Machado), ou de outro, como uma posição para um momento específico (Pedrosa), a arte social, ainda que limitada, iniciou nos anos 30 um período de afirmação no Brasil.

Esta visão da produção artística que se identificava e defendia o realismo, no limite todas as manifestações não abstratas, teria em Candido Portinari o seu principal pintor. Sua obra perseguia o objetivo de solucionar a "contradição entre a linguagem da arte e um código mais assimilável pela grande massa"¹⁰ Este objetivo, posto desta forma, não era de um indivíduo mas da "esquerda", e em particular do realismo socialista, que tinha como centro elaborador O PC soviético e que repercutia em todos os PC. A figura de Portinari foi particularmente importante porque mostra a fragilidade da arte social enquanto um projeto autônomo. Portinari conseguiria dar forma ao "projeto estético" de Mário de Andrade "Por buscar num conjunto de arquétipos, a síntese da identidade brasileira. Por propor uma expressão moderna despojada do cerebralismo e dos exageros conceituais das vanguardas. Por conferir uma dimensão ética ao processo criador graças a valorização de uma série de operações artesanais".¹¹ Significativo desta análise, é que, a politização do modernismo, expressa através da arte social, não iria acarretar a mudança de seu sentido permanente, a identidade nacional. Assim, da mesma forma como, para Chauí a *mitologia verde-amarela* operou um "deslizamento" do conceito de popular em direção ao nacional, o social, como uma face radicalizada e "consciente" do popular, acompanharia este "deslizamento". O PCB não se contraponia a este processo, por mais dúvida que tenha sido sua política - indo de aliança (frente) nacional à golpe - nos anos 30. Militantes e simpatizantes do PCB seriam requisitados pelo MESP na linha do interesse do estreitamento "estético" que, de forma pragmática transpareceria na correspondência do próprio ministro com Portinari. Nela, a pretexto dos painéis no edifício do MESP e, após informar que, em relação aos temas iconográficos, não mudaria de idéia, recomendou:

*"No salão de audiências, haverá os 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica.(...). Na sala de espera, o assunto será o que já disse - a energia nacional representada por expressões de nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capítulo da segunda parte de Os Sertões de Euclides da Cunha. Lá estão traçados da maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manoel Bandeira. (...)"*¹²

Correspondência que marcava o interesse comum, também com Mário, além de Bandeira, na busca da construção de arquétipos da nacionalidade. Entretanto, ao afirmarmos um estreitamento, faz-se

¹⁰ Zilio, C., op. cit., p.17.

¹¹ Biemal Brasil Séc. XX, p.79

¹² Schwartzman, S., Tempos de Capanema, p.348.

necessário alertar que, ele não pode ser julgado apressadamente, como igualdade de interesses, em particular, naquele período, marcado pela repressão aos comunistas desferida pelo governo Vargas, em função das três revoltas de 1935.¹³

Identificamos um caminho do Estado, que centralizou a construção da identidade nacional, e um caminho dos intelectuais modernos que, como afirmou Chauí, compartilhavam das preocupações da classe dominante, além de um caminho do *PCB*, por vezes, integrado na intelectualidade. Havia inúmeras confluências foram várias, que não correspondiam a uma sobreposição perfeita, cada um buscando tirar proveito dos outros dois em maior ou menor grau. Nos três caminhos, a mudança, a transformação social estava ligada à identidade nacional, sendo que, o Estado a articulava como expressão maior da preocupação da classe dirigente. Emblemático, em termos primordiais, dessa conjunção foi o *Salão de 31* no Rio de Janeiro, onde intelectualidade, Estado e o *Partido Comunista* estariam presentes ou representados. A intelectualidade se fazia representar pelo jovem diretor da *Escola Nacional de Belas Artes - ENBA* -, Lúcio Costa, indicado pelo (primeiro) ministro da Cultura do governo de Vargas, Francisco Campos, evidentemente representando o Estado. Antecessor e mentor de Capanema, Campos, organizou um evento distinto dos precedentes, em que a arte e arquitetura Modernas teriam expressão, sombreando a produção acadêmica, também presente. A imprensa aludiria a este evento, em tom de chacota, mas nem por isso menos revelador do seu espírito, como "*salão dos tenentes*", ou "*salão revolucionário*", agregando-lhe a missão demolidora de oligarquias, no caso a cultural, encastelada na *Escola Nacional*. Por fim, representando o *PCB*, ainda que indiretamente, vários artistas ali presentes (não deixando de constituir uma parcela da intelectualidade), que eram ou tornar-se-iam simpatizantes e membros do Partido e, que, sintomaticamente, iriam compor a exposição de arte social, de 1935, representativa, ainda que embrionariamente, do projeto nacional-popular.

Os cruzamentos de interesses e comunhão de ações ocorreriam com intensidades diferenciadas, ao sabor das mudanças do governo e das orientações políticas do *PCB* que, em 1935, levaram não a sobreposição mas ao conflito "armado" e à repressão política. Porém, seria um equívoco pensar que a presença de comunistas ou pessoas a eles identificados seria problemática em virtude apenas da *Intentona*. De forma contínua e não episódica, atritos intragoverno, em função da presença "esquerdistas" ocorreram durante a permanência de Capanema no governo Vargas e em função da postura "conciliadora" do ministro, já observada, refletiam-se nas relações no interior do Ministério, traduzidas na implantação ou não de propostas.

Com essa análise não se pretende julgar a produção artística pela opção ideológica dos interlocutores, se bem que este foi um expediente corriqueiro da crítica de esquerda na defesa de sua visão "revolucionária de arte", mas afirmar a justaposição de propósitos. O projeto nacional-popular unia procedimentos: se Capanema realçava os tipos nacionais, a economia nacional, enfim a nação, nas suas várias facetas componentes da totalidade, a arte social mais realista, com os seus tipos, "*os carregadores de Portinari*, os

¹³ Para esta questão veja-se, Pinheiro, P. S., *Estratégias da Ilusão*

negros e marinheiros, de Santa Rosa, as mulheres miseráveis de Ismael Nery (...), imigrantes, operários, gente oprimida (...).¹⁴ nas palavras de Machado, completava a cena nacional, sem contestá-la, mesmo porque Portinari, o pintor mais significativo desta tendência, havia se tornado uma espécie de mito nacional, um elemento vivo da identidade nacional, um patrimônio, a provar a capacidade brasileira de produzir, em qualquer modalidade, gênios. Isso foi feito, justamente, "incorporando-o" ao Estado, ao projeto do *AIESP*, mesmo sem ser um pintor oficial. Assim, existir no Estado é, também, neutralizar qualquer postura que se pretendia revolucionária. E mesmo que não fosse, neutralizava qualquer diferença entre o governo e o produtor artístico, num processo de mesma natureza daquele já apontado por Novaes em relação às concepções "clássicas" de Estado, em que mudando-se os termos da relação por ele formulada, pode-se afirmar: *o pintor e a pintura só seriam históricos na medida em que participassem do estado.*

Para Zilio a posição do *PCB*, "terá a seu serviço um dispositivo organizado e constante de divulgação". Mas, o mais significativo é que, para o autor: "*Tudo indica que o projeto da, esquerda, pelas suas imprecisões, tenha sido capaz de preencher o espaço cultural sem antagonismos com a ideologia dominante.*"¹⁵

O alinhamento da esquerda, vale dizer do *PCB* com a ideologia dominante é notória mas, talvez, menos por imprecisão, e mais por diretriz política. A flexibilidade que o projeto nacional-popular permitia, não deve ser confundida com orientação política imprecisa por parte da esquerda, tanto em termos de política global como de política cultural. Ou seja, o *PCB* fazia ou acreditava fazer uso do projeto nacional-popular, como parte de sua estratégia política. Mas, exatamente como e por que um partido que lutava pela Revolução social alçava a bandeira nacional? Assim, para o entendimento desta questão faz-se necessário uma análise das origens teóricas e práticas da política estabelecida pelo *Partido Comunista do Brasil*, nos anos 20 e 30. Essa discussão, que importa para um desenvolvimento das relações entre política e cultura, será realizada na sequência.

¹⁴ Machado, A., op. cit., pp.50-1.

¹⁵ Zilio, C., *Da antropofagia a Tropicália*, in: Vv.Aa., *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, p.17.

2.5. Cultura e Política: O Nacionalismo e a Revolução Brasileira

"Devo declarar que nós, do Brasil, (...) estamos convencidos de que o Brasil e todos os outros países da América Latina são, verdadeiramente, semicolônias. A independência formal de que gozamos, no Brasil, só poderá iludir aos pequeno-burgueses patriotas."

*Paulo Lacerda, discurso no 17 Cong. da Internacional Comunista, 1928.*¹

No Brasil, dois eventos ocorridos na década de 20 influenciariam o cenário político por um longo período: o primeiro constituído pelas revoltas tenentistas de 1922 - o *Dezoto do Forte de Copacabana* - e de 1924 - a *Insurreição* em São Paulo, seguida da marcha da *Coluna Prestes*. O tenentismo, apesar do apoio popular que potencialmente poderia carrear e mobilizar, teve a trajetória "de um movimento substitutivo e não organizador do povo",² o segundo evento seria a articulação do *Partido Comunista do Brasil - PCB* - a partir de agrupamentos que se reivindicavam do comunismo e que, fruto da animação política causada pela Revolução de outubro, pretendia ser o organizador dos trabalhadores contra a classe dominante. O primeiro evento, apenas, registramos, o segundo analisaremos mais detidamente.

No início de sua formação (1922) o *PCB* tinha uma certa autonomia em relação as elaborações políticas do comunismo, efetuadas pela *III Internacional Comunista - IC* -, organização impulsionada pelo *PC Soviético* após a Revolução Russa. O Partido orientava-se pelas teses de seu dirigente Otávio Brandão, estabelecidas no livro *Agrarismo e Industrialismo* (1924). Tal autonomia não era um projeto, mas, resultado da insipiência e juventude da organização.³ No livro, Brandão afirmava que no Brasil antes da revolução proletária de caráter socialista, deveria ter vez a etapa democrática burguesa. Ao *PCB*, dirigindo os trabalhadores, caberia levar:

"a revolução industrial (...) aos seus limites, a fim de, transposta a etapa da revolução burguesa, abrir-se a porta da revolução proletária, comunista..."⁴

As elaborações de Brandão explicavam-se por dois ângulos. O primeiro, remetia-se a precariedade da relação com a *IC*, caracterizada pelo distanciamento político, inscrevendo as elaborações, em grande parte, na política socialista, anterior as formulações de Lênin sobre o *Imperialismo como Etapa Suprema do Capitalismo*⁵, que não previa a possibilidade de uma revolução socialista vitoriosa, antes de uma revolução

¹ Cf. in Marques Neto, José Castillo, *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*, p.97.

² Boris Fausto, *A Revolução de 1930*, p.58.

³ Exemplo disso, foi a não filiação do partido à Internacional Comunista em 1922 quando do III Congresso desta, mas apenas em 1924 em função de um relatório positivo elaborado pelo emissário da IC, aqui enviado para verificar o caráter classista do partido. Veja-se Carneiro, Edgar, *A República Velha - Instituições e classes sociais (1889-1930)*, PCB, pp.320-45.

⁴ Cf. in: Marques Neto, J.C., op. cit. p.94.

⁵ Livro escrito por Lênin na primavera de 1916 e editado em 17 na Rússia. No prefácio às edições francesa e alemã de 1920, encontra-se o sentido geral do texto, em prol do período revolucionário geral: "O imperialismo é a véspera da revolução social. Isto foi confirmado a escala mundial desde 1917."

democrático-burguesa consolidada. O segundo, ligava-se aos interesses estratégicos que moviam a IC no início dos anos 20, centrados nos movimentos operários da Europa, principalmente da Alemanha.

Desta forma, a autonomia deve ser entendida, além de relativa, como provisória pois, no desenrolar da década de 20, a IC passaria a intervir nas políticas dos PC brasileiro e de contextos afins. Essa situação, ficou clara na principal iniciativa política do Partido: a formação em 1927 do *Bloco Operário e Camponês - BOC* -, que é, atualmente, interpretada, como influenciada pela política da IC para a China, elaborada em relação à organização nacionalista, o *Kuomintang*. Segundo Pinheiro, "a China era vizinha da América Latina para a IC"⁶ e, tomando por base a tentativa da VI Reunião do CEIC (*Comissão Executiva da Internacional Comunista*), de 1926, de precipitar elaborações sobre a América Latina, ainda, afirmaria que:

*"O modelo da 'via chinesa' - aquela do Kuomintang aliado aos comunistas chineses, representando um bloco de operários, camponeses, intelligentsia e democratas urbanos - era julgado possível para a América Latina. E parecia permitir aos partidos comunistas (...) romper com o isolamento em que se encontravam e estabelecer diversas formas de colaboração com os movimentos nacionais burgueses"*⁷

Decorrente dessa indicação, o BOC que, em princípio, havia sido articulado para as eleições federais de 1927 e acabou tendo vida até fins de 1930, foi concebido como uma frente que pudesse ampliar a influência do partido, através, de um arco de alianças que abrangesse outras organizações de trabalhadores e grupos da pequena burguesia. Nesta linha de identificação da influência da IC, também em 1927, Brandão elaborou um documento "O proletariado perante a revolução democrática pequeno-burguesa", no qual reafirmava a sua teoria anterior. Segundo del Roio e Castilho Marques, esta teoria, também, estaria "intonizada com as diretrizes da IC, a aliança preconizada por Brandão tem agora os acordos internacionais protagonizados por Moscou, na China (...)"⁸

A "descoberta" da América Latina por parte da IC, independente das elaborações de 1926, iniciou-se, com a efetiva discussão dos problemas do sub-continente, entre 1924 e 1928, datas dos V e VI Congressos da Internacional Comunista. Período conturbado para o Partido Comunista soviético e, por extensão, para todos os partidos comunistas. Após a morte de Lênin, teve início a disputa entre Trotsky e Stálin, que importa na medida em que, também, informa as elaborações teóricas e políticas que, direta e indiretamente, fizeram-se presentes para a América Latina. Desta forma, verifica-se que, se as formulações de Brandão estavam defasadas em relação a própria Revolução Russa que, prescindiu da etapa burguesa, tornar-se-iam atualizadas, em função das reelaborações de Bukharin e Stálin, contrapostas às de Trotsky, que voltavam a preconizar a necessidade de uma fase democrática-burguesa no processo revolucionário.

⁶ Pinheiro, Paulo Sérgio, *Estratégias da Ilusão: A Revolução Mundial e o Brasil, 1922 - 1935*, p.235.

⁷ Idem, *ibidem*, p.156.

⁸ Marques Neto, J. C., *op. cit.*, p.95. Veja-se também sobre o assunto, del Roio, Marcos, *A Classe Operária na Revolução Burguesa*, cap. I.

A orientação da IC, sob o domínio de Bukharin e Stálin que, determinava a diluição do Partido Comunista Chinês - PCC -, no interior do Kuomintang, fracassou (em 1927). Entretanto, o arcabouço conceitual que a inspirou seria consolidado.⁹ Desta forma, foi elaborada uma explicação "estrutural", que mostraria a impossibilidade da revolução na China e, em países correlatos. Discutindo um trecho do programa da Internacional Comunista - IC, elaborado em 1928, Pinheiro esclareceu que, na parte relativa tanto aos "países coloniais e semi-coloniais (China, Índia e outros)", como "aos países dependentes (Brasil e outros)", o documento analisava que, tendo uma economia "com germes de indústria e, às vezes, com um desenvolvimento industrial considerável, insuficiente para edificação socialista (...)",¹⁰ tais países deveriam passar por um "longo estágio 'democrático-burguês' " que, comportaria "uma série de etapas preparatórias", condição para que atingissem a revolução socialista. Ou seja, o erro não seria da estratégia democrático-burguesa que, impunha alianças com a burguesia e destacava a questão da soberania nacional. o erro, estaria em táticas imprecisas, aplicações inoportunas da política por parte do PCC.

A política do PCB, continuaria embasada nas instruções da IC para China, apesar do seu fracasso e, ainda, seria aprofundada. Conforme Pinheiro:

*"(...) tendo a como pano de fundo o modelo que conta para a IC e para os comunistas brasileiros - a Revolução Chinesa. Não é a toa que, ao se referir ao Bloco Operário e Camponês, a IC informa que os comunistas brasileiros já tem o seu 'Kuomintang', ou que Guralski, quadro da IC junto ao SSA (Seção sul-americana), tenha chamado Prestes num determinado momento de o 'nosso Chiang Kai-chek'. Tanto no plano da configuração das forças e alianças, quanto no das relações com os militares e suas dissidências, a Revolução Chinesa oferecia para o caso brasileiro um atraente modelo."*¹¹

O período comentado acima vai 1929 à 1930, portanto, depois do desfecho da Revolução Chinesa e depois do Congresso da IC de 1928. Na sequência das discussões, a orientação que criara o BOC seria criticada quanto a falta de autonomia política e orgânica do partido, frente às organizações da pequena burguesia nacionalista ou, frente ao próprio BOC, que deveria ser desmontado.¹² Entretanto, a concepção

⁹ O período da IC que se estende de 1924/26 até 1935, guardou uma série de complexidades e ambigüidades. Em 1924 Stálin e Bukharin, identificaram a abertura de um novo período revolucionário conhecido como Terceira Onda. A IC radicalizaria a intervenção dos PC em vistas dessa Onda em 1926, na direita classe contra classe. Essa orientação promoveu formulações e atos extremados como a canonização dos partidos socialistas como social-fascistas e (em parte), as três revoltas de 1935 no Brasil que, passaram para história oficial como a Intransição Comunista (que também seriam explicadas, em parte, pela trajetória e atuação particular de Prestes). A IC, sob a mesma orientação determinaria a diluição do PCC no Kuomintang e, estimularia organismos de aliança com as chamadas burguesias nativas em países como o Brasil - vide BOC e ALN. Estas ações prefigurariam as chamadas frentes populares com os partidos socialistas e setores democráticos que, oficialmente seriam válidas, apenas, a partir de 1935 e, que no Brasil e países correlatos correspondeu as frentes amplas, populares ou nacionais com a burguesia "nacionalista" e setores médios contra o imperialismo e, pela libertação nacional. Veja-se Pinheiro, P.S., op. cit., pp.51-62 e 269-86.

¹⁰ Pinheiro, P. S., op. cit., p.229.

¹¹ Pinheiro, P. S., op. cit., p.231.

¹² No Brasil as resistências feitas à essa política, internamente no PCB, desdobram-se, junto com críticas a outras questões - "socialismo em um único país", burocratismo partidário, etc - e, concorreram para a formação do dissidente Grupo Comunista-Lenine - GCL, que viria a se filiar a Oposição de Esquerda. Organismo criado por Trotsky e outros comunistas contrários à política de Stálin. Veja-se Marques Neto J.C., op. cit. pp.91-138.

etapista permaneceu inalterada, como observamos na conclusão do documento de Brandão, anteriormente citado:

*"Mas, dada a perspectiva atual, a revolução proletária parece-nos ser a consequência natural de uma revolução democrática pequeno-burguesa. (...) radicalizada pelo combate ao imperialismo e, principalmente, pela ação das massas trabalhadoras urbanas e rurais, armadas. (...) Não estamos a discutir a segunda etapa (a nossa) e sim a primeira etapa do processo revolucionário brasileiro."*¹³

Como isto ocorreu no final dos anos 20, resta-nos verificar o comportamento e as ações do PCB nos anos 30, principalmente em função das três revoltas por ele impulsionadas em 1935, em Natal, Recife e Rio de Janeiro. Ou seja, após um maior monitoramento da IC no Brasil, haveria sido adotada uma diretiva que apontasse para a revolução proletária sem paradas intermediárias? Acreditamos que apesar da radicalidade de 1935, as propostas políticas para o Brasil permaneceram as mesmas.

Até as revoltas de 35, a principal iniciativa política animada pelo PCB, foi a constituição da *Aliança Nacional Libertadora - ALN* - que, seria interpretada como um novo *Kuomintang*, na sua fase progressiva, 1924-25, que comandaria a luta contra o *"imperialismo e o feudalismo"* e, que trazia um programa de frente popular, nacionalista:

*"1) anulação de todos os débitos às nações imperialista; 2) nacionalização das empresas estrangeiras; 3) liberdades públicas; 4) direito ao governo popular; 5) distribuição das propriedades feudais entre os camponeses e proteção ao pequeno e médio proprietário."*¹⁴

Assim, o ponto de vista nacionalista manteve-se e, mesmo as revoltas de 35 foram feitas em nome da *Aliança*. As razões da decisão que levou à opção dos levantes não cabe aqui discutir ou desenvolver, mas, o que é significativo é que, o aventureirismo político agregado as avaliações burocraticamente executadas, deram vazão a uma atitude golpista que, menosprezava a participação popular.¹⁵ A linha política permaneceria nos marcos da *etapa nacional*. O prestígio do PCB como herdeiro - brasileiro - das conquistas

¹³ Marques Neto, J.C., op. cit., p.98. O documento foi escrito em 1927, antes do VI Congresso da IC de 1928 mas, publicado no nº 6 da revista interna do PC, autocrítica, editada depois desse Congresso e, contou com a supervisão direta da Internacional na figura do responsável pelo Secretariado Latino-Americano do Kominter, Jules Humbert Droz. As críticas à orientação política restringiram-se ao BOC, o PC absorvia-as, porque o partido tinha de corrigir o erro de haver diluído-se nesse organismo, mas mantinha a política de alianças para a etapa burguesa e nacional da Revolução Brasileira.

¹⁴ Pinheiro, P. S., op. cit., p.273. O último ponto que poderia ser visto como um atentado a propriedade privada, na verdade é a postulação da tradicional reforma agrária, presente historicamente nas revoluções burguesas. Some-se a isso, que a direção da ALN apesar de ter em Prestes o seu presidente de honra, fora do país porque exilado, era na maioria de seus membros não comunista e o fato mais significativo foi que a agitação política do PCB passou a ser feita nos marcos do programa da Aliança, minimizando novamente a ação autônoma do partido.

¹⁵ Para Pinheiro, P. S., *"O que é intrigante no caso da rebelião no horizonte é que nela se fundem a concepção de golpe de Estado, de intervenção saneadora de grupos militares, desenvolvidas durante as revoltas tenentistas, e as concepções da insurreição armada da revolução soviética."* op. cit., p.279. Para Michael Löwy (comentado pelo autor à p.291), a rebelião de 1935 é um acontecimento que resultou de uma etapa de transição entre a tática do *"terceiro período"* ("classe contra classe", recusa de acordos com setores que não fossem proletários) e a era das frentes populares. Tal interpretação, tanto vem reforçar as contradições da política da IC, como as dificuldades em analisá-las.

sociais da Revolução russa deveria servir fundamentalmente para legitimar, frente ao povo, uma política ainda não proletária, mas sim nacional.

A situação do PCB que vivenciara um distanciamento do centro do comunismo, no início dos anos 20, começou a se alterar quando do 17 Congresso, em 1928. Daquele momento em diante, vários militantes brasileiros fizeram cursos de formação na URSS, estando perfeitamente capacitados a implementar as políticas do núcleo dirigente soviético. Segundo Pinheiro:

*"No começo dos anos 20 eram os comunistas brasileiros que buscavam Moscou: no final dos anos 20 e começo dos 30, é Moscou que procura enquadrar os comunistas."*¹⁶

Assim, independente de uma ou outra característica particular que a atuação do *Partido Comunista do Brasil* possa ter tido, o fato notório é que, a partir do seu estreitamento de relações com a IC a sua política firmou-se em função da concepção da teoria da *revolução por etapas*, porque esta era a resultante final das orientações da IC, elaborada no quadro das disputas entre correntes do *Partido Bolchevique*, aplicada no fogo cruzado da luta de classes em termos mundiais e mantida mesmo sob derrotas, como a da Revolução Chinesa. Certa ou errada, era emanada do centro difusor do comunismo: não era, pois, uma política fortuita. As razões da autoridade política do PCURSS escapam à amplitude deste trabalho, mas é ela que explica o fato dos comunistas no Brasil e, no resto do mundo, terem subordinado o desdobramento da Revolução Russa nos países *coloniais, semi-coloniais e dependentes* à etapa da revolução democrático-burguesa, o que imprimiu uma marca anti-imperialista à atuação do PCB, que significou seu apoio e parcial adesão ao projeto de identidade nacional, dirigido pelo MESP, e a sua perene postura nacionalista.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 327.

2.6. A Arte Social e sua Influência.

A Pintura e sua tradição

“Os artistas do primeiro modernismo, pertencentes às altas classes sociais, mudavam, por vezes, de comportamento, acercando-se da realidade da vivência popular no início dos anos de 1930, porém mais incisivamente este apego ocorria com a geração entrante, em boa parte de modesta origem e de formação em geral menos sofisticada. A crítica, em momento de definição na época, estimulava a nova orientação. Para numerosos de seus membros impunha-se a necessidade de uma arte comprometida com a problemática social - questão que se tornava alvo de muitos debates”

*Walter Zanini, A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena.*¹

Do ponto de vista ideológico, a leitura comunista identificava a ideologia hegemônica, no país dominado pelo imperialismo e pelo feudalismo no campo, à imperialista, sendo a elite agrária sua “voz” local. Portanto, aderir ao projeto de identidade nacional, era lutar para construir uma contra-hegemonia que conscientizasse o povo para a sua libertação. A ação do Estado e no Estado seria positiva, pois ele era o meio mais eficiente de difundir e unificar o projeto. O PCB participava do entendimento de que era possível realizar um trabalho revolucionário no interior do Estado, desde que, se entenda a construção da identidade nacional como uma componente da revolução nacional, anti-imperialista. Assim, direta ou indiretamente, o Partido também contribuiu para a construção daquela tradição que viu o Estado como o agente da história.

A partir, da política de aliança com setores democráticos contra o imperialismo, para se fazer a etapa burguesa da revolução e definindo a arte como instrumento de luta ideológica, a ambígua categoria “nacional” junto com a não menos ambígua “popular”, “deslizada” para a caracterização de social, tiveram suas inserções temáticas e pictóricas aplaudidas e, principalmente, incentivadas pelo PCB, em obras literárias, plásticas, artísticas em geral.² Assim, a arte social pôde aparecer como radicalização ou complementação do nacional-popular - numa ampla gama de expressões. Para Zílio, apesar do debate que promoveu no período, a arte social não chegou a estabelecer uma produção plástica “coletiva” em termos de uma amplitude significativa “foi, na realidade, mais um acontecimento teórico”.³ Porém, acreditamos que, ela foi importante, justamente porque, como acontecimento teórico, estabeleceu critérios artísticos e elementos para uma política e, no limite, para uma doutrina cultural.

Uma política, mesmo cultural, não se constrói para os adeptos do programa, assim, além de pretender alcançar a população diretamente, ela deve servir para estabelecer um diálogo com outros

¹ Zanini, Walter, A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena, p. 20.

² A esta configuração some-se que, as formulações de uma arte popular e social como instrumento dos trabalhadores, presentes no início da Revolução Russa, em Bogdanov e no Proletkult e que assumiam um caráter de política estatal no início dos anos 30, no II Congresso Internacional de Escritores Revolucionários em Karkov (1930), conheceriam um aprofundamento. Este em 34 num novo Congresso tomaria a forma do realismo socialista, correspondendo a formação do *zdanovismo*, o que auxiliaria ainda mais a “consciente” atuação dos comunistas brasileiros na cultura.

³ Zílio, Carlos, O Nacional e o Popular, p.16.

"produtores", de modo a influenciá-los e eventualmente cooptá-los. O PCB com a radicalização "temática" do modernismo, objetivava transformar o seu projeto num desenvolvimento necessário do próprio movimento - um problema de tema e linguagem apropriada para narrá-lo. Tratava-se de uma sobreposição, em que aspectos sociais entremeavam-se com o nacionalismo, para estabelecer uma doutrina cultural. A resultante desse amálgama, deveria alterar a pintura brasileira na linha que Machado afirmara: "(até) antes de Portinari, os nossos pintores fugiram a realidade brasileira".⁴ Logicamente, por extensão toda arte deveria ser alterada, assim, a aparente constatação feita por Machado de que a arte, com a exposição de 35, começava "a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas".⁵ deve antes de tudo ser lida como doutrina. Isto, teve repercussão no balanço que Mário realizou do modernismo em 1942, já influenciado pela arte social, em que afirmava que o movimento estava, ainda, a meio passo das tarefas que o momento exigia. Para atingi-las, deveria abandonar o "papel contraditório" que desempenhou e entender o "valor primordial" do "assunto".⁶

Essa doutrina, da qual Mário participou e incentivou, atribuía visibilidade a outras manifestações artísticas, que não as realizadas pelo primeiro modernismo. Nesta linha, vale destacar que a pintura conheceu nos anos 30 a constituição de dois grupos, o *Santa Helena* em São Paulo e o *Núcleo Bernadelli* no Rio de Janeiro que tinham como característica nova, além da origem popular e proletária de seus membros iniciais, uma produção que flexibilizava a pesquisa formal ao recuperar "certos procedimentos representativos de antiga tradição pictórica".⁷ Conforme Durand, em 1939, com um artigo de Mário de Andrade elogiando a exposição da *Família Artística Paulista*, viria a consagração do *Santa Helena* que, também, por aquela época conhecia a aproximação de "escritores, críticos, artistas e aficionados da arte moderna, como Sérgio Milliet, Paulo Magalhães, Ciro Mendes, Bruno Giorgi, De Fiori e muitos outros".⁸ De alguma forma, os produtores dos dois grupos e artistas afins, representavam, para uma parte dos intelectuais engajados, um ideal de artista e de arte representado por uma pureza artística nata e um engajamento social sincero. Eram pintores de cavalete mas exerciam outra profissão, via de regra a de pintores de parede - uma produção feita por pessoas de origem social popular, que pintavam com uma linguagem acessível para sua gente.⁹ Criticados, tanto como não modernos como herméticos, para alguns as obras desses pintores significavam, pelo lado social e pelo contato com a realidade imediata, a ampliação dos vetores modernistas. Para Zilio:

"A polêmica em torno da Família Paulista teve como centro o valor do aprendizado técnico em arte, por eles muito valorizado. Na realidade embora não se confrontassem posições antagônicas, visto que todos eram modernos, as divergências mostram posturas diferentes

⁴ Machado, *Até lá*, in op. cit., p.52.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 50.

⁶ Andrade, Mário de, *Aspectos da Literatura Brasileira*, p.252.

⁷ Zanini, Walter, op. cit., p.19.

⁸ Durand, José C., *Arte, Privilégio e Distância*, p.103. Mário Pedrosa ofereceu uma outra data "...o núcleo da Família... muito bem intuído por Mário de Andrade quando deu o nome ao grupo e sobre ele escreveu em 37". Entre a Semana e as Bienais, in: *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p.277.

⁹ Para o Grupo Santa Helena, veja-se Zanini, W. op. cit.

diante da arte moderna. (...) a posição da Família vinha marcada por uma visão conservadora do problema da técnica na arte. Aos desacertos de uma parcela sem significação de modernistas, eles propunham um retorno a uma eterna técnica de pintar, o que encobria uma visão estética conformista."¹⁰

Este valor conservador, Maria C. Lourenço França, interpretou de forma um pouco diferenciada, ao afirmar que à semelhança do movimento *retour à l'ordre*, os participantes do grupo Santa Helena estariam buscando "valores constantes", que haviam "permanecidos ativos na produção artística entendida como um problema de formas, texturas, cromatismo, ritmo e composição. A arte seria uma intenção harmonizadora desses elementos e, por obedecer a leis, capaz de ser aprimorada, atualizada e transmitida".¹¹ Na sequência, utilizando a diferença estabelecida por Milliet entre, produção clássica, identificada aos santelienistas e acadêmica, expôs que as obras do grupo podiam ser interpretadas como tradicionais, em oposição a acadêmicas. Para tanto a tradição devia ser entendida no seu "sentido etnológico, como o que pode ser entregue e transmitido através dos tempos",¹² já a produção acadêmica seria aquela que ficava cativa à modelos fixos a serem, pela norma, copiados.

Além de intelectuais e artistas de renome, participavam das atividades no palacete Santa Helena, jovens artistas, estudantes de desenho e arquitetura. Nas sessões de desenho e modelo vivo um deles era Vilanova Artigas, para quem as horas de aprendizado de uma técnica específica, do conhecimento dos "valores constantes" da disciplina artística, teriam significativa importância na definição de sua atividade.

* * * * *

Nenhuma discussão cultural relacionada ao desenvolvimento dos preceitos nacionais depois dos anos 30 seria completa sem analisar o trabalho do grupo de arquitetos que se colocaria a elaborar uma "linguagem nacional" no âmbito da arquitetura moderna. A figura central desse processo foi Lúcio Costa, a sua atuação desde os anos 30 até a década de 50, quando reabriu-se o debate sobre os parâmetros da arquitetura brasileira será objeto da continuidade do trabalho.

¹⁰ Zilio, C. A querela do Brasil, p.60.

¹¹ Lourenço, Maria Cecília França, Maioridade do moderno em São Paulo. Anos 30/40, p.160. Acreditamos que numa interpretação da produção do grupo como moderna, ou como também moderna, a autora afirmaria "a importância da materialidade da pintura, e não sua função simbólica" e, nesse sentido citaria Ana Maria M. Belluzzo, para quem a pintura do grupo era "um fazer com materiais, com a sensibilidade e adequação de seu uso". Op. cit. p. 160.

¹² Idem, *ibidem*, p.161.

3. A Arquitetura Moderna Brasileira

3.1. Arquitetura Nacional

"Contudo, o marco definitivo da nova arquitetura brasileira, que se haveria de revelar igualmente, apenas construído, padrão internacional e onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez, foi, sem dúvida, o edifício construído pelo Ministro Gustavo Capanema para sede do novo Ministério.

Baseado no risco original de Le Corbusier para outro terreno, motivado pela consulta prévia a pedido dos outros arquitetos responsáveis pela obra, tanto o projeto quanto a construção do atual edifício, desde o primeiro esboço até a definitiva conclusão, foram levados a cabo sem a mínima assistência do mestre, como espontânea contribuição nativa para a pública consagração dos princípios por que sempre se bateu."

Lúcio Costa. Depoimento de um Arquiteto Carioca ¹

Seria na arquitetura brasileira dos anos 30 que a confluência do projeto moderno de identidade nacional com a variante do projeto de cultura nacional-popular encontraria a sua melhor expressão. Nela, as dificuldades de um nacionalismo instituído a partir do Estado que, assumiu um duplo papel de promotor de um patriotismo estatal e de agenciador de um nacionalismo de massa em seu próprio benefício, encontraria uma via de solução, que o distanciamento social da produção das artes plásticas, em relação à população, a lentidão dos processos pedagógicos e a eficiência relativa das manifestações oficiais, acopladas as desconfianças políticas que o regime autoritário inspirava, não lograram conquistar. Localizava-se na arquitetura, na possibilidade do seu uso distraído, nos *artefatos culturais* que ofereceu sob a forma de marcos e monumentos históricos e na apreciação de um fato inequívoco da modernidade - um edifício, monumento da afirmação de um povo -, a tradução positiva do projeto de identidade nacional. Claro está que, não falamos de qualquer uso dos monumentos históricos e, tampouco, da arquitetura em termos genéricos, mas de uma corrente moderna e, em particular, de um edifício, o do *Ministério da Educação e Saúde Pública - MESP* (fig. 18) - que, mesmo sem ser o primeiro edifício moderno do país e, a rigor, nem o primeiro de uma genealogia identificável como escola carioca (o edifício da *ABI* dos irmãos Roberto é anterior), acabou tornando-se símbolo da arquitetura moderna brasileira.

As manifestações, ao longo da história da arquitetura brasileira, a ^{cerca}cerca da importância do vínculo dos arquitetos modernos com o Estado e da positividade que envolveu esta união, são perenes. Como em Kaufman, em 1961, que, de forma objetiva expôs:

"Vindo a ditadura militar, Gustavo Capanema deu mão forte a Lúcio Costa, que então convidou jovens arquitetos que já vinham trabalhando antes do Ministério da Educação." ²

¹ Costa, Lúcio, op. cit., pp. 193-4

Ou, de forma mais interpretativa em Vilanova Artigas que, num artigo de 1977, procurando localizar a arquitetura, numa perspetiva modernizadora do país que, a *Semana de Arte Moderna de 22* prenunciara e preparara, afirmou:

"A arquitetura moderna no Brasil tem suas origens nos movimentos modernizadores surgidos no primeiro pós-guerra. Período caracterizado por insurreições militares, lutas por reformas políticas, definiu-se no âmbito da literatura e das artes com a hoje afamada Semana de Arte Moderna de 1922.

Não se pode dizer que no bojo do movimento de 22 houvesse uma proposta que incluisse reformas necessárias na arquitetura brasileira. Mas é bem verdade que o movimento era suficientemente aberto a todas as artes para poder assimilar no seu desenrolar-se as inquietudes que foram acumulando-se no meio dos intelectuais, artistas, arquitetos e construtores (...)

*Politicamente o país desembocou na revolução de 30. Esta, no seu desenrolar-se criou as condições para o encontro com o que havia em termos revolucionários entre arquitetos e artistas para a gestação dos planos para o Ministério da Educação."*³

As manifestações citadas mostram a migração dos conceitos e práticas do modernismo literário e plástico para a arquitetura. Isso demonstra a efetividade do projeto cultural moderno que balizou o conjunto da cultura. Ou seja, o arcaísmo combatido pelos modernos e a vontade de sedimentar um passado, encontraram na arquitetura dos jovens arquitetos um duplo, evidentemente, não casual, mas carregado de similitudes intencionais. A formatação deste encontro transcendeu o momento:

*"Podemos dividir a história da arquitetura em duas partes ou épocas bem distintas: antes de 1930 e depois de 1930"*⁴

Como informou Souza, uma arquitetura foi idealizada e, pelas forças envolvidas no processo, secundarizaria outras manifestações modernas. No mesmo texto, prosseguindo após discorrer sobre a Revolução e a presença de Capanema no *Ministério da Educação e Saúde Pública - MESP*, o autor indicou a extensão cultural - uma outra revolução - que marcou a passagem de Lúcio Costa pela direção da *Escola Nacional de Belas Artes*:

"(...) Foi nesse ambiente de intenso trabalho e de absoluta fé nos destinos da nova arquitetura brasileira que se formaram os primeiros arquitetos brasileiros como Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Luiz Nunes, Jorge Moreira, Alcides da Rocha Miranda e tantos outros que, abrindo caminho, iriam dar um grande impulso à arquitetura que nascia. Esses

² Kaufmann, R., Intervenção, in: *A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctonos*, in: *Arte em Revista* n° 4, p.82.

³ Artigas, João Batista Vilanova, *A Semana de 22 e a Arquitetura*, in *Módulo* n° 45, p.21.

⁴ Souza, Abelardo, *Arquitetura no Brasil*, p.11

foram os verdadeiros pioneiros da arquitetura brasileira, uma vez que a que faziam Warchavchik, Rino Levi e Flávio de Carvalho, era ainda uma arquitetura importada." 5

Mas qual seria exatamente a arquitetura que nascia? E porque ela seria distinta da arquitetura dos três últimos arquitetos citados, classificada de importada?

Começando pela primeira questão, a arquitetura pensada por Costa e corporificada no edifício do MESP, integrava a proposta da intelectualidade moderna de atualizar o pensamento artístico, ao mesmo tempo, que construía a identidade nacional, a partir de uma leitura propositalmente invertida do passado. Isto era possível justamente porque Costa debruçava-se sobre o mesmo pensamento gerador da identidade que olhava, a ambigüidade brasileira de modo positivo. Ser um "povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas";⁶ deixava de ser problema e guardava a própria chave do segredo da identidade cultural, base para a identidade nacional. O dispositivo espaço-temporal quando olhava o passado, ainda, o via com pouca profundidade, a nação pretérita encontrada nas cidades mineiras e no restante da colônia era, ainda que fundamental, apenas, uma aproximação da nação maior à qual pertencia o Brasil. O olhar em direção ao passado munia-se de uma lente especial, um vidro espesso. Ela informava mais do que a perspectiva colonial: vagorosamente a luz que penetrava no grosso cristal da história refratava a herança que Cândido acima apontou. A nação verdadeira era a latina, a romana, a mediterrânea prazerosamente miscigenada. Lentamente, a lente desvelava os mitos, símbolos, a herança cultural de um passado profundo. Era esta a percepção de Costa, o que havia sido produzido aqui era um cadinho de uma etnografia maior:

"Filta-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos - (...) - a mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quatrocentos, para logo depois afundar nos artifícios da maquilagem acadêmica - só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor." 7 (em negrito no original)

Este pensamento não foi único, a busca de uma nação maior e historicamente mais densa que o retalho dos países latino-americanos, ou do que suas matrizes, estava presente no pensamento do uruguaio Ángel Rama. Propondo uma integração, "o projeto de um discurso único", de toda a literatura latino-americana, que seria mestiça, distintamente da americana de origem apenas anglo-saxônica, ele locou a cultura como o elo de fusão e reivindicou para tanto o esquema integrador de Henríquez Ureña. O esquema

⁵ Idem, ibidem, p.11. Na sua breve passagem pela direção da ENBA, afora o Salão de 31, Lúcio Costa aos 28 anos, instituiu um curso de arquitetura com currículo moderno, alternativo ao acadêmico. Dentre outros, coadjuvado para ministrar aulas Warchavchik. Esta ação "revolucionária" - causou protestos de vários arquitetos neocoloniais e tradicionalistas em geral. Os mais ácidos foram proferidos por José Mariano Filho, ardoroso defensor da arquitetura Neocolonial, para quem Costa trabalhara quando recém formado. Veja-se Martins, Carlos, *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil*; e obra de Lúcio Costa 1924/1952, pp.143-51 e Farias, Agnaldo Arios Caldas, *A Arquitetura Eclipsada. Notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik*, introdutor da arquitetura moderna no Brasil, pp.94-9.

⁶ Cândido, Antônio, *Literatura e sociedade*, p.119.

⁷ Costa, Lúcio, *Razões da Nova Arquitetura*, in Lúcio Costa: *Sobre Arquitetura*, p.40.

apesar de elaborado como hispânico, seria na essência, ibérico; lusitano e espanhol. O autor expressava-nos seguintes termos:

"Vou mais longe ainda; não somente escrevemos no idioma de Castela, mas também pertencemos a România, a família românica que ainda constitui uma comunidade, uma unidade de cultura, descendente da que Roma organizou sob o seu poder (...)." ⁸

A "nação" România teria sido responsável por três acontecimentos indissociáveis da vida latino-americana: "o Descobrimento, o Renascimento e a Revolução Francesa",⁹ à eles Rama incluiu um outro acontecimento, as migrações latinas para o subcontinente do final do século passado e início deste. Na sua elaboração similar de um esquema histórico-cultural, sinteticamente, Costa agregou um outro acontecimento decisivo: a arquitetura moderna afiliada as tradições do sol mediterrâneo.

Cabe salientar que o uso dessa concepção de uma nação cultural, supra estatal, não negava os esquemas nacionalistas verificados. Na verdade, ela vinha justificá-los num plano superior, no da restauração dos valores ancestrais básicos, na definição de qual herança cultural articularia a miscigenação para dotar de consistência o Estado-nação, não implicando na necessidade de uma formulação institucional de tipo *pan-românica*, ou *pan-latinoamericana*. Com as elaborações de Costa, a importância do Estado-nação tendia a ser ampliada e não diluída.

3.1.1. Costa, Cultura Mediterrânea e a Arquitetura Nacional

O esquema de Costa era operado, da mesma maneira como Rama pensava as relações diferenciadas entre a Europa e a América. A primeira seria o setor "*forjador da romanidade*", a segunda o setor "*que herda a romanidade e a transporta para um âmbito diferente, miscigenando-a com toda a sorte de correntes autóctones ou importadas*".¹⁰ Isso transpareceu em Costa, em um artigo que elaborara em resposta a Geraldo Ferraz, discorrendo quanto ao fato da origem da arquitetura de Niemeyer não advir da obra de Warchavchik. No artigo, modestamente, omitindo o seu papel central, afirmou:

"Não foi de segunda ou terceira mão (...) foram as sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier, em 1937, que frutificaram." ¹¹

Completando, na sequência, o pensamento, municiou a obra de Niemeyer tanto de consistência histórica como de consciência nacional, construindo uma relação especular dela, com o trabalho de

⁸ Urcola, Henríquez, *Seis ensayos en Busca de Nuestra Expresión*, cit. in: Rama, Ángel, *Um processo autonómico das literaturas nacionais e literatura latino-americana*, revista *Argumento*, nº3, p.45. Para uma análise do pensamento de Ángel Rama veja-se Vv.As., *Transculturación na América Latina: Homenagem a Ángel Rama*, in: Chiappini, Lúcia & Wolf, Flávio, *Literatura e História na América Latina*, pp.243-76.

⁹ *Idem*, *ibidem*, p.45.

¹⁰ Rama, Ángel, *op. cit.*, p.45.

¹¹ Costa, L. (texto) Gregório Warchavchik e Flávio de Carvalho, *op. cit.*, p.124.

Aleijadinho, "o gênio nacional". Para tanto, Costa tornou, os procedimentos de ambos simétricos, porque expressos a partir de um "vocabulário plástico fundamental já pronto": o Barroco em Aleijadinho, o moderno em Niemeyer. Assim, ao aproximar os dois "gênios", através do procedimento comum (ambos herdam a romanidade... "miscigenando-a"), realizou uma dupla tarefa, necessária para viabilizar a nação brasileira: nessa operação, não era apenas o presente (a obra de Niemeyer) que ganhava adensamento e significado históricos, também o passado teria o seu conteúdo artístico encorpado, com a "nacionalização" da obra de Aleijadinho, que deixava de ser um fenômeno do ciclo da mineração, uma expressão apenas inventiva do Barroco local, para ser um símbolo, um "monumento" da cultura nacional, portanto, um elemento de sua construção.¹² A riqueza da tarefa de Costa, revelou-se na unidade de sentido. Ou seja, afirmava uma única cultura porque a obra de Aleijadinho, ao ser requalificada, permanecia, melhor dizendo, adquiria perenidade enquanto obra/patrimônio do "povo-nação", porque permanecia na arquitetura contemporânea, estando presente em Niemeyer, enquanto método e forma, a demonstrar a existência da cultura nacional.

Nos trechos retirados de um texto de 1948, Costa nominou Aleijadinho, como expressão da nacionalidade. Em texto anterior, de 1929, específico sobre o artista, contrapôs o seu valor, que seria secundário, face à produção austera que estaria presente no restante do Barroco de Minas, perceptível "percorrendo as suas velhas cidades, Sabará, Ouro Preto, S. João del Rei, Mariana e tantas mais".¹³ Esta sim, expressaria a nacionalidade: "a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, coisas de que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós".¹⁴ Conjuntamente às obras da Bahia e Pernambuco e dos outros estados, demonstrariam que, "(...) o Brasil, apesar da extensão...diferenças locais...tinha que ser uma coisa só".¹⁵ Além de "explicar" o porquê de uma única nação, da forma mais clara possível, através do patrimônio comum em todo território, no primeiro texto, Costa - como afirmou Martins¹⁶ - ainda prosseguindo na crítica a Aleijadinho, remetia a sua obra ao plano do Barroco alemão, o qual seria a antítese do Classicismo mediterrâneo. O esquema dualista seguiria a contraposição formulada por Argan entre o Classicismo (mediterrâneo) e o Gótico (nórdico/germânico), dois extremos que chegariam até ao modernismo no "funcionalismo-orgânico" germânico e no "plástico/ideal" mediterrâneo.¹⁷ Porém, como o Barroco, independentemente de Aleijadinho, nasceu na própria cultura mediterrânea, ele não poderia negar as qualidades advindas dessa gênese; para salvaguardar o esquema e resolver esta questão, Costa valeu-se de uma "sobriedade" que se verificaria no Barroco latino, transferido para as respectivas colônias ibero-americanas, mesmo nos momentos de maior desequilíbrio estético do estilo. Consideração que só se explica, em vista da opção no interior do modernismo em favor da corrente mediterrânea, em detrimento da germânica. Afora isso, ou em função disso, enquanto uma elaboração realizada no presente, no primeiro texto (1929), Aleijadinho estava fora da cultura nacional,

¹² Ou seja, é o presente que cria o passado, ou melhor, um passado nacional.

¹³ Costa, L., op. cit., p.15.

¹⁴ Idem, ibidem, p.15.

¹⁵ Idem, ibidem, p.15.

¹⁶ Martins, C., op. cit., pp.155-6.

¹⁷ Conforme notou Martins, C., op. cit., pp.158-62. O autor, também, lembrou um exemplo da formulação desta dualidade em Argan, G. C., Arte Moderna, pp.11-7.

porque a sua obra não seria sóbria. No segundo texto, onde sua produção voltava a ser discutida (1948), a questão se desloca, porque seria, a partir, de Niemeyer, portanto de forma explicitamente referenciada no presente, que era feita a leitura do mestre mineiro e, certamente, a obra de Niemeyer, que ainda não existia em 1929, não pode ser tida como sinônimo de sobriedade. Assim, a "nacionalização" da obra de Aleijadinho vinha explicada como decorrência da formulação de uma arquitetura nacional no presente que, para tanto, tinha que possuir e construir um passado, símbolos, marcos, heróis e, como no caso, gênios.¹⁸

3.1.2. A Relação de Costa com Le Corbusier

Portanto, resolvida esta pendência, a peça principal do pensamento de Costa, um *puzzle de idéias* porque distribuídas em vários textos, passava a ser a aposta na arquitetura moderna, como capaz de unificar aquilo que a história cultural separou, ou seja, as duas correntes apresentadas por Argan. Ele exprimia tal convicção da seguinte forma:

"As técnicas construtivas contemporâneas (...) tornaram possível pela primeira vez na história da arquitetura, a perfeita fusão daqueles dois conceitos dantes justamente considerados irreconciliáveis, porque contraditórios(...)." 19

Porém, apesar de pregar a fusão, entendendo que existia contribuições positivas nas duas produções representadas pelos conceitos, não deixou de emitir o parecer ideológico, explicitando a sua opção: a arquitetura derivada da "chamada clássica, ainda é, no caso, a manifestação credenciada."²⁰

Assim, o modernismo forjado por Le Corbusier, o maior representante da corrente plástico/ideal, encontrava elementos de sintonia com a obra de Costa que, se extrapolavam o âmbito imediato das relações entre o movimento moderno e a formação da nação, na verdade serviriam para dotar a mesma nação de uma densidade incontestável. Desta forma, é a própria visão da gênese artística do modernismo que os solidarizava. Observamos isso em várias facetas do pensamento geral de ambos arquitetos, como na relação contida entre o capítulo "Traçados Reguladores" do livro *Por uma Arquitetura* e o texto *Razões da Nova Arquitetura*. No capítulo, o mestre franco-suíço descreveu a relação primordial que o homem estabeleceu com a natureza, "criando seu universo", aceitando as leis da natureza, mas a partir dos instrumentos que concebia:

"Não há homem primitivo; há meios primitivos. Potencialmente, a idéia é constante desde o começo." 21

¹⁸ Notamos que em 1929, além de Niemeyer não ter surgido para o contexto arquitetônico, o próprio Costa provavelmente ainda não havia iniciado a sua ruptura com o neocolonial, portanto, sem ter ainda elaborado o conjunto de questões, que alinhariam a arquitetura moderna à identidade nacional.

¹⁹ Costa, L., op. cit., p.205.

²⁰ Costa, L., idem, p.205.

²¹ Le Corbusier, *Por uma Arquitetura*, p.43.

Prosseguindo apresentou e defendeu a utilização desses instrumentos, "um módulo mede e unifica; um traçado regulador constrói e satisfaz".²² justamente porque (o traçado regulador) era um bem histórico, abandonado por aqueles que detravam este conhecimento, mas que também esqueciam o verdadeiro ofício do arquiteto. Assim, fez uma defesa da técnica, enquanto dado histórico, que evoluía e que não se contrapunha a "idéia", ao "universo que o homem cria". Esta mesma concepção transparecia na exposição e defesa que Costa fez da arquitetura moderna:

"desde os tempos primitivos vem a sociedade sofrendo modificações sucessivas e periódicas, numa permanente adaptação das regras do jogo às novas condições de vida",

e depois de observar os limites que o trabalho manual, e de baixa densidade técnica, impôs à arquitetura, completou:

"É, entretanto, fácil discernir, na análise dos inúmeros e admiráveis exemplos que nos ficaram - duas partes independentes: uma permanente (a idéia) e acima de quaisquer considerações de ordem técnica; outra, motivada por imposições desta última (os meios primitivos), juntamente com as do meio social e físico. Quanto a primeira, prende-se a arquitetura às que já passaram - indissolivelmente; e nenhum contato com elas tem, quanto à segunda, porquanto variam completamente as razões que lhe davam sentido(...)." ²³

Ou seja, a parte permanente na arquitetura, equivalia a idéia em Le Corbusier, e a outra parte, mutável, eram as imposições necessárias dos meios primitivos que, concordando com Le Corbusier, tinha que evoluir

Neste sentido, Costa faria a defesa da máquina e dos novos processos e inventos e, a necessidade da arquitetura emparcialhar-se com eles, numa perspectiva, claramente, solidária ao pensamento desenvolvido por Le Corbusier no seu texto. Porém, a ligação mais precisa entre ambos estaria no papel da arquitetura enquanto um instrumento de reformulação social, frente à Revolução. Em Le Corbusier a frase "Arquitetura ou Revolução" é amplamente conhecida, porém a passagem um pouco anterior, onde ele identificou as duas situações contemporâneas e a opção em nome da arquitetura que, fundamentava a frase famosa, é merecedora de uma avaliação comparativa:

"Inquieto pelas reações que agem de toda parte sobre ele, o homem atual sente, de um lado, um mundo que se elabora regularmente, logicamente claramente, que produz com pureza coisas úteis e utilizáveis, e, de outro lado, ele se encontra desconcertado em um velho quadro hostil." ²⁴

²² Idem, ibidem, p.44.

²³ Costa, L., As Razões da Nova Arquitetura, op. cit., pp. 21-2. Esclarecemos que "a idéia" e "os meios primitivos", são inserções do texto de Le Corbusier no texto de Costa, que nós realizamos.

²⁴ Le Corbusier, op. cit., p.303.

Depois de informar que era a vida na cidade, da forma como ela ocorria que, correspondia ao velho quadro e, afirmando que esta situação impedia o prosseguimento da existência do homem, tal como deveria se realizar, asseverou:

*"a sociedade assiste assim a destruição da família e percebe, aterrorizada, que morrerá, por causa disso."*²⁵

O que é temor e dilema, concluía-se com um projeto afirmativo: "*podemos evitar a revolução*" e, era deste sentido que Costa se alimentava. Ele também via dois mundos antagônicos, mas ele via a Revolução, como o meio para superação dos antagonismos e, não, como o perigo. A ela faltaria uma depuração. Ela nutriria positivamente a arquitetura e as transformações em concordância com a sociedade:

"(...) Não há como recear pela tranqüilidade das gerações futuras. As 'revoluções' - com os seus desatinos - são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano já árido para outro, ainda fértil (...)." ²⁶

Tratava-se de um processo "*inelutável*", que deveria ser reconhecido e trabalhado. O desenvolvimento da sociedade levaria a uma crescente socialização. Contra qualquer interpretação equivocada, deixava claro o sentido particular e integrador que atribuía e recortava à Revolução:

"atingida a necessária estabilidade - estará cumprida a sua única missão: vencer a encosta. Postos de lado os apetrechos vermelhos da escalada, a nova idéia, já então suficientemente difundida, é o próprio ar que se respira (...)." ²⁷

Mas a elaboração de Costa estendia-se em outro sentido, buscando a completude de uma elaboração local, onde antes só existiriam conceitos universais. Para tanto agregou um conteúdo popular aos elementos já vistos, o patrimônio histórico efetivo da nação e a identidade "*centenária*" entre a arquitetura Colonial e a arquitetura moderna. Num texto, à guisa de explicar critérios de documentação do patrimônio arquitetônico, defendeu a chamada arquitetura popular, aqui produzida pelos "*mestres e pedreiros incultos*" vindos de Portugal, porque descenderia da arquitetura também popular da metrópole a qual, mostraria da melhor forma "*as qualidades da raça*" que, não estariam presentes na chamada arquitetura erudita porque, descaracterizada por vários estilos, ou influências. Assim, "*sem o ar afetado*", a arquitetura popular portuguesa:

"(...)se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de make up, uma saúde plástica perfeita (...)." ²⁸

²⁵ Idem, ibidem, p. 204.

²⁶ Costa, L., op. cit., p. 20.

²⁷ Idem, ibidem, p. 20.

²⁸ Costa, L., Documentação Necessária, in: op. cit. p. 86.

Os ensinamentos dos mestres portugueses, aplicados às possibilidades técnicas locais, as disponibilidades de materiais e a mão de obra nativa e negra - que, de fatores de entravamento para a construção, revelar-se-iam portadores de uma riqueza particular -, dariam origem a uma arquitetura residencial, até o início do século XIX, "desataviada e pobre" mas, nem por isso, sem valor. Na defesa desta arquitetura produzida, destacou dentre as várias tipologias habitacionais, "as pequenas casas de pouca frente muito fundo e duas águas apensa". Porém, a que mereceria maior atenção era aquela que, ainda, permaneceria "viva em todo o país", a qual modernamente denominou (filiando-a ao projeto moderno) de "casa mínima". Desenvolvendo o raciocínio, informou:

*"feitas de pau' do mato próximo e da terra do chão, como casa de bicho, servem de abrigo para toda a família (...) e ninguém liga de tão habituado que está, pois 'aquilo' faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho - é o chão que continua. Mas, justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o 'pseudomissões, normando ou colonial', ao lado, não passa de um arremêdo sem compostura."*²⁹

Portanto, seria o povo o verdadeiro guardião das mais puras tradições, que não se mostrariam apenas mais válidas, como também mais sábias, apesar de não eruditas: pois Costa identificava no "barro armado com madeira" um parentesco com o concreto armado. A genealogia seria tão íntima que no texto revelou já ter, no projeto da *Vila Operária* de Monlevade, aplicado um raciocínio arquitetônico que somaria aspectos positivos de ambas as tecnologias. Lida, em comparação ao pensamento de Le Corbusier, a formulação acima descrita, novamente revelava a identidade entre ambos. Analisando o capítulo mencionado de *Por uma Arquitetura*, Rykwert interpretou que:

*"dado que actuaba guiado por un instinto que sólo ayudaba la razón, el constructor primitivo de Le Corbusier podía apelar directamente a los mismos medios sofisticados que se le negavam al arquitecto del siglo XIX, cuja mentalidad estaba encadenada por lo artificioso y distorcionada por los prejuicios. Los tracés régulateurs están, pues, justificados: se basan directamente en los principios primeros, son un producto de la razón no adulterada."*³⁰(em negrito no original)

Ainda que o primitivo de Costa fosse o colono e, não o primeiro homem da face da terra, o seu pensamento fundia-se com o de Le Corbusier e dialogava com o do "racionalismo" do século XVIII, ao idealizar uma origem da arquitetura, a ser recuperada, no caso, a brasileira em consoante com a disciplina arquitetura em si, como em Le Corbusier. A intercambialidade é evidente, sendo que a exatidão dos princípios não adulterados "seria" por ele comprovada na elaboração do seu projeto da *Vila*.³¹ Com Costa, o Brasil entrava na história da humanidade, o seu herói construtor, o povo, ainda, que anônimo,

²⁹ Idem, ibidem, p. 89.

³⁰ Rykwert, Joseph, *La Casa de Adán en el Paraíso*, p. 15.

³¹ Para uma análise do projeto de Monlevade veja-se Martins, op. cit., pp. 158-62.

ligado ao "portuga" inculto incorpora-se a mitologia de "heróis construtores". Mais uma vez, a oposição com o Gótico aparecia, pois se para Viollet-le-Duc os primeiros homens são "criaturas embrutecidas", para Le Corbusier, Laugier e boa parte da elaboração iluminista do século XVIII o homem primitivo trabalhava em uníssono o instinto e a razão.³²

3.1.3. Arquitetura Nacional, Identidade Nacional

Entretanto, independente das dimensões desta formulação, ela iria enquadrar-se no projeto nacional da maneira como foi apontado anteriormente. Ao mesmo tempo que é incorporada, a expressão popular é anulada, pois comparecia não para um desenvolvimento próprio, mas para corrigir o erudito maquiado, e para, enfim, constituir o nacional.

Mas, foi esta formulação que, teria o reconhecimento dos colegas de profissão e parte da intelectualidade que se definiam pelo modernismo, ou pelo menos, de parte significativa deles. Mário Barata, num texto de 1954, em que procurava rediscutir os princípios da arquitetura moderna brasileira atribuiu a Costa o papel de formulador, num discurso que já "incorporava" a própria formulação:

*"no caso do Brasil e de algumas nações de cultura mediterrânea, a arquitetura moderna (...) pregou a volta à simplicidade e à pureza, que coincidem com a tradição local, mais que centenária. No exemplo brasileiro, nossa arquitetura dos séculos XVII, XVIII e começo apresenta coincidências impressionantes com o movimento moderno. É verdade que Lúcio Costa buscou - várias vezes - intencionalmente, essa ligação."*³³

Nessa verdade, portanto, havia mais que um reconhecimento: tratava-se da adoção da elaboração efetuada por Costa, não apenas no sentido de auferir à arquitetura moderna um caráter nacional, mas porque nas suas mãos, e palavras, a arquitetura havia sido transformada num "artefato cultural", como a língua e fora em outros momentos e lugares, para a construção da identidade nacional. Esta adoção contaminou toda uma produção da arquitetura brasileira, constituindo-se em uma de suas correntes, não uma qualquer, mas certamente a sua principal.

A correspondência entre a elaboração de Lúcio Costa de uma arquitetura nacional e o projeto de identidade nacional pretendido por Capanema e, presente nos intelectuais que trabalhavam no Ministério, transpareceu na sua obra genérica, projetual e teórica. Com ela, Costa fez mais do que criar um corpo comum de idéias, tanto com o governo como com Le Corbusier. O que fez foi, praticamente, definir uma perspectiva de trabalho comum, com vocação de programa arquitetônico, passível de assimilação, porque nutrido por um corpo de idéias que conseguia apontar para construção da imagem nacional, justamente, nos

³² Idem, ibidem, p.54.

³³ Barata, Mário, *Arquitetura, Tradição e Realidade Brasileira*, in: *Anais - IV Congresso Brasileiro de Arquitetura*, p.181.

termos em que a pintura e a literatura modernas haviam operado. Desta forma, entre as datas dos dois textos citados que discutiam o valor da obra de Aleijadinho, o ideário moderno, reforçaria e ampliaria sua hegemonia no MESP e na área cultural. Dois episódios são extremamente importantes para tanto: o projeto do edifício do Ministério que, segundo as palavras de Costa, seria a consagração pública dos preceitos do mestre e, a direção que viria a assumir no recém criado SPHAN, particularmente, quando da realização do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto (fig. 19).

Quanto ao edifício, a realização da obra não seria apenas um marco da arquitetura moderna brasileira. A sua tipologia, combinada aos fatores analisados, secundarizaria toda a produção moderna anterior que, como vimos em Souza (mas também em outros), seria taxada como "estrangeira" ou remetida ao solo movediço do pioneirismo.³⁴ Para que isso se concretizasse no episódio do MESP, tivemos:

I - A presença de Lúcio Costa que, enquanto profissional, emblematicamente concentrou a figura do intelectual modernista preocupado com as raízes de nossa cultura, a formação intelectual e o exercício de produção projetiva atualizada e, que se propôs a atuar a partir do Estado. Além disso, a sua atividade foi consciente e, verificável numa trajetória que iniciada na arquitetura neocolonial, identificou os seus limites e maneirismos e, assumiu o modernismo como um imperativo da "franqueza absoluta nos processos construtivos empregados" que antes admirava na arquitetura colonial.³⁵ Depois, aprofundou seus conceitos exercendo a direção do curso de arquitetura da *Escola Nacional de Belas Artes*, dedicando-se à formação de uma intelectualidade capaz de ajudar a pensar e construir o país, mudando o conteúdo programático do curso, oferecendo um currículo opcional, de orientação moderna. A sua passagem pela direção na Escola, ao mesmo tempo, breve e fundamental, seria solitária, pois Costa não mais voltou a atividade acadêmica.

II - A ação do governo (Estado), representado pelo ministro Capanema, que de forma consciente impôs uma ruptura no processo cultural, ao cancelar o concurso vencido por Archimedes Memória com um "projeto acadêmico, decorado em estilo marajoara" ³⁶ e convidou Lúcio Costa que, havia sido desclassificado. Sustentou-o contra os arquitetos tradicionalistas, no interior do governo e aceitou, com pouca resistência, convidar Le Corbusier para "assessorar" a equipe, proposta por Costa, que iria projetar o edifício. Capanema agiu, como a demonstrar que no Brasil e em países semelhantes, cabia ao Estado, além de mediar os conflitos da sociedade, alçar-se acima desta, para então indicar o rumo a ser seguido para o desenvolvimento e, as suas formas.

III - E a convicção de Le Corbusier que, após a fase de elaboração dos seus postulados mais importantes na década de 20, quando:

³⁴ Além das questões já levantadas como a presença de Portinari e o empenho do próprio ministro para que os painéis internos do edifício representassem o homem brasileiro, lembramos que a síntese figurativa dos painéis, o futuro homem brasileiro, deveria ter vida numa escultura implantada nos jardins inferiores do edifício. Esse projeto fracassou.

³⁵ Bruand, Ives, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 73.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 81.

"passou pelo Brasil já não confiava mais o destino de sua utopia à audácia empresarial da grande burguesia, desmoralizada pela crise de 29, mas no poder empreendedor das camadas dirigentes organizadas na forma de Estados fortes e modernizantes. Foi esse o nosso caso a partir de 1930." 37

A vitória moderna no edifício do *MESP* seria árdua. Após ter sido preterido, Memória apelou diretamente à Getúlio Vargas. Em carta, acusou os modernos de estarem imbuidos de ideologia comunista e, injustificadamente, protegidos pelo Ministério da Educação, sendo Costa, de forma não menos grave, influenciado pelo judaísmo através de sua extinta sociedade com Warchavchik. Concluindo a soma dos ataques asseverava que a manter tal situação, a arte nacional estaria em grave risco.

Por outro lado, em maio de 1936, antes da formalização do convite à Le Corbusier, o primeiro projeto de Costa e equipe foi submetido aos pareceres de Domingos Cunha e Saturnino de Brito quanto aos aspectos higiênicos, a Angelo Bruhns e Souza Aguiar, quanto à qualidade arquitetônica e ao ministro Maurício Nabuco, quanto à funcionalidade do edifício para o uso administrativo. Ainda que não totalmente contrários, os pareceres caso assumidos, anulariam os objetivos modernos pois propunham a eliminação das colunas internas, o que era um pressuposto para a liberação das fachadas, cujo pano de vidro deveria ser substituído por janelas, eliminando-se o *brise-soleil* da fachada norte. Todas as recomendações que desvirtuassem as características modernas, foram recusadas pela equipe em documento justificativo, o que, de qualquer maneira, significava mais um desgaste político.

Além disso, não existia uma unidade estilística na arquitetura do período varguista e mesmo especificamente durante o Estado Novo. Por vezes, imaginamos que um governo forte determina de imediato uma forma arquitetônica para seu uso, entretanto, uma rápida análise das obras, principalmente aquelas que representavam a própria reforma e ampliação do Estado - os edifícios dos outros ministérios igualmente novos ou reestruturados -, demonstra, a nosso ver, a existência de uma disputa "cultural", que seria resolvida no transcorrer do governo. 38

O local dessas obras foi o mesmo do *MESP*, a esplanada do Castelo, na capital federal. Começamos então, pelo Ministério da Fazenda. O concurso de projetos que ocorreu, também, em 1936 (o julgamento foi em dezembro), seria vencido pelos arquitetos Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva, com uma proposta definida de forma ambígua como: moderno *Clássica, Moderna e Neoclássica*. Em segundo lugar, foi classificado o projeto de Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e José de Souza Reis. Note-se que o período de execução do projeto para o concurso foi o segundo semestre de 1936, durante e após a estadia de Le Corbusier e dos trabalhos da equipe do *MESP*; dos três, apenas Souza Reis não fazia parte dela.

37. Arantes, Otília B. F. e Arantes, Paulo E., *Um Ponto Cego no Projeto moderno de Jurgens Habermas*, p. 89.

38. Sobre esta questão, bem como a análise, a seguir, dos edifícios públicos apoiemo-nos basicamente nas elaborações de Cavalazzi, L. As *Projeções do Belo: arquitetura moderna brasileira nos anos 30/40*.

Ainda que a filiação do projeto vencedor fosse imprecisa, ela é secundária, pois o fato notório é que o ministro Souza Costa rejeitou-o, sob o pretexto da mudança para uma área maior - na esplanada -, mas efetivamente porque o considerava inadequado enquanto monumento administrativo. Isso ficaria definitivamente claro, quando da contratação do novo projeto, feita diretamente (sem concurso), em que o neoclássico teria sido definido *a priori*. A chefia do projeto coube ao engenheiro Ary Fontoura de Azambuja e a confecção das plantas arquitetônicas ao arquiteto Luiz Moura, que se submeteu às orientações "estilísticas" do ministro. O resultado, foi uma grande massa construída cuja referência primeira era o neoclássico, porém, entre colunatas *dóricas*, pórtico monumental e um "luxo" abusivo presente nos detalhes, ornamentos e materiais, restava a monumentalidade, conseguida às custas da distorção de todas as proporções, as quais o edifício em princípio estaria filiado.

O segundo edifício, foi o do Ministério do Trabalho, realizado (projeto e obra) entre 1936 e 1938. Para este não foi aberto concurso público, ele foi executado imediatamente, a partir de um projeto contratado junto à equipe chefiada pelo arquiteto-engenheiro Mário dos Santos Maia. O prédio, sóbrio, de linhas ortogonais e austeras, que também caracterizariam vários outros do período varguista e que frequentemente são associadas aos edifícios da Itália fascista idealizados por Piacentini, era de difícil definição. Isto porque, no momento de sua construção era visto como moderno, embora não corroborando a mesma noção de moderno que Lúcio Costa pretendia implementar. Ao mesmo tempo, é problemático defini-lo como proto-moderno, pois a idéia de predecessor fica prejudicada pela concomitância com o projeto do *MESP* e *IBI* que, a rigor, - enquanto projetos - são anteriores. Talvez, o mais importante era que seu estilo não defendido nem pelos modernos - alojados no Ministério da Educação -, nem pelos tradicionalistas e neocoloniais -, não vinha acompanhado de um discurso vanguardista e ético-cultural que marcava a atuação de Costa e grupo, o que seria visto como falta de qualidade arquitetônica, limitando-se - o edifício do Ministério do Trabalho e outros assemelhados - ao aspecto utilitário.

Outros edifícios poderiam ser verificados como os dos Ministério da Guerra, da Marinha, o da Central do Brasil, o da Alfândega, todos, também, implantados na mesma esplanada do Castelo e todos distintos da proposta do *MESP*. Portanto, no interior do governo as propostas de Costa e equipe não eram inicialmente dominantes. Isto sem falar em termos populares, cuja ironia durante todo o transcorrer da obra não deixaria de alfinetar a forma do edifício do *MESP*, apelidado de *Capanema Marú*, em alusão aos navios japoneses (exóticos?). Ou seja, fora da relativa hegemonia na área cultural do Ministério, nada indicava que o governo, no limite, que o Estado Novo, de autoridade monolítica, buscasse sua representação no moderno brasileiro, que se formava com a contribuição de Le Corbusier.

Assim, ainda que fundamental a vitória na implantação do edifício do *MESP* era parcial. Como apontamos, o episódio do Grande Hotel de Ouro Preto fecharia o circuito no qual a arquitetura moderna e os arquitetos modernos se colocariam como os mais aptos para a construção da mentalidade nacional.

Em 1937, o Ministério da Educação instituiu o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN -, a partir da proposta apresentada por Mário de Andrade, como já visto. A definição pelo texto de Mário, ainda que modificado, representava uma opção no interior do Ministério a favor dos intelectuais modernos, contra a Inspetoria de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional, dirigido por Gustavo Dodi Barroso desde a sua fundação em 1922, o qual se ressentia da falta de uma política e de um corpo de idéias patrimonialistas articuladas. Além disso, a condução de Lúcio Costa e de vários arquitetos modernos para a função de (únicos) colaboradores do órgão anunciava claramente que os modernos eram considerados os mais aptos a estabelecerem o passado que se queria construir, como condição para o sucesso do projeto de identidade nacional.³⁹

A presença de Costa, como só podia acontecer, gerou protestos anti-modernos, sendo novamente contundentes os proferidos por José Mariano.⁴⁰ No clima de disputa, todas as ações do SPHAN revestiam-se de um caráter de decisão. A construção do Grande Hotel de Ouro Preto, cidade decretada "monumento nacional" em 1933, símbolo da arquitetura e da arte do período colonial, inseriu-se nesse quadro de decisões.

No ano de 1938, foi solicitado ao SPHAN a realização do projeto do Hotel. A proposta inicial executada por Carlos Leão, consistiu de um volume branco de três pavimentos, com as duas extremidades laterais diminuídas de um piso. O corpo do edifício proposto, grande em relação às construções lindouras, era tomado na fachada principal por seqüências de janelas em arco, a marcar os andares, mas que não atenuavam a volumetria. Essa massa era embasada por um arrimo alto (equivalente a dois andares) e acessada por escadaria que serpenteava lateralmente o alicive do terreno, neles - arrimo e escada - a pedra argamassada era o material de destaque. A cobertura seria feita com telhado de quatro águas e telha de barro. O edifício completava-se com um pátio interno e outro lateral aproveitando a topografia do terreno tendo acesso provavelmente pelo segundo pavimento. Assim, apesar do volume e da filiação moderna do arquiteto, o edifício pretendia tirar partido da arquitetura local, sem imitá-la, pois a limpeza de detalhes da fachada não correspondia a um pastiche estilístico. Porém, independente da felicidade ou não da proposta, o que estava em questão era a sua orientação. Pois na quebra de braço com tradicionalistas e neocoloniais, tal orientação foi julgada por Costa como passível de ser interpretada como uma rendição neocolonial. Costa estava em Nova York com Niemeyer, participando da execução do Pavilhão Brasileiro da Feira

39. O diretor do SPHAN era Rodrigo Mello Franco de Andrade, em cujo gabinete funcionaria inicialmente o órgão, além da secretária Judith Martins, trabalhavam como colaboradores, no Rio de Janeiro, os arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, José de Souza Reis, Paulo Theódor Barreto, Renato Soeiro e Alcides da Rocha Miranda, sendo que apenas Barreto não era de orientação moderna. Cavalcanti, L., op. cit. p. 153.

40. Sobre a Revista do SPHAN assim pronunciou-se Mariano: "Dentre as muitas e justificadas surpresas que me causam a honrosa publicação nº 1 do 'SPHAN', devo destacar a transcrição aureolada de referências elogiosas, de várias sentenças elogiosas do arquiteto sr. Lúcio Costa, nas quais ele se permite fazer conjecturas sobre o mérito da arquitetura tradicional brasileira que ele cobriria de andamentos coruscantes, quando, para se encarrapitar na direção da 'ENBA' teve de fazer a apostasia da doutrina que abraçava (...) como se explica que em pleno sucesso da lucrativa carreira extra tradicionalista, volte aquele senhor a reconsiderar a mísera arte do passado (...) foi por certo um desserviço à causa tradicional a reentrêe inesperada desse cavalheiro sem consciência dos próprios atos que ora está à direita, ora à esquerda, conforme lhe sopra o vento da fortuna". "Aumentando a confusão", Diário de Notícias, 7/11/37, cit. in Cavalcanti, L., op. cit., p. 145.

Internacional de 1939, onde recebeu o projeto de Leão e de lá, provavelmente, já enviou suas críticas a Rodrigo, que anteriormente havia aprovado o projeto.

No início de 1939, as objeções de Costa causaram, tanto uma disputa interna no órgão, como uma paralisia no encaminhamento do projeto. Neste interim, Niemeyer retornou dos EUA e foi incumbido de realizar uma outra proposta, pensada para o mesmo terreno. Ela previa um edifício com nítida filiação moderna, composto por um corpo linear, com estrutura de concreto e pilotis que propiciavam um recuo do pavimento inferior, por elementos vazados em uma das laterais e por uma fila de balcões dos apartamentos no piso superior, com fechamento em treliça de madeira. O edifício, implantado de forma a aproveitar as curvas de nível, ficaria em ângulo em relação à rua e o arrimo, agora de formas geometrizarantes, trazido para a borda do terreno. "Liberava" uma praça para o edifício. Completando a proposta, Niemeyer apresentava uma laje de cobertura revestida com um gramado, de forma a tornar a percepção do edifício, visto de cima, diluída no verde circundante.

Costa, ainda no exterior, não apenas teve conhecimento da proposta, como também sugeriu em carta a Rodrigo, que o "terraço-jardim" fosse substituído por telhas de barro. A sua sugestão foi acatada e Niemeyer realizou novo e definitivo projeto com a cobertura que Costa recomendara, porém não estendendo-a até os balcões, limitando-a ao corpo central do edifício, o que sem dúvida minimizava a sua presença.

A disputa no SPHAN foi extremamente importante. Além dos dois projetos, outras duas concepções foram aventadas: a de utilização de uma série de construções antigas, devidamente adaptadas para a nova função, e a de construção de um edifício moderno sem nenhuma construção, num terreno afastado do núcleo histórico. A solução alcançada seria seminal para a arquitetura, pois frente às alternativas apresentadas foi a moderna de mesma extração daquela desenvolvida no início do modernismo, nas artes plásticas e na literatura, que seria consubstanciada nessa ação. A clareza de Costa ficou expressa em carta a Rodrigo, em que afirmou que só "*as custas de muito artifício*" poder-se-ia atingir uma edificação aparentada com as de Ouro Preto, e isto apenas serviria para enganar o turista incauto, ou promover mais um pastiche neocolonial sem vínculos com o "*verdadeiro espírito das velhas construções*". Em relação a proposta de Niemeyer, afirmava a sua correção, pois enquanto obra moderna, estabelecia uma dupla relação com a arquitetura do passado de "*beleza e verdade*". Assim, um edifício moderno integrar-se-ia a um antigo, de valor, porque ambos respondiam às concepções e possibilidades de sua época e desta forma, partilhando tal comunhão, os dois tipos de edificações eram considerados obras de arte, sendo que "*o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura*".⁴¹ Sobre esta relação entre passado e presente ou entre artefatos, ainda afirmou:

"(...) a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sobre o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura

⁴¹ Cit. in Cavalcanti, L., op. cit., p. 167.

como essa tão leve e nítida, tão moça, (...) tudo isto que faz parte desse pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos em vetustez."⁴²

Este trecho, resumia de certa forma o ideário moderno de construção da identidade nacional pois aqui ficava claro que era a obra moderna que qualificava o passado, integrava-o, ao mesmo tempo, que o aprofundava, ou seja, ao mesmo tempo que devolvia à nação um passado mais envelhecido, configurando uma nação com uma existência pretérita maior, como vimos, um dos elementos do desenvolvimento do nacionalismo. Para Costa, o controle das futuras construções de Ouro Preto devia ser feito pelo SPHAN, não apenas para impedir arroubos modernistas, a título de imitar o projeto de Niemeyer, mas para obstruir a continuidade de " *fingimentos coloniais*", estes mais perigosos porque diluíam o passado, fragilizando a sua interpretação.

Concluindo a carta, invocando a qualidade de membro do CIAM e repassando diversas questões, inclusive a semelhança entre a "*técnica moderna - metálica ou de concreto armado - e a tradicional de 'pau-a-pique'*", afirmou que seria a arquitetura moderna a que permitiria a Ouro Preto "*reviver a própria história*".

Dentre os principais edifícios governamentais, os modernos projetaram apenas o do MESP. Entretanto, o fizeram com a qualidade de um monumento contemporâneo e, principalmente, como um marco da identidade nacional. Lograram tal feito, porque eram dotados de uma visão cultural que possibilitava estabelecer a definição de monumentos históricos, sua preservação e sua fundamental relação com a contemporaneidade, através da arquitetura moderna. Desta forma, criaram uma cena única, nacional, em que as duas extremidades do processo histórico surgiam plasmadas pela identidade cultural. Ainda que minoritários no Estado, tornaram-se hegemônicos, e a sua arquitetura também, porque conseguiram com essa operação ofertar ao mesmo Estado, a unidade no plano cultural, que este procurava instituir na sociedade brasileira. Assim, independente dos percalços, a arquitetura moderna, ao mesmo tempo que erguia a sua visão de identidade cultural, apareceria como a legítima representante da nação e consolidava-se, porque ao criar a imagem nacional, era legitimada pelo próprio Estado.

De alguma forma, os esforços para realizar o nacional na arquitetura moderna deslizavam com facilidade para o popular, neste entendimento as ligações entre a "*casa mínima*" de Costa e as similaridades das técnicas construtivas coloniais com as contemporâneas pareciam inquestionáveis. Entretanto, faltaria, ainda, o alcance social desta arquitetura para sua vitória decisiva. Para Cavalcanti, esse alcance veio em função de um posicionamento ideológico, no qual "*os projetos de habitação para os mais pobres foram apropriados como justificativas éticas nas idéias do movimento moderno*"⁴³ e seria, desta forma, através de um *discurso ético*, que a arquitetura moderna completaria o seu circuito de legitimação no Brasil, mesmo

⁴² Idem, *ibidem*, p.168.

⁴³ Idem, *Casas para o Povo*, cit. in. Bonduki, Nabil Georges, 1930-1954. *Origens da Habitação Social no Brasil. O Caso de São Paulo*, p.218.

que "a presença da habitação popular (...fosse...) muito maior nos textos e discursos dos arquitetos modernos do que em suas obras edificadas"⁴⁴ Num outro texto, reafirmando o papel do discurso, o autor também afirmaria a legitimação moderna através da concretização de exemplos arquitetônicos como os Conjuntos Habitacionais de Pedregulho e Gávea, projetados por Reidy na década de 50.⁴⁵

3.1.4. Arquitetura Moderna e Arquitetura Social

Talvez a produção de arquitetura social no Brasil, no período de afirmação do ideário moderno, seja uma das questões que permaneçam em aberto na historiografia da arquitetura brasileira. Para Nabil Georges Bonduki, a afirmação de Cavalcanti quanto a exiguidade de exemplos de habitação popular, elaborados pelos arquitetos modernos em conformidade com as ideias modernas, nos anos 40 e 50, revelariam um "certo desconhecimento do assunto"⁴⁶ Segundo Bonduki, os institutos previdenciários de categorias profissionais, os conhecidos LAP, realizaram entre a segunda metade da década de 40, até 1952, no seu período mais fértil, uma produção habitacional vastíssima.⁴⁷ Mas, o mais importante seria que caso confrontado com a formulação programática da vanguarda, feita por Anatole Kopp, para quem "os arquitetos e os urbanistas, os críticos, os sociólogos, os economistas (...) para quem a arquitetura moderna não era apenas formas depuradas e técnicas contemporâneas, mas também e sobretudo a tentativa de participar, ao nível da construção do ambiente, na transformação da sociedade"⁴⁸ o trabalho dos arquitetos, urbanistas e demais profissionais envolvidos na questão habitacional deveria ser interpretado em linha com tal formulação. Desta forma, considerando-se:

*"que a arquitetura moderna brasileira articulava-se com o modelo de desenvolvimento nacional em implantação nos anos 40 e 50, nada seria tão forte nesta interlocução que o projeto e a construção de novas cidades ou de grandes empreendimentos, como era o caso de conjuntos habitacionais e equipamentos sociais a eles vinculados, entendidos como as células básicas do organismo urbano."*⁴⁹(grifo nosso)

⁴⁴ Idem, ibidem, p.218. Lembramos como referência da atuação moderna que o Conjunto Habitacional da Gávea (de pequeno porte) de Costa e Warchavchik data de 1933.

⁴⁵ Cavalcanti, L. op. cit. nota 38. Os Conjuntos Habitacionais de Pedregulho e Gávea, projetados por Reidy eram destinados para os funcionários públicos municipais do Rio de Janeiro.

⁴⁶ Bonduki, Nabil Georges. 1930-1954. Origens da Habitação Social no Brasil. O Caso de São Paulo, p.218.

⁴⁷ Perfazendo um total de 124.025 unidades que, em grande parte Moderna. Entre os projetos, o autor lista os seguintes Conjuntos: Residencial de Cascadura, Rio de Janeiro, Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários - IAPI -, 115 unidades; Residencial da Penha, RJ, IAPI, 1248 unidades, além de escola pública modelo, ginásio esportivo, posto de assistência médica, zona central com lojas e escritórios; Residencial de Cabuçu, RJ, IAPI, 124 unidades; Residencial del Castilho, RJ, IAPI, 1520 unidades; Residencial do Areal, RJ, IAPI, 600 unidades; Residencial do Realengo, RJ, IAPI, 2344 unidades; Residencial da Moóca, São Paulo, IAPI, 576 unidades; Residencial Vila Guiomar, Santo André, SP, IAPI, 1411 unidades; Residencial Santa Cruz, SP - capital, IAPI, 282 unidades; Residencial Várzea do Carmo, SP - Capital, IAPI, 480 unidades; Residencial do Coqueirinho, Fortaleza, Ceará, IAPI, 150 unidades; Residencial de Lagoinha, IAPI, com oito lojas e escola pública., além disso, o instituto arcou com os custos de duas estações de tratamento de esgoto, reservatórios de água potável e uma estação transformadora de energia elétrica;

⁴⁸ Kopp, Anatole. Quando o Moderno Não Era Um Estilo e Sim Uma Causa, p.14.

⁴⁹ Bonduki, N. G., op. cit. p. 213.

Nesta interlocução, novamente, os interesses do Estado tiveram um paralelo com os interesses dos profissionais que se definiam pelo ideário moderno, ainda que o "novo homem", o trabalhador urbano, que o Estado queria ver desenvolvido nos conjuntos habitacionais fosse crivado pelo "controle e normatização dos comportamentos" da concepção corporativista estatal. Isto porque, apesar do período de maior produção de habitação social, dos IAP, corresponder ao governo Dutra, tanto a base política de um serviço público que devia ser estendido ao trabalhador, como o início dos projetos e obras deu-se no período Vargas.

Um exemplo preciso dessa interlocução também foi fornecido por Bonduki. O caso que relatou no seu estudo foi o projeto da criação da Cidade dos Motores, em Xerém, junto à Fábrica Nacional de Motores. O seu impulsionador, o Brigadeiro Guedes Muniz, foi convencido por Attilio Correia Lima das concepções urbanísticas modernas de Le Corbusier. Assim, o Brigadeiro, em 1945, discursando sobre os objetivos e concepção do projeto, após rejeitar a noção tradicional de "casinha branquinha e seu quintalzinho pequenino" explicou que "Correia Lima e o livro *'La Ville Radieuse'* de Le Corbusier convenceram-me totalmente",⁵⁰ e prosseguindo defendeu:

*"Na mesma área de terreno onde podíamos abrigar cinco mil pessoas, em casas individuais, modestas, era possível alojar vinte e cinco mil em apartamentos modernos e confortáveis. Em lugar do quintal sujo e pequenino, os operários poderiam ter à sua disposição grandes parques com piscinas, jardins, campos de esportes e recreio."*⁵¹

No parecer sobre o projeto da Cidade do Motores, de agosto de 1943, Correia Lima, sintetizou o seu alinhamento às ideias modernas para a intervenção no ciclo renovador de operações urbanas e habitacionais, que o desenvolvimento industrial trazia e exigia. Nele, ficaria explícito a sua influência junto ao Brigadeiro. Discutindo as diferenças entre a unidade isolada e os blocos adensados, como construções de momentos econômicos e sociais distintos, vale dizer, respectivamente, arquétipos do arcaísmo e da modernidade, o arquiteto afirmou que a casa isolada:

"recai no velho sistema de quintal, depósito de velharias, com aspecto árido e sórdido dos terreiros que (...) lembra o pijama e o chinelo aos domingos (...enquanto que...) as construções feitas em série, formando conjuntos densos apresentam as mesmas vantagens da produção industrial em massa, baixam o custo unitário permitindo elevar o padrão da unidade de habitação e criar o parque coletivo de grandes proporções (...) com uma vida social diferente com campo de esporte junto à porta, que terá o gosto pela camisa esporte (...e concluiu afirmando esta postura arquitetônica em correspondência ao Zeitgeist ...). A era industrial que atualmente se inicia no Brasil, de que a F.N.M. é uma das mais audazes

50. Muniz, Antonio Guedes, apud Bonduki, N. G., op. cit., p.215.

51. Idem, ibidem, p.215. Conforme Cavalcanti, o Brigadeiro G. Muniz, defendendo o projeto da Cidade - "autárquica e auto-suficiente em termos de habitação, educação, lazer e alimentação" -, afirmou que ela fomentava a: "a hierarquia social dependente do próprio valor individual, que é a negação mais eficiente da promiscuidade comunista". Ainda que, a citação seja limitada mas, na medida da influência declarada de Le Corbusier, podemos supor que a contraposição "arquitetura ou revolução", enquanto um conteúdo da arquitetura Moderna, estivesse sendo posta em uso. Apud Bonduki, N. G., op. cit. p. 215.

pioneiras, não deve avançar e subir às alturas, sem arrastar consigo tudo que lhe é acessório."⁵²

A cidade não foi construída, porém, as ideias que ela colocava em discussão foram incorporadas em projetos e obras que Correia Lima executou para o IAPI, conjuntamente com outros arquitetos modernos, como Carlos Frederico Ferreira, Eduardo Knesse de Melo e Milton Roberto. O trabalho desses arquitetos nos institutos não se deu de forma desarticulada. Ele obedeceu, por um lado, o desenvolvimento de suas perspectivas profissionais e, por outro, a um acúmulo de discussões nos órgãos responsáveis pelo problema habitacional, que foram transformadas em diretrizes, que por sua vez, não podem ser analisadas fora do contexto das postulações que o movimento moderno elaborou sobre a "*moradia mínima*".⁵³ Discutindo as concepções dos projetos dos LAP, Bonduki salientou o papel do arquiteto Rubens Porto, que apesar de ligado à Igreja Católica, condição que em outras áreas, como a educacional, impôs divisões com os intelectuais modernos, realizou um trabalho como assessor técnico do Conselho Nacional do Trabalho, órgão do Ministério do Trabalho, onde a presença das ideias modernas se fez sentir.

As concepções de Porto foram estabelecidas no livro *O Problema das Casas Operárias e os Institutos e Caixas de Pensões*, escrito em 1938. Discutindo, no livro, a implantação de conjuntos habitacionais auto-centrados, em oposição ao traçado urbano preexistente, pensados como exemplificações de um novo período, afirmou

*"bem pouco valeria construir habitações econômicas e as dividir em pequenos lotes, misturados entre as construções urbanas existentes, duma outra era, com toda a promiscuidade dos cortiços vizinhos"*⁵⁴ (grifo nosso)

Para a construção, Porto defenderia a adoção de "*grande blocos*" porque podiam ser pré-fabricados e "*standardizados*".⁵⁵ e mostrando-se sensível, particularmente, aos elementos do repertório corbusiano, que tinha uma tradução efetiva nas obras do edifício do MESP, em curso, explicava que os pilotis recuperavam a utilização de 95% da área construída e:

*"seu emprego assegura a todos os apartamentos e visibilidade para o horizonte e contato com a natureza (uma das maiores conquistas da arquitetura contemporânea), (...). Usar o espaço ganho para 'Recreio das Crianças' é muito importante."*⁵⁶

⁵² Lima, A. C., apud Bonduki, N. G., op. cit., p. 216. O texto terminava assim: "*Espirito Novo! Criando industria nova! Em ambiente novo! este deve ser o critério para que o ciclo formidável de realizações do Brigadeiro Antomo Guedes Muniz seja completo*".

⁵³ O termo *moradia* ou *habitação mínima*, foi a síntese do tema do II CIAM de 1929. Dentre os documento mais importantes destacava-se o de Ernest May "La vivienda para el mínimo nivel de vida." Ainda que, não sejam, necessariamente, a mesma coisa, mas como colocam em destaque a solução do problema habitacional nos centros urbanos e, a economia de meios como um caminho, neste trabalho, não efetuamos uma distinção entre *habitação mínima*, social e econômica. Para a questão habitacional e os CIAM, veja-se Aymonino, Carlo, *La Vivienda racional. Ponencias de los Congresos CIAM 1929-1930*.

⁵⁴ Porto, Rubens, *O Problema das Casas Operárias e os Institutos e Caixas de Pensões*, cit. in Bonduki, N. G., op. cit., p.222.

⁵⁵ A racionalização não seria limitada a construção do imóvel, o mobiliário, também, comporia o empreendimento que, necessariamente, deveria advir de uma pré-fabricação. Veja-se Porto, Rubens, *idem*, *idem*, p. 223.

⁵⁶ *Idem*, *idem*, p.223.

Bonduki, salientou o entrelaçamento que Porto realizou, no seu livro, entre as idéias modernas e um "discurso moralista-conservador" que, de certa forma, exprimiam os limites da sua origem ideológica, enquanto um reformador social católico. Os espaços proporcionados pelo uso de pilotis compareceriam como uma solução de práticas coletivas indesejadas. Assim, as "rodas de hotequim" teria "solução" com a oferta de "área agradável e amena", liberada pelos pilotis. Nela, os homens "podem se reunir à noite e nas suas horas de lazer, organizando diversões, jogos, palestras, etc." 57

O enquadramento moderno apareceria de forma excepcional na associação da visão construtiva racionalizada e otimizadora de custos - inclusive a solução do sistema *duplex* seria proposta - com a defesa da concepção de conjunto habitacional, enquanto uma fração modelar da cidade:

"o problema a resolver consiste no projeto de uma vila de 2.000 moradias econômicas a serem construídas em série por processos racionalizados. Parece-nos que a solução que se impõe no caso é a das 'neighbourhood unit cells', isto é, dos conjuntos urbanos que a si mesmos se bastam (autárquicos...). Em cada um deles os seus habitantes devem encontrar tudo o que precisam - exceto trabalho - cada unidade celular possuirá pois, sua escola, a sua igreja, os seus playgrounds, o seu comércio. Dentro de cada unidade não haverá em regra senão o tráfego pedestre: as vias de comunicação que põem as unidades em ligação com o resto da cidade devem estar na periferia." 58

Por fim, a análise realizada concluiria com o reconhecimento da natureza urbana que os conjuntos habitacionais tinham e, também, a organização econômica que eles passavam a exigir, tanto pelo porte como pelo número, caso fosse assumido, de fato, um amplo programa público de habitação social:

"o problema de habitação econômica é antes de mais nada um problema urbanístico (...). Deve concentrar os programas de habitação barata sobre grandes planos de organização regional, segundo eixos cuidadosamente estudados, auto-estradas em relação às riquezas naturais existentes, rios, florestas e vales." 59

Assim, a concepção de Porto, ia da unidade - a célula individual -, o seu aparelhamento com o mobiliário, a sua solução específica (como exemplo o *duplex*), passava pelo bloco, através da produção racionalizada e industrializada, pelo entendimento da superioridade do espaço qualificado que a construção sobre pilotis permitia, atingia a organização espacial e os equipamentos sociais, que o conjunto para ter vida cidadina necessitava, e concluía com a articulação urbana e mesmo regional que se impunha, numa associação entre conjuntos habitacionais e o planejamento.

Essas formulações, que eram compartilhadas com outros arquitetos brasileiros modernos - direta ou indiretamente, em função do engajamento católico de Porto -, devem ser interpretados à luz dos postulados

57. *Ibidem*, p. 223.

58. *Ibidem*, p. 223.

59. *Ibidem*, p. 223.

modernos, elaborados no quadro dos *CLAM*, que pretendiam dar conta do problema da habitação social. Além do alinhamento com a definição de Kopp - que corresponde a uma análise retrospectiva, feita nos anos 80 -, existia uma relação com os posicionamentos modernos ocorridos na virada da década de 20, nos *II e III CLAM* de Frankfurt e Bruxelas, respectivamente em 1929 e 1930. Estes congressos, apesar de pretenderem alavancar a discussão da produção de moradia econômica, segundo Carlo Aymonino, foram o ápice do processo de experiências habitacionais nos termos em que eram postuladas pelos modernos, em função dos acontecimentos políticos que varreram a Europa no período subsequente.⁶⁰

Le Corbusier e Pierre Jeanneret haviam pregado no *II CLAM* de Frankfurt, que o aparato industrial estava apto a colocar em uso o concreto armado, condição para a execução de blocos habitacionais com a *planta livre*. Esta, mais a "*fachada livre se ofrecen a la construcción racional de la vivienda*",⁶¹ que por sua vez, representava uma economia de terreno e de custos. A moradia habitacional racionalizada, seria otimizada caso fosse equipada, também, por elementos (mobiliário) racionalizados, ou seja, pré-fabricados e, estes, fechando o *curto-circuito* de superioridade da racionalização construtiva, exigiam para o sucesso da empreitada a *planta livre*. Por sua vez, no mesmo Congresso, Ernest May, que naquele ano ainda dirigia os trabalhos de habitação social da municipalidade de Frankfurt, reforçava essa visão da habitação racionalizada como uma questão que devesse ser tratada como uma totalidade e ampliava-a, evidentemente em função da atividade que exercia, para o nível urbano pensado em termos de "*un nouveau découpage spatial de la ville*",⁶² em que o impacto dos conjuntos residenciais tinham que ser previstos junto com estudos das áreas habitacionais, dos equipamentos de cultura e lazer, além da rede de transporte. Assim, sem esquecer e respeitando as diferenças de contextos, não seria equivocado admitir, que os nossos arquitetos modernos, quer explicitamente como no caso de Correia Lima, quer de forma dedutiva como nas propostas de Porto, trabalharam sobre os postulados modernos quando chamados a enfrentarem o problema da moradia social.

O Estado varguista, além de normatizar as relações entre o capital e o trabalho, de estatizar a previdência, de atrelar os sindicatos ao Ministério do Trabalho e instituir a Justiça do Trabalho, construía a moradia do trabalhador em núcleos, caracterizados como "*espaço totalizador onde seu tempo livre era inteiramente ocupado em atividades educacionais e recreativas promovidas ou controladas pelo Estado*"⁶³ Em função do quadro de relações e formulações apresentado, Bonduki afirmou, que esse projeto ideológico de proteção e controle do trabalhador, adotou como sua arquitetura a moderna, isto é: "*ao novo homem que se buscava forjar, era necessário moldar um novo espaço, uma nova concepção de morar, uma nova arquitetura*".⁶⁴

⁶⁰ Veja-se Aymonino, Carlo, op. cit., pp. 88-9. Para o autor as exceções seriam os países escandinavos e a Holanda de governos social-democratas.

⁶¹ Le Corbusier, Jeanneret, P., Análisis de los Elementos Fundamentales en el Problema de la 'Vivienda Mínima', in Aymonino, C., op. cit., p.127

⁶² Dreyse, Dv., Les Cités de Ernest May. Guide d'Architecture des Cités Nouvelles de Francfort, 1926-1930, p. 3. Veja-se, também, May E., La Vivienda para el Mínimo Nivel de Vida, in Aymonino, C., op. cit., pp. 108-13.

⁶³ Bonduki, N. G., op. cit., p.240.

⁶⁴ Idem, ibidem, p.240.

Este projeto de controle do trabalhador, que migrava em grande parte do campo para cidade, numa peregrinação que desconhecia as fronteiras dos estados e, certamente, envolvia hábitos e costumes diferenciados, quando não, indivíduos de origens étnicas distintas, devemos entender como componente do projeto de auto-construção do Estado a partir da identidade nacional. Como afirmou Schwartzman, "o modelo de nacionalismo brasileiro (...) buscava transformar a nação em um todo orgânico, uma entidade moral, política e econômica cujos fins se realizariam no Estado".⁶⁵ Estado, do qual os conjuntos habitacionais eram uma das suas frações componentes.

A opção pela arquitetura moderna, neste caso, não seguiu a disputa com outros estilos, talvez, isto tivesse sido facilitado pela inexistência de exemplos anteriores de porte, em que, uma outra arquitetura pudesse ter sido experimentada.⁶⁶ Mas, a opção pela arquitetura moderna, de fato, ganha consistência quando interpretada como mais uma confluência dos percursos de uma parcela da intelectualidade e do Estado, segundo Bonduki:

*"os arquitetos e outros técnicos responsáveis pela questão habitacional estariam dando sua contribuição ao projeto de modernização da sociedade brasileira através da construção de um espaço racionalizado e de um novo modo de morar, símbolos de uma nova época, onde a classe trabalhadora iria viver e passar o chamado tempo livre, de forma cada vez mais socialista."*⁶⁷

Tirante a questão socialista, para qual um posicionamento ideológico mais preciso dos arquitetos seria necessário, ainda que, como em Costa que nunca foi comunista, um futuro socializante entre vago e previsível, pudesse ser admitido como "doutrina" de vários modernos brasileiros, as informações e afirmações de Bonduki, corrigindo o "desconhecimento" de Cavalcanti, antes de invalidar o seu esquema de triplo apoio sobre o qual assentou-se a hegemonia moderna, reforçou-o de sobremaneira. Pois, o que em Cavalcanti era discurso, mostrou-se compromisso, atuação e execução de um número significativo de habitações sociais.

De forma, absolutamente crítica, Artigas confirmaria a produção moderna no setor habitacional, quando no seu texto *Caminhos da Arquitetura Moderna*, analisando a linha de continuidade entre a *Semana de 22* e a atuação de intelectuais no governo Vargas, afirmou:

"os líderes do movimento de 22 foram vaiados, suportaram alguns ovos podres (...) criaram uma auréola revolucionária que aumentava ou diminuía conforme convinha à classe dominante de tal forma que, quando Getúlio montou o Estado Novo encontrou já preparado um número substancial de "intelectuais de esquerda", "jovens e audaciosos" para guarnecer

65. Schwartzman, S., Bommy, H. M. B., Costa, V. M. R., *Tempos de Capaneia*, p. 167.

66. Conforme Bonduki, até meados da década de 30 predominavam "as vilas, geralmente remques contínuos de casas geminadas, de um ou dois pavimentos, formando ruas estreitas no interior dos quarteirões". Op. cit., p. 234.

67. Bonduki, N.G., op. cit., p. 217. Na questão habitacional em função da presença elaboradora de intelectuais ligados à Igreja, não ocorreu o mesmo tipo de homogeneidade que na área cultural do MESP. Mas, isso de qualquer forma não desqualificaria a questão da sobreposição de caminhos a partir do compromisso da identidade nacional.

o seu governo, ajudando-o a contornar, com manobras demagógicas, as posições a que ia sendo forçado pelo povo (...). Foi quando a Arquitetura Moderna Brasileira teve o seu maior desenvolvimento - durante o Estado Novo, à sombra dos institutos e a serviço da demagogia desenfreada" 68

Narrando a primeira visita que fez a Ouro Preto, em 1945, em companhia de Vilanova Artigas, Milton Vargas, assim expôs a cidade e o contraste do Grande Hotel para com ela:

"(...) mas ao subirmos as ladeiras, carregando nós mesmos nossas malas, um novo mundo antigo foi, surgindo. Era o meu primeiro contato com o Barroco colonial mineiro (...). Mas, ao dobrar a última esquina, deu-se a ruptura do mundo mágico e caí de choque neste mundo de causas e efeitos. É que tinha aparecido inopinada e bruscamente o então recém-construído hotel, naquela época modernista, projetado por Niemeyer." 69

Continuando o relato, Vargas informou que Artigas, naquele momento já convertido ao modernismo de Le Corbusier através da produção dos arquitetos cariocas e principalmente a do próprio Niemeyer, defendia a obra tal como ela havia sido concebida. Mostrando-se atualizado em relação ao debate que ocorrera no interior do próprio SPHAN, considerava equivocada tanto a proposta de um edifício novo "em estilo antigo" como, também, discordava da adaptação de um prédio velho para a nova função, porque feria o programa e suas "exigências" contemporâneas. Em resumo fugir à solução alcançada seria, em qualquer das outras hipóteses, "inautenticidade e mentira".

Conforme Vargas, Ouro Preto não era ainda um centro de turismo ativo como na atualidade e o Hotel parecia ferir o passado preservado, situação que consideraria superada, pois a edificação atualmente parece incorporada à cidade. Entretanto, daquela discussão, em que não conseguia concordar com o resultado arquitetônico, deduziu que para Artigas "a arquitetura era sempre um agente cultural" modificador do contexto, não existiria uma arquitetura neutra. Completando a análise da posição de Artigas naquele momento, Vargas concluiu propondo que:

"(para Artigas) conceber e construir um edifício constituía sempre um ato de modificação do mundo, e o que viesse a acontecer depois era consequência desse ato. Assim a construção de um Hotel em Ouro Preto era, necessariamente, uma revolução na própria essência da cidade. Era o ato inaugural de uma nova Vila Rica." 70

68. Artigas, J. Vilanova, Os Caminhos da Arquitetura Moderna, in Caminhos da Arquitetura, p.78.

69. Vargas, Milton, Meu Amigo Artigas, in Módulo ed. especial Vilanova Artigas, p.19

70. Idem, ibidem, p.20.

Acrescentaríamos que, estando já em plena sintonia com o projeto de identidade nacional, Artigas também concebia o Hotel de Ouro Preto como um dos momentos simbólicos do ato inaugural de um novo Brasil, que iria conquistar sua soberania econômica e política.



Tanto a obra do Ministério da Educação, como a instalação do SPHAN e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, cronologicamente situaram-se entre os dois artigos de Costa sobre Aleijadinho, assim elas imprimiam concretude àquilo que muito ficara no plano da articulação de idéias, entretanto, neste mesmo plano e, entre os mesmos dois textos, uma outra obra escrita, desta vez um livro, complementar à consolidação das propostas arquitetônicas de Costa.

3.1.5. Arquitetura Moderna Brasileira e sua Historiografia

A imbricação da atividade dos arquitetos modernos com o projeto nacional-popular, vinculados ou não a MESP, mas trabalhando nessa mesma orientação, era tão forte e teria a anuência ativa de parcelas significativas da categoria, para não dizer da maioria, que Martins e Farias em trabalhos correlatos, identificaram a "elaboração" de uma "trama historiográfica", que amplificaria a consolidação dessa corrente arquitetônica, não apenas como hegemônica mas, como a única legítima.

Martins, no trabalho que tomamos por base, analisou como uma sequência de autores "Míndlin, Bruand, Lemos e por oposição, (...) Ferraz", baseando-se no livro *Brazil Builds*, de Philip L. Goodwin⁷¹ de 1943, produziram uma historiografia que enxergou em Costa uma matriz específica da arquitetura brasileira, "como fator decisivo de consolidação da linguagem nacionalista no Brasil".⁷² O importante seria que:

*"O texto (de Goodwin) não apenas agrega significado à obra realizada, mas pode em circunstâncias históricas precisas, orientar a produção e ampliar as possibilidades concretas de realizá-la."*⁷³

As circunstâncias históricas, inscreviam-se no processo de construção da identidade nacional a partir do Estado. Assim ocorrendo, e independentemente da clareza que Goodwin tinha de sua ação, acabava por "(...) transformar um dos projetos da arquitetura brasileira contemporânea em sua vertente dominante".⁷⁴ a qual foi estruturada, num encadeamento lógico, com "(...) seus momentos heróicos, pioneiros e sua fase

71. A Trama é composta pelos seguintes autores e livros: Goodwin, Philip L., *Brazil Builds, Architecture New and Old, 1652 - 1942*; Míndlin, Henrique, *Brazilian Architecture*; Bruand, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*; Lemos, Carlos, *Arquitetura Brasileira*; Ferraz, Geraldo, *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil*.

72. Martins, C. A. F., op. cit. p.71.

73. Idem, *ibidem*, p.71.

74. Idem, *ibidem*, p.26.

de maturidade, de lenta sedimentação. "75 O valor que Goodwin atribuiu ao edifício do MESP, auferiu-lhe um prestígio que, somado ao esforço do grupo moderno, auxiliou a consolidar o ambiente arquitetônico tal como Costa objetivava. Por sua vez, a trama, no seu desenrolar, além de garantir o encadeamento interno, incorporou os eventos e projetos distintos da sua característica, minimizando-lhes a importância, de forma a reforçá-la e dar-lhe legitimação, como explicou Martins:

"Apesar das tentativas pioneiras em São Paulo, a nova linguagem, importada, não consegue se afirmar. O marco significativo da mudança é a passagem de Costa pela direção da ENBA, numa espécie de bomba de efeito retardado que irá detonar quando se encontrarem os homens certos no momento certo: Costa (...) o esclarecido ministro e o mestre internacional (...)." 76

Assim, independentemente da obra de Warchavchik, ora considerado apenas como pioneiro, ora como executor de uma arquitetura imatura (por alguns autores eclética), do edifício sede da *ABI* dos irmãos Roberto, do trabalho de Luis Nunes no Recife e de alguns outros arquitetos, tomou-se como momento de inflexão da arquitetura brasileira e, portanto, como marco do modernismo o edifício do *Ministério da Educação e da Saúde Pública*.

A consagração de uma orientação por Goodwin, e a sua reiteração por uma trama historiográfica foi fundamental, pois para além do contato imediato com os arquitetos cariocas e suas obras, passava a existir uma documentação que podia ser efetivamente utilizada como uma espécie de guia moderno, composto pela primeira vez de obras, exclusivamente, locais.⁷⁷

3.1.6. A Dimensão Nacionalista da Historiografia

Nosso ponto de vista quanto à historiografia da arquitetura moderna brasileira, acreditamos que esteja esclarecido, contudo vale registrar que mesmo dentro da corrente hegemônica existiram diferenças, inclusive que radicalizavam, ainda mais, uma postura nacionalista. Exemplo significativo disto foi Abelardo de Souza, para quem a verdadeira "*arquitetura Moderna do Brasil*" iniciou-se com os projetos de Niemeyer

75 Idem, ibidem, p.72.

76 Idem, ibidem, pp.73-4.

77 Registramos que sem ater-se a questão específica de uma trama historiográfica, mas concordando com o sentido geral de uma historiografia monofônica Cavalcanti, L., in *As Preocupações do Belo: Arquitetura Moderna Brasileira nos Anos 30/40*, após atestar o triunfo da corrente moderna sobre neocolonialistas e acadêmicos, afirmou: "*é fato significativo dessa vitória 'moderna' que os livros sobre história da arquitetura brasileira, a partir do final dos anos 40, discutam os outros movimentos sob a ótica dessa corrente*", p.92, e depois complementar: "*não é de se estranhar que a corrente 'conte a história a seu modo*", p.93.

Com relação a Philip L. Goodwin, além de curador do *MOMA*, foi o co-autor do seu projeto, junto com Edward D. Stone. A obra foi concluída na segunda metade dos anos 30. O prédio de 6 andares não destoava pelo porte do gabarito da rua, por outro lado, era absolutamente moderno e absolutamente disjuncto do em torno. Sua fachada era quase toda envidraçada, a estrutura independente, pequena marquise ondulada na entrada e a cobertura com um terraço e lobby também envidraçado de clara influência corbusiana. Geralmente cita-se o caráter político da exposição e do livro *Brazil Builds*, entretanto, talvez Goodwin tivesse objetivos próprios ao destacar no contexto eclético dos arranha-céus novaiorquinos uma arquitetura próxima a sua. Veja-se the *Museum of Modern Art*, New York City, in *Architectural Forum*, ago. 1939, pp. 113-28.

na Pampulha e não no edifício do MESP. Isto porque, o primeiro seria diretamente fruto de um pensamento plástico local, regido pela linha curva, o que já não aconteceu com o segundo, o edifício do MESP, já que, indiretamente, teria sido concebido por Le Corbusier através da versão inicial para o projeto a beira-mar, ou seja, pelo pensamento arquitetônico europeu, não nacional.⁷⁸ Sem negar o valor específico que Pampulha guardou para a produção de Niemeyer, enquanto obra/tipo⁷⁹ e mesmo considerando o impacto internacional que teve, enquanto edifício moderno a transpor os limites do funcionalismo mais literal, não podemos deixar de registrar que a posição de Souza atingiu um nível exacerbado do pensamento da corrente hegemônica da arquitetura brasileira, não pela defesa de Pampulha, mas pelos seus termos, como mostra este trecho, em que o autor afirmou:

*"Nossa linha de fornecer dados para uma história da arquitetura Moderna no Brasil (...), assenta-se na diferença entre arquitetura Moderna no Brasil - iniciada com Warchavchik em 1925 e arquitetura Moderna do Brasil - iniciada com Niemeyer em 1942 com o conjunto de Pampulha."*⁸⁰ (grifo nosso)

O problema desta afirmação, é que ela "esqueceu" de verificar as condições objetivas em que as obras modernas pré-Pampulha (e pré-MESP) foram produzidas, as quais indicariam que se impôs, também, uma concepção de relação entre um repertório de idéias, no caso modernas, e o panorama local, não apenas tecno-constructivo, mas da cultura em geral. Essa relação, consciente, dotou as obras de características particulares, não sendo apenas, meras extensões do traço europeu por parte dos seus autores. Autores e não autor, pois, como visto no início do nosso texto, não seria apenas Warchavchik que se encontrava do outro lado da fronteira cultural, junto dele, Souza também implantou a obra de Levi e Carvalho.⁸¹ Porém, mais do que registrar o nacionalismo implícito na afirmação, temos a realçar que entre o discurso formador de Costa (que não se furtou a uma relação entre as obras modernas, daqui e de fora) e o discurso rotulador de Souza, muito do segundo ficou no pensamento da arquitetura moderna feita aqui no Brasil. Vemos isso claramente em Carlos Lemos, um dos autores da trama historiográfica identificada por Martins, não somente no livro dela componente, mas na sua variada produção intelectual. Como num texto de apresentação de ensaios sobre a obra de Warchavchik, Pilon e Levi, cujo título não deixaria margens à dúvida quanto a sua orientação: *"Os Três Pretensos Abridores de uma Porta Difícil"*, onde afirmou:

"(...) a primeira casa de Warchavchik não é bem um exemplar da arquitetura moderna. A casa da rua Santa Cruz era levantada na tradicional alvenaria de tijolos, seu piso elevado era de comuníssimo soalho pregado em vigas de madeira, seu telhado de telhas vulgares de

⁷⁸ Souza, A., op. cit. p.28. A definição do autor é a seguinte: "A arquitetura Moderna começou, de fato, com o uso da linha curva, com a plástica leve e sensual que só o concreto armado pode dar, com o conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. O prédio do Ministério da Educação, apesar de toda sua beleza, beleza essa que se espalhou pelo mundo como o marca da nova arquitetura brasileira, ainda trazia a rigidez das linhas retas da arquitetura europeia".

⁷⁹ Utilizo o conceito de tipo derivado de Rossi, para quem: "É com uma espécie de núcleo em volta do qual se aglomeraram e coordenaram em seguida desenvolvimentos e as variações de formas de que o objeto era susceptível". Ele traz esse conceito de Q. de Quincy, o qual cita: "...A palavra tipo não representa tanto a imagem de uma coisa a copiar ou a imitar perfeitamente quanto a ideia de um elemento que deve ele próprio servir de regra ao modelo...". Veja-se, Rossi, A., A Arquitetura da Cidade, pp. 43-4.

⁸⁰ Souza, A., op. cit. p.32.

⁸¹ Idem, Ibidem, p.28, ou vide nota 5.

capa e canal e sua planta, absolutamente normal e tradicional, com agravante de ter dois vestibulos. A própria Casa Modernista era concebida neste esquema tradicionalista, apesar de já ostentar seus elementos estruturais de concreto armado."⁸²

Nos argumentos, as condições construtivas problemáticas para o arquiteto, como veremos, funcionaram para o crítico como uma sanção àquele que tentou e não "conseguiu" ser completamente moderno, isto é, àquele que na dura realidade teve que trabalhar, necessariamente, relacionando-se com as condições locais de maneira imediata, sem a intermediação do Estado. Interessante notar, que em muitas análises da arquitetura moderna "nacional" o simples, o normal, era visto como prova de identificação entre o passado construtivo e a "verdade arquitetônica" moderna. Já no caso de Warchavchik, tal argumentação não seria válida, pois nele, segundo podemos deduzir das palavras de Lemos, isso era puro conservadorismo ou incompreensão dos postulados modernos. Sua obra estaria num meio termo entre o moderno e o *art-déco*, como vemos numa passagem de outro livro do autor em parceria com Corona e Xavier, onde indicaram que um edifício projetado pelo arquiteto Julio de Abreu Jr. inauguraria: "(...)uma fase de grande receptividade popular (do moderno), firmemente vinculada ao estilo 'art déco', cujo introdutor oficial foi Warchavchik (...)"⁸³ Registramos que nesse livro, composto de um apanhado da produção moderna paulistana, os autores omitiram a casa da rua Santa Cruz, mas o principal, do que se depreende dessa linha de argumentação, é que as obras de Warchavchik estariam estacionadas no *art-déco* e, conforme Lemos, na sua continuidade presas ao ecletismo. Portanto, a postura do arquiteto seria definida pelo uso de estilos na busca de modelos, que como tal, não iriam além da justaposição de cópias.

Nada mais inexacto, como podemos observar nas próprias palavras do arquiteto, no que diz respeito as suas pretensões modernas. Em carta a Gideon, em 1930, afirmou que não teve: "*coragem de construir a casa com cobertura de terraço-jardim, como o teria desejado*", porque "*ainda não existiam na praça os materiais isolantes adequados*".⁸⁴ Dificuldade semelhante, relatou também ter encontrado para a instalação de vários elementos (janelas, portas de madeira lisa, etc), os quais pretendia industrializados, mas que acabaram sendo por ele produzidos em oficinas montadas para esse fim, onde certamente, o padrão industrial pretendido foi alterado pelo caráter artesanal.

A argumentação de Lemos incorreria em outro problema, como podemos ver na crítica às plantas. Esta seria mais infundada, pois a noção de processo foi congelada e cada obra foi tratada como um fato isolado, portanto, passível de caracterizações absolutas que, no caso, foram negativas. Assim, novamente, da casa da rua Santa Cruz, ele depreendeu conservadorismo e pouca inventividade, onde de fato, existiu uma ambiguidade arquitetônica, advinda por um lado, da herança clássica da formação italiana do arquiteto russo, visível na simetria rígida que impôs ao corpo frontal da residência e, por outro, da renovação do

⁸² Lemos, Carlos, Os Três Pretensos Abridores de uma Porta Difícil, in: Warchavchik, Pilon, Rino Levi - Três Momentos da Arquitetura Paulista, Catálogo da Exposição, p.5.

⁸³ Lemos, C., Xavier, A., Corona, E., Arquitetura Moderna Paulistana, p.VII. Veja-se também as pp.1-3, observando a confusão feita entre a casa modernista que é a da r. Bahia e a casa da r. Itápolis.

⁸⁴ Carta a S. Gideon, Secretário Geral dos CIAM, por ocasião do Congresso de 1930, em Bruxelas. Cit. in: Ferraz, G.G., Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925/1940, p.51.

agenciamento dos elementos projetados, como verificou e analisou Farias ao descrever a fachada, que indicaria "as reminiscências de uma concepção acadêmica de composição arquitetônica em contato com as novas idéias propostas pelas vanguardas modernas"⁸⁵ Já nas casas posteriores - lembramos que na primeira citação, Lemos, apenas, apontou além da casa da rua Santa Cruz a casa modernista da rua Bahia que, segundo ele, apesar da estrutura de concreto pouco evoluiu em relação a primeira residência - a maturação das idéias permitiria a Warchavchik um desprendimento, que era manifestado em relação à simetria, na eleição dos volumes sólidos trabalhados pela luz e aberturas e na articulação dos espaços internos, produto de um "pensamento compositivo (...que...) se baseia na mecânica elementar da alavanca e da biela".⁸⁶ Esta imagem, Farias utilizou para identificar o procedimento de Warchavchik como contemporâneo (e similar) ao de Gropius (a partir da leitura que Argan fez do edifício da Bauhaus), subvertendo o pensamento compositivo tradicional frente às questões modernas.

Após Warchavchik, Lemos, prosseguindo seu raciocínio e apesar de enquadrar as obras iniciais de Levi também como tradicionalistas (citou como exemplo a casa Ferrabino de 1931), iria reconhecer neste um papel mais fecundo no desenvolvimento das idéias modernas. Entretanto finalizaria o texto limitando a importância dos arquitetos como aqueles que apenas "(...) abriram oportunidades de predisposição do público à arquitetura moderna (...)".⁸⁷ ou seja, na condição menor de pioneiros.

A análise às críticas efetuadas, por vezes, desqualificadoras, bem como a caracterização final da produção dos três arquitetos, ganham maior sentido quando vistas a partir da historiografia da arquitetura já relatada e sua pretensão enquanto discurso hegemônico e, no limite, único. Assim, para Lemos, agora no livro componente da trama afirmada por Martins:

*"(...) a partir da decisão histórica de Gustavo Capanema, a nossa arquitetura, graças a esses pioneiros cariocas (a equipe do MESP) mais voltados a teoria de Le Corbusier, mas com alguns deles também atentos às lições de Mies Van der Rohe e Gropius, definiu-se como expressão cultural nacional independente da conceituação de seus modelos originais europeus (...)"*⁸⁸(grifo nosso)

Esta versão da arquitetura moderna brasileira, que chegaria à raiais da caricatura, apelando para um nacionalismo extremado, teve um paralelo com a formulação feita por Schwarz, de um "nacionalismo por subtração". No texto que leva esse nome, em que relatou a busca de um pensamento cultural genuíno, por parte de nacionalistas populistas, incluindo a esquerda e considerando, também, a existência de um nacionalismo de direita não populista (base do golpe de 64), o autor propôs que a idéia de "cópia" na produção cultural, portanto, pertinente para a discussão sobre a "verdadeira" arquitetura moderna brasileira.

⁸⁵ Farias, Agnaldo A. C., *A Arquitetura Eclipsada*, p.201.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p.215.

⁸⁷ Lemos, C., nota 80, p.6.

⁸⁸ Lemos, C., *Arquitetura Brasileira*, p.141.

*"opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado, oposições que são irreais e não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original (...) salvo engano, o quadro propõe o seguinte arranjo de três elementos: um sujeito brasileiro, a realidade do país, a civilização das nações adiantadas - sendo que a última ajuda a esquecer a segunda."*⁸⁹

Entendendo o esquema montado como falso, porque desconheceria a noção de processo e as várias possibilidades que podiam oferecer os componentes do mesmo. Schwarz, não se limitaria a uma postura idealista de crença numa arte mundial, isolada de problemas contextualizados, inclusive os ligados à própria produção artística. Pelo contrário, consideraria a questão da "cópia" como um problema verdadeiro, mas alertou sobre a forma como devia ser tratada. *"pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberdade da mitológica exigência da criação a partir do nada"*.⁹⁰ Como o ponto de vista político, daqueles que participaram da sedimentação da trama hegemônica da arquitetura moderna local, focava a independência, não só formal, mas econômica, social e cultural da pátria, temos que na maioria dos casos, toda produção situada fora de uma pretensão nacionalista, sem vínculos com o Estado, ou que não se colocasse em linha com o papel a ele atribuído, seria vista como "cópia" de algo externo, sem qualidades. Desta caracterização não escapariam nem mesmo as obras em que pudesse ser interpretado um diálogo, uma troca e não apenas um ato de submissão, de "colonizado".

Analisada a corrente arquitetônica moderna brasileira que se originou em concordância com o pensamento nacionalista da intelectualidade modernista e que compôs o projeto nacional-populista no quadro de convergências com o Estado brasileiro, passaremos a verificar a cronologia dessa arquitetura e, as críticas ao modernismo no plano internacional e no contexto local.

3.1.7. Periodização da Arquitetura Moderna Brasileira

Segundo a *"trama dominante"*, podemos deduzir que a arquitetura moderna brasileira obedeceu a seguinte cronologia⁹¹:

- antes de 1936, incluindo os manifestos de Levi e Warchavchik em 1925 e 1926 e as primeiras obras deste último, reconhecido, na melhor das hipóteses, enquanto pioneiro. Período entendido como uma fase de preparação, de ensaio.

⁸⁹ Schwarz, R. "Nacional por Subtração" in: Que Horas São?, p.48.

⁹⁰ Idem, ibidem, p.50.

⁹¹ De forma genérica, veja-se Bruand, J., op. cit.

- de 1936 à 44, que compreendeu a "*fase heróica da arquitetura moderna*".⁹² marcada numa ponta pelo projeto do *MESP* e na outra pelos projetos de Niemeyer para a Pampulha (1943/44). No quadro político, mas com projeção na arquitetura, seria importante a postura do governante Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte e contratante do projeto de Pampulha. Ela sempre foi realçada, como paradigmática de governo de tipo populista, mas progressista, que, no caso dos empreendimentos, tomava para si a responsabilidade de determinar os objetivos dos projetos e contratá-los diretamente, numa postura denominada de modernização forçada, justificada pela necessidade de recuperar o atraso provocado por múltiplos fatores. O ano de 1944, também, seria muito próximo do término da ditadura Vargas (1945), que acarretou modificações na estrutura do Estado, ainda que os seus componentes básicos tenham se mantido inalterados.

- de 1944 a 64, período híbrido que comportou tanto críticas a uma postura *moderna* "acadêmica", como a sua negação, como será visto adiante, bem como a defesa da necessidade e pertinência de uma arquitetura nacional, que o modernismo já elaborara, e a retomada dos "verdadeiros" rumos da arquitetura nacional, com o projeto e a construção de Brasília. Além disso, foi marcado por uma série de reportagens em revistas internacionais especializadas, sobre a arquitetura moderna brasileira e pela intersecção do debate das artes plásticas com a discussão arquitetônica, em função da realização das *Bienais*, principalmente a primeira e segunda edições. O término do período em 1964, segue o marco da política. Porém, ainda que não haja nenhuma data fixada na literatura arquitetônica e, sem ter o objetivo de resolver a questão, o trabalho apresentará o ano de 1967, como um momento de inflexão da produção arquitetônica.

É este último período que nos interessa analisar, pois, se houve contestações à produção arquitetônica moderna local, na Europa também ocorreram críticas ao movimento moderno. O que se faz necessário observar e analisar são as diferenças e similitudes entre estas críticas.

⁹² Expressão cunhada por Saia, Luis, in: *A Fase Heróica da Arquitetura Moderna já foi Esgotada Há Alguns Anos*, in: *Arte em Revista* n.º 4, p.51.

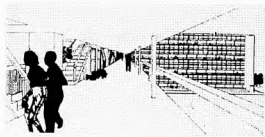


Figura 12: Alison e Peter Smithson, Golden Lane, Corredor de Bloco Hab., 1952.



Figura 13: Alison e Peter Smithson, Robin Hood Gardens, Corredor do Bloco Hab., 1969.



Figura 14: Alison e Peter Smithson. Escola Secundária Hunstaton, Norf., 1949-54

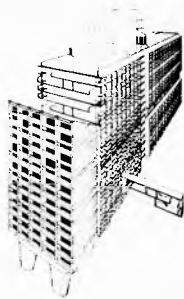


Figura 15: Le Corbusier. Unidade de Habitação, Marselha, 1947-52.



Figura 16: Lurçat, Maison Lurçat.

Figura 17: Lurçat, Reconstrução de Maubeuge, Blocos Habitacionais.







Figura 19: Oscar Niemeyer, Grande Hotel Ouro Preto - Ouro Preto, 1940-41.

Figura 18: Lúcio Costa e Equipe, Ministério da Educação e Saúde Pública, RJ, 1936-43.



Figura 20: Vila Nova Artigas, Residência Berta Gift, São Paulo, 1940.



Figura 21: Vila Nova Artigas, "Casinha", São Paulo, 1942.

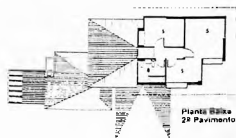
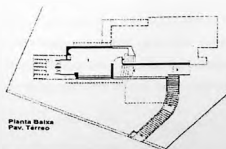


Figura 22: Vila Nova Artigas, Plantas da Residência Rio Branco Paranhos, São Paulo, 1943.





3.2. A Retomada do Debate Arquitetônico Pós-segunda Guerra

Asilo para desabrigados. - O cenário da vida privada mostra bem como estão as coisas nesta esfera. A rigor morar é algo que não é mais possível. As moradas tradicionais em que crescemos adquiriram algo de insuportável: cada traço de comodidade nelas pagou-se com uma traição ao conhecimento, cada vestígio do sentimento de estar abrigado, com a deteriorada comunidade de interesses da família. As que seguem o estilo da "Nova Objetividade", que fizeram uma espécie de *tabula rasa*, são estojos preparados por especialistas para pessoas tacanhas ou instalações produtivas que se extraviaram na esfera do consumo, sem nenhuma relação com quem as habita: elas contrariam até mesmo a ânsia por uma existência independente, que de todo modo não existe mais. O homem moderno deseja dormir próximo ao chão, como um animal, decretou com profético masoquismo uma revista alemã antes de Hitler, eliminando com a cama o limiar entre a vigília e o sonho. Indivíduos tremeitados estão sempre disponíveis, prontos a aceitar qualquer coisa sem resistência, ao mesmo tempo alertas e inconscientes. Quem se refugia em apartamentos de estilo autêntico, mas cujas peças foram reunidas por compras, nada mais faz do que embalsamar-se vivo. Se o que se quer evitar, quando se muda para um hotel ou um apartamento mobiliado, é a responsabilidade de habitar, o que se faz é transformar as forçadas condições da emigração numa norma de sabedoria de vida. O pior acontece, como sempre, àqueles que não têm escolha. Quando não moram em *slums*, moram em *bingalows*, que de um dia para o outro podem converter-se em cabanas, *trailers*, automóveis ou *campes*, abrigos ao ar livre. A casa é coisa do passado. A destruição das cidades europeias, assim como os campos de trabalho forçado e de concentração, apenas dá prosseguimento, como executores, àquilo que o desenvolvimento imane da técnica há muito tempo já decidiu acerca das casas. Estas são como as latas de conserva velhas, só servem para serem jogadas fora. A possibilidade de habitar é aniquilada pela possibilidade da sociedade socialista, a qual perdida, não aproveitada, transforma-se numa desgraça insidiosa para a sociedade burguesa. Nenhum indivíduo tem poder contra isso. Ao ocupar-se com projetos de mobília e decoração de interiores, já vai se avizinhando do refinamento próprio das artes aplicadas, do gênero dos bibliófilos, por maior que possa ser sua oposição às artes industriais em sentido estrito. A distância, a diferença entre as oficinas vienenses e o *Bauhaus* não é mais tão considerável. Entrementes, as curvas da forma puramente funcional tornaram-se independentes de sua função, passando a ser ornamento do mesmo modo que as formas básicas do cubismo. A melhor conduta diante de tudo isso ainda parece ser uma atitude sem compromisso, como que em suspenso: ir levando a vida privada, enquanto a ordem social e as necessidades pessoais não o tolerarem de outra maneira, mas sem sobrecarregá-la, como se ainda fosse socialmente substancial e individualmente adequada. "Pertence à minha sorte não ser proprietário de imóvel", já dizia Nietzsche na *Gaia ciência*. A isso ter-se-ia que acrescentar hoje: pertence à moral não sentir-se em casa em sua própria casa. Ai se manifesta algo da difícil situação em que o indivíduo se encontra, no que se refere à sua propriedade, enquanto possuir de todo alguma coisa. A arte consistiria em manter em evidência e dar expressão ao fato de que a propriedade privada não pertence mais ao indivíduo, no sentido de que a abundância de bens de consumo se tornou potencialmente tão grande que nenhum indivíduo possui mais o direito de agarrar-se ao princípio da limitação dos bens, e, no entanto, que é preciso ter alguma propriedade se não se quer cair naquela dependência e necessidade que favorece a cega perpetuação das relações de posse. Todavia, a tese deste paradoxo conduz a destruição, a um insensível desrespeito pelas coisas, que se volta necessariamente também contra os homens, e a antítese já é, no instante mesmo em que é expressa, uma ideologia para aqueles que, com má consciência, pretendem conservar o que é seu. Não há vida correta na falsa.

Theodor Adorno, "Mínima Moralía" ¹

O sentido das questões formuladas por Adorno, em 1944, dirigidas à sociedade capitalista de forma genérica, além de atingirem a cultura de massas, colocavam na defensiva, as qualidades e potencialidades das propostas arquitetônicas funcionalistas, ao exporem a face instrumentalizadora da razão e, com isso, introduzirem um questionamento do uso, imaginado, positivo da técnica e das tecnologias nas soluções dos

¹ Adorno, Theodor, *Mínima Moralía*, p.31-3.

problemas que a sociedade engendrava, tendo como premissa a universalidade das soluções, pensadas como possíveis para um homem, também, universal.² Este, por sua vez, fora explicitamente idealizado, não apenas nos seus ambientes de moradia, trabalho, incluindo os objetos de uso, e na cidade como um todo mas, também, o seria, na sua própria configuração físico-anatômica, expressa no *modulor* de Le Corbusier, como observou Josep Maria Montaner. O sentido das críticas adorningianas, que em termos aforísticos afirmava que "a tecnificação torna, entremetidos, precisos e rudes os gestos, e com isso os homens" e, postulando uma visão oposta a do movimento moderno localizava "nos movimentos que as máquinas exigem daqueles que dela se servem (...) a violência, os espancamentos, a incessante progressão aos solavancos da brutalidade fascistas",³ indiretamente percorreram as idéias arquitetônicas que começaram a ser (re)formuladas depois da II Grande Guerra e, que parecem sombreá-las até hoje. De qualquer forma, as novas propostas arquitetônicas desenvolveram-se, quer de maneira negativa, quer de maneira afirmativa, posicionando-se em relação às propostas do movimento moderno. Na maioria dos casos, os percursos das novas elaborações mostraram-se críticos e acidentados, ora rompiam ou afastavam-se do modernismo, mesmo em alguns casos quando pretendiam sua "continuidade", ora buscavam nas suas raízes e concepções, lições para a atualização da prática arquitetônica desvirtuada.

Em certa chave, os limites específicos do ideário arquitetônico moderno, ou melhor, os limites a que foram conduzidos os postulados modernos, fosse em função das mudanças operadas pelo capitalismo após 1929, fosse pela implementação do Primeiro Plano Quinquenal, como indicou Tafuri,⁴ ou pelo desencanto de que foi vítima boa parte da vanguarda em vistas da ação da burocracia soviética contra seus intentos, ou por algum outro motivo, já haviam sido assinalados por Sigfried Gieddon, Josep Lluís Sert e Fernan Léger, em 1943, um ano antes dos escritos de Adorno. Como apontou Frampton, os três autores intimamente ligados ao movimento moderno - sendo Gieddon e Sert, à época, respectivamente secretário e presidente dos CIAM -, redigiram naquele ano os surpreendentes e polêmicos "Nine Points on Monumentality", onde a questão da representação foi revestida de fundamental importância.

Após considerar que "os monumentos são ritos humanos que os homens criaram para suas idéias... e, que "os mais vitais são aqueles que expressam o sentimento e o pensamento dessa força coletiva que é o povo.", o documento afirmava que:

"6) Nos espera un nuevo paso. Los cambios de posguerra en toda la estructura económica de las naciones pueden llevar consigo la organización de la vida comunitaria en la ciudad, que hasta la fecha ha sido prácticamente negligida.

² Para Tafuri, esta questão assume grande importância na produção cultural e arquitetônica do pós-guerra. A retomada do diálogo com a história e a base de vários movimentos realistas e/ou empiristas, explicar-se-ia em parte porque o movimento moderno "povoa-se e o seu poder alienante (...)", Tafuri, Manfredo, Teorias e História da Arquitetura, p.85.

³ Adorno, T., Não háer à poeta, op. cit., p.33.

⁴ Tafuri, M., Projeto e Utopia, particularmente a conclusão do cap. II, A Forma como Utopia Regressiva, pp.38-40.

7) *La gente quiere que los edificios que representan su vida social y comunitaria den algo más que una satisfacción funcional.*"⁵

Esses itens incorporavam tanto críticas, como restrições ao modernismo, que se reconhecidas como importantes para sua renovação, deveriam ganhar alguma solução. De forma ambígua, os autores, indicavam que, para tanto, uma revisão dos preceitos anteriores deveria ser efetuada. Porém, seria significativo a consideração dos limites do funcionalismo, sempre entendido como cerne ideológico do movimento, independente da variabilidade de significados que o termo pôde abrigar.⁶ Assim como, revestia-se de importância a compreensão da qualidade e da necessidade da vida comunitária; o que não deixava de ser um paradoxo, para quem postulava ou pelo menos transmitia a crença na universalidade do homem, e na intervenção da arquitetura moderna para a construção deste homem, como pretendido nas resoluções do I CIAM de 1928, conhecida como declaração de *La Sarraz*. Nela, recordando, afirmava-se que a racionalização e a estandarização da produção, inerentes à fusão da arquitetura com o sistema econômico geral, exigiam do indivíduo, frente à solicitação de sua moradia, uma revisão de seus anseios, que implicaria uma *"reducción de ciertas necesidades individuales que en adelante carecerán de una autentica justificación. Ou (...)"*.⁷ Isto é, transcorridos menos de 20 anos da declaração, atingia-se a justificativa autêntica, imaginada como remota em função da positividade dos processos técnicos industriais.

Na linha do reconhecimento parcial das limitações de suas formulações, mas talvez ainda objetivando assumir a frente do processo de reconstrução pós-guerra, celebrou-se em Brigwater, Inglaterra no ano de 1947, a retomada dos CIAM. Em sua declaração lia-se: *"El objetivo de los CIAM consiste en trabajar para la creación de un entorno físico que satisfaga las necesidades emocionales y materiales del hombre"*.⁸ Assim, na instância organizada do movimento moderno, atestava-se o início de uma revisão onde as "qualidades do lugar", uma conceituação que se pretendia não abstrata, deveriam passar a ser consideradas dentre os parâmetros de intervenção.

Em Brigwater, as objeções à cidade funcionalista, expressaram-se não apenas de forma negativa. Nele, iniciou-se um processo de formulações críticas, mas "complementares" à concepção modernista que havia sido desenvolvida de forma acabada na *Carta de Atenas*, no IV Congresso de 1933 porém, divulgada somente dez anos depois.

Entretanto, para Frampton, as contradições que o documento de 1943 guardava, emergiram de forma objetiva no VIII CIAM, realizado em Hoddesdon, também na Inglaterra, em 1951, quando de fato vislumbrar-se-ia um processo de diferenciação mais profunda no movimento moderno. Apesar de singulares, os conceitos de *"Nine Points ..."* não satisfaziam as críticas que na época vinham sendo acumuladas entre os jovens arquitetos. Isto porque esse CIAM, cujo tema inicial era *"O Núcleo"* e que teve

⁵ Frampton, K., *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, p.224-5.

⁶ Para uma análise inicial desta questão veja-se Barham, R., *Teoria e Projeto na Primeira Época da Máquina*, particularmente pp.341-515.

⁷ Citado em Frampton, K., op. cit., p.273. O primeiro CIAM foi realizado no Castelo de La Sarraz na Suíça, daí o nome pelo qual seria mais conhecido, bem como o do documento de sua declaração.

⁸ Cit. in: Frampton, K., op. cit., p.275.

sua elaboração final consolidada com o significativo título "*O Coração da Cidade*", centrou suas idéias numa retificação da *Carta de Atenas*. Ou seja, o "*Coração*" proposto, apesar de toda simbologia que parecia (e parece) conter, tratava-se de um núcleo central para a cidade funcional que, deveria ser conseguido mediante um centro cívico, onde o novo caráter representativo e administrativo seria adicionado às relações e funções preestabelecidas.⁹ Esta concepção marcou o limite da mudança de rumos nas interpretações das *qualidades concretas do lugar* que o grupo dirigente dos CIAM sustentava e, podia admitir como reparação a suas resoluções anteriores.

A exploração do tema "*O Coração da Cidade*" e a superação das propostas formuladas pelos arquitetos modernos da chamada segunda geração - os mestres¹⁰ - que, compunham o então grupo dirigente dos CIAM, colocaria em destaque, em Aix-en-Provence, em 1953, no LX CIAM, não apenas a satisfação material dos indivíduos mas também a celebração de sentimentos coletivos e de identidades sociais. Nesse Congresso, destinado à discussão do "*Habitat*", as diferenças entre as gerações de arquitetos ganharam contornos claros. Segundo Frampton, isto ocorreu na medida em que Alison e Peter Smithson e Aldo van Eyck, caracterizados como dirigentes da nova geração, questionaram diretamente as quatro categorias funcionalistas da *Carta de Atenas* e, a tentativa de dar-lhe uma hierarquia urbana *instantânea*, com a proposta de *Centro Cívico*. Para eles, a cidade já era vista como um organismo complexo, descrita por *várias línguas*, onde o problema da identidade não se remetia apenas a questão da centralidade do poder mas, dispersava-se pelos bairros em variadas práticas sociais, implicando, portanto, aos arquitetos e urbanistas uma abertura para esse mundo e, não, apenas a vontade de sua regularização. Os valores em mutação indicavam que:

*"El hombre puede identificarse fácilmente con su propio hogar, pero tanto con la población en la que éste se encuentra situado. 'Pertener' es una necesidad básica emocional y sus asociaciones son del orden más simple. De 'pertener' -identidad- proviene el sentido enriquecedor de vivencia. La calle corta y angosta del barrio misero triunfa allí donde una redistribución espaciosa fracasa."*¹¹

A essência desta declaração continha uma ruptura mais profunda entre a nova geração de arquitetos e os mestres que, haviam construído tanto as idéias do modernismo como as suas próprias reputações antes da II Guerra Mundial. A desarticulação dos CIAM assistiria ainda mais um momento decisivo no V Congresso em Dubrovnik, na ex-Iugoslávia (atual Croácia), em 1956. Para este Congresso, cujo o tema continuaria sendo o "*Habitat*", como demonstrativo da crise, o casal Smithson junto com Eyck, Jacob Bakema, Georgis Candilis, Shadrach Woods, John Voelcker e William e Jill Howel, foram encarregados de preparar um trabalho a cerca da "*relación mas precisa entre forma física y necesidad socio-psicológica*".

⁹ Para Montaner, J. M. "*O Coração da Cidade*", seria "*más el centro cívico y representativo de la ciudad moderna que el centro histórico estrito*". Para K. Frampton, o que nutriria a preocupação da segunda geração era o sentimento "*sintético*" do "*espacio de aparición pública*", mas o modelo do núcleo, mostrar-se-ia simplista, para resolver os questionamentos da nova geração. Veja-se Montaner, J. M., *Después del Movimiento Moderno*, p.31-2 e Frampton, K., *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, p.275.

¹⁰ Para um quadro das gerações do movimento moderno, bem como sua nomenclatura veja-se Montaner, J. M., *op. cit.*, pp.12-8.

¹¹ Frampton, K., *op. cit.*, p.275.

¹² Ao que tudo indica, esta incumbência teria sido articulada porque, frente à recusa dos jovens arquitetos em não conceberem os postulados do CIAM como um patamar consolidado e, em certo sentido absoluto, os mestres decidiram outorgar-lhes a preparação do X Congresso em Dubrovnik, na esperança de que a dura realidade de organização e, por que não dizer de direção, demonstrasse aos mesmos jovens as dificuldades da tarefa de coesão de arquitetos no plano internacional e, portanto, a necessidade de respeitarem as decisões já consagradas, entendidas como avanços que deveriam ser preservados.

O Congresso realizado em 1956, seria interpretado como o último CIAM. Os seus organizadores, integrados pelos arquitetos citados, que comandavam as críticas aos postulados modernos, dele emergiriam definitivamente como grupo - o TEAM X -, com a "tarefa" de prosseguir os congressos internacionais. O primeiro realizado em Otterloo, em 1959, não desfrutaria de reconhecimento por parte dos principais arquitetos internacionais, sendo tanto considerado o último CIAM - de forma minoritária na historiografia arquitetônica - como, também, o primeiro Congresso do TEAM X, definido, sob esse prisma, como um agrupamento particular e não como representante da arquitetura moderna ou dos seus desdobramentos. Ainda que suas discussões sejam importantes, a sua análise fugiria por demais dos objetivos do trabalho, entretanto, dela interessa-nos verificar aquelas inspiradas pelo seu principal núcleo, o casal Smithson.¹³

¹² Idem. ibidem, p.275.

¹³ Para o TEAM X veja-se Montaner, J. M., op. cit., pp.30-5; Frampton, K., op. cit., pp.273-83 e Tafuri, M. e Dal Co, F., *Arquitectura Contemporánea*, pp.331-4. Frampton registra o "epítáfio" dos CIAM na carta que Le Corbusier enviara ao Congresso de Dubrovnik, onde lê-se: "Son aquellos que hoy cuentan cuarenta años, nacidos alrededor de 1916 (...), los nacidos hacia 1930 (...), los que se encuentran en el meollo del presente periodo, los únicos capaces de sentir personalmente los problemas reales, los objetivos que se han de perseguir, los medios para llegar a ellos, y la patética urgencia de la situación actual. Ellos son los que saben. Sus predecesores ya no cuentan, están al margen, ya no se encuentran supeditados al impacto directo de la situación.", op. cit. p.275.

Depois do Congresso de Otterloo, ocorreram, enquanto eventos promovidos pelo TEAM X, as reuniões de: Bagnols-sur-Céze, 1960; Londres, 1961; Royaumont, 1962; Paris, 1963; Berlim, 1965; Paris, 1967 e Toulouse-le-Mirail, 1990.

3.3. O Novo Brutalismo

A obra do casal Alison e Peter Smithson emergiu, tanto relacionada com a crise dos *CIAM* e em conjunto com a criação do *TEAM X*, como com o novo brutalismo.¹ Por sua vez, o significado simplificado e simplista que este termo duplo, em princípio, adquiriria na cultura arquitetônica, correspondeu ao de uma tendência moderna - mais uma - pós II Guerra, em que os materiais ganhariam expressão naquilo que teriam de característicos, sendo salvos de tratamentos subsequentes e deturpadores da sua manifestação primordial na obra. O edifício paradigmático desta "tendência" não foi nenhuma obra do casal Smithson, mas sim a Unidade de Habitação de Marseille (fig. 15), projetada por Le Corbusier. O brutalismo, admitindo a sua existência, seria não uma ruptura com os ideais modernos, mas a adaptação crítica dos mesmos a uma nova situação. Para Tafuri, o "movimento convencionalmente denominado" Novo brutalismo é um exemplo dos "fenômenos ligados à exploração dos problemas deixados em aberto pelas investigações dos 'mestres' ou das vanguardas dos anos 20".² Uma forte carga de crítica e de proposições sempre referenciadas à arquitetura existente, levaria o movimento ao limite de um "criticismo não rigoroso", a uma arquitetura que se recusava a ficar falando apenas da arquitetura, mas que teve sua grande expressão mais na crítica e menos nas obras.

Principalmente para Banham, mas também para Frampton, o desenvolvimento do novo brutalismo só é passível de entendimento a partir do ambiente cultural inglês posterior à II Guerra, marcado pela perda de hegemonia mundial e pela reconstrução do país marcada pela forte presença do Estado nos variados seguimentos sociais.

3.3.1. O Debate Inglês no Final dos Anos 40 e Início dos 50

Os jovens arquitetos ingleses depois da Guerra encontravam emprego basicamente nos organismos estatais, Montaner informou que 50% dos arquitetos, naquele período, trabalhavam no Estado e 45% de todas as construções eram obras públicas, do Estado do Bem Estar forjado pelo Partido Trabalhista. Por sua vez, a arquitetura moderna britânica sempre havia sido marcada pela presença de arquitetos estrangeiros (Gropius, Lubetkin com o grupo Tecton, etc), nunca tendo a expressão que o movimento alcançou no continente e, concorrendo, em termos urbanísticos, diretamente, com o pensamento e tradição da Cidade

¹ A origem do termo novo brutalismo já faz parte do folclore da historiografia arquitetônica, limitamo-nos portanto a reproduzir a carta de Hans Asplund a Eric de Maré, publicada em agosto de 1956 na *Architectural Review*: "En enero de 1950, comparti cargas con mis apreciados colegas Bent Edman y Lennart Holm. En esta época dichos arquitectos estaban proyectando un caso en Upsala. A juzgar por sus dibujos los calificué, con suave sarcasmo, de "neobrutalistas" ... El verano siguiente, en pleno jogorido con algunos amigos ingleses, entre los cuales se contaban Michael Ventris, Olivier Cox y Graeme Shankland, este término fue mencionado de nuevo, más o menos en broma. Cuando visité a los mismos amigos en Londres al año pasado, me dijeron que habían traído la palabra a Inglaterra y que se había difundido velozmente, y que, aunque ello pareciera sorprendente, había sido adoptado por una cierta facción de arquitectos ingleses jóvenes". Cit. in Banham, Reyner, *El Brutalismo en Arquitectura*, p. 10.

² Tafuri, M., *Teoría e História da Arquitetura*, p. 163.

Jardim, cuja doutrina viria a ser dominante na implantação das *New Towns*, definidas por lei promulgada em 1946.

Além disso, a presença atuante de arquitetos comunistas nos órgãos estatais era marcante, sendo que, nas propostas estéticas, a sua influência superava os quadros do partido comunista local, estendendo-se para o conjunto da esquerda, vale dizer, os trabalhistas principalmente. Como vimos, depois dos anos 30 era o realismo socialista, e não o modernismo, em qualquer de suas vertentes, a doutrina estética comunista e, em boa medida, a partir dele, seria formulada uma arquitetura britânica e popular. Entretanto, não seria o classicismo-eclético que viria a moldar tal arquitetura, mas sim uma concepção baseada na tradição local, ou num entendimento do que seria próprio do local, a partir de um uso historicamente já verificado, portanto verdadeiro para o povo. O princípio desta orientação não era novo, estando presente nas formulações de Zdanov, para quem: *"tudo o que é realmente genial é acessível, e tanto mais genial quanto mais acessível, às vastas massas populares"*,³ e de forma ainda anterior, como já analisado, presente também no interior do *Proletkult* e sua corrente populista, que via no povo e na sua obra a fonte da boa arte e arquitetura. Essas ideias realistas confrontavam-se com o formalismo e o subjetivismo de que era acusado o modernismo e, na Inglaterra do pós-guerra, iriam buscar referência, para a configuração do que viria a ser a versão britânica do realismo socialista - o *people's detailing*-, na produção arquitetônica do Estado social-democrata sueco, cujo estilo era o denominado empirismo. Segundo Frampton:

*"La sintáxis de este estilo - presumiblemente considerado como lo bastante 'popular' para la realización de la reforma social inglesa - comprendía una arquitectura de tejados de ángulos poco acusados, paredes de ladrillo, enjutas verticales y marcos cuadrados para las ventanas, estos últimos sin ningún ricubrimiento o bien pintados de blanco. Este llamado 'detalle popular' se convirtió, con adiciones locales, en el vocabulario de los arquitectos izquierdistas de la municipalidad de Londres."*⁴

O *People's Detailing* ganhou um reforço grande com os editoriais favoráveis de *The Architectural Review (AR)*. Os seus editores, J. M. Richards e Nicolaus Pevsner, mais do que relatar tendências, criavam-nas ou atribuíam-lhes qualidades que excediam a sua conformação inicial. O editorial decisivo para a afirmação do vocabulário *izquierdista*, defendia-o como o *"Novo Humanismo"* e, para Banham as posições de *AR* naquele período guardavam uma coerência programática, pois esse título, o novo humanismo, era:

*"En si mismo un refrito de un título inventado (por AR) para la retirada sueca a partir de la arquitectura moderna, el nuevo empirismo."*⁵

Banham, que não era um crítico imparcial neste debate, no seu livro sobre o novo brutalismo, relatou o desdém e o sarcasmo com que os jovens arquitetos tratavam esse estilo, principalmente na sua intenção de

³ Cit. in Prost, A. e Vincent G. (org.), *História da Vida Privada 5 - Da Primeira Guerra a nossos dias*, p.436.

⁴ Frampton, K., op. cit., p.266. Para uma análise inicial do empirismo escandinavo veja-se Montaner, J. M., *Después del Movimiento Moderno*, Cap. VI - *Arquitectura nórdica: "new empirism" y la arquitectura en el detalle*, pp.83-94.

⁵ Cit. in Idem, *Ibidem*, p.267.

reproduzir uma arquitetura inglesa e popular. Paradigmático disto seria a afirmação de James Stirling: "no nos enganemos. William Morris era sueco".⁶ Ou seja, a arquitetura do *People's Detailing*, novo humanismo, ou ainda "*William Morris Revival*" estaria ancorada nas construções inglesas do século XIX, cujo transporte para o presente havia sido possível pela iniciativa de esquerda, operando um contato com o empirismo escandinavo e sueco em particular. Pevsner, naquele período, flexibilizando o entendimento da forma arquitetônica e, portanto, da própria gênese do movimento moderno, iria reafirmar essa linha de raciocínio em 1955, afirmando o "*caráter inglês da arte inglesa*".⁷

Apesar da importância dos editoriais de *AR* e do fato dos arquitetos de esquerda dominarem as discussões nos órgãos públicos, suas posições não eram unânimes. Como a *boutade* de Stirling revelou, havia por parte dos jovens arquitetos ingleses, aliás, os mesmos que não admitiam uma continuidade linear do pensamento moderno no interior dos *CIAM*, uma discordância quanto à imposição do *People's Detailing*. As disputas nesses órgãos eram permanentes e, conforme Banham, no início de dezembro de 1955, vários dos jovens arquitetos teriam quase pedido demissão do *London County Council - L.C.C.* - quando:

*"miembros comunistas da hierarquia definiram que em termos arquitetônicos: los edificios de cuatro pisos o menos, por su tamaño podrán considerarse como autóctonos y deberán tener tejados: pero los mayores de ese tamaño no se considerarán autónomos y la forma de su cubierta se deberá resolver mediante discusión en el departamento."*⁸

O empirismo programático determinava desta forma, que um número significativo dos edifícios do *L.C.C.* (porque tinham quatro ou menos pisos), seria desde sempre "*autóctonos*", portanto, construídos conforme a tradição edilícia inglesa do século XIX. Esta decisão, só não desencadeou uma crise maior, com as demissões, porque o paradigma zhdanoviano do realismo, fora pontualmente suprimido nas deliberações do *CC do PCURSS* e do *Conselho de Ministros da URSS* (após morte de Stálin), sobre a eliminação do supérfluo no planejamento e na construção e desautorizado, nas suas variadas versões - clássico-acadêmica, populista, etc - na intervenção de Nikita Krushev no *Congresso Geral de Arquitetos*, também em dezembro de 1955. Naquele momento, Krushev, apregou que se edificaria "*sin constricciones ideológicas*", o que teve, segundo Banham, rebatimento direto na discussão inglesa. Assim, iniciava-se o degelo de uma linha

⁶ Idem, *ibidem*, p.267. Também cit. in Banham, R., op. cit., p.12, porém com uma versão um pouco distinta: "*Admitamos lo. William Morris fue sueco.*"

⁷ Na verdade esta frase sintetizava o conteúdo de uma série de conferências denominadas *Reith*, proferidas em 1955. Nelas também afirmaria um "novo humanismo", articulado a partir da tradição cultural britânica caracterizada pela informalidade do pintoresco e assim, revalidando o editorial de anos atrás. Frampton, K., *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, pp.266-7. Com relação a flexibilização do entendimento do movimento moderno, veja-se Pevsner, N., "Los Orígenes de la Arquitectura Moderna y del Diseño", em que o autor afirma a influência preponderante de Morris, Mackmurdo, Beardsley e outros artistas britânicos no desenvolvimento do modernismo, principalmente na Europa continental. Em particular quanto a influência britânica para o tipo de arquitetura que entendeu como importante para o modernismo informal. "*La influencia partió de Morris y del Domestic Revivo. Actuó entonces por una renovación del interés por la artesanía, que es la producción de objetos utilitarios, y por la estimación de un tipo de casa modesta, confortable, apta para la clase media y contraria a la pomposidad de los edificios públicos y de las vilas de los ricos*", p.145.

⁸ Banham, R., op. cit., p.11. *London County Council* depois *Greater London Council*, um dos organismos públicos londrinos encarregados de implementar os programas sociais, no caso o habitacional.

estética, caracterizado pelas flexibilizações culturais, de cunho funcionalista e economicista,⁹ do núcleo dirigente do PCURRS, cujas ações tinham validade mundial e não mais permitiriam a redução do pensamento artístico e arquitetónico a um *estilo-programa* ou, pelo menos, retiravam a força programático-partidária de uma formulação cultural, como da que havia desfrutado o realismo socialista durante décadas, eventualmente, sem eliminar as críticas *realistas* à arte moderna (o que não deixaria de alterar drasticamente os termos do debate artístico-cultural, em todos os países onde os PC tinham uma influência significativa nesse mesmo debate).

As consequências, em termos arquitetónicos, do engajamento político cultural dos arquitetos ingleses e, da presença de concepções de esquerda, bem como, do seu questionamento na produção dos edifícios promovida pelo Estado, geraram situações únicas. Para Montaner, nada mais significativo desse universo cultural britânico e do rebatimento para a arquitetura do que a cisão formal existente no conjunto habitacional de Alton Estate, em Roehampton implantado entre 1952 e 1959, pelo LCC. Nele, a parte leste

*"desarrolla o estilo pintoresco, de carácter informal y neorromántico, siguiendo la tradición vernácula con casas de clara inspiración sueca. En cambio, la parte oeste -proyectada por William Howell (miembro del TEAM X), John Partridge, Stanley Amis y John Killick se desarrolla según bloques colectivos autónomos, un lenguaje brutalista y formas de ascendencia moderna: en este caso la influencia de las 'Unités d'Habitation' de Le Corbusier es manifiesta. Parecerá paradójico, pero los arquitectos de izquierdas fueron los que proyectaron la parte este, mientras que los más conservadores eran los más entusiastas defensores de la arquitectura lecorbusiana y del Movimiento moderno."*¹⁰

Mas, apesar de intrigante, este era apenas um dos aspectos do debate britânico, pois se as formulações do novo empirismo tinham um caráter populista, não podiam ser reduzidas a ele ou, pelo menos, deviam ser entendidas à luz da existência de uma diferenciação entre a posição dos arquitetos de esquerda e a dos articulistas de *AR* - e da própria revista ao longo da década -, que, a bem da verdade, não chegaram a um rompimento com o modernismo, postulando mais um questionamento do seu repertório, sendo que, já em 1955 com a participação mais efetiva de Banham nos rumos da revista, esta iria defender o novo brutalismo.¹¹

⁹ Ernesto Rogers discutindo a resolução do PCURRS, salienta os pontos positivos, mas não deixa de sublinhar o problema de uma abertura estética que privilegiasse a crítica às técnicas arcaicas e os custos das construções e poderia tomar a forma de uma outra diretiz, tão ou mais óbvia que a anterior: *"Mas, si existe un formalismo de los esteticistas, existe otro igualmente inaceptable: el de los tecnocratas, que el documento en cuestión concluye, inadvertidamente, por fomentar"*. Rogers, E. N., *Experiencia de la Arquitectura*, p.159.

¹⁰ Montaner J. M., *op. cit.*, p. 81.

¹¹ Frampton, K. afirmou sobre Richards e Pevsner: *"quien, después de haber apoyado un modernismo astringente, a principios de la década de 1950 empezaron a optar por un enfoque menos riguroso respecto a la creación de la forma edificada"*. *Op. cit.*, p.266. A própria intenção de Pevsner de ligar o "novo humanismo" ao passado Pintoresco, denota uma perspectiva erudita, que os jovens arquitetos, por sua vez, também viam como necessário abarcar. Porém, no clima de disputas, isto foi feito de forma crítica, estabelecendo uma outra matriz. Assim, para o "novo brutalismo" também seria importante uma ligação com o "humanismo", que viria ou seria alimentada com as formulações contidas em "Age of Humanism" de Rudolf Wittkower, lançado em 1949 que, segundo Frampton, teve o "efecto inesperado de suscitar el interés de la generación naciente por la metodología y los objetivos de Palladio", Frampton, K., *op. cit.* p.267.

Foi nesta encruzilhada de posições e conceitos, muitas vezes definidos de forma precária, que os Smithson iriam propor uma arquitetura que, ao mesmo tempo que negava as formulações modernas desprovidas de significado, não iria se apoiar na leitura política das lições do passado inglês (local), numa verificação do histórico construtivo, como ponte para um pensamento enraizado e, por extensão popular, como propunha o didatismo dos arquitetos de esquerda. Sua posição, de forma alternativa, estruturar-se-ia a partir das novas elaborações antropológicas que se desenvolviam nos anos 50, segundo Frampton, procediam "*haciendo una referencia directa a las raíces socio-antropológicas de la cultura popular*".¹² Na verdade estas aquisições conceituais iriam ampliar o escopo dos Smithson que, seria completado com a incorporação das últimas manifestações da vanguarda artística: O expressionismo abstrato, a *art brut* e a *pop art*, na época neo-dadá. A partir desses elementos, adquire relevância a interpretação da obra dos Smithson conforme a definição que Tafuri propôs de mais uma corrente, dentre muitas, que buscava completar aquilo que a vanguarda histórica havia deixado em aberto. Eles, mais do que negarem o modernismo, procediam numa perspectiva de sua ressemantização. Tinham um campo muito propício para tanto, porque várias das críticas dirigidas ao movimento moderno, aplicavam-se, na Inglaterra, contra a arquitetura e o urbanismo de orientação antimoderna. Ou seja: 1- a maioria dos conjuntos habitacionais ingleses daquele período monofuncionais, vale dizer, com qualidade urbana questionável, foram *estilisticamente* idealizados a partir do *people's detailing*; 2- apesar de obedecerem à tradição das cidades jardins, ou por isso, mostraram os seus limites: as primeiras *New Towns* foram criticadas porque a instrumentalização político-racional que as instituiu, superou as suas características, tornando-as muito distantes de atenderem às necessidades de identidade ou de estabelecerem vínculos coletivos.¹³

Tudo isso colocou a obra dos Smithson e de outras arquitetos da nova geração, numa posição ambígua e rica. No plano interno eram os defensores do modernismo despidido do conteúdo utópico radical, no plano internacional dos *CIAM*, eram os que criticavam a arquitetura moderna e o esquematismo e abstracionismo de suas propostas. Frampton e Montaner analisando a obra do *TEAM 10* indicaram um caminho para o entendimento. O primeiro informou os limites do pensamento arquitetônico dos Smithson e companheiros, valorizando o seu aspecto crítico; o segundo realçou a perda da utopia globalizante e a mudança ideológica que teria caracterizado a nova geração, daí a sua distância em relação à geração anterior dos modernos.

Para um melhor entendimento, tomemos o edifício chave do casal, a Escola Secundária de Hunstanton (fig. 14), projetada em 1949 e concluída em 1954. Para a associação imediata apresentada no início do tópico entre brutalismo e concreto bruto, a escola já significa uma fenda. A sua concepção em estrutura metálica, com fechamentos de "panos" de vidro e alvenaria de tijolos, teria sua filiação vinculada a obra de Mies Van Der Rohe, particularmente o Instituto Politécnico de Illinois - *I.T.T.* - de 1938 a 1958

¹² Idem, *ibidem*, p. 267.

¹³ Em particular sobre essa questão Montaner, J. M., afirmou: "(...) la experiencia de las *New Towns* fue un de los puntos de arranque de las actitudes críticas de los jóvenes arquitectos (...) Alison y Peter Smithson basaron sus propuestas teóricas en la crítica a esta experiencia generadora de unas nuevas ciudades que pronto se mostrarían sin alma, sin vida urbana, sin identidad". Op. cit. p. 73.

O caminho para representação do edifício como brutalista, estaria nos objetivos da plena exposição dos elementos como, tubulações de água, condutores da fiação e dutos da rede de calefação, junto com a presença das lajes pré-moldadas, dos pisos e de cobertura, aparentes sem o "acabamento" de tetos falsos que ocultassem o seu desenho e, como consequência, a predominância da articulação dos componentes do edifício - como a tubulação aparente fixada na laje exposta - sobre os espaços. Ou melhor, o didatismo dos detalhes, prevendo o tipo de usuário, indicava o uso genérico que os espaços deveriam ter. Assim, mais do que uma "estética de armazém", o conceito arquitetônico era o de uma releitura da "máquina de morar". Ao invés de um especialista, o projeto previa um uso novo, mas por pessoas comuns, que necessitavam ser informadas do funcionamento do edifício (ou do fenômeno edifício) que não deixava, com isso, de ser um grande mecanismo. Emblemático disso, seria a bateria de pias e encanamentos de água servida dos sanitários. Onde deveriam ser instalados sifões em cada pia e um ralo sifonado, tinha-se para cada pia um pequeno cano conectando o seu ralo a uma estreita canaleta, em meia cana, portanto aberta, que "recolhia" e conduzia a água sob o olhar. Ambiente sem concessões ao conforto? Despojamento de todo elemento supérfluo? Mas exatamente o que é um sifão? Para onde vai a água usada? Como são, e como funcionam, de fato, os elementos que não podem ser vistos normalmente nos edifícios? O edifício tentava "explicar" o uso, mas desde o início ele deixava claro que o uso só era possível caso fizesse parte do ciclo de atividades daquele "universo". Portanto, o especialista devia ceder seu lugar a um ser comunitário, este, em contrapartida, devia respeitar o outro ou uma outra atividade exercida coletivamente. Respeito só existiria precedido ou acompanhado de proximidade, de um relacionamento ativo. A consciência de participar de uma comunidade interagiria com o uso correto - a prática - que o edifício ao mesmo tempo pressupunha e propunha. O novo brutalismo estaria, menos numa arquitetura do possível, em função de limitações técnicas e econômicas e nos materiais expostos sem acabamentos, representando a fidelidade a uma arquitetura desprendida do ornamento e mais num pensamento sócio-cultural que colocava as relações humanas no centro e que busca um equivalente arquitetônico que as abrigasse, sugerindo essa intenção e a sua realização. Foi este pensamento que produziu os dois grandes pátios internos de altura dupla, que além de cúpula por onde adentrava-se na escola, promoviam o convívio e distribuíam a circulação às salas de aulas, que percorriam e conformavam o perímetro do segundo pavimento, possibilitando o pé direito duplo. Não havia um corredor que circundasse todo o segundo piso servindo as salas. O que existia era o grande *hall* ou a praça - na verdade duas, os dois pátios cobertos. Para locomover-se de um grupo de salas a outro devia-se cruzar o *hall* que, na prática, significava subir e descer escadas, "passeando" pela praça. Existia uma funcionalidade ou, até mesmo, uma hierarquia funcional que, podia ser criticada, mas, também, é certo que não se tratava do funcionalismo otimizador do tempo e apenas organizador das atividades, algo da relação com a cidade, com os convívios que esta possibilitava, ou deveria possibilitar, surgia nesse edifício.

A inclusão da cidade no projeto arquitetônico ganharia uma forte expressão em outros trabalhos e antes de vermos como isso se manifestou, é importante verificarmos a coerência do pensamento do casal, que foi fornecida como um roteiro pelo manifesto apresentado em janeiro de 1955 na revista *Architectural Design* que, segundo Banham, era a publicação com a qual os jovens arquitetos se identificavam. Nele, explicaram que:

"Nuestra creencia de que el Nuevo brutalismo es la única evolución posible, en este momento, en lo que respecta al movimiento avanzado (en Arquitectura) parte no sólo del conocimiento de que Le Corbusier es uno de sus defensores (arrancando de su hormigón bruto de su 'Unité'), (...)

Lo inovador en el Nuevo brutalismo, entre las tendencias recientes, es que halla sus más íntimas afinidades no en los estilos arquitectónicos del pasado, sino en las formas de las viviendas aldeanas. Nada se realiza con astucia. La arquitectura surge como resultado directo de un sentimiento de vida (...).¹⁴

O apoio de Le Corbusier e as formas das casas aldeãs! De qual Le Corbusier falavam os Smithson e, que aldeias lhes interessavam? Existem duas questões a serem exploradas. A primeira seria a que indicava, apesar do respeito ao conjunto da obra do mestre franco-suíço, o interesse específico pelo segmento que ganhou expressão com o projeto *Roq e Rob*, com a Unidade de Habitação de Marseille - e as outras Unidades - e na seqüência com as *Maisons Jaoul* e a capela de *Ronchamps*, concluídas, também, em 1955 mas, alguns meses após a data do manifesto e, mais tarde, com *La Tourette*, que escapava da data do manifesto. Frampton caracterizou esta produção como de uma vertente paralela a mais reconhecida - a purista - de Le Corbusier, que tematizou uma monumentalização do vernáculo, estando presente na sua obra desde 1930 quando, do projeto da Casa Errazuryz, no Chile e da casa de fim de semana, construída nos subúrbios de Paris, em 1935. Estes dois exemplos seriam significativos, porque, se no primeiro caso o uso de materiais e técnicas vernaculares podia vir como consequência do atraso tecnológico e da impossibilidade do arquiteto acompanhar a obra, no segundo, isto já não se aplicava, configurando, portanto, uma alternativa conceitual ao purismo racionalista que lhe seria atribuído.¹⁵ Era esta arquitetura, produto da "cuenca del mediterráneo" e de toda simbologia que podia representar, que iria influenciar os jovens arquitetos. Para Banham, a obra de Le Corbusier funcionou como uma objetiva que construiu um olhar pelo qual os arquitetos puderam reconhecer a cena composta de uma produção arquitetônica "anónima de sencillas y ásperas formas geométricas de lisos muros y pequeñas ventanas, sin el menor artificio e inmemorialmente situadas en sus característicos paisajes".¹⁶ É importante realçar a interpretação que isolava as construções de qualquer artificio. Pois este, representava o contato com uma operação, via de regra instrumentalizadora, forjadora e falsificadora de significados. Era isso que os jovens arquitetos britânicos (também), viam no *people's detailing*, portanto, era fundamental distinguir-se dele, para elaborarem o que entendiam como uma "arquitetura básica", sem "astucia", produto "de un sentimiento de vida" positivo e para "descobrir" as mesmas qualidades e significados na própria Grã-Bretanha, em casas, de aldeia na Escócia e campestres em Golland.

Essa aproximação com uma arquitetura básica que, representava um outro tipo de organização social e um modo de vida distinto, mas que passava a ser visto como possuidor de qualidades, sem ter que ser (e

¹⁴ Banham, R., op. cit., pp. 45-6.

¹⁵ Veja-se sobre esta questão Frampton, K., op. cit., pp. 226-33.

¹⁶ Banham, R., op. cit., p. 47.

não devendo ser) alterado, no sentido moderno de padronizado - um sentido vulgar, mas nem por isso menos referenciado no movimento moderno -, foi que marcou o posicionamento dos Smithson. Vemos isto no projeto que realizaram em 1956, de uma residência afastada da zona urbana, Casa *Sudgen de Watford*, em que preocuparam-se em utilizar toda a potencialidade da pouca variedade de materiais locais, basicamente madeira e tijolo, ao mesmo tempo, que não se deixavam levar por um mimetismo da arquitetura da região, posto que o número de aberturas e suas generosas dimensões, indicavam uma síntese compositiva entre atualidade e tradição construtiva.¹⁷ Também salientamos, que no mesmo manifesto acima citado, os Smithson, quando analisando os edifícios de casas populares de Vladimir Bodiansky e *ATBAT*, na Argélia mas, principalmente, no Marrocos e buscando interpretar o pensamento arquitetônico que informava tais obras, não apenas como apropriação de um dado cultural estático, mas como um *quantum* da necessária relação entre atualidade e singularidade que uma obra contemporânea deveria possuir, explicavam que:

*"Lo que nosotros llamamos de 'back-yard', ellos lo llaman patio, inferido de su conocimiento de las necesidades de los árabes en el área de su enorme expansión... donde establecieron su sistema colectivo dispusieron un espacio para vivir al aire libre. Mientras que la 'Unité' fue el resultado de una técnica de reflexión sobre el 'habitat' que estaba en uso desde hacía cuarenta años, la importancia de los edificios marroquíes deriva de que son la primera manifestación de un nuevo modo de pensar."*¹⁸(grifo nosso)

Para Banham a reflexão sobre essas obras surgiram de forma especular a concepção que utilizaram no projeto do conjunto habitacional de *Golden-Lane*, em 1952.¹⁹ Nele, as áreas de circulação não apareciam apenas como tal, porque como:

*"Es imposible que cada persona se construya su propia casa al arquitecto le resulta posible hacer que el piso parezca la propia casa y que la casita sea el ambiente personal más idóneo"*²⁰(grifo nosso)

Traduzidas estas questões para o contexto urbano, a preocupação dos Smithson era de assegurar que seus projetos dessem continuidade às formas de relacionamento que as ruas populares dos bairros possuíam e possibilitavam. O urbanismo moderno e as propostas das *New Towns* estavam aquém desse objetivo e seus equivalentes arquitetônicos persistiam em propostas que não incorporavam as carências urbanas em seus programas.

A experiência que possibilitou aos Smithson desenvolver, em definitivo, uma sensibilidade proveniente da dinâmica das ruas e bairros populares, ocorreu quando passaram a frequentar, por volta de 1950, a residência do fotógrafo Nigel Henderson, em *Bethnal Green*, que vinha registrando as atividades de

¹⁷ Para a Casa *Sudgen*, veja-se Banham, R., op. cit. p.67 e p.77.

¹⁸ Idem, ibidem, p.47.

¹⁹ Como também em outros projetos, por exemplo no de ampliação da Universidade de Sheffield, de 1953.

²⁰ Banham, R., p.47.

rua dos moradores locais. As imagens, bem como a experimentação *in loco*, despertaram os Smithson para a riqueza da rua tradicional, pela forma como era apropriada pelos habitantes através do uso cotidiano, numa nova, ou pelo contrário, perene e intocada sociabilidade, presente nas festas, celebrações e jogos de rua. Ficaram tão convencidos que era essa qualidade que queriam ver transposta para os seus trabalhos que, "projetaram essa rua", nos pátios de Hustanton e, de forma explícita, nos corredores dos blocos residenciais de *Golden Lane* (fig. 12). Era o conteúdo da "colagem" fotográfica e bruta, porque deveria capturar e liberar *in natura* as relações que almejavam e acreditavam como possível tornar imanentes nos seus trabalhos, o piso que pareça *la propia casa* ou o *espacio para vivir al aire libre* ou a rua nas alturas, de que falou Frampton. Enfim, um morar que se realizava para além da casa, um morar que necessitava do convívio e da proximidade, de "*identidad y asociacón*" e que tivesse lugares para se expressar.

Partindo deste arcabouço de intenções que valorizava a vivência na rua, o projeto de *Golden Lane* foi articulado em oposição ao pensamento moderno fixado na Carta de Atenas, de organização e divisão da cidade em quatro funções. A elas, contrapuseram as categorias Casa, Rua, Bairro, Cidade. O problema foi que entre a crítica ao urbanismo moderno e a construção de uma alternativa a ele, os Smithson ficaram retidos na força poética de suas intenções e das imagens que utilizavam para exprimi-las. Seria como se a obra deles fosse um termo médio entre, a crítica das propostas modernas - e populistas - e, a superação das mesmas. O desenho dos Blocos em *Golden Lane* era tão arbitrário em relação à área que fora arrasada pelos bombardeios, quanto qualquer proposta moderna ortodoxa, o que levou Frampton a afirmar que, em relação às quatro categorias que formularam, "*lo que ellos entendían como tales términos se hizo cada vez mas vago a medida que aumentaba la escala*"²¹ e a escala de *Golden Lane* ultrapassava a casa e a rua, tangenciando a dimensão de um pequeno bairro (distrito).

O projeto não foi implantado, porém, a sua concepção foi concretizada no conjunto habitacional construído em *Park Hill*, Sheffield, em 1961 e, projetado por Jack Lynn e Ivor Smith. Nele, a dificuldade da vida comunitária desenvolver-se nos corredores de circulação, demonstrou a impossibilidade da substituição das ruas tradicionais, sendo que, os aspectos funcionalistas que o conjunto possuía (remetidos, basicamente, à circulação) já estavam potencialmente colocados no projeto de *Golden Lane*, como analisou Frampton.²²

Golden Lane marcaria o início de uma crítica mais consistente ao urbanismo moderno que, também, seria explicada, através, dos vínculos com a produção artística contemporânea, que mostrar-se-iam programáticos e consistentes, da mesma forma que o contato dos Smithson com *Bethnal Green* e Henderson não fora casual. Este foi fruto da construção de um pensamento contrário, direta ou indiretamente, às diretrizes do *people's detailing*. Foi com as análises da cultura popular, de sua interpretação a partir do desenvolvimento da sociologia e da antropologia e de sua utilização como alternativas às orientações de esquerda, que os Smithson puderam-se contrapor ao empirismo, e no caso arquitetônico a "*respectabilidad pequeño burguesa*" que este desfrutava. Assim, foi esta "*estética antropológica*", para Frampton,

21. Frampton, K., op. cit., p.276.

22. Idem, ibidem, pp.276-7.

"estrechamente vinculada como impulso al culto anti-arte del *art brut*, del pintor Jean Dubuffet"²³ que permitiu, após a leitura propiciada por Le Corbusier das casas aldeãs, dos elementos da arquitetura árabe, a associação deles com o *enclave* arquitetônico que se constituía na rua popular. Desta forma Henderson, e também o escultor Eduardo Paolozzi, compareceriam como alimentadores do mesmo pensamento que nutriu o brutalismo e, enquanto grupo, atuaram recompondo, em chave diversa da inicial, o ideário moderno de uma concepção artística que estivesse presente na arquitetura, nas artes plásticas, no *design* e na comunicação visual.

A oportunidade de expressarem o que entendiam por "arte total", veio com a exposição "*Parallel of Life and Art*" em 1953. Nela, a crítica à arte moderna normatizada, viria com a defesa de uma expressão estética, que parecia fugir a qualquer controle e era representada além da *art brut*, pelo neo-dadá e pelo expressionismo abstrato de Pollock - em que o processo de produção artística ganhava destaque.

Os Smithson realizavam uma matriz composta pelo posicionamento crítico frente ao movimento moderno, ao mesmo tempo, em que buscavam a valorização de obras e arquitetos modernos - justamente os mestres. Esta ambiguidade persistia com o desejo de recuperação de uma visão moderna de totalidade artística, estranhamente justaposto, à crença em um consumo benéfico, ou libertador. Na verdade, a defesa das correntes artísticas da década de 50, revelava que pretendiam atribuir a elas o valor e o papel das primeiras vanguardas, entretanto, recobertas pela estética do consumo, como indicou o manifesto de 1955:

*"El año de 1954 fue un año clave. Vio el surgimiento del Neodadaísmo americano, con su peculiar imaginaria sobreimpuesta; la construcción de la obra maestra del automóvil que es el Cadillac descapotable, que abandona la carrocería de superficie continua por la de cuatro caras paralelas, verdadera caja sobre ruedas; el bruto de nuevas orientaciones en el CLAM; la revalorización de la obra de Gropius; y el repintado de la obra de la villa Garches?"*²⁴

Foi, sem dúvida, em função de posicionamentos como estes que Frampton deduziu que o casal assumia a substituição da "*simpatia inicial por el estilo de vida del proletariado*" por "*ideais propios de la clase media*".²⁵ à medida que os produtos de consumo e em particular o automóvel, ganhava um espaço maior no seu imaginário,²⁶ substituindo ou contaminando os ideais modernos. Na "Casa do Futuro", protótipo apresentado na exposição "*Daily Mail Ideal Home*", a influência produtivista de Fuller através de sua "*Dimaxion House*" era marcante. Entretanto, também, a plasticidade da superfície cintilante de um *Cadillac* cromado, símbolo da sociedade afluyente, o seria. O *design* utilitário do entre guerras submergia num catálogo de propaganda,²⁷ reaparecendo atraente, compatível com eletrodomésticos, televisores e

23 Idem, *ibidem*, p. 267.

24 Banham, R., *op. cit.*, p. 46.

25 Frampton, K., *op. cit.*, p. 269.

26 Sobre este ponto Montaner afirmou que os Smithson e seu grupo, além de realizarem um trabalho baseado na estética "*del collage y del consumo*" admiravam: "*la arquitectura del Mies norteamericano, el diseño de automóviles, los electrodomésticos, el cine (serie B y ciencia ficción), la publicidad*", e mostram uma continuidade dos "planteamientos de las vanguardas" Montaner, J. M., *op. cit.*, p. 75.

27 O uso aqui do *Cadillac* é proposital e prende-se a citação anterior do manifesto. Passadas décadas do lançamento do modelo e em particular do conversível, é quase impossível hoje em dia localizar exatamente a particularidade do *Cadillac*. Que ele era um modelo de luxo,

automóveis. A tecnologia abalada pela guerra aparecia recuperada, junto com todo novo conhecimento que agenciavam para seus trabalhos, entretanto sob um novo verniz falacioso. Mas, um veredicto final sobre os Smithson pode ser precipitado, pois a ação não era inconsciente dos seus limites e riscos. Naquele momento, a opção da experimentação certamente embebida num otimismo próprio de quem buscava e encontrou outros paradigmas, ganhou relevância. Mas isto não significaria um abandono de uma leitura crítica do desenvolvimento cultural de médio prazo.

O respeito às características de um lugar para daí arrancar-se a produção de arquitetura, como o casal afirmaria claramente mais tarde, chocava-se diretamente com a homogeneização da produção industrial defendida, que também seria objeto de restrições posteriores. Esta situação colocava, tanto a obra, como os escritos, numa situação ambígua, que se positiva num primeiro momento, em persistindo, poderia se tornar uma dualidade negativa, onde discurso e obra não se complementavam mas, se desmentiam mutuamente. Entretanto, novamente, como alertou Frampton, se existia um otimismo com relação ao automóvel enquanto produto, este não se estendia para o seu papel na cidade. A proposta para Londres efetuada em 1956, procurava segregar os automóveis da cidade tradicional, criando uma estrutura elevada, composta por uma rede de avenidas. A ingenuidade desta solução, para quem pretendia minimizar o impacto da circulação de automóveis na cidade era notória, mas ela era significativa da posição dos Smithson, e da busca que empreenderam de novos paradigmas arquitetônicos, tanto contrários a um formalismo moderno como ao dogma do *people detailing*, como mostraria este trecho, onde buscaram explicitar o conceito - para eles chave - de *cluster*:

"La palabra 'cluster' fue introducida por primera vez en el N CLAM de Dubrovnik em 1956. El objetivo del Team X (...) era el de demostrar que se debía elaborar una forma específica de habitat para cada situación particular. (...) preparamos para el congreso cinco proyectos para situaciones particulares. En cada uno el modelo de desarrollo era al mismo tiempo, libre y sin embargo sistematizado. A esta forma de organización la llamamos 'cluster'.

La palabra 'cluster', que sirve para indicar un modelo específico de asociación, ha sido introducida para reemplazar grupos de conceptos como 'casa, calle, distrito, ciudad' (subdivisiones de la comunidad) o 'manzana, pueblo, ciudad' (entidades de grupo), que en la actualidad están ya demasiado cargadas de implicaciones históricas. (...) 'cluster' es una especie de término comodín que se usa durante el periodo de creación de nuevas tipologías.

talvez isto tenha sido feito pelos padrões de consumo. Mas quais eram os outros modelos de luxo? O que ele tinha de distinto dos demais? Um Chevrolet 54 seria mais ou menos luxuoso? Uma década antes dos Smithson, Adomo evidentemente de maneira crítica, já procurava analisar as promessas de distinção alferidas via o consumo e o Cadillac aparecia como mercadoria tipo, vejamos: "A técnica desenfreada elimina o luxo, mas não declarando que o privilégio é um direito humano, e sim cortando, pela elevação geral do standard, a possibilidade de se satisfazer. (...) Mas não conseguimos nos livrar da suspeita de que mesmo no luxo fora do normal e que se anuncia insidiosamente como tal, está misturado algo de arbitrário de artificial. (...) Sem dúvida, as vantagens do Cadillac sobre o Chevrolet são tanto maiores quanto mais caro ele custa, mas esta superioridade - ao contrário daquela do velho Rolls Royce - reside ela própria de um planejamento integral, que equipa aquele com melhores cilindros, parafusos e acessórios, este com piores, sem que nada seja alterado no esquema básico de produção em massa: seriam apenas necessárias apenas pequenas modificações na produção para transformar um Chevrolet num Cadillac. É assim que se esboça o luxo. Pois em meio a fungibilidade universal, a febre de prenda-se, sem exceção, ao não fungível". Adomo, T., *Mimma Moralia*, p.104.

*Se han emprendido algunos estudios sobre la naturaleza del 'cluster'. (...) como intención demostrar, en termos de formas reales, que era posible una nueva aproximación a la urbanística. En otras palabras se tenía que presentar una 'imagen', defendiendo una nueva estética y un nuevo modo de vida. A principio de los años cincuenta era necesario mirar las pinturas de Pollock y las esculturas de Paolozzi para obtener un sistema completo de imágenes, un orden con una estructura y una cierta tensión, en que cada parte correspondiera, de una manera novedosa, a un nuevo sistema de relaciones. Nuestra tesis sostiene que para cada forma de asociación existe un modelo inherente de edificio."*²⁸

Esta declaração contida em *Urban Structuring*, de 1967 - na verdade, uma atualização de um texto publicado em 1960, em *Uppercase 3* -, refletindo uma prática anterior, pode ser vista junto com a obra do *Economist Building*, 1960-64, e o conjunto habitacional de *Robin Hood Gardens*, 1966-72, como demonstrativos de uma condensação e uma seleção dos conceitos que o casal trabalhou. Os vínculos com o expressionismo abstrato e a anti-arte de uma maneira geral mantiveram-se presentes e eram explicados como necessários para a definição de novos conceitos de vida e, portanto, de uma nova estética e de um novo urbanismo. O que mantinha de forma clara a ligação com o escopo conceitual da arquitetura e do urbanismo modernos, ainda que de forma crítica, pois pretendiam uma associação com os desenvolvimentos das artes plásticas, como as vanguardas no início do século também assim almejavam. O que perdeu significado nos anos 60 foi a crença nas qualidades da sociedade de consumo, tanto no seu contraponto estético representado de certa forma pela *pop art*, como na veiculada confluência entre técnica e consumo num futuro harmônico, que o *design* americano parecia impulsionar.

O *Economist Building* já enunciava esse distanciamento, num momento em que o *Archigram* tomava a cena da arquitetura inglesa, o paradigma utilitário da construção moderna, através da pré-fabricação, discretamente era retomado, ao invés de um uso acentuadamente expressivo e "ficcional" da tecnologia. A "citadina" divisão do edifício, em três blocos distintos, a partir da interpretação das especificidades dos elementos componentes do programa e, sua divisão surge como pretexto. "*il n'y a pas d'autre choix que celui de 'construir' et de 'demonstrer'*"²⁹ para a construção de um ambiente urbano que se realizava privilegiando o pedestre mas sem ter que criar uma alternativa viária à estrutura da cidade como o projeto para Londres de 1956.

Por outro lado, se as propostas elaboradas para *Golden Lane*, tiveram como assinalado uma concreitude em *Park Hill*, inclusive pela escala, vinte anos depois a contar do seu término, em *Robin Hood Gardens* - um conjunto habitacional de dois blocos com jardim coletivo no centro -, o casal optou menos por reinterpretá-las e mais por fixá-las. Frente à integração com o tecido urbano tradicional que o *Economist Building* propunha e frente a projetos como *Garden Builds* ou *Sia. Hilda's College* - sendo que este último

²⁸ Smithson, Alison e Peter, *Urban Structuring*, cit. in, Montaner, J. M., op. cit., pp.75-6.

²⁹ L'Architecture d'Aujourd'hui (AA), n°177, p.5.

submetia-se de forma simples ao local e suas construções históricas -³⁰, não seria de se admirar que Marie-Christine Gangneux tivesse definido *Robin Hood Gardens* como a obra mais ambígua.³¹

As mesmas qualidades que pretendiam instalar e propiciar na rua/galeria de *Golden Lane*, estavam presentes. A apropriação individualizada de cada unidade, inclusive a sua entrada - idealizado como espaço carregado de significados, diafragma do público e do privado -, era estimulada, numa acentuação da valorização de práticas e atitudes populares.³² Entretanto, a formalidade que a pretendida "estética antropológica" atingiria, na rua/galeria, - *deck* - não poderia deixar de ser notada. A sua riqueza, que em princípio seria a da rua popular, que permitia a "sobrevivência de uma cultura primitiva", cedia vez a noção de um espaço que conhecia a contradição de servir de cenário da representação familiar e de base para o uso cotidiano. Contradição vagamente definida como advinda de modificações no modelo cultural, cujas consequências pareciam bastar-se em si, na sua constatação, como num registro fotográfico.³³

Seria, exatamente, por isso que, as soluções apresentadas - os projetos -, sempre ficaram aquém do discurso porque este, apesar de toda a crítica, continha uma crença supervalorizada da força do espontaneísmo das relações sociais. Ainda que Banham, afirmasse uma ética arquitetônica e não uma estética brutalista, há de se concordar com Frampton que, apesar de elogiar a busca direta das raízes populares, considerou que a sensibilidade da *art brut*,³⁴ traduzida para a arquitetura e o urbanismo, mostrar-se-ia "una actitud liberal e paternalista de acercamiento de las maneras populares." -³⁵

O grande problema da obra dos Smithson ou do ponto de partida das suas interpretações, foi sempre considerar a "vida" em *Bethnal Green* como modelo alternativo a vida em outros pontos da metrópole e à metrópole como um todo. A cultura popular expressava-se naquelas ruas, porém, antes de um modelo estruturado era uma subversão das relações abstratas e impessoais da metrópole, o seu reconhecimento e a sua realização eram fantásticos, entretanto, a confiança de que "enquanto modelo" e não enquanto fragmento de negação da (falta de) cultura urbana dominante, ele pudesse ser transportado para conjuntos habitacionais, que na verdade negavam a base vivencial sobre a qual aquela "cultura" se expressava, mostrar-se-ia uma atitude formal. A *art brut*, o expressionismo abstrato, o neo-dadá pareciam corroborar para a destituição de um pensamento artístico e cultural já completamente assimilado e incapaz de provocar qualquer choque e resposta, mas assim como os movimentos de vanguarda, os movimentos artísticos dos anos 50, também, seriam assimilados. As esperanças neles depositadas mostrar-se-iam impróprias e, ainda

³⁰ Para o qual haviam sintomaticamente convidado Gordon Cullen para o desenho de suas perspectivas

³¹ Gangneux, Marie-Christine, *Robin Hood's Gardens*, in *l'Architecture d'Aujourd'hui* (AA), n° 177, pp.6-8.

³² Como mostra a declaração de Allison Smithson: "Sur la rue, les coursives définissent des registres urbains, des relations entre l'espace semi-privé et l'espace public. Le problème de la relation entre cette horizontalité suspendue et celle de la rue se pose au niveau de l'entrée: espace monumental, que représente-t-il pour les habitants? une barrière, un lieu vide ou l'image de leur immeuble?" Cfr. in AA, n° 177, p.8.

³³ Ainda segundo Allison "La courive, lieu approprié est devenu un espace commun où se déroulent des activités diverses et contradictoires. Elle a la fois espace de représentation de la famille (fleurs, bancs, fer forgé, rideaux...) et espace de rejet où on s'écroule la tête en arrière ou les enfants jouent. Cette contradiction vient des modifications au modèle culturel" Cfr. in AA, n° 177, p.9.

³⁴ Jean Dubuffet diz a respeito de sua série *Corps de Dame*: "Eu sempre me deleitei (e penso que este deleite é constante em todos os meus quadros) em contrastar nesses corpos femininos o extremamente geral e o extremamente particular, o metafísico e o moral grotesco". Cfr. in Denzler, Bernard, *O Fovismo e o Expressionismo*, p.55.

³⁵ Montaner, J. M., op. cit. p.75.

que, a estética bruta tenha sido o *leitmotif* do jardim interno de *Robin Hoods*, sendo a topografia do seu gramado resultante dos entulhos da obra, este cenário para com o jardim bem cuidado, cuja tradição na Inglaterra não é pequena, mostrar-se-ia tão subterrâneo quanto os entulhos e quanto as pretensões de uma apropriação inovadora por parte da população dos conjuntos e em particular dos seus corredores (fig.13). Algo das brincadeiras das crianças ali ficou, assim como algo de um desenvolvimento de apropriações individualizadas, mas as manifestações coletivas que davam conteúdo aos retângulos das roupas brancas penduradas nos varais dos quintais, mostraram-se impossíveis frente à normatização resultante do projeto, ainda, que não fosse essa a intenção.

Por outro lado, podemos notar que as investidas do casal no campo das artes em geral, mais do que recuperar um projeto moderno de arte total, buscavam recuperar a arte contra o esquematismo e a instrumentalização dos ideais modernos. Porém, para eles a arte dos anos 50, não buscava mais mudar o mundo, mas representá-lo no seu cotidiano e criticá-lo na vacuidade, ou falsa intensidade deste mesmo cotidiano. Nesta atitude não faltaram equívocos que afirmavam a *art pop* como caminho da representação ou o enaltecimento do *design* americano, o que os colocava numa posição, ambigüamente, acrítica em relação ao circuito de "mercado", e que lhes valeram o julgamento feito por Frampton, citado anteriormente. Ainda que se movessem no terreno da assimilação e, portanto, da neutralização de suas propostas, seria significativo desta recomposição de um projeto artístico maior, o fato de Peter Smithson afirmar no *Congresso de Otterloo*, em 1959, que na arquitetura existiriam, naquele momento, duas vertentes: "una que concibe la arquitectura como actividad de ingenieria social (social engineering), otra, como arte".³⁶ Ou seja, por um caminho tortuoso, e com significados trocados, a discussão presente entre a vanguarda e Lurçat estava sendo reposta. Na verdade esta discussão, com as componentes historicistas que o casal rechaçava, permeava não apenas a obra dos Smithson mas a de vários arquitetos críticos do modernismo desde meados dos anos 50. As concepções em oposição ao ideário moderno surgida nos anos 50 abriam caminhos para formulações, não similares, contudo mais densas na década seguinte.

36. Schmidt, Hans, Las Relaciones entre la Arquitectura Soviética y la de los Países occidentales entre 1918 y 1932, in Vv.Aa., Socialismo, Ciudad y Arquitectura URSS - 1917-1937, p.267.

3.4. As Discussões na Itália do Pós-guerra

"'Il Politecnico' pretendeu alargar os limites da cultura, atingindo uma relação de massa entre cultura e público, tendo como objetivo uma mudança radical tanto de uma como de outro. A ideia central da revista é uma cultura criativa, capaz de inventar e construir uma nova forma de vida, de mudar o mundo, permanente experimentação de liberdade que a política deverá depois traduzir em praxis, através da revolução. A relação com o público e um ponto central do 'Politecnico', embora o público, o contato, a divulgação de ideias, o impulso didático, continuam sempre um pouco condicionados por um mito populista, relacionado com a atmosfera neorealista, e sobretudo privados de uma sólida base teórica marxista que sustente o impulso para o 'comunismo', tanto místico como veletariano em muitos posicionamentos que refletem as ideias de Vittorini."

Giorgio Barberi Squarotti (org.), *Literatura Italiana. Linhas. Problemas. Autores*.

Os caminhos diferenciados da arquitetura italiana construídos no entre guerras, perpassaram questões referentes à tradição, ao nacional, ao vernacular e à política - esta última relativa a definição de um estilo nacional para o regime fascista -, que trouxeram conotações específicas para o entendimento do seu modernismo, principalmente, caso cotejado com os contextos alemão, holandês, soviético e mesmo francês, dentre outros, bem como de sua crítica.² Após a II Guerra, o debate arquitetônico ocorreu no quadro da reconstrução, entendida não apenas enquanto operação física, mas principalmente social. Naquele momento a arquitetura iria repor, negando, integrando ou retrabalhando os elementos e conceitos que delimitaram a discussão cultura pré-bélica.

¹ Squarotti, Giorgio Barberi, *Literatura Italiana. Linhas. Problemas. Autores*, pp.449-50.

² A discussão arquitetônica italiana deu-se numa chave paralela ao do entendimento corrente do movimento moderno, conforme Bruno Paul J. V., *Arquitetura Italiana Racionalista nos Anos 1930*, in Pós nº 5, "os racionalistas identificaram e associaram ao processo de modernização todos os temas que acabaram por predominar nos 15 anos seguintes: as noções de funcionalismo, de racionalização da construção, das tipologias habitacionais, da estética contemporânea, do respeito pela tradição e da responsabilidade individual dos arquitetos", p.153. Os racionalistas formaram o "Gruppo 7" - constituído por Castagnoli, Figini, Polini, Frete, Larco, Rava, Terragni, todos formados na Politécnica de Milão. Em oposição à arquitetura racionalista erguiu-se as posições de Piacentini que definiu a arquitetura como uma questão estética, minimizando os problemas técnicos e salientando a tradição arquitetônica italiana, a propriedade de suas soluções - em contraposição as modernas advindas dos contextos nórdicos - e a hierarquia dos edifícios (idem, pp.151-2). Silva, Fernanda Fernandes, Relatório de Pesquisa: A Revista Casabella e o Debate Arquitetônico Italiano dos anos 50 e 60, na mesma postura de análise, também, salientou outras linhas do debate italiano, as elaboradas por: 1- Giuseppe Pagano e Eduardo Persico através da direção da revista Casabella, a partir de 1930, em que, particularmente, Pagano desenvolveu um trabalho valorizando "a arquitetura considerada menor ou expontânea e também as artes populares, representadas pelos antigos objetos de uso doméstico e também pelos produtos artesanais da civilização rural, nos quais encontrava os signos antecipados de uma contemporânea funcionalidade" (grifo nosso), s/p. 2 - Massimo Bontempelli e Pietro Maria Bardi, fundadores e dirigentes da revista Quadrante na cidade de Roma, em 1933, que abriu espaço para o trabalho dos racionalistas. Pela ótica de Quadrante a arquitetura moderna italiana "ao contrário dos demais países europeus onde o debate já ia adiantado, se propõe a trabalhar com a tradição", s/p. Montava uma equação baseada na mediterraneidade e no purismo - constituídos pela arquitetura grega e não romana, distanciando-se de Piacentini e pelo "neoplatonismo da estética purista de Le Corbusier". Silva observou que Peressutti - num artigo em Quadrante - defendeu a arquitetura mediterrânea - paredes brancas e retangulares e volumes cúbicos - como um patrimônio italiano apropriado por Gropius e Le Corbusier e "camuflada como invenção do século XX". Ainda segundo Silva, esta interpretação destacaria as elaborações 'funcionalistas' da casa rural italiana feitas por Pagano. Interessante notar que, de modo crítico e, evidentemente, sem se igualar com o caso italiano, mas guardando simetrias - lembremos as elaborações de Costa sobre a casa mínima -, o panorama moderno brasileiro, não foi tão singular, ainda que a história dos dois países fossem distintas. Da mesma forma, a arquitetura italiana auxilia a interpretar os desenhos diferenciados que o modernismo conheceu, em relação as formulações centro-europeias do movimento, que são as mais reconhecidas, conforme visto anteriormente. Para a arquitetura italiana do entre guerras, veja-se também, Tafuri, Manfredo e Dal Co, Francesco, "Architettura Nazionale e Architettura di Regime" in *Arquitetura Contemporânea*, pp.246-62.

Seriam várias as correntes formadas naquele período, a partir de alguns arquitetos chaves. Um deles, seria Bruno Zevi, que voltara do exílio após a guerra e propunha a arquitetura orgânica, dentre outras razões porque fora da cena fascista, como a mais apropriada para a reconstrução. Outro, seria Paolo Portoghesi que, nos anos 50, pretendia condensar as questões dissonantes levantadas por vários arquitetos em relação ao repertório moderno, mas nem por isso iguais, sob o rótulo de *neoliberty*, procurando estabelecer uma ligação com o movimento italiano, do início do século, correspondente ao *art-nouveau*, realçado porque visto como proto, ou pré moderno. Entre a produção de ambos, interessa-nos analisar particularmente a atividade neorealista e a obra de Ernesto Nathan Rogers.

3.4.1. Neorealismo italiano

Para Tafuri e Dal Co, o neoempirismo escandinavo exerceu um fascínio grande num segmento dos arquitetos italianos que buscavam constituir uma linha autônoma e diferenciada da experiência anterior a guerra. Englobando um movimento que se desdobrou em vários segmentos da produção artística, como no cinema de Rossellini, Visconti e De Sica, na pintura de Guttuso, na literatura de Carlo Levi e no teatro de Eduardo, apresentava-se, na arquitetura, com uma *"volontà di definire un linguaggio direttamente comunicativo per le classi popolari, protagoniste della ricostruzione postbellica"*.³ Ou seja, a produção que conformou o neorealismo italiano, era de mesma extração dos vários movimentos que entre o final da II Guerra (para não dizer a partir dos anos 30) e, aproximadamente, meados dos anos 50, estabeleceram um afastamento e uma crítica à vanguarda, buscando construir *"un rapporto positivo con il pubblico, sulla basi di linguaggi empirici e confidenziali"*. Além disso, Tafuri e Dal Co, identificaram que a busca por uma tradição menor e popular, hoje pode ser vista de forma análoga ao realismo socialista, ou nele inspirada, não sendo de se admirar, portanto, que delimitassem o período desses movimentos - nas suas manifestações mais "programáticas" - até a época do XX Congresso do PCURSS, possuindo, assim, uma relação com o debate inglês.

De forma correspondente ao pensamento dos autores italianos, Montaner afirmou que, independentemente do significado estético que o conceito de realismo possa ter tido durante a história, depois da II Guerra, apareceu de forma significativa, e:

"De nuevo se parte a la búsqueda de la realidad, intentando encontrar una realidad contemporánea v auténtica, lejos de convenciones, estereotipos e normas establecidas; una

³ Tafuri, M. e Dal Co, F., op. cit. p.326. Para esses autores o Neorealismo estaria inserido num movimento maior que frente ao esquematismo do *International Style* procurava recuperar uma instância romântica da arquitetura. Assim, opunham ao racionalismo, o método orgânico que era entendido como seu oposto, daí a valorização de Wright principalmente e de Aalto com o seu modernismo empírico. Nesta linha, a arquitetura orgânica de Zevi tinha uma mesma raiz da neorealista, a qual diversificava-se pelo mundo em grupos, ou trabalhos naturalistas, populistas, o próprio e matricial Neoempirismo escandinavo e o californiano Bay Region Style. Com relação as proximidades entre o neorealismo e a arquitetura orgânica, Montaner, José Maria, no livro *Después del Movimiento moderno*, afirma que após as primeiras obras a *Associazione per l'Architettura Organica - APAO* - organizado por Zevi, iria dissolvendo-se e vários membros aproximariam-se do Neorealismo, veja-se p.95.

realidad existencial. Sobre todo, en Italia, la aspiración al realismo se convierte en palabra de orden para una buena parte de los arquitectos.

Se trata de un concepto de enorme ambigüedad. Los intelectuales italianos lo reclaman como idea de izquierdas y libertadora."⁴

Ainda que este conceito tenha sido cepral na produção cultural italiana, na arquitetura ele teve uma produção efêmera, ao menos na sua forma mais nítida, como apresentada acima, sem outros cruzamentos. Os principais arquitetos identificados com o realismo foram: Mário Ridolfi, Ludovico Quaroni e Mario Fiorentino que formaram a chamada "escola romana". O edifício *manifesto* desta produção foi o conjunto Habitacional Tiburtino - na verdade um pequeno bairro (*Quartiere Tiburtino*) -, de Ridolfi e Quaroni, de 1950. Nele, tanto o intento de uma implantação informal, espontânea, como a utilização de técnicas tradicionais e, mesmo artesanais "arrancadas" de um mundo "contadino" (vernacular), pretendiam dar forma a uma "utopia regressiva". Isto já estaria delimitado desde 1946 com o "*Manuale dell'architetto*", organizado por Ridolfi e Calcaprina para o Conselho Nacional de Pesquisa.⁵ Para Tafuti e Dal Co, esta exaltação de um "mestieri" tradicional, concebido intelectualmente, tinha um uso articulado para com o lugar do setor da construção na economia, que deveria absorver uma mão de obra abundante e desqualificada, originária do sul e genericamente do campo. Entretanto, mesmo esta consideração de ordem econômico-social, não alteraria a caracterização do ideário neorealista e a natureza das articulações diretas com a cultura popular, ou seja, para os dois autores a:

*"riscoperta de la 'purezza' contadina è solo un capitolo del populismo intellettuale que alligna nella cultura italiana del dopoguerra."*⁶

Outros trabalhos, também, seriam realizados neste mesmo enquadramento, destacando-se os edifícios habitacionais do INA-CASA, na rua Etiópia (*viale Etiopia*), projetados e construídos entre 1951 e 1954, também de autoria de Ridolfi; os projetos da Estação Terminal de Roma, 1947; e da cidade nova de Matera - e, em particular, de sua Igreja -, de 1951, ambos de Quaroni. Nesta produção, a referência ao popular aparecia cada vez mais claramente como vinculada aos elementos e às práticas arquitetônicas que permaneciam, alçando a memória ao primeiro plano. Independente até dos seus objetivos político-ideológicos mais imediatos, estas conceituações marcaram o debate italiano; sua presença conheceria outros tratamentos que começariam a aparecer particularmente com Rogers, para quem dever-se-ia "*saldare la tradizione colta, con la tradizione popolare*".⁷

⁴ Montaner, Josep Maria, op. cit., p.108.

⁵ Veja-se Tafuti, M. e Dal Co, F., op. cit. p.326. Para Montaner, o Manuale é uma "tentativa de codificação de la experiencia constructiva artesanal. Se estaba defendiendo un tipo de saber cultural autóctono que no podia ser transferido por métodos estrictamente modernos sino que requiría de la permanencia de ciertos parámetros artesanales", op. cit., p.103.

⁶ Tafuti, M. e Dal Co, F., op. cit., p.326.

⁷ Cit. in idem, ibidem, p.326.

3.4.2. O Aporte Teórico de Ernesto Nathan Rogers

Rogers formou, em 1934, junto com Luigi Banfi (morto no fim da segunda guerra num campo de concentração), Ludovico Barbiano dei Belgiojoso e Enrico Peressutti, o escritório *BBPR*, em Milão. Desde o início foram afiliados ao *CIAM*, desenvolvendo uma arquitetura racionalista até meados dos anos 50. Em 1953, Rogers assumiu a editoria da revista *Casabella-Conti*, nela permanecendo até 1964. Nesta posição, transformou a revista numa tribuna qualificada do debate arquitetônico, não só através dos seus editoriais mas, também, com números temáticos que discutiam a gênese do movimento moderno, a partir de seus precursores e primeiros mestres.⁸

Para Montaner, os escritos de Rogers constituíram-se nos mais importantes referenciais da cultura arquitetônica dos anos 50 e início dos 60. De certa forma, ele condensaria várias das questões que permeavam o debate que buscava revitalizar a arquitetura frente à padronização e à assimilação a que as formas modernas estavam sendo submetidas, com a extensão retórica do *International Style*. Quanto aos principais mestres, Rogers fez sua defesa, em um sentido, senão original, ao menos eloquente, e de qualquer forma marcante de uma leitura do ideário moderno:

*"Para estes homens (Wright, Gropius, Mies e Le Corbusier), o problema da coerência do pensamento e da acção impunha-se de tal maneira que a própria actividade artistica resumia-se ou identificava-se com as suas funções como homens: eles vivem, lutam, sofrem e sacrificam-se pela arquitetura: nunca distinguem os problemas da forma dos de conteúdo, tanto nos seus trabalhos (...) como nas suas vidas. (...); pelo contrário, consideram a obra de arte como uma parte vital da existência e nela põem todas as suas aspirações morais, sociais e muitas vezes mesmo políticas."*⁹

Esse reconhecimento dos quatro grandes arquitetos, sem deixar de considerar, em outra passagem, as suas diferenças, atestava a sua filiação moderna. Mas, por outro lado, o desenvolvimento da arquitetura não poderia ocorrer independentemente das condições daquele momento, subtrai-las era contrariar o próprio modernismo. O grande ensinamento de Wright, Gropius, Mies e Le Corbusier, teria sido conceber através da realidade a sua produção, retirando dela a sua concretude. Assim, suas obras encontrar-se-iam para além da beleza, o que haviam transmitido não eram formas ou fórmulas preestabelecidas mas, sim, um método:

*"Assim, enquanto os nossos mestres nos deram um exemplo de luta e a iniciaram em nome da humanidade, nós teremos de ir adiante com a luta das fileiras, ombro a ombro com outros homens; se o estandarte do nosso predecessor traz a legenda 'avant-garde', a nossa bandeira deve dizer 'continuidade' "*¹⁰

⁸ A revista publica e discute Wright - n° 227, Loos - n° 233, Van de Velde - n° 237, a° Behrens - n° 240, Berlage - n° 249, Oud - n° 249.

⁹ Rogers, Ernesto Nathan, *A Arquitetura Moderna desde a Geração dos Mestres*, p.13. Texto correspondente ao editorial de *Casabella-Conti* n° 211, junho-julho 1956.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 19.

Deste ponto, arquitetura moderna era vitoriosa e comportaria, justificadamente, uma pesquisa por um repertório mais compreensivo para as massas. A tradição, portanto, podia ser assumida e tratar-se-ia disso pois, na verdade, o modernismo embutiria enquanto manifestação cultural o sentido profundo da tradição, "temporariamente rejeitado", em função da luta inicial contra o academicismo. "a nostalgia e a reação". Existe, portanto, em Rogers uma leitura que enxergava a arquitetura como dotada de historicidade própria: a arquitetura moderna, enquanto uma manifestação da cultura extraída do seu tempo, que o reinventa, faz parte desta historiografia.¹¹ Os que não entendiam isso, produziam uma arquitetura equivocada: o pior para a arquitetura moderna era a sua transformação num mero formalismo, através de um jogo de volumes consagrados. A isso chamava de "afectado cosmopolitismo" que construía nas mais variadas cidades do globo, uma arquitetura idêntica.

Porém, o trabalho que levava em conta a tradição só seria correto com a "tradição" também da "avant-garde", o contrário era cair num outro formalismo, que com a justificativa de atacar o do modernismo, dava vida ao folclorismo arquitetônico. Esta crítica tinha endereço certo, remetendo-se ao populismo do neorealismo. Num outro texto, comentando as decisões do PC soviético, que suprimiram o realismo socialista como estilo oficial, e salientando o trecho do documento que comentava a artificialidade construtiva, cuja concepção pretendia transferir aos edifícios a aparência da arquitetura do passado, afirma

*"En efecto, hemos discutido repetidas veces con algunos compatriotas (estudiantes, colegas y amigos) que siguen el ejemplo equivocado de los países en donde rigen sus preferencias políticas y que, mientras hablan de cultura nacional y popular, se deslizan hacia el culturalismo y el folklorismo, confundiendo los más profundos aportes de la tradición - en todo caso, inimitables - con sus inspidas apariencias. Querían ellos también reconsiderar sus opiniones?"*¹²

O pensamento de Rogers, cotejando os seus escritos, pode ser lido contendo uma dupla articulação. A primeira manifestava-se quando ele discutiu a renovação arquitetônica referenciada no trabalho dos quatro grandes mestres, no corpo conceitual do modernismo, mostrando-se interessado e, mais do que isso, atuante no debate em curso no movimento moderno, num cenário que desconhecia fronteiras nacionais. A segunda ficaria circunscrita, enquanto motivação ainda que não conceitualmente, à problemática italiana. O impulso inicial do neorealismo e de outras correntes de vertente empírica, deu-se na situação instável e miserável do imediato pós-guerra. Talvez, sua expressão mais clara tenha sido na literatura com a narrativa de denúncia ou documentação que abriu, "um grande espaço para o dialeto, para a transcrição dialetal, quase de gravador, na ilusão de fornecer uma fotografia literária das realidades marginais e populares ocultadas pelo fascismo".¹³ Entretanto, esta produção estaria conhecendo, já nos meados dos anos 50, um declínio, não apenas em função das novas orientações estilísticas de esquerda, mas porque a reconstrução ganhava

¹¹ Rogers afirmaria no editorial *Continuidá o Crisi*, "Não basta mais ser genericamente moderno, é necessário especificar o significado de tal modernidade", veja-se Casabella-continuidá, nº 215, p.

¹² Rogers, E. N., *Política y Arquitectura*, 1955, in *Experiencia de la Arquitectura*, p. 159.

¹³ Squarotti, G. B., org., op. cit. p. 544.

corpo com um governo de maioria de centro, sob o comando do grande capital. Ou seja, se não era uma situação estabilizada, também, não era a situação "revolucionária" vivida na segunda metade dos anos 40, que era "muticamemente" alimentada com o realismo. A sua consequência mais imediata no plano da cultura foi a formação de uma indústria cultural e, portanto, uma ideologia de consumo da cultura e de sua padronização, cujas primeiras baixas, via de regra, são as manifestações populares (por exemplo, os dialetos), e até mesmo populistas. Neste quadro as formulações de Rogers na busca da fusão das lições do moderno com os elementos da tradição e, nestas, também os saberes populares, reconhecendo e inventando formas historicamente assentadas, foram uma estratégia para preservar a tradição. Ou seja, uma postura que simplesmente confrontasse, a tradição presentificada nos edifícios e nos ofícios construtivos, com a padronização cultural que poderia vir, ou estaria em curso com a recuperação econômica, não podemos esquecer a reconstrução física, arquitetônica das cidades, poderia ser muito perigosa, na medida em que, uma hegemonia da padronização cultural, nestes termos excludentes, seria absoluta.

Caso voltemos para o texto anterior de Rogers, podemos ver como, ainda que dupla, a articulação mencionada é de um mesmo pensamento pois, na sua conclusão unificaria os processos italiano e internacional, discutindo o urbanismo e particularmente a Carta de Atenas, na linha da reinterpretação do movimento moderno. Acentuando, porém, a concretude que a cidade possuía nas suas complexas funções e relações. A cidade do futuro não seria uma simples extensão do presente mas um outro presente, a tarefa do urbanista era prepará-lo. Para tanto, contra os ilusórios planos utópicos e, de um outro lado, burocráticos, infelizmente reais, que desfigurariam as cidades, propôs uma análise empírica sobre o problema das classes sociais, vale dizer, os agentes das transformações urbanas. Com isso, pretendia não salvaguardar o urbanismo de uma abstração ideológica, mas alertar para os "elementos adaptáveis e flexíveis" que talvez fossem, de fato, alheios à normatização, ou caso fossem adaptados, na verdade, estariam sendo eliminados. Tais elementos, seriam os variáveis de cidade para cidade, sua eliminação acarretaria a padronização. Frente a isso, não propunha fechar uma outra proposta "normativa" contra a moderna nem, tampouco, fazer um balanço definitivo desta que, necessariamente, teria que acarretar num produto acabado e alternativo, pois para Rogers, "*a vida significa uma mudança contínua, e não o permitiria.*"¹⁴

Para Fernanda Fernandes da Silva, essas preocupações de Rogers, que colocavam junto à renovação do repertório moderno, o "*confronto com a tradição como material cotidiano*"¹⁵ da atividade projetual do arquiteto, tem como resultante a teoria das preexistências. É ela que permitiria, do ponto de vista do projeto, "*uma nova relação entre arquitetura e cidade*"¹⁶. Ou seja, ele já colocava em questão a necessidade da arquitetura, que se inseria num contexto de edifícios construídos ao longo da história, ter que se relacionar com estes, resguardando a impossibilidade de uma imitação estilística que, de qualquer maneira, seria um equívoco. Ai, ficava nitida sua intenção, afirmada por Tafuri e - certamente referenciada em Gramsci - no papel que atribuía ao intelectual de soldar a cultura popular com a cultura erudita e que, segundo Montaner

¹⁴ Idem, *ibidem* nota 7, p. 26.

¹⁵ Silva, Fernanda Fernandes da, *op. cit.*, s/p.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

era combinada com a tarefa de estabelecer "un equilibrio, entre la tradición - como cúmulo del esfuerzo humano - y la modernidad - como ansia y necesidad de transformación y mejora colectiva".¹⁷

O ambiente arquitetônico daquele período era polifônico. Lembramos que 1955, ano de vários editoriais de Casabella que colocavam a questão da preexistência e da defesa e renovação do ideário moderno, também, seria o ano do X CIAM de Dubrovnik, assim como, também, seria o ano de consolidação da crítica condenatória ao realismo socialista, que alimentara vários movimentos empínicos, realistas e outros de mesma procedência¹⁸. As várias questões arquitetônicas, por vezes, debatidas com ambiguidade, ou mesmo com dificuldade, dividiriam mundos. Assim, os anos subsequentes conheceriam uma ampliação dos termos iniciais, tal como a discussão ocorria, tanto em termos genéricos do CIAM, como adstrita aos problemas regionais ou nacionais. Neste sentido, os confrontos apontariam a herança moderna e a autoridade ou propriedade para retrabalhá-la, como a grande questão.

Segundo Montaner, constituir-se-ia num forte catalisador das discussões, o término da Torre Velasca, projeto do BBPR. Os primeiros estudos iniciaram-se em 1950, com um corte claramente moderno, sendo a construção concluída em 1958, com os mesmos volume e forma básicos, estrutura de concreto e planta livre modernas, mas sintetizando, naquele momento, o que entendiam como produzir, refletindo sobre as preexistências ambientais, no caso as de Milão. O edifício, como consequência, guardaria traços da história construtiva local, provavelmente referenciados "no forma das torres medievais del Castello Sforzesco, en cuya remodelación trabajara BBPR desde 1949."¹⁹ O palco maior das discussões ocorria no Congresso de Otterlo, organizado pelo TEAM X, em 1959. Nele, Bakema, os Smithson e outros arquitetos, apesar de também colocarem questões relativas à recuperação do moderno, à qualificação de novas formas urbanas, pareciam não concordar com a relação que Rogers propunha da tradição e da fusão apresentadas em cada contexto, como estratégia para responder positivamente essas questões. Talvez, a leitura que tenham feito da Torre Velasca fosse mais a de um *revival*, semelhante àqueles que haviam combatido, na metade anterior da década, na Inglaterra. Entretanto, as posições talvez já estivessem definidas quando da reunião pois, meses antes, Banham e Rogers travaram, nas suas respectivas revistas *Architectural Review* - nº 747 e *Casabella-continuità* - nº 228, um ácido e famoso debate. No editorial de AR, em abril, com o sintomático nome de "Neoliberty - A Retirada Italiana do Movimento moderno". Banham critica os jovens arquitetos milaneses que se identificavam com a tendência do título do artigo, estendendo-a para uma gama maior de arquitetos do que, na realidade, abarcava - talvez influenciado pela dimensão que Paolo Portuguese queria imprimir-lhe -, e tachou Casabella de ser um abrigo para tal produção, referenciada na *liberty* do final do século passado e início deste, portanto, anterior ao moderno, o que criticava como inadmissível, qualificando esta atitude como uma "regressão infantil"²⁰. Rogers, no

¹⁷ Montaner, op. cit. p. 99. Este autor também faz uma referência a correspondência com Gramsci.

¹⁸ Ano, também como visto anteriormente, da conclusão de Ronchamp.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 101.

²⁰ Conforme Montaner, Banham teria como motivação para o seu ataque os nº 217 e 219 de Casabella. No primeiro publicam-se projetos de alguns jovens arquitetos de Milão Gae Aulenti, Raineri, Gregotti, Gabetti e Isola, no segundo Aldo Rossi no artigo O Passado e o Presente da Nova Arquitetura: "plantea una encendida defensa del neoliberty". op. cit. p. 103. Quanto ao artigo de Banham, vale salientar

número de junho, responderia com o editorial de título não menos sugestivo "*A Evolução da Arquitetura. Resposta ao Guardião das Geladeiras*" onde, evidentemente a defesa que Banham, via Smithson, fazia do *design* americano era motivo de crítica, principalmente pelo caráter "liberador" que a ele atribuíam.²¹ Basicamente, Rogers defendeu uma postura cultural que não enxergasse como limite das concepções, o imediato passado do movimento moderno (a *avant-garde*). Evidenciando os limites dessa atitude, reafirmava suas posições de entrelaçamento entre o moderno e o antigo, as preexistências ambientais. Além disso fez questão de explicitar as diferenças entre os arquitetos atacados, suas influências diferenciadas, apresentando também, o trabalho de outros arquitetos, mais antigos, num quadro já de evolução do moderno

Rogers seria, portanto, no quadro de desenvolvimento próprio da arquitetura italiana, que operaria projeções sobre o debate internacional, uma matriz que fundamentaria segundo Fernanda F. da Silva o trinômio "*arquitetura, cidade e história*"²² Nesta formulação, como vimos, várias contribuições far-se-iam presentes entre as quais mostrar-se-ia importante a de Giulio Carlo Argan.

Para Montaner ainda que os dois tenham se confrontado, e ainda que a produção de Argan tenha tido um reconhecimento tardio, suas análises que insistiam na: "*perdida de la capacidad conceptual de la cultura contemporánea a causa del pragmatismo, su defensa del trabajo artesanal frente a la pérdida de la dimensión artística que comporta la industria, o su crítica a las leyes de la sociedad capitalista*",²³ auxiliaram a compor o pensamento de Rogers (e estariam presentes no grupo de jovens arquitetos que trabalharam em *Casabella*)

Assim, Rogers com um perfil extremamente aberto a várias contribuições, e sempre mantendo uma postura de defesa da arquitetura moderna, iria estabelecer um plano de idéias que alimentaria a produção de vários arquitetos, principalmente italianos, mas não só, que iriam questionar o desenvolvimento que o movimento moderno havia conhecido, e ainda que o mantendo como referência, em muitos casos construíam outros ideários, que proporião não apenas a sua renovação, mas também a sua superação.

que, de forma contraditória, um dos edifícios que aponta como boa arquitetura italiana do pós-guerra seria a Igreja de Matera, de Quaroni, reconhecido enquanto neorealista.

²¹ Silva, F. F. da, informa que além do artigo de Rogers, Portoghesi também replicaria Banham com um artigo na revista *Comunità*, n° 72 - 1959. Ele também voltaria a discutir a questão no capítulo "A Itália em Retirada", no livro *Depois da Arquitetura Moderna*, op. cit., s/p.

²² Idem, *Ibidem*, s/p. Montaner, J. M., num raciocínio semelhante afirma que Rogers reintroduz na arquitetura os conceitos de: "tradição, história e monumento", op. cit., p. 99.

²³ Montaner, J. M., op. cit., p. 97.

3.5. A Produção de Lurçat

De volta da URSS em 1938, Lurçat responsabilizaria aqueles que definiam a arquitetura moderna através de um vocabulário e de um formulário técnico estreito - "*fenêtres en longueur, pilots, terrasse*"¹, como os municiadores dos próprios detratores do modernismo. Ou seja, a elevação de tal formulário a condição de itens indispensáveis para definição de uma obra como moderna, ou não, levavam fatalmente a arquitetura a um formalismo, um engano semelhante ao do academicismo clássico. Além disso, esta concepção teria levado a uma reação forte contra a arquitetura moderna em vários países - certamente falava da URSS e justificava aqui o academicismo clássico do realismo socialista. A França não teria participado desse antimodernismo, graças ao temperamento racionalista e ao senso de medida do seu povo, definidos portanto já naquele momento como um traço da cultura francesa.

Durante a II Guerra, Lurçat dedicou-se a escrever *Formes Composition e Lois d'Harmonie*, quando a construção civil encontrava-se paralisada. Nesta obra, pôde deter-se nas questões e problemas que abordara na União Soviética, os quais haviam significado uma mudança de rumos na sua atividade profissional, em relação ao período da década de 20 quando realizou projetos essencialmente modernos alinhados à vanguarda dos CIAM. Teorizando de modo a demonstrar a sua diferença com os formalistas modernos, aprofundaria o raciocínio que julgava conduzir a produção arquitetônica a uma excessiva limitação dos meios de expressão, potencializando, ou até mesmo, gerando um impasse, caso esta permanecesse restrita a um quadro fixo de resultados. Contra isso, fazia-se necessário um conhecimento maior, mais digno da arquitetura, que pudesse transformar a utilização dos aspectos que envolviam um projeto, fossem utilitários, técnicos, ideológicos ou estéticos, em meios de expressão mais ricos. Para tanto, teorizava a confecção de uma arquitetura, na qual a função seria apenas a base da qual "*dégageant la structure organique et formelle de l'oeuvre*"², em outros termos, o seu valor artístico.³

O livro I de *Formes, Compositions et Lois d'Harmonie* seria publicado em 1953, nele Lurçat exporia que a arquitetura para além da utilidade, comporta na sua complexidade preocupações que estariam colocadas no campo da estética, da representação ou da ideologia.

Assim, a experiência soviética não ficaria geograficamente restrita, tratava-se de fato de uma outra leitura da produção arquitetônica, ou de uma outra forma de conceber uma arquitetura que se relacionasse positivamente com a técnica e com a funcionalidade, que a sociedade contemporânea, em tese, exigia. Portanto, Lurçat, como havia colocado Cassetti, não estava falando de uma arquitetura que resolveria sua valorização artística com um decalque de estilos. Os valores estéticos, e ideológicos colocavam, como na

¹ Trata-se sem dúvida de uma referência a uma crítica a Le Corbusier.

² "Emanaria a estrutura orgânica e formal da obra"

³ Veja-se Lurçat, André, *Oeuvres Récent* I, p. 8.

URSS, a questão nacional, os traços característicos de um povo e de sua cultura, portanto a tradição. Neste sentido em 1955, Lurçat afirmaria em Conferência na *École Nationale et Supérieure des Beaux Arts*:

"Il existe, dans chaque groupement ethnique organisé en nation ayant sa culture propre, certaines inclinaisons formelles, certaines tournures d'esprit, un goût, qui s'expriment dans les oeuvres, mais qui, tout en prenant selon les époques des formes différentes, se perpétuent cependant et donnent, dans la diversité des expressions, toute leur valeur à l'unité et à la permanence des traits caractéristiques.

*Nul doute que cette tendance générale à limiter l'étendue de la gamme des moyens, à toujours revenir à certaines catégories d'éléments et de formes, à certains modes de groupement, de proportionnement et de mise en harmonie, ne soit le résultat de toute une conception esthétique, elle-même fonction, directement, d'un tempérament donné."*⁴

Em outra oportunidade, no mesmo ano, Lurçat apresentaria e atacaria a postura oposta a estas considerações, a cosmopolita, que ao negar as riquezas próprias de um país, conduziria a um *"appauvrissement dans le domaine de la création"*.⁵ Entretanto, Lurçat recusa um empirismo elementar, pois na mesma Conferência que afirmara as *"tournures d'esprit"*, também consideraria que a tradição operava em dois planos, um de valor universal e outro de valor nacional.⁶ O trabalho com a tradição por parte do arquiteto era da ordem da síntese. A tradição, as formas da tradição francesa, não seriam apenas as vernaculares, locais, nem tampouco elas seriam as mais importantes, mas também as da tradição "erudita", representada pelo racionalismo (tornado) universal, do qual a França era a guardiã. Portanto, em grande parte, estava falando da tradição clássica, em termos estéticos, mais precisamente do classicismo, não daquele impregnado de formalismo, que atacava, mas daquele de mesma ordem da já apontada por Cassetti.⁷

Assim, o arquiteto, não deveria criar formas novas a partir dos princípios funcionais, e das derivações técnicas (a máquina por exemplo). As permanências constituíam a matéria sobre a qual a arquitetura esteticamente - enquanto arte -, havia de ser trabalhada e, certamente, o arquiteto deveria utilizar, mas dirigindo, e não subordinando-se, os novos princípios advindos da técnica (nacionais ou universais), como forma de amplificar a produção.

⁴ Lurçat, A., op. cit., p. 162. *"Em cada agrupamento étnico organizado em nação com a sua cultura própria, há certas inclinações formais, certos caminhos tortuosos do espírito, um gosto, que se exprimem nas obras, mas que negando as épocas, tomam formas diferentes e, ao mesmo tempo, se perpetuam e conferem, na diversidade das expressões, todo valor à unidade e à permanência dos traços característicos. Ninguém duvida de que esta tendência geral de limitar o aspecto dos meios que voltam sempre a certas categorias de elementos e de formas, a certos modos de agrupamento, de proporção e de harmonia, seja o resultado de toda uma concepção estética, em si mesma diretamente função de um temperamento dado."*

⁵ Idem, ibidem, p. 162. *"Empobrecimento do domínio da criação."*

⁶ Idem, ibidem, p. 162. *"L'étude de la tradition, tant technique qu'esthétique, permet facilement d'établir que celle-ci comporte deux contenus bien définis: l'un de valeur universelle, l'autre de valeur nationale." ("O estudo da tradição, tanto técnica como estética, permite estabelecer facilmente que ela comporta dois conteúdos bem definidos: um de valor universal e outro de valor nacional").*

⁷ Recordamos que Cassetti, afirmou a composição clássica do projeto da Escola de Medicina em Moscou, mas negava qualquer ascendência de um procedimento com base apenas num decalque estilístico, numa *"manipulación de formas..."*. Veja-se cap. I item 1.7. O Socialismo Realizado e sua Representação, nota 21.

A identificação das inclinações formais afiliadas ao *temperamento racionalista*, mostrar-se-iam nos seus projetos de reconstrução de cidades e conjuntos habitacionais que realizaria durante os anos 40 e 50.⁸ A implantação dos conjuntos e das edificações, sempre pensadas hierarquicamente subordinadas à cidade, ou ao seu projeto urbano, via de regra conheceriam uma simetria a partir de um eixo que ordenava o conjunto. Ainda que a ordenação não dotasse as edificações de monumentalidade, a sua composição mostrava-se tributária de uma forte concepção classicista - como na reconstrução de Maubeuge (fig. 17).

Os edifícios habitacionais que em alguns casos atingiriam nove pavimentos, privilegiariam de qualquer forma uma volumetria pequena - principalmente se comparados com as Unidades de Habitação de Le Corbusier - e eram alocados de forma a valorizarem não a própria massa, mas sim o desenho da cidade, como consequência do conceito primordial. Lurçat, frente ao traçado anterior à guerra, parecia propor a sua retificação, ou seja, a destruição não aparecia como pretexto para uma forma urbana nova, sem nenhum compromisso com a anterior. Os antigos lotes individuais e quarteirões irregulares, eram substituídos pelo quarteirão com edifícios lindeiros à rua e pátios de uso coletivo interior, onde a propriedade privada do solo, que em várias oportunidades atacara como limite à planificação urbana, era "dissolvida".⁹ O antigo traçado irregular, ganhava uma requalificação que mantinha um desenho antifuncional, ou não apenas otimizador da circulação, preservando o ambiente urbano tradicional.

Por vezes os seus edifícios menores, conheceriam um entrelaçamento de formas e elementos modernos, com materiais tradicionais e disponíveis no local, como por exemplo a pedra e a madeira. Este tipo de resultado pode ser verificado tanto em sua casa - *Maison Lurçat* (fig. 16), como na Colônia de Férias em Saint-Denis. Mas o mais complexo na obra de Lurçat, seria percebermos como uma forma moderna podia ser concebida fora dos padrões correntes, ou seja, de forma distinta dos elementos do formulário moderno, ainda mais na França, cuja referência forte, ao menos historiográfica, eram as Unidades de Habitação. Assim, os seus edifícios não liberavam o solo, para um uso público, não eram de concreto aparente, não expunham a estrutura, nem possuíam janelas em tira e ainda, que tivessem laje de cobertura, estas não eram transformadas em tetos-jardins. Suas fachadas tinha uma composição "movimentada" por balcões e volumes que se destacavam do corpo principal e os elementos, tais como as aberturas e fechamentos, Lurçat, realçava-os com "frisos". Entretanto, eles eram modernos: na clareza de suas formas, nas aberturas que revelavam um pensamento modular, advindo da racionalização construtiva, na organização interna do programa, no uso dos materiais, mesmo quando tradicionais, pois o que se destacava era a construtibilidade, ou seja, a forma final da edificação, sobre o elemento individualizado e suas características particulares.

As obras de Lurçat são, hoje, relativamente desconhecidas, as razões disso fogem a nossa explicação naquele momento, no entanto ele forneceu elementos importantes para serem pensadas na década de 50.

⁸ As principais obras de Lurçat são: o plano de reconstrução de Maubeuge, e além de equipamentos urbanos, projetou vários blocos e edifícios habitacionais; A Cité Paul Langevin, o Quartier Fabien, conjuntos habitacionais em Saint-Denis, para esta cidade também projetaria a Crèche Henri Barbusse, o Centre Hospitalier, a École Maternelle Fabien; Lycée de Garçons et de Filles em Nevers; Groupe Scolaire em Blanc-Mesnil, etc. Para uma melhor identificação das obras veja-se Lurçat, A., op. cit.

⁹ Veja-se Lurçat, A., op. cit., p.158.

uma arquitetura, que se reivindicava do desenvolvimento técnico moderno, sem ter que ser caudatária das formas modernas canônicas, ao mesmo tempo que invocava uma tradição ambígua e sintética, pois ainda que nacional, buscava embutir o universal. Ela não ficaria limitada à experiência e às formas vernaculares, representando, em certa medida, a fusão de um repertório erudito que desconhecia divisas "locais/naturais" - rios, cordilheiras, umidade, etc - com outro que vivia justamente desses mesmos elementos "locais/naturais", que além dos acidentes geográficos e aspectos climáticos teriam como base um espírito cultural nacional, que cabia ao arquiteto, enquanto parte desse espírito, exprimi-lo, numa operação artística - colocando-se num patamar conceitual semelhante ao de Rogers.

Na URSS, Lurçat delineou o ponto inicial de sua divergência com o restante da vanguarda, principalmente a construtiva, ao formular a arquitetura como representação de um processo social cujos determinantes escapariam à arquitetura. Na reconstrução francesa dos 50, ele, de forma projetiva, demonstraria a sua visão de como a arquitetura, que não negava a técnica, era representação de um processo social (no caso a reconstrução), que seria essencialmente nacional.

3.6. O Cenário Político-econômico Brasileiro

"A transformação estrutural mais importante que possivelmente ocorrerá no terceiro quartel do século XX será a redução progressiva da importância relativa do setor externo no processo de capitalização. Em outras palavras, as indústrias de bens de capital - particularmente as de equipamentos - terão de crescer com intensidade muito maior do que o conjunto do setor industrial. Essa nova modificação estrutural, que já se anuncia claramente nos cinquenta, tomara possível evitar que os efeitos das flutuações da capacidade para importar se concentrem no processo de capitalização. É essa uma condição essencial para que a política econômica se permita visar ao duplo objetivo de defesa do nível de emprego e do ritmo de crescimento. Somente assim alcançará o sistema econômico uma maior flexibilidade, e estará em condições de tirar maiores vantagens do intercâmbio externo, pois poderá mais facilmente adaptar-se às modificações da procura que se exerce nos mercados internacionais."

*Celso Furtado. Formação Econômica do Brasil.*¹

Na aguda crítica que Adorno produziu do panorama do capitalismo, que extrapolava as formações nazi-fascista, transparecia uma confluência de elementos que deveria levar o sistema a uma situação limite. O horizonte imediato desta situação, parecia ter na fragilidade das economias em reconstrução no pós-guerra sua demonstração, e como sua consequência a instabilidade político-social. Independente da correção ou não da intensidade da crise que analisava e do seu desfecho, seu pensamento participava duma matriz, cujas afirmações projetadas de forma analítica no cenário mundial pareciam estabelecer uma distância, ou melhor, uma ruptura entre os processos políticos europeu (e norte-americano) e dos países não desenvolvidos, aí incluídos o Brasil e demais países latino-americanos. Tal matriz, induzia não somente a separar e autonomizar os processos políticos, mas tudo que a eles se ligavam e interagiam na economia, na cultura, e nas suas mais amplas figurações. Assim, em 1944, um ano após o alicia desencantado de Adorno, contra a instrumentalização e assimilação pelo consumo dos novos padrões artísticos que deveriam, em princípio, ter modelado o espírito da modernidade, foi o ano da entrada do Brasil na II Guerra Mundial. Decisão que pelas contradições que lhe eram inerentes, ditadura lutando contra as ditaduras nazi-fascistas, gestou as condições para a derrocada do Estado Novo montado por Getúlio.

A mudança de regime marcada pelas eleições presidenciais de 1945 e pela Assembleia Constituinte de 1946, estabeleciam uma sintonia com as mudanças que vinham ocorrendo na economia durante a última década e que se acentuaram durante a Guerra.² Estas geraram rápidas transformações que acabaram "*levando o Brasil, em vinte anos, a sofrer uma 'revolução econômica' e conseqüente mudança na paisagem humana*"³. Desta forma a democracia, entendida como corolário da modernidade, mesmo que de forma precária, ajustava a política à economia, vale dizer a modernização. Ainda que esta fosse imediatamente perceptível mais em algumas regiões do que na totalidade do território nacional.

¹ Furtado, Celso, *Formação Econômica do Brasil*, p.248.

² Em termos sucintos conforme N. Werneck Sodré, a taxa de expansão anual média da indústria foi de 7,5% entre 1939 e 1956, contra 2,5% da agricultura no mesmo período, cit. in. Mantega, Guido, *A Economia Política Brasileira*, p.174.

³ Carone, Edgard, *A República Liberal I - instituições e classes sociais*, p.255.

Assim, ao mesmo tempo que a história, entendida como processo civilizatório, periclitava na Europa, o Brasil *novamente* nela adentrava, ou nela buscava inserir-se para redimir-se da anomalia que "sempre" lhe acompanhara, conforme propôs Schwarz. Fazia-o pela conjunção dos significados que os termos modernidade e modernização representavam. A eles agora agregava-se definitivamente o modernismo como ideologia do nacionalismo, vinculado às transformações sócio-culturais, e isto para as artes e em particular para a arquitetura, como visto, era mais que um estilo, era equivalente a um programa.

Esta imagem concretizada nos termos de um "país do futuro", ao mesmo tempo que integrava o país na democracia, parecia preservar novamente o Brasil do resto do planeta, confirmando a matriz acima apresentada, e mais, tal imagem encontrou na tese cepalina da "substituição das importações", a sua explicação econômica, na medida em que confirmava essa autonomia, porque estaria revestida de um projeto histórico, que postulava a recuperação do atraso. Tal projeto, previa que seria possível o país desenvolver-se, desde que abandonasse em definitivo a noção Liberal clássica, e ao Estado fosse incorporado definitivamente o papel de organizador e planejador da economia. Bastaria, portanto uma convergência dos interesses nacionais modernizadores para, ainda que com o auxílio da poupança externa, operar-se os investimentos no setor produtivo (industrial) que possibilitaria o progresso econômico, a passagem para a situação de país desenvolvido e portanto a elevação do padrão social. O modelo econômico assim conformado ganharia o nome de "desenvolvimentista", completando a simbologia redentora.

Nada mais simples, pois a condição de subdesenvolvido num quadro de economias capitalistas nacionais (outras) já monopolistas, não poderia pretender que a simples alteração do papel do Estado, fosse suficiente para possibilitar um desenvolvimento equivalente (mesmo que monitorado pelo Estado) ao dessas economias nacionais. O país permanecia inserido, como não poderia deixar de ser, no mecanismo da política, da economia e da cultura internacionais, ainda que com movimentos e ritmos distintos de antes da II Guerra. As novas características trazidas pela industrialização crescente, não compunham uma singularidade absoluta, eram a materialização da perene inserção nos processos econômicos internacionais e ao mesmo tempo a sua própria e necessária renovação.

Por sua vez, a modernização local não era homogênea, como sabido, a imagem de um processo que iniciado iria avançando paulatinamente sobre todo o território, destruindo e substituindo as velhas relações econômicas, resolvendo positivamente a dualidade arcaico-moderno, foi ofuscada pelos acontecimentos. Ao longo das décadas de 40 e 50 erigiu-se uma outra realidade, na qual as áreas *desenvolvidas* e *subdesenvolvidas* estabeleciam "relações de troca e influência", que tendiam a cristalizar diferenças ao invés de saná-las, e mesmo nas áreas desenvolvidas, setores sociais permaneceriam marginalizados, compondo uma cena partida, mas também articulada.

Na verdade esta situação, presente em todo o período posterior a II Guerra (para não dizer do período anterior), mesmo não sendo reconhecida enquanto tal, e como modelo até os anos 70, visto ser o modelo desenvolvimentista, e suas variantes, hegemônico, era a expressão de relações internacionais, que seria definida e explicada pela Teoria da Dependência. Esta postulava que o desenvolvimento que se realizava

não ocorria em oposição ao sistema internacional, como a Teoria Cepalina afirmava, mas sim de forma combinada com o capital internacional presente e representado no país.⁴

O Brasil não seria portanto um país rico e soberano no futuro, que iria colocar-se na pirâmide mundial no cume, lado a lado dos estados desenvolvidos, porque ele não se encontrava num "limbo" - num não lugar - transitório entre o subdesenvolvimento e o desenvolvimento: ele já ocupava um lugar próprio, seu, no cenário econômico e político mundial, do qual era um participante ativo, porém na condição de dependente, o que não significa que não pudesse ocorrer um desenvolvimento econômico desde que associado.

Porém, como dissemos, esta compreensão viria à luz nos anos 70, nos 50, a aura de modernismo que parte da produção cultural recebia, valia-se da visão nacional-desenvolvimentista, das suas qualidades inequívocas, pois contra o arcaísmo levantavam-se, não mais apenas as propostas iniciais do industrial Roberto Simonsen, ou reivindicações de grupos interessados, mas estudos e planos, pensados para orientar uma política estatal. O primeiro grande estudo seria realizado pela Comissão mista Brasil-Estados Unidos (1951/53) e o segundo pelo Grupo Misto BNDE-CEPAL (1953/55). A eles sucederia o Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB -, e a síntese do pensamento econômico daquele período, o Plano de Metas (1956-61), que tornava realidade as aspirações desenvolvimentistas tendo o Estado como planejador da economia. Para Guido Mantega o Plano de Metas:

*"confirmava as áreas prioritárias da economia brasileira a serem contempladas com o maior volume de recursos do Estado, já indicadas desde a Comissão Mista Brasil-Estados Unidos. Dessa forma, energia, transporte e insumos básicos continuavam nevrálgicos para o prosseguimento da acumulação industrial. Porém o Plano de Metas distinguia-se dos seus fac-símiles à medida que punha em prática um extenso programa de incentivos ao setor privado, combinado com a atuação das instituições e empresas estatais, resultando na mobilização de um volume inédito de recursos."*⁵

O nacional-desenvolvimentismo, não tinha a unanimidade da intelectualidade econômica, entretanto, obtive a adesão dos intelectuais dito progressistas, e principalmente dos de esquerda, guardadas algumas restrições e mesmo diferenças que não alteravam o conteúdo do instrumento essencial: um Plano de desenvolvimento.

Com os sucessivos planos, até chegar-se ao Plano de Metas, o conteúdo, por vezes redentor que impregnava a produção cultural no seu engajamento para a concretização do projeto de identidade nacional, ganhava não apenas um aliado na política econômica, mas o verdadeiro e insubstituível fator dirigente do

⁴ Para esta questão, veja-se: Cardoso, Fernando Henrique & Faletto, Celso, Dependência e Desenvolvimento na América Latina. Ensaio de Interpretação Sociológica.

⁵ Mantega, Guido, A Economia Política Brasileira, p.73.

processo de libertação nacional. A modernização almejada, deixava de ser uma excepcionalidade onírica e tornava-se material - real - naquele período.

Para a arquitetura moderna brasileira, ou a sua corrente hegemônica, nada mais sincrônico, pois ela fechava a década de 40 completando um círculo de maturidade, onde a especificidade de uma escola moderna nacional havia sido "reconhecida". Os anos 50 mais do que cristalizar essa arquitetura, deveriam aprofundar as suas características. Esse parecia ser o caminho, pois nessa década formaram-se as primeiras turmas das escolas específicas de São Paulo e Minas Gerais, revistas de arquitetura foram organizadas, a urbanização em consonância com a industrialização conheceria uma inflexão decisiva, que culminaria na década de 60 com o predomínio numérico da população urbana sobre a rural, moldando o território de *vida* da arquitetura e da indústria a própria cidade. Sendo que novamente o reconhecimento internacional da arquitetura brasileira seria afirmado, revalidando suas qualidades, em várias publicações estrangeiras.

* * * * *

Entretanto, justamente porque o processo de industrialização deixou de ser um projeto e passou a ser uma realidade, ou pelo menos um projeto que se implantava, introduziu novos elementos que ressemantizavam a sociedade e a cultura, abrindo campo para novos questionamentos. Ou seja, a realidade internacional de crise e instabilidade, quer política quer econômica, que poderia parecer banida nas relações locais, porque o progresso brasileiro tudo resolveria, pelo contrário vinha junto com o mesmo progresso que a industrialização tornava presente, renovando os conflitos sociais locais. Assim, ainda que a produção cultural tenha mantido em grande parte um sentido positivo em relação aos acontecimentos sócio-econômicos, tal sentido apenas era possível a partir da visão engajada, mas não é verdade que a forma de tal engajamento foi constante e unânime e nem que o sentido do engajamento fosse consensual. Existiram ao lado de posturas positivas, outras que, ou não aceitavam os termos do desenvolvimento, ou não deixavam de ser críticas em relação a este, ainda que viam nele a possibilidade de resolução dos problemas nacionais. Estas visões mais que culturais eram sobretudo políticas, a intensidade da influência da esquerda e sobretudo do *PCB* naquele momento no debate político e cultural ocorreria de forma inédita.

3.6.1. O Partido Comunista e o Desenvolvimento Nacional

Saído de um período de desarticulação depois da repressão de 1935, o *PCB* chegaria ao final da II Guerra legalizado e fortalecido, com atividade pública, vários jornais e comitês funcionando abertamente. Nesta nova condição, participou das eleições, presidenciais e constituinte, de 1945, ainda que defendesse primeiro a realização exclusiva de uma Assembleia Nacional Constituinte (o que na prática significava a permanência de Vargas na presidência durante os trabalhos constituintes). Mesmo com esta orientação problemática, obteve um resultado espetacular: saindo praticamente da ilegalidade para um coeficiente de 10% do colégio eleitoral nacional. Entretanto o período de legalidade seria breve, pois o Tribunal Eleitoral

revogaria seu registro em maio 1947 e os seus deputados e vereadores (eleitos em 1946 e 1947) teriam os mandatos cassados em janeiro de 1948.

O governo eleito de Dutra, conheceria portanto uma crítica comunista constante. Esta combinava ataques ao autoritarismo praticado, com a indefinição de uma política econômica mais clara no final dos anos 40, e com o alinhamento brasileiro à política americana da Guerra Fria.⁶ Porém, apesar de toda retórica, o PCB teria uma marca ambígua e tensa em sua política, esta estender-se-ia ao II governo Vargas e explodiria com a conclusão dele. Para Jacob Gorender, o período que vai de 1948 a 1957 seria caracterizado por "*uma linha política de retórica revolucionária, de declamação à luta armada para derrubar o poder existente e instaurar um regime democrático-popular*"⁷ A retórica ganharia um reforço substantivo com o lançamento do Manifesto de Agosto em 1950, às portas das eleições presidenciais de 3 de outubro, em que todos os candidatos eram julgados comprometidos com o imperialismo, o Partido propunha como solução "*o caminho da luta e da ação, o caminho da revolução*"⁸. A estes termos definitivos, deveria dar seqüência um governo democrata e popular, um "*governo do bloco de todas as classes e camadas sociais que lutem efetivamente pela libertação nacional sob a direção do proletariado*"⁸. Para a revolução, ou para a sua construção o manifesto propunha a formação de uma "*Frente Democrática de Libertação Nacional*", que em princípio não guardaria diferenças da Aliança Libertadora Nacional da década de 30. Talvez a cassação do Partido, tivesse estimulado uma postura anti-capitalista mais contundente, entretanto, afora o sectarismo político, nada mais significativo ocorreu, o que de fato só reforçava a retórica.

Para o PCB, a mudança de orientação viria em 57, porém as contradições, de quem defendia um projeto de libertação nacional com base na aliança de várias classes, apareceria quando da crise do governo Vargas. Em janeiro de 1954 o Partido havia definido em seu projeto de programa a palavra de ordem "*abaixo o governo de traição nacional de Getúlio Vargas*". Frente aos ataques que Carlos Lacerda - figura pró-imperialista conforme a análise de esquerda - fazia à Getúlio, e a crise institucional instaurada após o atentado da rua Toneleiros, o PCB passaria, devido às circunstâncias, a defender criticamente o governo de Getúlio. Isso tudo foi muito rápido. Com a morte de Getúlio os militantes tanto uniam-se nos protestos pró-Getúlio, como sofriam ataques de trabalhistas e de defensores do seu governo. Ou seja, numa política retórica teria sido necessário ter forjado algum aliado. Sem ele como formular um governo de aliança do bloco democrático?⁹ Porém, de fato, a questão central seria outra. Ao definir todas as forças políticas burguesas, governo e oposição, como entreguista e anti-nacionais, o Partido colocava um anteparo a sua percepção da realidade. Ou seja, as contradições existiam, porém não eram apenas as da exploração absoluta, advinda de uma política governamental, integralmente instrumentada para e por interesses estrangeiros, que garantiam o "*caráter semi-feudal e semi-escravista da sociedade brasileira*". As

⁶ Para um entendimento da escalada política que levou à Guerra Fria no II pós-guerra e, em particular, das posições do PCURSS e demais PC e, portanto, poder-se projetar as conseqüências para o Brasil, veja-se Hobsbawm, E., Guerra Fria e "Socialismo Real", in *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*, respectivamente pp. 223-52 e 363-90.

⁷ Gorender, Jacob, *Memória - o PCB, a FEB e o Marxismo*, entrevista à Freire, Alípio e Venocslau, Paulo de Tarso, in *Teoria e Debate*, n° 11, p.26.

⁸ *Protes Dirige-se ao Povo*, Manifesto de Agosto, in *Fundamentos* n° 17, p.6.

⁹ Aqui não cabe discutir o mérito dessa política, mas sim constatar que a necessidade de um aliado, que ela exigia, chegou um pouco tarde.

contradições eram oriundas do incremento da industrialização, do desenvolvimento dependente e associado que o PCB e nenhuma das correntes políticas e econômicas de então assimilavam.

Na prática, existia um distanciamento entre a orientação da direção, e o processo real em que muitos intelectuais do partido, inclusive como técnicos da área econômica do governo, participavam. Os anos de 1954 a 1957, seriam decisivos para o fim da retórica. Com o desenlace da crise nacional gerada com a morte de Getúlio e as várias tentativas frustradas de golpe até a eleição de Juscelino Kubitschek, cuja candidatura o PCB apoiou, combinaram-se a morte de Stálin, a realização do XX Congresso do PCURSS, as denúncias de seus crimes, e uma aparente disposição da nova direção soviética de acomodação na tensão internacional. Assim, o apoio eleitoral a JK não seria um fato isolado. No início de 1958, após forte crise interna causada pela "desestalinização" do Partido,¹⁰ e após uma política "ambígua" que mantinha no programa a derrubada do "governo de traição nacional", mas que praticava uma linha diversa, apoiando candidaturas burguesas, o Partido lançava a *Declaração de Março*, que, conforme Gorender, propunha: "(...) a luta ant imperialista e a luta pela reforma agrária, com o aproveitamento da situação democrática existente no governo de Juscelino Kubitschek".¹¹ O que importava naquele momento era constatar a existência de algum segmento da classe dominante, vale dizer de industriais, que tivesse uma contradição estrutural com a oligarquia rural e o imperialismo, e estivesse disposto a realizar a revolução democrática-burguesa.¹² Esta nova orientação, que se adequava na economia ao reconhecimento das qualidades do Plano de Metas, distante do chamamento à Revolução, e que iria perdurar até o golpe de 64, seria possível porque, de fato:

*"Identificava-se uma ala nacionalista e democrática no governo de JK, a qual os comunistas deviam apoiar. Ao mesmo tempo, o documento continha uma diretriz estratégica, que já vinha de antes, a da revolução democrática-burguesa, anti imperialista e antifeudal. Por conseguinte, não compreendia a história do país, que já não carecia de revolução democrática-burguesa. O documento conduzia a uma posição apologetica em relação ao desenvolvimento capitalista característico da época de Juscelino"*¹³

Esta declaração de Gorender reveste-se de importante significado, porque permite compreender uma continuidade entre a política do partido antes e depois da guerra, despida da retórica revolucionária advinda da cassação de 1947-48, e com a aparente vantagem para a sua realização no pós-guerra, pois existia então, um governo nacionalista, desenvolvimentista (planejador) e eleito pelo povo.¹⁴ A importância não pararia aí, pois o historiador realçou não apenas a continuidade política, mas sim a permanência do erro de análise

¹⁰ O núcleo dirigente - Comissão Executiva - com exceção de Prestes fora substituído, em meados de 1957, porém anteriormente, vários militantes que polemizaram mais favoravelmente às declarações de Krushev haviam sido expulsos, mostrando os limites da desestalinização.

¹¹ Gorender, J., op. cit., p.31.

¹² Apesar de no último momento da crise o PCB ter defendido Vargas, é nesse momento que "descobriu-se-ia" de forma mais contundente que o seu governo, mesmo que de forma dúbia, e sempre jogando com os interesses de grupos opostos, havia favorecido ao setor nacionalista.

¹³ Gorender, J., p.31.

¹⁴ A continuidade que Gorender apontou, estava relacionada com a política que o PCB adotara em função das diretrizes da III Internacional - já discutidas no cap 2, no item 2.5. Cultura e Política: o Nacionalismo e a Revolução Brasileira -, decorrentes da análise que previa a necessidade de uma etapa burguesa nos países dependentes, coloniais e semi-coloniais.

que previa para o Brasil as etapas do desenvolvimento econômico dos países capitalistas centrais. Assim o Brasil feudal, que "existiria" tal como havia existido a Europa feudal, representado pelo latifúndio, deveria ser derrotado pelo Brasil capitalista, ou melhor, que queria ser capitalista, representado pela burguesia nacional, que faria a revolução nacional e expulsaria o imperialismo. Sobre isso Gorender arrematou:

"A consequência lógica consistia em colocar a burguesia nacional como força revolucionária, com a qual deveria marchar. Isso ia abrir caminho para as oscilações do PCB, (no) período que abarca os anos de 57 a 64." 15

A teoria econômica do Partido que dava suporte a essa política, que interpretava o Brasil como feudal, até a década de 60 tinha origem numa leitura específica das políticas da III Internacional para os países não desenvolvidos.¹⁶ O conteúdo da Declaração de Maio, que para Gorender iria dirigir a atividade partidária até 64, para Guido Mantega levaria a formalização desta teoria econômica num modelo, que ele denominou de Modelo Democrático Burguês. Nesta perspectiva sintetizaria a Declaração de Maio de forma similar a Gorender, postulando que o PCB a partir dela adotou:

"a) o reconhecimento de um desenvolvimento capitalista local e baseado na industrialização, com o fortalecimento da burguesia nacional e a necessidade de sua inclusão na frente revolucionária com papel de destaque;

b) o apoio à ala nacionalista do governo Kubitschek, que estaria representando os interesses progressistas do país; e

c) a substituição da luta armada pela via pacífica para o socialismo, com atuação preferencialmente dentro da legalidade democrática constitucional" 17

Os dois Congressos seguintes do Partido, em 1960 e 1967, com pequenas alterações, iriam manter essas mesmas orientações, consolidando o Modelo. Segundo Mantega isto ocorreu em função do refinamento que intelectuais comunistas realizaram no seu escopo conceitual, destacando nessa atividade os trabalhos de Nelson Werneck Sodré.

Para Sodré a economia brasileira nos anos 50, tinha uma estrutura colonial e dependente, o país conhecia uma forte industrialização e um processo de capitalização. Porém, no campo, a estrutura agrária era monopolista e como consequência afeita à especulação, o que dificultava a produtividade no setor. Entretanto, ainda que a concentração fundiária fosse problemática, o que gerava um entrave substantivo eram as formas do processo produtivo, basicamente pré-capitalistas e feudais. Estas iriam "desde o trabalho

15. Gorender, J., op. cit., p.31.

16. Esta teoria conheceria um primeiro aprimoramento no IV Congresso do Partido em novembro de 1954. Entretanto, este apesar de ter ocorrido após a morte de Getúlio, ainda manteria uma análise que desprezava o estágio de industrialização que o país já alcançara e, portanto, não alteraria a o papel político da "ala industrial" da burguesia, afora o fato de ainda manter a retórica revolucionária

17. Mantega, Guido, A Economia Política Brasileira, p.167.

gratuito, em troca da utilização das terras do senhor, até as diversas modalidades de parceria, todas elas caracterizando o regime de servidão típico da Europa feudal."¹⁸

O feudalismo no Brasil, conforme esta visão, teria sido introduzido desde a colonização portuguesa, rivalizando com o escravismo, tendo-se tornado hegemônico com a abolição, vindo a ocupar também as regiões (fazendas) desse outro sistema. O processo de industrialização que se fortaleceria depois da II Guerra, encontraria nesta estrutura do campo um entrave, porque o processo de substituição de importações tinha na política latifundiária de desvalorização cambial do Cruzeiro frente ao Dólar, um fator inibidor. Ou seja, a elite agrária mantinha ainda uma grande influência no governo e impunha uma política cambial favorável a exportação de produtos primários (agrícolas), que era inflacionária. Assim, tal política sacrificava a massa trabalhadora e paralisaria os investimentos na indústria por parte da frágil burguesia local. Conforme explica Mantega, a análise de Sodré de forma sintética concluiria que, "*a política cambial brasileira estaria promovendo a inflação e a redistribuição de renda do grosso da sociedade em favor dos latifundiários e demais classes retrógradas do país*".¹⁹

A essa ação dos proprietários rurais contra os interesses da maioria da nação, somar-se ia a atuação da burguesia industrial internacional, que aqui instalava apenas unidades de produtos supérfluos, ao mesmo tempo que descapitalizava o país com remessas de lucros maiores do que os investimentos efetuados.

Frente a esse quadro, onde os interesses dos latifundiários uniam-se aos da burguesia internacional, pouco espaço existiria para a burguesia nacional. Para promover a industrialização, não restaria outro caminho, a não ser romper com o imperialismo e realizar a reforma agrária contra os interesses da oligarquia rural, efetuando uma revolução nacional e democrática. Nesta linha a burguesia necessitava do apoio e auxílio das massas trabalhadoras, portanto, para Sodré, e na continuidade da política do PCB como visto com Gorender, tratava-se de secundarizar a contradição entre capital e trabalho, em prol da contradição entre o imperialismo e a os "verdadeiros" interesses nacionais:

*"É a compreensão de que, só passando a segundo plano, sem negá-la ou obscurecê-la, a contradição entre a classe que fornece o trabalho, e que ganha em consciência cada dia que passa, e a classe que necessita realizar-se pela capitalização com os recursos nacionais e seu adequado aproveitamento, poderemos subsistir como nação que apresenta o nacionalismo como solução natural e lhe dá essa força, essa penetração e esse poder catalisador que a simples observação registra."*²⁰

É importante registrar nesse desenvolvimento da concepção do Modelo Democrático Burguês, o perfil político que era atribuído à burguesia. Tendo que mobilizar o conjunto da sociedade pelas reformas econômicas no rumo da revolução nacional, a burguesia teria uma vocação democrática. Esta crença iria, na

¹⁸ Idem, *ibidem*, p.172.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p.174.

²⁰ Sodré, N. W., *Introdução à Brasileira*, cit. in, Mantega, G., *op. cit.*, p.175.

prática política do Partido, obliterar as contradições entre burguesia e trabalhadores e não apenas secundarizá-las.²¹

Os equívocos do Modelo são vários e não cabe aqui discuti-los, mas sim, entender que a partir da sua consolidação o PCB reforçaria a política nacionalista, consagrando uma interpretação dual da realidade, onde atraso e desenvolvimento seriam pólos opostos e excludentes. Como afirmou Mantega, perder-se-ia "a especificidade de um capitalismo atrasado e dependente, que emergira no quadro de um sistema capitalista mundial em estágio avançado e que, por isso, não se pareceria com os casos clássicos de desenvolvimento capitalista".²² A esta perda elevava-se em contrapartida, a valorização da necessidade de um plano econômico que sustentasse o desenvolvimento nacional e que tinha o Plano de Metas como paradigma a ser implementado, e radicalizado.

As conexões entre o debate econômico e o cultural foram intensas nos anos 50, e da mesma forma como o projeto cultural do PCB seria complementar ao da classe dominante, como visto em Zílio, no terreno econômico o Modelo Democrático Burguês, ainda que inviável, não contrapunha os interesses dos trabalhadores aos da burguesia. As atividades realizadas pelos artistas e intelectuais do PCB, ou por ele influenciados, seriam moldadas pelas relações entre a economia, a política e a cultura. Assim, se após o período de euforia do imediato pós-guerra, advém uma postura anti-burguesa e a tudo a ela relacionado na produção e promoção artística, ao menos na interpretação do Partido (como a arte abstrata, a realização das primeiras Bienais), a partir de meados dos anos 50, em função dos processos apresentados, uma visão preocupada em sintonizar a cultura à economia e política afirmou-se. O debate arquitetônico brasileiro, iria espelhar esse movimento e algumas manifestações, ainda que interessadas na solução das questões nacionais, e de forma velada, permaneceriam discutindo a produção local, em relação ao contexto sócio-cultural mundial.

Numa das linhas de manifestação do debate, Artigas foi uma das figuras mais destacadas. Valendo-se de aspectos do debate internacional, as vezes referenciados em seus textos e obras, mas muitas vezes não explicitados, iniciou uma crítica radical ao Movimento moderno e cautelosa à produção arquitetônica brasileira, que ganharia uma formatação na chamada *escola paulista*. Apesar das qualidades mais visíveis do seu discurso, serem aquelas que buscavam "as raízes brasileiras do universo", entendemos e reconhecemos em Artigas um produtor de arquitetura inserido no debate cultural e político do pós II Guerra. A conexão com este, deu-se através das peculiaridades do seu posicionamento partidário, que no início da

21. Para a questão da origem no caráter democrático da burguesia, veja-se Mantega, G., op. cit., p. 180 e pp. 187-209. Nestas últimas páginas o autor também analisou e pontuou os equívocos da teoria econômica que o Modelo carregava.

22. Mantega, G., op. cit., p. 209.

década de 50, informou as críticas à sociedade capitalista e à arquitetura moderna entendida como componente da ideologia desta sociedade.²³

Portanto, apesar do objetivo último ser a construção da nação e de sua cultura, o plano internacional mesmo que observado com lente crítica esteve sempre presente. Foi por isso que, para melhor entender as relações que Artigas estabeleceu, antes de verificarmos a sua produção - teórica, projetual e edifícia -, analisamos os termos e alguns dos principais participantes da produção da época, que acreditamos serem aqueles, certamente não todos, com os quais Artigas dialogou. Inclusive porque os seus conceitos, extrapolavam os contornos nacionais, mesmo quando afirmavam a tradição, como em Rogers e em Lurçat.

²³ Para esta questão ver a Advertência a Segunda Edição, Tafuri, M., Teorias e História da Arquitetura. No texto, Tafuri ao procurar esclarecer as bases de sua análise, afirmando que trabalhou a ideologia: "*como estrutura, portanto, da falsa consciência humana*", delimitou a "*Arquitetura como ideologia, como instituição que realiza a ideologia, como disciplina posta em crise pelas novas técnicas de integração do universo produtivo e da planificação anticíclica...*" (p.13). Aertando esta conceituação em relação a vanguarda, afirmou: "*A sua crise só sobrevem no momento preciso em que, perante a realidade do Plano, se torna objetivamente obsoleto o papel de quem antecipa ou medeia ideologicamente o próprio plano*" (p.14).

4. Vilanova Artigas e a Arquitetura Nacional

4.1. As Discussões Arquitetônicas no Brasil dos Anos 50

"Autoridades Cíveis e Militares presentes. Minhas Senhoras e meus Senhores, Srs. Congressistas.

É com o mais grato prazer que inauguramos hoje em São Paulo o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. É a segunda vez que se realiza em nossa cidade um Congresso de Arquitetos. O primeiro deles, realizado em 1945, foi sem dúvida alguma, um ato importante na história da arquitetura brasileira. A profissão de arquiteto é, sem dúvida alguma, uma das mais antigas no mundo. No entanto por circunstâncias especialíssimas, em nosso País ela só ultimamente vem se evidenciando como profissão, embora já tenhamos em nossa história magníficos exemplos de arquitetura que mostrados ao mundo, têm causado grande admiração. Podíamos dizer que a arquitetura brasileira, e principalmente a arquitetura brasileira contemporânea, foi descoberta em 1939, com o famoso pavilhão do Brasil na feira de Nova York. Naquela altura, a arquitetura moderna do Brasil ainda era menos conhecida do mundo. Foi daí por diante que ela despertou esse grande interesse, e, à medida que o tempo vai passando, cada vez mais se espalha por todos os países. Temos tido oportunidade de ser visitados, em nosso país por arquitetos dos mais longínquos rincões do mundo, que aqui vieram atraídos pela obra dos arquitetos contemporâneos do Brasil. O que é interessante notar na história recente da nossa arquitetura é o fenômeno 'Brasil Builds', que foi aquela série de exposições promovidas pelo Museu de Arte moderna de Nova York, e que mostrou aos brasileiros a sua própria arquitetura. Muitos brasileiros vieram tomar conhecimento da existência desse fenômeno através do reflexo que ele vinha causando fora do país. Em 1945 foi então que realizamos o nosso primeiro Congresso. E ele foi realizado em um momento de grande importância na história política do nosso país, porque havia, naquele janeiro de 1945, uma efervescência democrática que fazia com que todas as classes buscassem novos rumos para nossa pátria. Assim sendo, o 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos se realizou minutos antes da volta das franquias democráticas ao nosso país. Já nessa ocasião tivemos oportunidade de debater, aqui em São Paulo, os mais importantes problemas do nosso desenvolvimento econômico e cultural. Depois de uma certa resistência por parte de nossa sociedade, a arquitetura moderna, - vamos dizer assim porque é a linguagem que todos compreendem, - começou a conquistar um lugar ao sol. Hoje ela tem no Brasil um lugar definido, e o grande receio que nos assalta neste momento é justamente o da sua aceitação - vamos dizer - dentasiada. Muita gente já anda fazendo arquitetura moderna. Muita gente faz hoje arquitetura moderna como fazia ontem a arquitetura copiada dos catálogos. E isso infelizmente é um mal que nós, neste Congresso, precisamos tomar conhecimento, precisamos debater.

*Léo Ribeiro de Moraes. Abertura do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos.*¹

No Brasil a situação da arquitetura nos anos 50, foi tratada pela historiografia, via de regra, de forma autônoma. Naquela época, reconhecido o valor da produção de Costa, Niemeyer e outros, que formaram a *escola carioca*, restringiu-se as influências das elaborações contrapostas à Carta de Atenas que, animavam a discussão europeia e abordavam um sentimento de localidade. Aqui, estas formulações conheceriam manifestações esporádicas e apareceriam em projetos e textos de forma fragmentada e com um deslocamento temporal grande em relação ao final dos anos 40 e início dos 50, quando dos primeiros momentos de suas formulações. De certa forma, a noção que definia o Brasil numa etapa histórica distinta

¹. Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, pp.19-20.

da européia e americana era corrente, o que significava que a nossa arquitetura, passado o momento de aquisição do repertório moderno, pouco lucraria com a continuidade de um intercâmbio cultural. Por outro lado, também foi hiperdimensionada a influência que a arquitetura brasileira teve no cenário internacional. Para o projeto moderno de identidade nacional, que a historiografia também alimentou, o que se fazia necessário era não apenas construir a nação, mas conquistar a soberania. Esta ideia de soberania, recalcava um sentimento de autonomia que, no limite, seria xenóforo.

Neste sentido, na historiografia, pouco significado foi atribuído às relações de Artigas com o brutalismo, se é que existiram com alguma profundidade para os arquitetos e críticos elaboradores da historiografia. Ainda assim, admitindo estas relações, restaria definir com qual brutalismo: o brutalismo da Unidade de Habitação, identificado com o uso do concreto aparente, ou o novo brutalismo que surgia com as elaborações dos Smithson, e reinterpretava a obra corbusiana.

Certas questões que Artigas tocava, como a devoção à cidade formada e construída de maneira lenta e cumulativa, implícita nas suas críticas ao urbanismo moderno, não partiam de uma elaboração inicialmente local, e independentemente de conhecerem alguma análise na historiografia, exigiram uma maior amplitude, que o viés nacionalista inibiu. Elas seriam apresentadas por Artigas num texto deslocado dos anos 50 (e imperceptíveis no projeto para o concurso de Brasília que coordenou), escrito em 1969, onde poeticamente afirmou que *"a cidade industrial é a casa da sociedade nova. Elas criam-se mutuamente aos poucos. Vemos, quase todos, as cidades como obra de arte"*.² Talvez, apenas depois de arrefecido o debate que aqueceu os produtores da arquitetura moderna brasileira nos anos 50 e depois da perseguição política de que foi vítima em 1968, ele pôde desenvolver e exprimir conceitos de um pensamento espacial mais intimista, privilegiando aspectos psicológicos atinentes à perda da proximidade, que estaria presente numa comunidade menor, em oposição à vida na metrópole. Discussão que passava ao largo da questão nacional e que se remetia criticamente ao desenvolvimento da cidade capitalista. É provável que questões como esta, já estivessem presentes a algum tempo nas suas preocupações, porém camufladas sob prioridades imediatas que ditavam o debate arquitetônico.

Por ora, limitamo-nos a estas considerações, pois o seu desenvolvimento fugiria do percurso imediato do trabalho, ainda que frisemos a importância desse texto de Artigas, no qual revelou um conhecimento do debate protagonizado pelo casal Smithson, que estendeu-se até o final dos anos 60, assim como de questões formuladas por Heidegger, em 1954. De qualquer forma, o empenho no período, mesmo daqueles que conheciam os termos do debate internacional, como Artigas e outros arquitetos, era o de centralizar a discussão ideológica e cultural nos marcos da afirmação nacional, portanto, em contraposição à arquitetura produzida nos países de capitalismo avançado, vale dizer, imperialistas, nos termos em que, então, muitos arquitetos e críticos colocavam a questão.

² Artigas, J. B. Vilanova, *Arquitetura e Construção*, in *Caminhos da Arquitetura*, p. 105

Assim, enquanto ação coletiva ou de grupos coesos, os arquitetos brasileiros ao final da guerra não se inseriram diretamente nos debates realizados nos congressos do CIAM, em que as críticas aos propósitos e fundamentos da arquitetura moderna ganhavam destaque. De maneira relativamente paradoxal, pois, à sombra do sucesso mundial da arquitetura moderna brasileira, alguns arquitetos faziam uma crítica ao projeto moderno em relação às formas de sua arquitetura, interpretadas num ângulo oposto ao dos propósitos do grupo moderno (basicamente carioca), classificadas por eles de abstratas e internacionais, portanto anti-populares e anti-nacionais.³ Por outro lado, também, havia outros arquitetos, que engajados no projeto moderno e, em particular, na linha da corrente hegemônica, preocupavam-se com a manutenção e o reforço de suas qualidades.

Bruand, falando de dentro da "trama dominante" e, portanto, representando a segunda visão, seria revelador da nossa "autonomia", caracterizada por uma expansão, mas também, reavaliação de sentidos:

*"existe, portanto, uma unidade nessa arquitetura brasileira que se desenvolveu de uma só vez, pouco antes e durante a II Guerra (...) talvez, depois de 1944, não tenham surgido obras de primeiríssimo plano como as anteriores, mas a qualidade média aumentou e ocorreu uma diversificação nítida. Por essa razão e porque a atmosfera não era mais a mesma, a primeira página da história da nova arquitetura do Brasil tinha sido virada."*⁴ (grifo nosso)

Porém, significativas são as palavras de Costa que, em 1951, fez um alerta vigoroso, não porque a qualidade média tenha evoluído, mas porque ela estaria ocorrendo descolada dos princípios originais. Ou seja, a arquitetura moderna fundamentava-se como um construto ideológico denso. Esta característica era prova de seu vigor e de sua autonomia. O processo de consolidação do repertório moderno havia abarcado antigos críticos que o trabalhavam apenas formalmente. A sua utilização como fórmula para empreendimentos edilícios, estaria produzindo lacunas que poderiam levar à sua desarticulação. Sobre isso, Costa afirmou:

*"não se trata, ainda, de novo e precoce academismo (...) mas do arremedo inepto e bastardo caracterizado pelo emprego avulso de receitas modernistas desacompanhadas de formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica (...). É imprescindível que a aplicação recuada e desejável das fórmulas ainda válidas se processe com aquela mesma propriedade que originalmente as determinou."*⁵

3. Como veremos adiante, existia nesta concepção variações de julgamento em relação a arquitetura moderna brasileira, comparada a executada fora do país.

4. Bruand, I., *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p.115.

5. Costa, Lúcio, *Muita Construção Alguma Arquitetura e um Milagre*, in: *Sobre Arquitetura*, p.199.

4.1.1. A Permanência do Nacionalismo

A propriedade de que fala Costa, além dos aspectos culturais, remetia-se, diretamente, ao projeto nacional-popular e aos vínculos com a política dirigente do país. O projeto que serviu em grande parte ao Estado Novo, apesar das relações conflituosas que os intelectuais modernistas mantiveram no interior do governo Vargas, nas suas distintas fases, não seria traduzido numa unidade político-partidária burguesa. A sua força que vinha do nacionalismo, o "sentido permanente",⁶ apesar de ideologicamente dominante, continuaria sem uma representação que unificasse amplos setores sociais fora da ação do Estado e para além da agitação do PCB.

Após a II Guerra, a permanência do nacionalismo esteve fortemente acentuada no final dos anos 40 e nos 50. Para tanto, contribuiu o *Partido Comunista Brasileiro* que, nessa época, com boa influência nos meios artísticos e intelectuais, inseria a cultura na cronologia que elaborara para a revolução nacional. O projeto cultural que o PCB trabalhava, trazia-lhe uma ambiguidade, pois apesar de pretender uma produção de cunho social, no limite revolucionária - para os adeptos do realismo socialista, antimoderna -, a arte social teve como origem, na figura dos seus produtores, o movimento moderno. Os artistas e arquitetos, com alterações, diferenças, qualidades particulares e todas as ressalvas possíveis, haviam operado uma identificação do movimento moderno brasileiro, e isto incluía a arquitetura, com o modernismo europeu em geral, mesmo que este possuísse correntes distintas e estivesse sob revisão parcial (revisão que também podia significar renovação de seus valores). Cabe lembrar, que no quadro do modernismo incluía-se as vanguardas soviéticas, que também vinham à tona na revisão e que eram as mesmas que produziram, segundo os comunistas russos, obras degeneradas. Essa ambiguidade trouxe soluções diferenciadas:

- a primeira vanguarda plástica brasileira pôde ser absorvida pelo projeto cultural nacional-popular, porque, ainda que influenciada pelo cubismo e expressionismo ou em função disto, nunca abandonou a figuração. Esse fato, aliado à presença de pintores comunistas - ou simpatizantes - no nascedouro do modernismo local (Di Cavalcanti depois Portinari), criou uma flexibilidade plástica e conceitual que deslocou o realismo de traço naturalista, mais fiel à matriz "proletária", de forma substantiva para a gravura e parte da pintura. Esse deslocamento, não impediria que uma pressão sobre as experiências figurativas, não realisticamente fiel às formas da natureza, fosse manifestada a partir do PCB. O que funcionaria como julgamento da qualidade, boa ou má, de uma obra seria a soma da expressão figurativa com o tema, ou seja, quanto mais direta fosse julgada a leitura do tema, melhor seria a obra plástica. Daí a crença, por parte do PCB, de que a obra realista, que "veiculava" a reprodução dos objetos e pessoas, tal como eles se apresentavam no mundo, era a melhor expressão artística. Porém, apesar da importância desta questão, ela ocorreu secundariamente, pois nos anos 50 a crítica feroz não recairia sobre o binômio tema/figuração, mas sim sobre o abstracionismo e seus defensores, como será visto adiante.

⁶. Idem, *ibidem*, p. 119.

- a segunda, informa que a arquitetura moderna brasileira conheceria nos anos 50 uma situação de relativa ambigüidade, como já apontado. As obras de Costa e principalmente Niemeyer, dentre outros, alcançariam um prestígio mundial, que já havia sido anunciado com a publicação em 1943 do livro *Brazil Builds* de Goodwin. Ela, ainda que possuidora de características particulares que se pretendiam nacionais, era associada diretamente ao movimento moderno, como não poderia deixar de sê-lo, tanto pela sua origem em São Paulo como e, principalmente, pela forma como se deu a sua articulação no Rio de Janeiro, com a participação de Le Corbusier. Porém, tal associação era criticada por alguns arquitetos realistas - geralmente de orientação política comunista. Para eles, o movimento moderno produzia obras degeneradas e desvinculadas do repertório do povo e, portanto, deveria ser objeto de revisão e rejeição por parte dos arquitetos que pleiteavam um engajamento político de esquerda, ou progressista, que deveriam adotar uma arquitetura realista condizente com o tema "maior", o nacional-popular.

O desenvolvimento desse debate, que em grande parte ficou circunscrito aos anos 50, e o papel de Artigas nele, serão objeto do próximo tópico.

4.2. Artigas: Abstracionismo, Realismo e a Arquitetura Nacional

"Assumi posições próximas da arquitetura chamada racionalista, ou posteriormente chamada 'corbusieriana', mas fiz isso com espírito crítico, meu próprio, sabendo que essas posições eram já oriundas de uma visão de mundo das quais homens como Le Corbusier, que as fundamentaram, não podiam participar. Essas foram, na sua essência, originadas de uma concepção socialista do mundo, buscadas nos primórdios do Socialismo na União Soviética, e se cristalizaram com as interpretações pessoais de uma porção de gente, que se apresentava na Alemanha, na França - não nos Estados Unidos - como, ah..., pessoas que lutavam contra as opressões dentro do seu próprio país, e ofereciam isso ao seu povo, acima de tudo, a casa popular, como um momento da arte moderna. Foi com essa compreensão, já com uma compreensão de que não era aí que estavam os ideais do povo brasileiro, mas nos ideais da libertação nacional, de luta contra os poderes maiores que nos oprimiam, foi dentro desse caos que pude construir minha visão de arquitetura."

*Depoimento de Vilanova Artigas*¹

No início dos anos 50, o crítico Fernando Pedreira, opondo-se ao abstracionismo em ascensão no Brasil, e criticando seu grande incentivador à época, Mário Pedrosa, afirmava que este:

*"pretende provar as ligações entre as artes abstratas e a revolução soviética. Citando Kandinsky, Rodchenko e Mahlevich (...)".*²

Pedreira jocosamente informava, que fazendo "funcionar o desmoralizado realejo trotskista". Pedrosa efetuava estas ligações, em tom de condenação ao stalinismo, que teria rompido com a arte revolucionária através do realismo socialista e no mesmo giro traído a Revolução. Prosseguindo e contestando esta visão, concluía que:

*"(...) Na verdade, esta arte que o crítico Pedrosa ainda chama de revolucionária inclui, por algum tempo, muita gente boa. Mas logo ela revelou seu caráter falso e estéril, sua absoluta falta de conteúdo. O que se exige agora é uma arte que, talvez (para desgosto dos que se preocupam com estas coisas) não tenha relação com a obra de Rodchenko e de outros artistas do tempo em que brilhavam as flamas de outubro, como diz Mário Pedrosa."*³

Estas afirmações mostram que existiu, na discussão sobre as artes naquele período, uma visão político-ideológica dos conceitos artísticos, que reconhecia e explorava a identidade entre a crítica à vanguarda construtivista soviética (e aos modernos em geral) e a crítica aos pintores abstracionistas e concretos brasileiros. Lembrando que essa visão política exprimia o nacionalismo em contraposição ao internacionalismo e que, se na URSS era proletário e explicado como necessário em função de um tempo longo para o triunfo do socialismo, no Brasil tratava-se, no momento, de fazer a Revolução nacional, como parte do programa da Revolução socialista por etapas. À arte caberia deixar-se contaminar pelos conteúdos

¹ Artigas, J. Vilanova, Depoimento a Lena Coelho Santos, in: Revista Projeto n°109, p.94.

² Pedreira, Fernando, A Biênal e seus Defensores, in Fundamentos n°22, set. 1951, p.13.

³ Idem, ibidem, p.13.

temáticos desta política "nacional" - em alguns sentidos comum -, fabulando em cada país e momento, variações:

- na URSS, o povo trabalhador, mas prioritariamente seus heróis que construíam e defendiam a pátria do socialismo, guiando o próprio povo;
- no Brasil, o povo, que resistia com sua cultura ao imperialismo e lutava pela emancipação nacional.

Assim, a crítica implementada não era politicamente descompromissada, ela era uma componente da política do PCB que, desde os anos 30, já formulava através da aplicação do zdanovismo, uma plataforma artística com conteúdo e implicações de um programa político, o qual definia, à luz de suas atividades, os artistas progressistas (ou revolucionários) e os conservadores, via de regra, à serviço da decadência burguesa.

No Brasil, durante a década de 50, o abstracionismo desenvolveu-se largamente, propiciando um debate acalorado entre os seus defensores e os que apregoavam uma arte realista, que nada tinha em comum com o realismo de Pevsner e Gabo, pois era especificamente figurativista e pretendia o monopólio do vínculo social.

4.2.1. O Realismo e o Modernismo no Debate Artístico e Arquitetônico

A revista *Fundamentos* em São Paulo, bem como a *Horizontes* em Porto Alegre e *Joaquim* em Curitiba, reuniam vários críticos em torno dos conceitos do realismo socialista que, eventualmente, também escreviam em periódicos da grande imprensa.⁴

As citações acima apresentadas, pertencem a um artigo do crítico Fernando Pedreira, publicado em *Fundamentos*, por ocasião da *I Bienal Internacional de São Paulo* e intitulava-se *A Bienal e seus Defensores*. A exposição concentrou a crítica à arte abstrata e ao seu aparato promocional - imprensa, apoio governamental e da iniciativa privada. Ao artigo de Pedreira, somaram-se outros, a saber: *A Bienal: Impostura Cosmopolita*, do mesmo autor; *A Bienal É Contra os Artistas Brasileiros*, de Vilanova Artigas - ambos em *Fundamentos*. Em *Horizontes* publicou-se *Sobre a Bienal*, de Danúbio Gonçalves. Todos os artigos, além de atacarem o imperialismo americano, o verdadeiro organizador da *Bienal* que, servindo-se dos seus parceiros burgueses, pretendia desviar os artistas da realidade brasileira, do *front* das artes espaciais, buscavam fazer a propaganda de uma visão de arte engajada, bem como coesionar militantes e simpatizantes do PCB. Um ponto importante era atacar os chamados "agentes" do imperialismo, dentre eles Mário Pedrosa, pois além de defensor do abstracionismo nas artes, ou por isso mesmo, era

⁴ Veja-se Amaral, Aracy A., *Arte para Quê*, em particular os capítulos: IV - A Geração do pós-guerra, pp.131-64 e, VI - Realismo versus Abstracionismo e o confronto com a Bienal, pp.227-66.

internacionalista e trotskista,⁵ mas também empresários que possibilitavam a renovação da presença imperialista com eventos como a *Bienal*.

Contra o internacionalismo nas artes, identificado como cosmopolitismo, erguia-se a bandeira do nacionalismo e a denúncia do inimigo. Sobre esta composição, Artigas sentenciou:

*"e a Bienal? A Bienal é no seu conjunto pela guerra, a favor do imperialismo americano? Contra a libertação de nossa pátria desse polvo que nos suga? Por isso tem propaganda, tem páginas abertas nos jornais burgueses."*⁶

A exposição era apresentada como um complô, bem ao gosto da cultura da "guerra fria", que abria vários *fronts*, incentivava manobras, polêmicas cáusticas e construía grandes planos calcados em formulações mentais e pouca prática militante de massa. O complô era completado por uma aliança espúria. Escrevendo sobre esse assunto, Aracy Amaral, apontaria como produtos da ligação entre "a associação de Matarazzo Sobrinho com Rockefeller, o caráter internacionalista da Bienal, a veiculação do abstracionismo a impor uma nova informação (...)".⁷ Amaral concluiria este raciocínio, utilizando as palavras de Pedreira, propondo que a associação em prol da *Bienal*, fazia parte de "um esforço do Imperialismo através dos seus agentes culturais (...) para firmar posições e ganhar influência entre os intelectuais brasileiros".⁸

As posições, em relação à produção cultural e os valores estéticos, dos críticos e artistas realistas, eram claras e ainda que possibilitando algumas nuances, poderiam ser resumidas nesta afirmação de Pedreira:

*"Uma arte mais humana e generosa, voltada para os problemas do homem brasileiro, uma arte que ajude o povo a libertar-se da opressão e da exploração e contribua para o florescimento de uma cultura realmente brasileira. Eis porque combatemos o abstracionismo cosmopolita que nega o valor social e humano da arte, transformando-a num jogo frio e sem vida de formas e cores, e não mudaremos de opinião simplesmente porque Mahlevich criou o seu suprematismo sob o calor revolucionário da época (...)"*⁹

A pintura e a gravura com as quais esta posição se identificava e incentivava, era marcada por forte documentarismo de cunho social e, muitas vezes, com inspiração regional, pois quanto mais próximo do contexto, mais analítica da sociedade e fidedigna à realidade seria a obra de arte. Os motivos iam de cenas de trabalho braçal, retirantes, camponeses, à representação de protestos populares e pobreza urbana. Além

⁵ Na continuidade, Pedreira afirmou: "Por tudo isso, não é de admirar que, de outubro a dezembro, venham a reunir-se em São Paulo os expoentes ideológicos da arte decadente. (...) Para aplaudir-los e salientar a sua cultura e o seu brilho, virá do Rio o "parisiense" Mano Pedrosa, pontífice do moribundo trotskismo nacional (...)", Pedreira, F., *A Bienal - Impostura Cosmopolita*, Fundamentos n°21, p.14.

⁶ Artigas, J. Vilanova, *A Bienal é contra os artistas brasileiros*, in: Fundamentos n°23, p.10.

⁷ Amaral, A., *op. cit.*, p.250.

⁸ Pedreira, F., *idem nota 5*, p.15.

⁹ Pedreira, F., *idem nota 2*, p.13.

de figurativas, as obras pretendiam um realismo que implicasse antes de uma ação, uma sensibilização ideológica do público. Portanto, a figuração não necessitava ser fotográfica, pois uma carga emotiva mais forte poderia vir, por exemplo, de contribuições expressionistas, desde que elas não levassem a radicais distorções das figuras.¹⁰

Em paralelo a esta conformação nas artes plásticas, surgiu entre críticos e arquitetos, apelos a uma arquitetura realista ou regionalista, como podemos observar, em várias teses apresentadas no *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, em 1954. Elas revelavam um momento de reflexão da arquitetura moderna brasileira e postulavam conceituações, que sinteticamente para Mário Barata significavam:

"a) Resistência ao cosmopolitismo, que dissolve as raízes da nacionalidade e expande um superficialismo gratuito;

b) Ligação com o homem real do país e suas condições econômicas e psicológicas;

*c) Utilização das soluções aprovadas por longo uso no passado de adaptação ao meio, quando a atualidade não modificou bastante as condições ambiente, caso pouco comum."*¹¹

Concluindo o seu posicionamento e, após relacionar a auto-reflexão da arquitetura moderna com a tradição, que *"prepararia a fase nacional"*, afirmou:

*"todos esses problemas de arquitetura atual se enquadram no grande movimento de volta ao realismo, que está caracterizando a cultura contemporânea - e se tornou a única forma de sair do impasse a que se havia chegado."*¹²(em negro no original)

Ainda que, aparentemente, Barata tratasse de maneira vaga a expressão realista, certamente, sua crítica remetia-se ao neo-realismo italiano (no cinema, na literatura, na arquitetura - nesse caso realismo -, etc).¹³ ao empirismo escandinavo e ao novo-humanismo britânico na arquitetura, todos movimentos anti-modernos e que, em maior ou menor grau, relacionavam-se com o realismo socialista. Desta forma, antes de mais nada, o realismo devia ser lido como proposta cultural e não apenas como um *estilo* que agregaria algumas qualidades. Proposta que deveria auxiliar na resolução do *"impasse"* apregoado. Segundo Barata e outros, o debate do período indicava que os problemas que haviam levado a arquitetura a esse *"impasse"*, eram de duas ordens:

- a primeira, relativa à crítica do alcance social da arquitetura moderna brasileira, ou seja, a dimensão da sua implantação no território e a parcela da população que atingia e servia. Ainda que ela não

10. Para uma análise desse tipo de pintura e gravura, veja-se Amaral, A. A. op. cit., pp.131-225. Ainda sob esta questão, mas observando o seu lado doutrinário, Julio Roberto Katinsky, em depoimento ao autor, relatou que artistas como Portinari e Di Cavalcanti, chegaram a ser questionados, porque suas obras não expressavam o sofrimento do povo. Por exemplo as "mulatas" de Di, que, por vezes, tinham um caráter alegre e sensual e que não deixariam de representar, por isso, a cultura local.

11. Barata, Mário, *Arquitetura, Tradição e Realidade Brasileira*, in: *Anais IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, p.181.

12. *Idem*, *Ibidem*, p.182.

13. Como visto, na arquitetura a única produção claramente vinculada a esse conceito/terminologia era a do neo-realismo italiano, veja-se Tafuri, Manfredo, *Daí Co, Francesco, Architettura Contemporanea*, 322-27. Cabe lembrar que, em termos artísticos, foi o cinema neo-realista italiano, a expressão mais significativa deste movimento.

tenha ficado restrita às obras públicas e às edificações da elite econômica. considerava-se o volume de sua implantação inexpressivo. O que ocorria era a confirmação negativa do caso clássico, em que a qualidade viria da quantidade, ou seja, dava-se como certa a impossibilidade da massificação da arquitetura moderna no Brasil, portanto, ela não poderia incorporar uma qualidade social, reafirmando-se o equívoco de sua adoção. A crítica quanto aos fatores desta inadequação permaneciam em grande parte num plano ideológico, as condições materiais da produção pouco eram consideradas, o que não deixava de mostrar, ao menos em parte, os limites dessa crítica:

- a segunda ordem, era estética e, decorria da primeira. Sem atingir o "povo" e porque não o atingia, a arquitetura moderna permanecia confinada em formas desvinculadas da realidade social. A dura realidade não era apenas entendida enquanto contraprova das desigualdades provocadas pelo capitalismo, mas também, enquanto emissora do repertório popular, do qual a arquitetura moderna mantinha-se apartada. O repertório popular seria factível, desde que a arquitetura estivesse vinculada ao "homem real".

Porém o entendimento de como superar o "impasse" não era o mesmo e opunha, naquelas jornadas, no interior do mesmo ideário político - esquerda/ PCB -, duas visões:

- a primeira considerava vitoriosa a arquitetura moderna brasileira tal como era reconhecida internacionalmente e, também, independentemente das primeiras obras modernas construídas no país. elegia como sua obra geratriz o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública - *MESP* - de 1936/42 (relativizada a posição de Souza, como vimos): primeiro de uma genealogia pontuada pelos edifícios do Parque Guinle, do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939 e pelo conjunto da Pampulha de 1942. Do ponto de vista do discurso, esta crítica concordava com a gênese da arquitetura que tinha em Lúcio Costa o seu mentor.¹⁴ Rapidamente, recordamos que esta arquitetura estabelecia uma ponte entre o modernismo e um passado "modernizado", pois ideologicamente construído no presente, pretendendo que a arquitetura fosse o "artefato cultural" da demonstração/construção de uma identidade nacional. Assim, princípios e elementos da arquitetura produzida na época da colônia eram explicados como constituintes dos mesmos princípios do modernismo. Certamente, não de toda a arquitetura moderna, mas daquela que também dialogava com a tradição mediterrânea (comum a nossa cultura de origem latina) e que era representada por Le Corbusier.¹⁵ Isto foi visto. Porém, o fato novo seria que esta visão subdividia-se em outras duas.

Uma primeira, que mantinha o entendimento apresentado, mas também, por vezes, atacava a arquitetura moderna brasileira, e considerava que no plano internacional o modernismo estava a serviço da burguesia, sendo os seus objetivos contrários a transformações sociais profundas. A segunda, radicalizando essa última visão, abrigava quem entendia que a arquitetura moderna brasileira era fruto de uma importação

¹⁴ Para uma análise mais detalhada dessa questão faz-se necessário analisar a "Trama Hegemônica da Arquitetura Brasileira", veja-se Martins, Carlos A. F., *Arquitetura e Estado no Brasil*.

¹⁵ Veja-se Martins, C. A. F., op. cit., pp.1-71.

"de modos e gostos predominantes nos países imperialistas"¹⁶ e, tanto lá como aqui, desvinculados do povo, servindo exclusivamente à burguesia local. A concepção era da mesma lavra daquela que criticava a arte abstrata, pois as obras arquitetônicas modernas produzidas no Brasil, até então, segundo Demétrio Ribeiro, um dos expoentes dessa visão: "não sugerem nenhuma idéia determinada, não podem ser interpretadas esteticamente em relação à realidade",¹⁷ não sendo, portanto, afeitas a uma expressão social. No seu discurso, propunham uma arquitetura com formas advindas das utilizadas correntemente pelo povo, pois ele seria o grande guardião da tradição.¹⁸ Desta forma, o alcance social da arquitetura não se limitava ao seu volume, necessariamente. Dependia da adoção de formas e tipologias distintas da moderna, que deveriam ter uma expressão realista, ou empírica.

A pergunta lançada por Di Cavalcanti acerca do debate plástico, "será a arte apenas um mecanismo frio da inteligência?",¹⁹ encontrava seu correlato na discussão arquitetônica. Porém, se nas artes plásticas o debate opunha duas formulações culturais diferentes, duas concepções políticas distintas, que buscavam suas raízes na interpretação da Revolução russa e nos seus desdobramentos artísticos - abstracionismo versus realismo -, na arquitetura esta discussão mostrava-se mais tortuosa. Isto porque, tanto os defensores da arquitetura moderna brasileira, tal como ela vinha se configurando em termos construtivos e historiográficos, como os seus críticos e opositores, eram divulgadores de uma arte realista e pregavam uma arquitetura anti-purista, contrária ao "mecanismo frio da inteligência", fruto de um funcionalismo cosmopolita que, em última instância, tinha origem na degeneração burguesa.

Os ataques e diferenças entre as duas visões, - ambas nacionalistas e enquadráveis na classificação de Schwarz, pois pretendiam uma subtração das contribuições artísticas internacionais²⁰, passava pela intensidade da mitificação do povo, acarretando novas distinções. Os arquitetos formadores da principal corrente da arquitetura moderna brasileira, adeptos da modernização forçada que eram, tinham o povo como fonte, mas também como projeto, ou como sub-projeto da identidade nacional, a sua idealização era a mesma da nação. Um caráter substitutivo, em relação a presença direta do povo nas elaborações arquitetônicas, estava explícito no trabalho, como esclareceu Fernando Corona por ocasião do *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*:

16. Ribeiro, Demétrio, Sobre Arquitetura Brasileira, in: Horizontes n°3, p.145.

17. Idem, *Ibidem*, p.145.

18. Pereira, Miguel Alves, forneceu o ideário e composição do grupo relativo a essa visão em artigo em que explicou: "a revisão do movimento modernista pretendeu afirmar-se através do Grupo de Estudos de Arquitetura, constituído por professores e estudantes da Faculdade de Arquitetura do Rio Grande do Sul, fundado em 1952, sob a liderança de Demétrio Ribeiro e Edgard Graeff. Este grupo discutia as idéias do realismo socialista, movimento inspirado por Stálin, na União Soviética, e teorizado por Joseph Stálinov. Discutia-se, além disso, textos de Joseph Revai (ministro da Educação da Hungria), de Mário de Andrade, Edgard Graeff, Walter Gropius etc., e se polemizava com Vilanova Artigas e Niemeyer. Valeu essa discussão toda, porém o realismo socialista não deu certo, e a gente seguiu a linha modernista. Afinal, o Artigas poderia estar com a razão". Pereira destacava como integrantes do grupo, além de Ribeiro e Graeff, dentre outros: Enilda Ribeiro, Nelson Souza, Carlos Maximiliano Fayet, além dele mesmo. O trecho é significativo, ainda que, Artigas não seja o modernista - como veremos - que Pereira induziu à conclusão. Pereira, M. A., Recuperar as Utopias (a recriação do novo), in *AU* n° 66, p.45.

19. Di Cavalcanti, Emiliano, Realismo e Abstracionismo, in: Fundamentos n°3, ago. 1948, p.242.

20. Para a classificação de Nacionalismo por Subtração, veja-se cap.3 item 3.1.6. A Dimensão Nacionalista da Historiografia.

*"a linha de conduta mais prezada nos artistas é aquela que interpreta a inquietação e a insatisfação permanentes de cada povo em que o artista vive (...). Com esse sentimento, o artista faz obra verdadeiramente universal cujo, marco zero parte do centro para a periferia, assim como são os grandes problemas humanos na vida social, equacionados de dentro para fora, de baixo para cima e não ao contrário, cujo valor é apenas de superfície, embora eles nos pareçam muitas vezes belos ou majestosos a primeira vista."*²¹

Já a crítica a essa postura moderna do artista/arquiteto como interlocutor privilegiado dos valores populares, remetia-se diretamente a uma de suas bases de trabalho. A reinterpretção dos elementos da arquitetura colonial - da tradição que se identificava à *"alma forte do nosso povo"* -, à luz dos conceitos modernos, não era suficiente e poderia até ser equivocada. Isto porque o trabalho obedeceria a um processo elitista, individual ou, no máximo, feito por um pequeno grupo, restrito ao ideário de sua classe, separados do povo e de sua cultura *in natura*. Beber na tradição do nosso passado, que também para esses críticos do moderno havia existido e não era um construto ideológico, não bastava. Neste sentido, Ribeiro afirmava que as formas da arquitetura moderna seriam *"estranhas"*, porque:

*"(...) não tem havido uma preocupação séria de se aproximar às exigências estéticas de nosso povo e, se existe essa preocupação, as obras não revelam."*²²

Sem uma determinada visão de democratização do processo de elaboração arquitetônica, em que uma noção de empirismo era recorrente, não podia haver arquitetura nacional, porque, como já dito, era no povo e na expressão da cultura popular que residia a tradição. Esta seria revelada ao arquiteto num processo distinto daquele que vinha ocorrendo. Somente servindo ao povo, aceitando a sua participação e, apenas desta forma, poder-se-ia reinterpretar suas práticas construtivas e produzir uma arquitetura nacional, porque, verdadeiramente, popular. A síntese desta posição pôde ser vista na conclusão da tese apresentada pelos arquitetos gaúchos Demétrio e Enilda Ribeiro e Nelson Souza, no *Congresso* citado, onde firmaram que:

"1) - A Arquitetura brasileira está ameaçada de degenerescência devido ao seu isolamento do povo.

2) - A única possibilidade de desenvolvimento da arquitetura brasileira reside em sua democratização, na base da satisfação das necessidades materiais e espirituais do povo.

*3) - Os conceitos teóricos dos arquitetos sobre os problemas sociais, históricos e estéticos desempenham um papel decisivo na evolução da arquitetura."*²³

Do ponto de vista da proposta que acentuadamente apregoava que o nacional, só assim o seria, se popular, cabe registrar que se tratava de uma variação, talvez a mais literal e, certamente, a mais populista.

²¹ Corona, Fernando, *Características da Arquitetura Brasileira*, in *Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, p.189.

²² Ribeiro, D., *op. cit.*, p.145.

²³ Veja-se Ribeiro, Demétrio; Souza, Nelson; Ribeiro, Enilda, *Situação da Arquitetura Brasileira*, in: *Anais IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, pp.185-87.

do projeto de cultura nacional e popular incentivado pelo PCB, conforme analisado por Zilio.²⁴ Em termos de sua filiação, representou a aproximação mais direta às versões empíricas e realistas do debate arquitetônico em curso na Europa.

Caso fosse possível traduzir a discussão em termos de um quadro esquemático teríamos, de um lado a arquitetura moderna "cosmopolita", funcional, racional ou orgânica (principalmente wrightiana), no centro a arquitetura moderna brasileira e no outro lado a chamada arquitetura realista. Problematicando ainda mais o esquema, lembramos que, uma parcela dos defensores da arquitetura moderna brasileira, com diferentes matizes, atacava a arquitetura moderna funcional e, como veremos adiante, toda arquitetura moderna também (orgânica, racional, etc), definida como produto de um pensamento abstrato, a serviço da burguesia, nos países desenvolvidos, e do imperialismo, em países como o Brasil.²⁵ Por sua vez, os detratores do modernismo nativo, não viam nas formas "abrasileiradas", ou no "sabor brasileiro destas",²⁶ nada que lhes garantisse algum vínculo com o povo, portanto, seriam tão abstratas quanto as formas da arquitetura moderna cosmopolita, a essa altura imperialista.

Existiria, ainda, uma outra posição expressa por Luis Saia que, talvez, não se colocasse como tal, permanecendo num plano crítico, atravessando o debate em diagonal. A partir do alerta feito por Costa contra um academismo moderno, atestava a superação da primeira fase heróica da arquitetura moderna brasileira e constatava, de fato, um academicismo e um formalismo que manipulava um vocabulário - "Brise-soleil, Colunas em 'I', Pilots, Amebas, panos contínuos de vidro, moderno, Funcional" -, transformado "em meia dúzia de soluções formais",²⁷ desprovido de conteúdo técnico e social, em que o anti-funcionalismo seria o ponto comum.

4.2.2. Novamente a Arquitetura Social

Para uma análise deste debate, faz-se necessário verificar as idéias dos principais protagonistas da arquitetura, que estavam sendo criticadas. Segundo Aracy Amaral, Niemeyer, num artigo publicado em 1946, *Formação e evolução da Arquitetura no Brasil*,²⁸ criticou a pequena expressão social da arquitetura, a "debilidade" que apresentava "no seu aspecto social e humano". O diagnóstico de Niemeyer era relativamente negativo, pois, quanto aos profissionais, afirmaria que a "atividade limitou-se à construção de prédios isolados, edifícios públicos e casas burguesas, obras que logicamente deveriam fazer parte de um Plano Diretor, ajustado indistintamente a todos os problemas sociais e urbanísticos".²⁹ O texto de

²⁴ Veja-se: Zilio, Carlos, *Da Antropofagia à Tropicália*, in *O Nacional e o Popular*.

²⁵ Note-se que nesta visão, a arquitetura moderna nacional, por ser nacional, ocuparia uma posição caso-casual instável, ora seria diferente da arquitetura moderna cosmopolita ou internacional, ora seria a ela identificada sem reparos.

²⁶ Corona, Fernando, *Características da Arquitetura Brasileira*, in op. cit. nota 24, pp. 188-9.

²⁷ Saia, Luis, *A Fase Heroica da Arquitetura Contemporânea Brasileira já Foi Esgotada Há Alguns Anos*, in *Arquitetura Nova*, p. 51. Note-se que esse artigo, baseado numa entrevista, foi realizado após o Congresso, ao qual o arquiteto não poupou censuras pela incapacidade de realizar uma análise "crítica da arquitetura nacional".

²⁸ O Artigo foi publicado na Revista Joaquim, em 1946, apud Amaral, A. A., op. cit. p. 278.

²⁹ Amaral, A. A., op. cit. p. 278.

Niemeyer fazia a crítica da arquitetura moderna. Entretanto, propunha um caminho para sua inserção social - o Plano Diretor - apontando a solução dos problemas através da arquitetura, num entendimento moderno de como se podia resolver questões sociais.

Caso o Plano Diretor não fosse elaborado, a atuação profissional e os benefícios que a arquitetura moderna poderia trazer, permaneceriam restritos às classes dominantes. Papel que, para os arquitetos, conforme Niemeyer, "*nos cumpre rejeitar*".³⁰ Apesar do relativo conteúdo crítico, eram posturas como esta, que deviam estar na base dos ataques de Ribeiro à arquitetura moderna, na medida em que podiam funcionar como uma espécie de confissão da impossibilidade de se ter uma atuação social como arquiteto. Ou seja, não existindo o Plano, apesar da rejeição de um trabalho confinado às elites, a atividade profissional permaneceria restrita a edifícios *isolados* - evidentemente servindo às elites ou ao estado.

Ainda que esse posicionamento de Niemeyer fosse importante (e a outros recorreremos), nenhuma análise sobre as correntes do pensamento arquitetônico, daquele momento, pode prescindir da visão de Lúcio Costa. Pelo seu papel germinal na formação da corrente hegemônica da arquitetura moderna brasileira, as suas posições no debate não eram desinteressadas. As suas formulações tinham uma motivação, elas deveriam servir de referência aos arquitetos, diretamente influenciados pelo sucesso da arquitetura pós-MESP, num momento de questionamentos diversos. Em dois textos ele se colocou com clareza. O primeiro, foi *Considerações sobre a Arte Contemporânea* e, o segundo, *O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea*, ambos escritos em 1952. No primeiro texto, após as análises iniciais, passava a discutir a questão artística contemporânea e tomando como base a trajetória da obra de Picasso e a crítica que esta sofria pela permanência de elementos cubistas, apontava um equívoco em tal crítica, semelhante à que:

*"sobreveio também a propósito da pseudo-querela entre partidários da arte 'figurativa' e da arte 'não-figurativa', distinção destituída de sentido do ponto de vista plástico (...)"*³¹

Para Costa, a arte moderna no caminho de sua autonomia e depois de libertar-se da representação, tanto poderia ser abstrata, como voltar a trabalhar elementos figurativos. Autonomia, não seria imediatamente abstração, desde que figuras, ou a figuração, quando existentes, tivessem uma "*conformação diferente*". As posições de Costa tendiam a verificar e estimular as convergências das várias correntes modernas, frisando o denominador comum que "igualaria" as vanguardas, que seria a luta contra as formas acadêmicas que atribuíram à arte um papel apenas acessório na sociedade, fosse qual fosse a sua vertente.

Entretanto, a melhor parte do texto, ou a que mais nos interessa, seria aquela em que discutiu diretamente as questões relativas ao debate em curso no país e, para construir uma síntese (novamente

³⁰ Idem, *ibidem*, p.278.

³¹ Costa, Lúcio, *Considerações sobre Arte Contemporânea*, in *Sobre Arquitetura*, p.215.

buscando uma convergência final). começava por classificar as partes em questão, qual uma montagem processual "dialética":

*"tese, - a arte moderna é considerada por certa crítica, de lastro conservador, como arte revolucionária, patrocinada pelo comunismo agnóstico no intuito de desmoralizar e solapar os fundamentos da sociedade burguesa; antítese, - a arte moderna é considerada por determinada crítica, de lastro popular, como arte reacionária, patrocinada pela plutocracia capitalista com propósitos diversionistas a fim de afastar os intelectuais da causa do povo; síntese, - a arte moderna deve ser considerada como o complemento lógico da industrialização contemporânea, pois resultou das mesmas causas, e tem por função, do ponto de vista da aplicação social, dar vazão natural aos anseios legítimos de livre escolha e fantasia individual ou coletiva da massa proletária (...)"*³² (em negrito no original)

A argumentação de Costa, mostrava que ele estava imerso nos termos do debate que se acentuara no momento do texto por conta da *I Bienal*, em 1951. Assim, depois de ter atacado o que entendia como uma espécie de ruptura artificial no seio da produção contemporânea brasileira, onde a arte figurativista seria a realista e a não-figurativista a concreta (abstrata) e, também, fazendo uso do esquema "marxista" de tese, antítese e síntese, que, em si, já poderia ser visto como uma ironia crítica em relação aos artistas e críticos de orientação comunista, procuraria mostrar como era artificial os ataques à arte moderna, baseados no fato dela ser desprovida de conteúdo social. Para Costa, os elementos do desenvolvimento econômico deslocaram a arte para uma nova situação que ele caracterizava como de *"arte pela arte como função social"*. Ou seja, sena a partir dos seus impulsos particulares, auto-referenciais, que a arte colocara-se em dia com e para o mundo industrial. A imobilidade da sociedade, que não usufruía desta relação - arte/indústria -, escapava à arte e aos próprios artistas. Os benefícios sociais - habitação, transporte, trabalho, lazer, etc - não atingiam o proletariado, porque as elites dominantes apesar do aparato industrial e do desenvolvimento que poderia ser incrementado, ainda raciocinavam de forma *"obsoleta"*, circunscrita num ideário artesanal que não permitia ver os aspectos sociais da produção em massa. Caberia à mocidade a responsabilidade de *"transferir (via industrialização) o imemorial anseio de justiça social do plano utópico para o plano das realidades inelutáveis"*³³ As considerações de Costa tinham um alcance muito grande, continuando a influenciar boa parte dos arquitetos, inclusive Niemeyer - e seu posicionamento conceitual -, mesmo estando, desde há tempos, alinhado ao PCB.³⁴

Como foi solucionado este debate, de modo a termos a arquitetura brasileira da época, ainda que fortemente criticada, inscrita plenamente no modernismo? Ou seja, sabemos que uma arquitetura realista ou

³² Idem, *Ibidem*, p.223.

³³ Idem, *ibidem*, p.229.

³⁴ Note-se aqui a influência de Costa no texto de Niemeyer anteriormente citado.

empírica-regionalista não teve expressão,³⁵ ou uma expressão a ponto de estabelecer uma dualidade de correntes, ou algo semelhante. Portanto, o que ocorreu a todas as críticas? A chave deste debate, mais do que a sua solução, encontramos nas interligações entre cultura e política, entre a concepção de uma sociedade e os meios para atingi-la e na atuação de arquitetos e críticos, que construíram uma segunda arquitetura, entremeada aos projetos e à sombra das edificações, uma arquitetura a ser lida no interior de uma operação ideológica.

4.2.3. Artigas e o Modernismo

Existem vários protagonistas de peso nessa discussão, mas talvez nenhum tenha tido a clareza, ou a força ideológica demonstrada por Artigas. As suas posições ocuparam um lugar único no debate cultural da década de 50. Algumas já apresentamos, outras, desenvolvidas em escritos diversos, intervenções e entrevistas, de meados dos anos 40 até os anos 60 e em novas entrevistas dos anos 80, verificaremos ao longo do trabalho. Nessas últimas, Artigas analisou retrospectivamente o percurso de sua atividade e, sobretudo, de suas principais elaborações teóricas, firmadas a partir do seu ensaio ou, poderíamos denominar, manifesto *Caminhos da Arquitetura Moderna*,³⁶ de janeiro de 1952. Com ele, podemos afirmar que Artigas, constituiu-se no maior crítico da arquitetura moderna no início dos anos 50.

Veremos inicialmente, um artigo anterior, *Le Corbusier e o Imperialismo*,³⁷ acerca do livro *Le Modulor*, em que atacou particularmente o arquiteto franco-suíço, que estaria atentando contra a própria humanidade, ao dobrar-se ao imperialismo americano. Le Corbusier fazia isso, ao negar o próprio sistema métrico-decimal, fruto da Revolução francesa, que destronou o *Antigo Regime*, propondo a fusão do sistema métrico, com o sistema de pé-polegada, anglo-saxônico, reminiscência feudal que embutia o obscurantismo e o atraso econômico e social, negando as luzes científicas. O julgamento que efetuou de Le Corbusier e de outros modernos não citados, foi severo:

*"pretendendo diminuir as contradições da burguesia caduca, desnascaram-se muitos líderes do movimento modernista - cada qual por sua vez. Aparecem claramente agora, o que sempre foram: ideólogos da classe dominante, defensores impertérritos da ordem burguesa, da alardeada civilização ocidental."*³⁸

Para o Brasil, propostas como a de Le Corbusier, só serviriam contra os interesses nacionais, pois facilitariam a entrada e o predomínio de mercadorias americanas. Entretanto, para o imperialismo, apesar de toda boa vontade do arquiteto franco-suíço em adequar os dois sistemas de medidas, tal proposta já

³⁵ Para uma leitura de alguns projetos e obras realistas, ou que se encontram numa zona de sombra entre esta postulação e a de Lúcio Costa, veja-se: Xavier A. Mizoguchi I., *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*.

³⁶ Publicado originalmente in *Fundamentos* n° 24. Utilizaremos como referência a publicação no livro *Caminhos da Arquitetura*, para facilitar eventuais consultas.

³⁷ Publicado originalmente in *Fundamentos* n° 18. Também utilizaremos a publicação no livro *Caminhos da Arquitetura*.

³⁸ Artigas, João Batista Vilanova, *Le Corbusier e o Imperialismo*, in *Caminhos da Arquitetura*, p.61.

chegaria atrasada.³⁹ Isto porque, na prática, o sistema pé-polegadas já estaria sendo implantado sem o auxílio do *Modulor* e citava como exemplos os perfis metálicos produzidos pela Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda, e os projetos de um Metropolitano para São Paulo, desenvolvidos para a Light. "pela famosa IBEC do Sr. Rockefeller." ⁴⁰

No texto, Artigas não deixaria dúvidas quanto a solução para este tipo de problema. Ainda que, em 1945, na euforia da democratização e da legalidade do PCB, tivesse participado de trabalhos para a normatização dos produtos da indústria da Construção Civil, em 1951 sua visão profissional e seu entendimento desta atividade acompanhavam o esfriamento das relações leste-oeste no cenário internacional e os posicionamento político de franca oposição aos governos do período e à própria burguesia, que a cassação do Partido gerou. A partir disso, julgaria o objetivo de acabar com o caos na construção um sonho pequeno-burguês, afirmando que não era da ordem da capacitação dos técnicos "resolverem a desordem característica da produção capitalista, cujo destino é dar lucro aos patrões".⁴¹

Somando-se a retórica contra o imperialismo e o governo de traição nacional, aliado do primeiro, o texto fazia um chamamento aos jovens arquitetos para que não se iludissem com os falsos pensamentos técnicos, que pareciam colocar o homem como padrão universal.⁴² Levar em consideração o homem, era lutar pela sua libertação, pela sua transformação "em dono de suas relações sociais e em senhor da natureza".⁴³ A emancipação do homem era uma tarefa exclusivamente política e, para Artigas, esta tarefa "a história confiou ao proletariado, que esta a cumpri-la".⁴⁴ Assim, não havia dúvidas, o resultado da equação, formada pela tarefa de acabar com a desordem capitalista e pela emancipação do homem a cargo do proletariado, era a Revolução. O fato dela ser ou não num primeiro momento nacional - em conformidade com a teoria da Revolução por etapas -, nada alteraria os termos do conteúdo político do período. Aos arquitetos, por omissão ou por restrição, a exemplo da normatização técnica, não atribuía nenhum papel específico. À eles caberiam ter cuidado e atenção com as ilusões.

A essa seca conclusão quanto ao trabalho arquitetônico, seguir-se-ia um ano mais tarde o primeiro texto citado, *Caminhos da Arquitetura Moderna*. Artigas iniciava o texto, ponderando que as formas da arquitetura moderna, apenas aparentemente, seriam fantasiosas, desprovidas de fundamentações. O que

39. "Nos domínios dos imperialistas, não há lugar para ninguém, nem para Le Corbusier (...)". Veja-se idem, idem, p.61.

40. Idem, idem, p.57: Os perfis da CSN eram produzidos conforme a norma americana em polegadas. O caso do projeto desenvolvido pelo IBEC, era, também, o exemplo típico da arquitetura moderna internacional, que queria liquidar a arquitetura nacional. Isto, em relação ao esquema arquitetônico anteriormente apresentado.

41. Idem, idem, p.57.

42. O sistema pé-polegadas utiliza o corpo humano, ou suas dimensões, como base. Le Corbusier propunha compatibilizar o sistema métrico, abstrato, com uma altura humana de 1m75, considerada a de um francês médio, mas também a de um policial inglês, o que não deixaria de ser motivo de ironia por parte de Artigas.

43. Idem, nota 38, p.62.

44. No texto conclui que: a tarefa de emancipação do homem, "a história confiou ao proletariado, que está a cumpri-la." Idem, idem, p.62.

pareceria dar início a uma análise equilibrada do modernismo, na seqüência revelaria o seu propósito: "se as formas são absurdas, é porque as premissas são irracionais"⁴⁵

A partir disso, faria a crítica à arquitetura moderna, atacando Gropius, Mies, Aalto que, de um jeito ou de outro, estariam colaborando com o imperialismo, segundo o perfil de análise que sobrepunha a política à cultura. Entretanto, os dois principais alvos seriam Wright e Le Corbusier. O primeiro, por um lado, em função da adesão inicial de Artigas às suas concepções, que o haviam iniciado na arquitetura moderna e que precisava demonstrar não ter restado nenhuma influência, por outro, porque Wright aparecia como a matriz da arquitetura empírica, da qual discordava e ainda porque era, de nascimento, o mais "próximo" do imperialismo *ianque*. Quanto à Le Corbusier, pela centralidade que ocupava na formação da arquitetura moderna brasileira, a crítica revestia-se de um caráter especial. Assim, o julgamento que Artigas já havia proferido do mestre franco-suíço, seria corroborado por novos ataques.

Para o sucesso de sua empreitada, criticar a arquitetura moderna de um ponto de vista de esquerda, o que não era tarefa fácil,⁴⁶ Artigas utilizou as figuras de Dionísio e Apolo, para representar o pensamento de Wright e Le Corbusier. Estas metáforas, não elaborada de forma original, ele mesmo informava que a ideia havia retirado de um artigo de Eric de Maré, em *Architectural Review*, sobre os dois principais expoentes modernos que influenciavam a arquitetura escandinava na década anterior. A partir desta consideração, assim resumiu o ideário dos arquitetos-deuses:

*"Apolo versus Dionísio, na polêmica, simbolizam o antagonismo entre o intelecto e a emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo. Apolo encabeça a fila dos defensores das escolas filiadas a Le Corbusier, enquanto Dionísio representa os seguidores da escola americana de Frank Lloyd Wright."*⁴⁷

A discussão que Artigas impunha era política, baseada na certeza da decadência, social e moral, a que o capitalismo conduzia a humanidade. A cultura comparava-se como expressão imediata da política e do sistema. As análises sofriam, portanto, dos efeitos redutores do jargão político que, no caso, subentendiam dogmaticamente que a melhor arte e a melhor arquitetura eram feitas por aqueles que combatiam o capitalismo com uma proposta "progressista" e não com qualquer variante social. Por esse caminho, chegava-se a Wright e sua proposta sócio-urbana alternativa. As considerações sobre a arquitetura do mestre norte-americano estavam, diretamente, vinculadas à concepção de mundo que Artigas creditava à ele. Os outros níveis de discussão estavam nela condensados ou seriam minimizados. Em particular, estavam ausentes a maneira como Wright agenciava os espaços das edificações e as transformações - pioneiras - que impôs às plantas de seus projetos residenciais.

⁴⁵ Artigas, J. B. V., *Caminhos da Arquitetura Moderna*, in *Caminhos da Arquitetura*, p.63.

⁴⁶ No Brasil, até então, a crítica à arquitetura moderna era reacionária.

⁴⁷ *Idem*, nota 45, p. 66.

De início, mostrou como Wright trabalhava os materiais. Eles, sempre, permaneceriam como *in natura*. Afirmava que, desta forma, os materiais eram absolutos, não deviam ser retrabalhados, eram um dado fixo do problema construtivo. A casa seria orgânica, porque as suas formas adaptavam-se às qualidades dos materiais. Este tipo de integração à natureza, Artigas repudiava e classificava como retrógrada, pois era a negação do percurso evolutivo do homem, caracterizado através da luta pelo domínio da natureza. Além disso, estas elaborações de Wright, eram, antes de mais nada, uma fuga dos problemas contemporâneos. Incapaz de atribuir à burguesia a responsabilidade pelos problemas urbanos, ele propunha como solução uma negação da cidade, uma "espécie de volta à Idade Média". Assim, a sua irracionalidade, o seu caráter anárquico e anticientífico, a sua face dionisiaca, na verdade, eram simulações de uma postura rebelde. Isto ficava evidenciado com a sua proposta de cidade *Broadacre City*, que caracterizava como uma cidade-monstro, "espalhada pela área de um país". Este plano alternativo de cidade, que rompia com a cidade histórica, oferecia uma incomunicabilidade social e uma saída produtiva para o "caos" urbano, que classificava de "primarismo medieval". Em *Broadacre*:

*"os vizinhos se olham de telescópio e se visitam de autogiro, tão separados podem estar entre si, vivendo em parte do trabalho agrícola e em parte de um trabalho industrial realizado dentro da própria casa. A isso chama, enfaticamente, 'descentralização da indústria', volta ao campo, luta contra a megalópolis etc."*⁴⁸

Por outro lado, uma parte das questões que Artigas discutia, colocavam-se para além da produção do próprio Wright e vinculavam-se à influência das suas formulações na propostas arquitetônicas, que se definiam como empíricas. Como vimos, as fronteiras entre as posições orgânica, empírica e realista eram muito permeáveis e a formalização arquitetônica das duas últimas, em particular, tinham uma forte presença junto aos arquitetos de esquerda - comunistas italianos e ingleses; socialistas escandinavos e, também, ingleses. Deste tipo de arquitetura - empírico-realista - que propunha como ato de criação o uso do que estava dado, em termos de materiais e tipologias, que pudessem ser transmitidas por um *Manual* de práticas construtivas. Artigas discordava na sua essência, porque, dentre outras questões, era anti-desenvolvimentista. Entendendo que a arquitetura orgânica de Wright podia funcionar como uma ponte para esta arquitetura, como de fato foi o caso da Escandinávia e dos desdobramentos de parte da arquitetura orgânica em direção à realista na Itália, Artigas procurava desqualificá-la quanto ao seu conteúdo, que afirmava ser reacionário.

Quanto à crítica à Le Corbusier, esta seria mais delicada. Isto porque, quando assumiu o ideário corbusiano, em parte, já descartara a imagem de Wright conforme havia apresentado. Isto ocorrera em meados da década anterior, quando entrou no PCB. Naquela época, às vésperas do *I Congresso de Arquitetos do Brasil*, no ano de 1945, em São Paulo, deu uma entrevista em que reproduzia um ideário moderno próximo ao formulado no *I CIAM*, de La Sarraz, portanto, afirmando a industrialização da

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 67.

construção como a solução para os problemas sócio-urbanos, especialmente o habitacional.⁴⁹ Ou seja, Artigas descartara o (seu) Wright dos materiais orgânicos, integrador à natureza, quando entrara no PCB. Assumiu a arquitetura da *escola carioca*, o racionalismo, e a influência corbusiana para sua atividade como arquiteto, em consonância com o ideário social do movimento moderno. Criticar Le Corbusier era delicado pois, se Wright, aparentemente, podia ser descartado em bloco, do arquiteto franco-suíço, antes, havia de retirar-lhe a componente técnica, modernizadora, o lado progressista do racionalismo que, sem dúvida, interessava. Isto já havia iniciado no texto anterior e, neste outro momento, trataria de completar a caracterização negativa de Le Corbusier.

Portanto, não podia atacar a técnica de forma generalizada, mas a concepção supra social que, na sua opinião, Le Corbusier tinha dela:

*"para ele a técnica é a nova ferramenta capaz de resolver todos os problemas do mundo moderno, desde os problemas mais mirabolantes da arquitetura, como plantar jardins no topo de edifícios ou construir auto-estradas em viaduto atravessando cidades inteiras, até os problemas sociais."*⁵⁰ (grifo nosso)

O uso "moderno", que Le Corbusier fazia da técnica, era desqualificado entre ironias, que remontavam inclusive para as propostas esboçadas para o Rio de Janeiro e São Paulo. Por outro lado, o Apolo de Artigas era um deus conservador que buscava a disciplina, a "lei e a ordem" sociais. Entretanto, havia a história e as mesmas pretensões modernas estiveram presentes antes da guerra. A técnica, que poderia resolver os problemas sociais, a mesma técnica que construiria casas, era a técnica que construiu os armamentos. Ou seja, a mesma "ferramenta" oferecida à burguesia (com objetivos reformistas), dela fez uso o nazismo. A insistência de Le Corbusier em oferecer à burguesia (ou imperialismo) soluções e aprimoramentos técnicos - mesmo para uso de sistemas produtivos - era uma capitulação. Para Artigas "Apolo acredita na sociedade tal como ela é", daí a sua insistência em renovar a técnica como instrumento de poder, ainda que, naquele momento, a guerra permanecesse como opção imperialista para a manutenção da ordem e dominação mundial.⁵¹ Além disso, caso a técnica tivesse um uso "social", ou seja, caso fossem construídas as casas, isto não alteraria o seu caráter de "estabilizadora" da sociedade capitalista: antes de interpretá-la como instrumento de reforma, via-a como instrumento de controle da sociedade, o que - nestes termos - condenava. A partir desta análise, a imagem de Apolo mudara de conservadora à fascista.

A crítica à Le Corbusier, portanto, passava por uma correção de seu próprio ideário, que implicava em retirar, do autor do *Le Modulor*, a bandeira do racionalismo, retirar-lhe a autoridade que adquiria sobre a utilização da técnica, demonstrando o conteúdo que a ela agregava. Isto era fundamental, pois para os

⁴⁹ Na entrevista Artigas, perguntado sobre sua participação no Congresso, afirmaria: "Bem a parte que me está afeto diz respeito ao relacionamento entre a arquitetura e o equipamento industrial", e na seqüência, "(...) Não se pode esperar, nestas condições, manter o estado de artesanato na produção, o barateamento desejado dos tipos e protótipos, para satisfazer um número maior de habitantes. A adaptação da indústria às necessidades da construção como se vê por esse rápido exemplo, seria um meio de produzir mais casas para maior número (...)". Diário da Noite, 06/01/45, São Paulo.

⁵⁰ Idem nota 45, p.65.

⁵¹ Citava como exemplo a Guerra da Coreia

arquitetos brasileiros pós -MESP, Le Corbusier, era o mestre, ao desqualificá-lo, porque servil ao imperialismo e servil ao fascismo (o que para Artigas era a mesma coisa), pretendia descartar a arquitetura moderna como um todo, tanto a da vanguarda histórica, como a nacional. Procurava isolar politicamente, de forma suplementar, a vanguarda artística brasileira, que permanecia fiel ao modernismo, na sua vertente concreta e que não tinha o viés nacionalista, de mesmo tipo do articulado pelo PCB, ou mesmo por Costa, ainda que não tivesse expressão orgânica na arquitetura e sim nas artes plásticas e, potencialmente, no desenho industrial.

O texto de Artigas era claro e não dava margem a interpretações dúbias, pois, após marcar bem a sua linha de raciocínio, declarava que o objetivo a que se propunha, era:

*"mostrar que a obra dos arquitetos exprime ideologicamente o pensamento da classe dominante - a burguesia. E ainda mais, que nas circunstâncias atuais da luta entre as duas classes - burguesia e o proletariado a Arquitetura moderna, tal como a conhecemos, é uma arma de opressão, arma da classe dominante, uma arma de opressores, contra oprimidos."*⁵²

Desta forma, definia o conteúdo da arquitetura moderna. Quando os arquitetos modernos empenharam-se em solucionar problemas sociais, como a *habitação mínima*, na verdade, eles não estariam fazendo mais do que desenvolver as razões da arquitetura moderna. Para Artigas, *"as razões que determinaram o funcionalismo. Engels já chamara em 1845, '...a arte de dissimular o infortúnio da classe operária...' , referindo-se aos planos da burguesia inglesa de construir casas para operários."*⁵³

A transposição das formulações de Engels sobre habitação, apresentadas no livro *A Situação da Classe Operária na Inglaterra*, num momento de radicalização política, certamente, não seria ocasional, e Artigas deveria ter conhecimento dessas e de outras formulações correspondentes. Em texto sobre o problema habitacional na Alemanha, Engels, contestando o que hoje denominaríamos posturas reformistas, afirmou:

*"a solução da questão da habitação não soluciona simultaneamente a questão social mas só através da solução da questão social, i. e., da abolição do modo de produção capitalista, se torna simultaneamente possível a solução da questão da habitação."*⁵⁴

O respaldo de Engels seria fundamental para caracterizar de demagógica, qualquer tentativa de intervir positivamente na questão habitacional. Isto auxilia a explicação do posicionamento de Artigas naquele período e, em particular no próprio texto, contra a habitação social. Para completar a noção conceitual que desenvolvia, a afirmação de Engels (acima citada) podia ser utilizada para desmentir, e condenar, todas as propostas modernas de intervenção no problema habitacional, ainda que as motivações do período fossem mais profundas:

⁵² Idem nota 45, p.65.

⁵³ Idem, p.66.

⁵⁴ Engels, Friedrich, *Para a Questão da Habitação*, p.54.

"da guerra imperialista de 1914-19, nasceu a primeira nação socialista. Tremem mais profundamente as bases da burguesia que se apressa a pôr em campo todos os recursos para consertar o dique que se esboroa.

Que são os movimentos artísticos do primeiro pós-guerra, com o seu barulho escandaloso, se não um índice do rftu com que a burguesia lançava na luta suas últimas reservas a fim de sobreviver mais alguns anos? Nesse coro barulhento, os arquitetos também entraram arrastando a casa popular, que proclamaram 'verdadeiro monumento do século XX'.

A casa popular foi reconsiderada, glosada, estudada por todos os arquitetos, sob todos os aspectos possíveis e imagináveis, em todos os países. Foi promovida a 'pedra angular de uma civilização'. Se era rara, faltava para muitos, a causa, os arquitetos se incumbiram de procurar em outros lugares, não na natureza do regime capitalista." 55

Desta forma, concluiu o percurso teleológico da arquitetura moderna, arrematando com a frase de Le Corbusier que, em função de seu papel de mestre, não poderia haver dúvidas quanto à precisão do seu conteúdo: *"é uma questão de construção que está nas raízes do desequilíbrio social de hoje: arquitetura ou revolução"* 56

Os movimentos artísticos, e por extensão arquitetônicos, de vanguarda, apesar de toda conotação revolucionária que os caracterizavam, apareciam nas formulações de Artigas desmascarados. Indiretamente não falaria a crítica à vanguarda soviética. Enquanto uma fração da arquitetura moderna ela, também, participava da *"grande mistificação"* contra o operariado e especificamente contra o socialismo na URSS. Todo o ataque ao *"'academismo' dos edifícios comunistas"* era explicado como uma forma indireta de ataque à URSS, e a ausência da arquitetura moderna era explicada como sendo: *"natural que, ao levantar a casa proletária, o construtor soviético recuse o uso de uma forma de expressão que foi inventada e usada através da história, contra o povo, contra a classe operária."* 57

Para Artigas, não seria através nem dos condensadores sociais na URSS, nem dos conjuntos habitacionais em Frankfurt, que se forjaria o *novo homem* e, no Brasil, tampouco nos conjuntos dos IAP seria constituído o *novo homem urbano brasileiro*. No primeiro caso, o *novo homem* era fruto dos planos Quinquenais que construíam o socialismo, ao contrário do que propunham as vanguardas construtivas. O

55. Prosseguindo Artigas, afirmou: *"Afirmaram que era possível construir em larga escala, em números astronômicos. Bastava produzir em série. O essencial era renovar obstáculos, os preconceitos estéticos que atrapalhavam. O essencial era criar uma casa que fosse digna da nossa civilização maquinista, uma casa que fosse uma 'máquina de morar', à altura do 'século da velocidade', do movimento digno da 'era da máquina' e das formas puras do avião etc... numa repetição cansativa de argumentos que tinham por fim distrair a atenção para um novo essencial. Havia um perigo no ar do qual era preciso tomar consciência urgentemente. Diz: Le Corbusier, (segundo trecho do livro Vers une Architecture)".* Idem nota 46, pp. 73-4.

56. Idem, p.74.

57. Idem, p.77. No parágrafo anterior, a frase Artigas escreveu: *"(os detratores do comunismo) acusam o 'academismo' dos edifícios comunistas porque alguns deles o povo constrói com colunas, com balaustras, com cornijas"*, e na sequência após a frase citada no corpo do texto, completaria o seu raciocínio afirmando: *"também é natural que procure começar usando aquelas formas que são as mais ligadas a épocas progressistas, formas de uma arquitetura que não era toda ela inventada em função do combate à classe operária. Além disso a burguesia sempre viveu confortavelmente dentro de casas com colunas e cornijas. As cadeiras estofadas nas quais a classe dominante tem sentido são cômodas e macias. O povo tem direito a experimentá-las e sobre elas repousar enquanto erise as formas das cadeiras do futuro."* Salientamos a semelhança dessa formulação, com a de Lurçat sobre a sedução do operariado russo pela arquitetura acadêmica. Veja-se cap. I item 1.7. Socialismo Realizado e a sua Representação.

segundo tipo de *novo homem* não seria constituído nas *Siedlungen*, porque só a Revolução social poderia fazê-lo. Aliás, do ponto de vista das formulações que Artigas desenvolvia, com o reforço da leitura de Engels, a habitação era um meio de controle social e não de construção de um *novo homem* - e que, no caso da Alemanha, havia fracassado, ou seja, o controle social através da técnica não foi possível, este se fez pelo nazismo. O terceiro tipo de *novo homem*, o brasileiro urbano, seria produto, como também o seria a habitação popular, da Revolução nacional. Esta, entretanto, necessitava, além do povo, dos trabalhadores do campo e da cidade, de uma parcela da classe dominante, que objetiva e subjetivamente estivesse numa situação de crise e ruptura com o imperialismo e com as oligarquias rurais, o que o quadro político naquele período, sob a ótica do PCB, não indicava. Assim, as ações sociais do governo constitucional de Vargas (e do Estado Novo), bem como as do seu antecessor, o governo Dutra, período no qual foram construídos a maioria dos conjuntos habitacionais dos IAP, seriam absolutamente negativas e, politicamente, reacionárias. A realização deles, sob o traço racionalista, era a comprovação do que afirmara a respeito da arquitetura moderna.⁵⁸ Provavelmente, construir os conjuntos seria um paliativo à não resolução da contradição entre o campo e a cidade. Campo dominado pelas formações feudais de produção que, em crise, expulsava trabalhadores para a cidade. Ou seja, muito provavelmente para Artigas e os comunistas naquele momento, o crescimento das cidades não era fruto de um vigoroso crescimento industrial e, sim, demonstrativo da miséria social que as elites impunham aos trabalhadores, e de outro modo, prova da necessidade da reforma agrária, prova da necessidade da realização da Revolução nacional.

No texto, Artigas caracterizaria o modernismo brasileiro, desde 1922, como uma forma ideológica que a burguesia manipulava, de maneira favorável ou desfavorável, conforme os seus interesses políticos imediatos, valendo-se do caráter renovador que o movimento parecia incentivar. Desta forma, relativizava o papel revolucionário da vanguarda local. Os "intelectuais de esquerda", oriundos do movimento moderno, quando da instauração do Estado Novo de Getúlio, iriam auxiliá-lo em suas manobras políticas, ladeando "as posições a que ia sendo forçado pelo povo" e, nesta relação, a arquitetura moderna conheceu o seu melhor período, colocando-se a serviço do governo e dos seus objetivos demagógicos. Esta conjunção de fatores era reconhecida. Entretanto, Artigas analisava-a com um acento crítico, pouco usual até então e, ainda, creditava o sucesso internacional desta arquitetura, à estratégia americana que, em prol dos seus interesses, patrocinava as missões culturais à época da II Guerra, numa clara alusão à exposição e ao livro *Brazil's Builds* de 1943.

Ainda que nas análises político-econômicas do PCB a burguesia local fosse frágil e mesmo que Artigas sempre investisse prioritariamente contra o imperialismo e suas expressões culturais - no caso a arquitetura moderna - no texto não deu margem a uma diferenciação de qualidade entre a arquitetura moderna dos mestres e a brasileira. Em síntese seriam a mesma coisa, pois funcionavam como instrumentos da dominação imperialista:

⁵⁸ A frase de Artigas, citada quando tratamos dos conjuntos habitacionais dos IAP, projetados e construídos sob inspiração moderna era deste texto - *Caminhos da Arquitetura Brasileira* - e, especificamente, do trecho em que fazia a crítica à arquitetura moderna brasileira. Segue o trecho: "Foi quando a Arquitetura Moderna brasileira teve o seu maior desenvolvimento - durante o Estado Novo, a sombra dos Institutos e a serviço da demagogia desenfreada." *idem*, p.78.

"hoje, a Arquitetura moderna Brasileira, progride no sentido de servir de cartaz de propoganda para tudo quanto é molandragem comercialasca do tipo vendas em condominio e Hotéis em Praias Desertas, ao mesmo tempo que concorre, para reforçar a penetração do imperialismo, dando-lhe cobertura para entrar despercebido pelas portas do tipo Bienal de São Paulo ou União Cultural Brasil-Estados Unidos." 59

Somente "nas democracias populares e na China", a arquitetura, com seu percurso particular, estava, enquanto arte, a serviço da felicidade dos homens. Para a atividade arquitetônica no Brasil, a situação inversa descortinava um horizonte diminuto e por isso concluiria, de forma mais radical que no texto anterior, quanto à possibilidade de uma atividade arquitetônica progressista, afirmando:

"mas claro também que, enquanto a ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer, não se organizar, enquanto a obra dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá arquitetura popular.

Até lá...uma atitude critica em face da realidade." 60

Enquanto militante comunista, encontrava-se confinado à análise de total oposição, por um lado, ao imperialismo no plano internacional (o imperialismo é a guerra) e, por outro, à burguesia local. Pois, naquele período, nenhuma das frações dessa burguesia, com trânsito no governo (pelo menos, sob a ótica das deliberações do PCB), pretendia exercer uma política de libertação nacional. Assim, como implementar um programa arquitetônico popular e nacional, quando a saída proposta pelo Partido, no Manifesto de Agosto, era a Revolução? Ao mesmo tempo, politicamente, exigia-se que qualquer atividade intelectual, para ser válida, deveria ter um vínculo preciso com a atuação partidária.⁶¹ Neste cenário, Artigas, que foi

59. Idem, p.79.

60. Idem, p.79.

61. Numa entrevista à Aracy Amaral, Artigas relatou como ele, e provavelmente o conjunto dos militantes, viam a conjuntura nacional como parte da (belicosidade) internacional: "(...). Mas na verdade, quando chegou 1948, com a ilegalidade do partido - mas que não era só a ilegalidade, mas um movimento internacional de direita -, já se colocava a inevitabilidade da terceira guerra mundial com Churchill, e as expressões então usadas: iron curtain, cold war. Tudo isso foi feito num discurso em Fulton em 1948, nos Estados Unidos, e daí se traçou a política do capitalismo, em frente ao socialismo, (...)". Amaral, A. A., As Posições dos Anos 50 - entrevista de Vilanova Artigas, in Projeto nº 109, p.96. / Para compor um quadro "militante" do período, outra entrevistada, de Jacob Gorander, expõe como o PCB coacionava os seus militantes, e como deveria ser difícil, propor quaisquer orientações, na política ou nas artes, que não fossem as definidas pelo Partido: "O PCB começou a fazer um grande esforço de educação, a partir de 1952. Criaram-se escolas para cursos de educação variável, reunindo militantes de todos os níveis. Passei a dar aulas nesses cursos. Em 53, a direção nacional instituiu os chamados cursos Stálin. Eu assisti, como aluno, a um desses cursos no Rio, e depois fui designado professor. Quem lidava diretamente com educação era o Arruda. De 52 até 56, o PCB criou um aparelho de educação de extraordinárias dimensões para um partido no clandestinidade. Creio que em certo momento, devia haver cerca de quarenta escolas funcionando em todo o país. (...) Basicamente, o curso Stálin, com duração de um mês, constava de comentários sobre a União Soviética, tomando como 'gancho' a última obra de Stálin, Problemas econômicos do socialismo na União Soviética (...) Esses cursos se inseriram num esforço que não era só brasileiro, mas mundial, do movimento comunista, a intenção consistia em transmitir um cânone doutrinário uniformizado, que vinha de Moscou e do Cominform*. (...) Stálin achava-se no auge; aparecia como o supremo vencedor da guerra, era considerado um herói inextinguível e nós não tínhamos acesso a fontes de informação para pensar de modo contrário. (...) Os cursos do PCB não incluíam apenas conceitos doutrinários e orientações políticas, como também certas normas éticas e de comportamento partidário. Porque se procurava formar o militante dentro do padrão de abnegação total à causa do partido. 'O partido é tudo', dizia-se. Consequentemente, as massas viviam em segundo lugar. (...)". Décadas depois do período discutido por Asor Rosa, citado no cap. 1, e em outro contexto, o PC local, e ao que parece o conjunto dos PC, também substituiu o movimento dos trabalhadores por uma lógica interna., Gorander, Jacob, Memória - o PCB, a FEB e o Marxismo, entrevista à Freire, Alípio e Vanessa, Paulo de Tarso, in Teoria e Debate, nº 11, p.28.

(*). Cominform: Sigla de Comitê de Informação, sediado em Praga, e responsável pelo semanário Por uma paz duradoura, por uma democracia popular!

crítico severo, que terminou o artigo citado, propondo, não um caminho para a arquitetura, mas a sua "reflexão crítica", que atacou a *Bienal* e a arte abstrata como poucos, teve, como militante, consciência particular da dimensão do debate e dos termos em questão. Ele não apoiou as posições realistas ou as suas derivações regional-populistas, como uma saída ideológica para a arquitetura. Numa entrevista, anos mais tarde, discutindo esse momento, e perguntado sobre se teve "um bom relacionamento com o sul",⁶² afirmou: "não, eu não, nunca os tolerei, mas isso por posições teóricas, como arquiteto".⁶³ Ainda que, compartilhasse uma ligação político-partidária, discordava da concepção arquitetônica que os arquitetos gaúchos propunham, isto é, o realismo-regionalista - e também o neocolonial como veremos - como sendo a expressão do realismo socialista para o Brasil.

4.2.4. Artigas e o Realismo Brasileiro

Muitas vezes os intelectuais (e nessa categoria os arquitetos) ligados ao *PCB*, que defendiam as posturas mais doutrinárias, vinculadas às orientações soviéticas (ou dito de outra forma, ao stalinismo) eram tidos como radicais. Artigas, porém, não os consideraria como tais. Poderiam ser sectários, mas, antes de tudo, eles estariam equivocados. Por trás da pretensa radicalidade, ocultava-se um populismo, que imaginava poder realizar uma obra popular autêntica, sob uma política anti-nacional, por derivação anti-popular e, também, sob a dominação ideológica burguesa. Como para Artigas um programa habitacional popular era demagogia reacionária, esta seria ampliada pelo engodo de uma arquitetura baseada num realismo-empírico. A posição dos arquitetos realistas pretendia, no limite, combater a política do *governo de traição nacional*, combatendo a sua hegemonia ideológica, através da construção de uma contra-hegemonia popular, daí buscar-se as formas ditas populares. A arquitetura realista, vista sob este viés, também não teria a concordância de Artigas. O seu artigo sobre a arquitetura moderna afirmava, literalmente, que a ideologia dominante era sempre a da classe dominante. Desta teia, urdida com os fios da política e do engajamento político que se impunha como intelectual, Artigas custaria a se desembaraçar. Na pintura, os seus posicionamentos indicavam que entendia como possível uma arte de denúncia social, realista, de propaganda de ideais anti-imperialistas, mas, ainda assim, limitada e, de qualquer forma, mesmo nas artes plásticas, não deixaria de criticar o regionalismo, enquanto linha do realismo socialista (como veremos a seguir).

Na soma de conceitos por uma cultura autêntica, os defensores de uma postura estética, antimoderna, que procuravam homogeneizar formas para o conjunto das artes, inclusive para a arquitetura, com forte

Para uma interpretação do ideário militante, veja-se Ariès, Philippe e Duby, Georges (orgs.), *Ser Comunista? Uma Maneira de Ser*, in *História da Vida Privada 5 - Da primeira Guerra a nossos dias*, pp.427-57.

⁶² Amaral, Aracy A., As posições dos anos 50 - entrevista de Vilanova Artigas, in *Projeto n°109*, p.96. Cabe esclarecer também, que os arquitetos mais expressivos da arquitetura realista eram do Rio Grande do Sul.

⁶³ Idem, *ibidem*, p.96.

influência no PCB, e que se reivindicavam do realismo socialista, também apresentariam, como proposta para a arquitetura, o neocolonial. Num momento da entrevista a Aracy Amaral, Artigas, explicaria a repercussão no Partido que a frase final - a conclusão - do artigo *Caminhos da Arquitetura Moderna* teve:

*"em consequência, os camaradas da direção do Partido ficaram muito aborrecidos comigo por causa daquilo e reuniram esse pessoal sectário, de esquerda, que era o pessoal do Rio Grande do Sul, que propunha uma arte regionalista, e que passaram a desenhar homem com laço e cavalo de fronteira. Há umas gravuras do Scliar muito bem-feitas, uma cerca de arame e um homem com um laço. Eu não tolerava isso, achava uma visão pobre... Em relação à arquitetura, no fundo pensavam que o realismo socialista que defendiam estaria necessariamente vinculado ao fazer uma arquitetura colonial, como o Lúcio Costa tinha inventado, como vinha do passado."*⁶⁴

Ainda que não tenha tido sobrevida significativa para além dos corredores do Partido, de qualquer forma não podemos deixar de registrar o estranho percurso ideológico que a proposição de uma arquitetura neocolonial conheceu: de bandeira estética da direita nacionalista durante a ditadura Vargas, à representação parcial do ideário cultural comunista (talvez majoritária na direção do PCB), no início dos anos 50. Salientamos, por outro lado, o aspecto complementar que as palavras de Artigas revelam sobre o conteúdo final do texto *Caminhos da Arquitetura Moderna*, no qual não defendeu nenhuma proposta arquitetônica, ou seja, o militante comprometido com as instâncias do Partido, não estava apenas endossando as críticas ao movimento moderno, estava também firmando uma posição contra a arquitetura neocolonial, ou contra uma variação folclórica de arquitetura realista, mas, também, contra a direção.

4.2.5. Costa e Niemeyer por Artigas

A dúvida consideração sobre Costa na entrevista citada,⁶⁵ talvez tenha uma explicação no conteúdo do texto *Considerações sobre a Arte Contemporânea*. Nele, as formulações de Costa eram uma resposta aos questionamentos da arte moderna feitos pela esquerda, mas sobretudo, eram uma réplica direta ao Artigas de *Caminhos da Arquitetura Moderna*, sob a forma irônica do desenvolvimento dialético do fenômeno artístico - *tese, antítese e síntese*. A arquitetura moderna que Artigas denominava na passagem mais branda de demagógica, Costa afirmava ser "*arte pela arte social*". O que Artigas defendia de forma intransigente, a Revolução e o socialismo, Costa, também, já ironizara no seu texto seminal *Razões da Nova Arquitetura*, ao afirmar que, nas revoluções, vencida a encosta, "*os apetrechos vermelhos*" deveriam ser abandonados.

⁶⁴ Idem, ibidem, p.97. Um pouco antes, Artigas afirmaria que não podia exprimir aquelas posições por Pedreira, mostrando até que ponto ia as afinidades daqueles que atacavam a arte e a arquitetura modernas. Quanto ao neocolonial, em depoimento Júlio R. Katsinsky - ao autor -, afirmou que a orientação que o PCB, principalmente através de seu dirigente Diógenes de Arruda Câmara, traduzia como coerente com o realismo socialista para a arquitetura era o neocolonial.

⁶⁵ Pelos termos usados, de qual Lúcio Costa estaria Artigas falando? Do Costa anterior à direção da ENBA? Ou do Costa moderno? Ou ambos seriam passíveis de crítica? Ao que parece em muitos momentos sim, como ainda veremos.

Por outro lado quando Artigas, invocando Engels, registrou quais as verdadeiras razões do funcionalismo (da nova arquitetura) evidentemente, fazia uma "correção" do texto de Costa.

Pois bem, a entrevista com Artigas foi realizada no início dos anos 80, e os seu texto - *Caminhos da Arquitetura Moderna* - e o de Costa - *Considerações sobre a Arte Contemporânea* - escritos em 1952, portanto, poder-se-ia considerar que, após 30 anos, seria improvável uma postura fixa por parte do primeiro. Porém, caso consideremos uma similaridade entre a metodologia arquitetônica de Costa e de Niemeyer, para não dizer uma similaridade formal, que inclusive estaria na base da trama historiográfica assinalada, teremos que constatar uma estranha dicotomia. Ou seja, Com exceção de *Caminhos da Arquitetura Moderna*, no qual omitiu qualquer referência, Artigas desenvolveria uma posição de defesa à Niemeyer - não desprovida de interesse, como veremos -, criando uma aura protetora para sua obra, de forma a não serem vitimados, obra e autor, pelas críticas antimodernas. Já quanto à Costa, além da entrevista citada, não falaria considerações negativas - e apenas algumas positivas -, inexplicáveis do ponto de vista estritamente formal, mas perfeitamente possíveis, caso deslocadas para a esfera política-ideológica, em função do papel de Costa como matriz conceitual da corrente hegemônica da arquitetura moderna brasileira e, suplementarmente, em vista das considerações políticas irônicas. Ou seja, as posições de Artigas, opostas à arquitetura moderna, sofreram mudanças ao longo desses trinta anos, mas também, sedimentaram alguns dos seus termos, que para ele, implicariam numa postura contrária a matriz de Costa.

4.2.6. Artigas e a Premiação da Bienal

Do ponto de vista da crítica dos articulistas de *Fundamentos* e, em particular de Artigas, a *I Bienal*, havia sido a "prova dos nove" de suas posições. Além da premiação de Max Bill, com a escultura Unidade Tripartida, arquiteto e artista matricial do concretismo brasileiro,⁶⁶ os vencedores na premiação da Exposição Internacional de Arquitetura - integrada à *Bienal* -, nas categorias *Grande Prêmio Internacional* e *Prêmio para Projeto de Organização de Grandes Áreas*, tinham sido respectivamente: Le Corbusier, com o *Musée de la Connaissance*, e Afonso Eduardo Reidy, com o Conjunto Habitacional de Pedregulho.⁶⁷ As ligações entre o arquiteto franco-suíço e o imperialismo fora germinal para a crítica à arquitetura moderna. Quanto a premiação de um conjunto habitacional, já vimos mostras de quais teriam sido as considerações de Artigas a respeito de um trabalho arquitetônico voltado para a questão da habitação social.

⁶⁶ Segundo Milliet, Maria Alice: "Em 1930, Michel Seuphor e Torres Garcia pretendem reunir, em Paris, na mostra Cercle et Carré, todas as manifestações de arte abstrata. Reagindo à conceituação das diversas tendências, Van Doesburg e seu grupo recusam-se a participar. Desta cisão nasce a arte concreta: a obra de arte em sua concreitude é entendida como objeto que vem inserir-se no real, não sendo derivada da realidade ou dela abstraída. Para eles, o uso generalizado do termo 'abstracionismo', em vigor há vinte anos, é inadequado. É o conceito de arte concreta que adota Max Bill e, por derivação, o concretismo brasileiro." Milliet, M. A., *As Abstrações*, in Aguilar, Nelson (org.), *Bienal Brasil Século XX*, p.190.

⁶⁷ Veja-se Paglia, Dante (ed.), *Arquitetura na Bienal de São Paulo*. Na ata sobre o projeto de Reidy lia-se: "(o Juri) considerou esta realização, como um exemplo ao Brasil e como uma audaciosa solução de habitação, onde já se realizou uma obra social. Esta solução de conjunto, constitui um simples exemplo, de como toda uma cidade, deveria ser formada. O Juri lamenta que a obra fique isolada, surgindo entre bairros já formados anarquicamente.". Op. cit. s/p.

Em função disto, torna-se curioso o fato de Artigas não ter proferido nenhuma consideração sobre o resultado da premiação. Da mesma forma, no ano seguinte em 1953, seria mais estranho ainda, Artigas não ter emitido nenhum comentário sobre a crítica que Max Bill fez da arquitetura moderna brasileira, que afirmou padecer "*deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo*".⁶⁸ Com esta definição talvez Artigas concordasse, mas, certamente não concordaria com a defesa do tipo de atuação social que Bill propunha para o arquiteto, que deveria "*achar meios de projetar o mais barato possível*".⁶⁹ Assim como, não deveria concordar e também não admitiria a defesa que o arquiteto suíço fez da metodologia concreta:

*"ao executar uma obra de arte, parto sempre de uma idéia abstrata, de um esquema gerador quase que geométrico. Projeto-a em duas dimensões e, aos poucos, tal qual um teorema de álgebra, a forma se desenvolve. (...) Como na arquitetura, nada poderá ser inútil; qualquer linha qualquer plano deve ter sua função que pode ser defendida e explicada."*⁷⁰

Da defesa da arte e arquitetura abstratas, à inserção social via arquitetura, enquanto repetição dos termos da vanguarda construtiva, Artigas já os havia criticado nos seus textos e a eles agregado a arquitetura moderna brasileira. Isto levaria a crer num posicionamento contra o engajamento tecnoproductivo que Bill propunha, ao seus olhos certamente mais um reformista. Porém, Artigas nada comentou, outros o fizeram indignados, como Lúcio Costa, vitimado diretamente por comentários de Bill contra o projeto do Parque Guinle, em função da classe social a que se destinava. Talvez Artigas tenha preferido omitir-se, para não ter que, ao menos parcialmente, no que dizia respeito a arquitetura moderna brasileira, concordar com Bill. Entre renovar o seus ataques e o silêncio ficou com a segunda opção.⁷¹

4.2.7. O Urbanismo Moderno

O debate entre os arquitetos estendia-se pelas escolas e ganhava as revistas especializadas. Reidy, não deixaria de expressar sua posição, como um dos arquitetos que haviam integrado a equipe do AIESP, mantendo-se partidário dos ideais modernos e corbusianos. Na *Oração* aos arquitetos formandos em 1952 pela, então, Universidade de Minas Gerais e, na qualidade de paraninfo, declarou:

68 Bill, Max, entrevista à Flávio d'Aquino, Max Bill Censura os Arquitetos Brasileiros, in *Arte em Revista* n° 4, p. 50, publicado originalmente na revista *Manchete* n° 60, sob o título Max Bill, o Inteligente Iconoclasta, em jun. 1953 e reproduzida em *Habitat* n° 12, em sua do mesmo ano.

69 Idem, ibidem, p.50.

70 Idem, ibidem, p.50.

71 Além da entrevista, Max Bill faria uma conferência na FAUUSP, em jul. 1953 e reproduzida em *Habitat*, n° 14, jan.-fev. 1954, o que torna ainda mais estranha a omissão de Artigas. Do qualquer forma os termos de Bill tornavam a posição de Artigas difícil, vejamos: "*Uma boa arquitetura é aquela na qual todas as coisas funcionam e na qual não há nada que seja supérfluo. Para chegar a tal arquitetura, o arquiteto deve ser um excelente artista. Um artista que não tenha de fazer loucuras, para ser notado. Um artista com toda a responsabilidade para o presente e para o futuro.*" Apud Amaral, A. A., *Arte para Quê.*, p.302. Ou seja, quanto a crítica a arquitetura brasileira, nos termos do que escrevera em *Caminhos da Arquitetura Moderna*, Artigas teria poucos reparos a fazer ao comentário de Bill. O texto resposta de Costa intitulou-se *Oportunidade Perdida*, originalmente também publicado em *Manchete*, n° 60, jul. 1953. Reproduzido em *Sobre Arquitetura*, pp.252-8. Ainda sobre a ausência de manifestação de Artigas, pode-se afirmar que ele esteve alguns meses ausente do país nesses dois anos, entretanto, a polémica gerada por Bill, da premiação a conferência, pediu por mais de um, o que teria possibilitado um posicionamento público de Artigas em algum momento.

"Arquitetura e Urbanismo são, pois os instrumentos que a partir de hoje estarão em suas mãos, meus caros colegas. A vocês, às novas gerações, caberá o seu aprimoramento e judicioso emprêgo na realização do ideal sempre almejado da 'cidade radiosa.' " 72

Sem imaginarmos que todas as declarações dos arquitetos, em defesa do modernismo, fossem referenciadas às posições de Artigas, mas, entendendo que o planejamento das cidades brasileiras, que tendiam a mudar o seu perfil com o incremento da industrialização, era um ponto importante do debate arquitetônico, se não o principal, na medida que pressupunha a formação do *homem novo brasileiro* - o urbano, é válido comparar a postura moderna de Reidy, com a crítica de Artigas ao planejamento moderno.

A primeira, creditava à arquitetura e ao urbanismo a possibilidade de construção do ideal do *homem novo*, simbolizado pela "cidade radiosa", por sua vez, Artigas, na linha da crítica à habitação social, "denunciava" a complacência moderna com os verdadeiros problemas urbanos, escamoteando a responsabilidade burguesa sobre os mesmos.

Afora as críticas à Le Corbusier e Wright, Artigas, em *Caminhos da Arquitetura Moderna*, utilizou ainda, como meio de análise das posições urbanísticas reformadoras, o prefácio de Siegfried Giedeon para o livro de Josep Luis Sert, *Can Our Cities Survive?*. Nele, Giedeon, pregou o planejamento de um ponto de vista humano (na linha de uma flexibilização do racionalismo, como se verificou nos *CIAM* pós II Guerra), contra o caos e o "atual estado de nossas cidades". Para Artigas, isto era a continuidade da retórica reformista. Sem explicitar as causas e os agentes do "estado" em que se encontravam as cidades, Giedeon apresentava a rotineira resposta do movimento moderno: o "plano". Nele estaria o grande engodo moderno, pois um planejamento urbano, para não dizer de um planejamento econômico global, não era apenas impossível de ser realizado na sociedade capitalista, era um dissimulador da verdadeira origem dos problemas, era, neste sentido, um instrumento de dominação ideológica. As considerações de Giedeon, Artigas, qualificava da seguinte forma:

"(suas) palavras que constituem também o alerta de um líder burguês aos seus comandados arquitetos, urbanistas e sociólogos de arrabalde, no sentido de não esquecerem nunca que os 'planos' não aspiram realizar muito mais do que convencer o público da inocência da burguesia." 73

Por isso o pensamento de Giedeon era demagógico e tautológico. O estado das cidades era responsabilidade do caos urbano, este, por sua vez, era fruto do estado das cidades e assim por diante. O proletariado tinha de ser convencido disto e não de que suas péssimas condições de vida tivessem "origem na exploração do homem pelo homem, na essência do regime capitalista" 74

72 Reidy, Afonso Eduardo, Oração aos Arquitetos de 1952, *Arquitetura e Urbanismo*, nº 24, jan/fev., 1953. No mesmo número esta revista iniciava a publicação, por trechos, da Carta de Atenas.

73 Idem, nota 45, p.69.

74 Idem, ibidem, p.69.

4.2.8. O Partido, a Cultura e o XX Congresso

No quadro da produção local, frente ao sucesso que a arquitetura moderna brasileira desfrutava internacionalmente e, inclusive, em relação a sua própria conversão recente ao modernismo corbusiano, na segunda metade da década de 40, estas posições, deviam acarretar um rigor militante de difícil solução pessoal. Em 1952, Artigas participaria de atividades internacionais pelo Partido na Europa e em 1953, conheceria a URSS. Afora os objetivos políticos, estas viagens seriam positivas no sentido de possibilitar contato com vários artistas comunistas e, certamente, conhecer as variações e limites do realismo socialista, nas diversas disciplinas artísticas. Entretanto, apesar de conhecer a produção soviética e de tê-la defendido em *Caminhos da Arquitetura Moderna*, conforme relato de Jacob Gorender, Artigas voltaria "perplexo e irritado, porque a arquitetura praticada na URSS era antiquada e de mau gosto".⁷⁵ Ou seja, na melhor das hipóteses, existia um resultado ambíguo das viagens e contatos internacionais.

Do ponto de vista de sua produção, as suas posições políticas não poderiam ter piores consequências. Os anos que se seguiram à publicação de *Le Corbusier e o Imperialismo* e *Caminhos da Arquitetura Moderna* foram de paralisia, ou de pouca atividade, mas, principalmente, de uma incapacidade de aliar sua posição política com a sua prática profissional. Na entrevista à Aracy Amaral, já citada, Artigas exprime as suas contradições, naquele período, da seguinte forma:

*"falando com toda sinceridade, todas as manifestações críticas que organizei para mim mesmo sozinho, de 1945 em diante, acabaram em 1950 até 1954, e me levaram a uma crise grande pessoal. Pensei: ou quebro toda essa porcaria, ou como vou fazer?"*⁷⁶

Ainda que importante, o problema desta confissão é que ela omitiu que a elaboração feita de forma individual, estava estreitamente vinculada a sua adesão ao PCB. Assumira, em contraposição à obra de Wright, a arquitetura da escola carioca, de influência corbusiana, a partir de sua aproximação e entrada no Partido. O momento de inflexão seria, tanto marcado pelos projetos da Casa Paroquial do Jaguaré e, principalmente, da Casa Benedito Levi, ambos em 1944, como pela entrevista que concedeu ao jornal *Diário da Noite*, na véspera do I Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1945. Portanto, a mudança de sua arquitetura estava fortemente vinculada à militância comunista e ao Partido, durante seu crescimento e sua legalidade.⁷⁷ Manter-se fiel ao Partido, era manter-se fiel à sua própria evolução como intelectual e arquiteto. Isto não quer dizer, que não houvesse problemas e contradições, só possíveis à medida que assumia posições, como aliás o seu depoimento revelou. Artigas escreveu os seus textos com convicção de militante, que tinha um papel dirigente, na medida que se propunha a elaborar um procedimento político-arquitetônico para os arquitetos. Talvez, neste momento, num determinado sentido, ele estivesse solitário, isto porque tinha que elaborar contra a orientação da direção do Partido - que defendia uma arquitetura neocolonial. Entretanto, ele se construiu como intelectual, construindo uma derivação da concepção

⁷⁵ Gorender, Jacob, op. cit., p. 27.

⁷⁶ Amaral, A. A., op. cit. p.101.

⁷⁷ A adesão ao PCB, era um corte radical em sua percepção do mundo, pois Artigas havia sido quando estudante integralista.

político-ideológica comunista, para a sua profissão. Ser comunista e lutar pela arquitetura nacional eram indivisíveis para Artigas, portanto, os problemas e as soluções evoluíram e eram resolvidos de forma conjunta.

Neste sentido, recusamos uma idéia disseminada, mas pouco explicitada, de que o realismo socialista era visto pelos arquitetos e artistas filiados ao Partido como um tacão sobre suas cabeças e, que todos obedeciam à orientação da direção - invisível - como meio de sobrevivência política ou, como sacrifício pela causa. Sob esta ótica, a maioria, e no caso Artigas, era reprimida e obrigada a pintar, escrever e projetar o que não queria. Aparentemente, as diretrizes só serviriam à própria direção e aos mais sectários. Evidentemente, que as relações no interior do Partido eram autoritárias, assim como existiam disputas de orientações políticas. Contudo, uma dualidade entre "radicais e não-radicais," ou apenas ela, parece-nos ser por demais simplista. Alguns militantes eram dirigentes intermediários, ou assumiam a tarefa de elaborarem linhas específicas, que nutrissem inclusive práticas profissionais, fazendo uma ponte entre a política geral e o rebatimento na profissão.⁷⁸ Este foi o caso de Artigas, o de militante convicto, que disputava no interior do Partido a liderança no seu setor - da arquitetura brasileira -, que buscava criar uma outra produção realista, vale dizer, em oposição ao modernismo, a partir da adoção do realismo socialista como método e não apenas forjar uma interpretação tipológica do mesmo realismo, ainda que necessariamente, viesse a elaborar como arquiteto que pretendia uma linha coerente, uma tipologia.

As novas elaborações de Artigas não foram imediatas e não podem ser interpretadas fora dos rumos do processo soviético, assim como não podem ser observadas sem levar-se em conta os debates, inglês, italiano e também, acreditamos, sem o conhecimento das posições de Lurçat, anteriores e posteriores à II Guerra. A iniciativa de romper com os limites, que se havia imposto, estão diretamente ligados aos acontecimentos que sucederam à morte de Stálin, em 1954.

Os acontecimentos tiveram início quando, celebrou-se em dezembro de 1954, o *Congresso da União Geral dos Arquitetos*, no qual Krushev criticou o realismo socialista, já influenciando diretamente a discussão arquitetônica na Inglaterra. Depois aprofundaram-se quando, em 1955, ocorreu a condenação do supérfluo e do ornamento, na verdade a condenação do realismo socialista, que vimos através dos comentários de Ernesto Rogers. Por fim concluíram-se, em 1956, quando Krushev "revelou" os crimes de Stálin no *XV Congresso do PCURSS*, condenando também o culto à personalidade.

Estes fatos abalaram politicamente os militantes e sobre a morte de Stálin, Artigas, dentre outros, manifestou-se nas páginas de *Fundamentos*, desta forma:

"a humanidade perde a sua maior figura! - declarou o grande arquiteto brasileiro visivelmente consternado -. Figura cuja marca indelével ficará traçando os rumos do futuro

⁷⁸ O grande problema, pouco discutido, na verdade, é este. Ou seja, o de conceber que o Partido tivesse que alinhar politicamente toda a atividade dos militantes, principalmente dos artistas e arquitetos, em vista, da função ideológica que à arte era atribuída no combate à burguesia. Note-se, que isso, que era um dos fundamentos do realismo socialista sempre foi defendido por Artigas, sendo um pressuposto de seus textos e declarações.

de todo o mundo. Vivemos o século de Stálin, o grande construtor de povos, cuja contribuição genial tem a característica de ser baseada na Paz universal - a Paz, idéia básica do pensamento Stálinista -, paz que os povos transformarão num método de viver e que estará sempre ligado ao nome de Stálin. " 79

Em que pese o caráter propagandístico que esta intervenção podia ter, ela, certamente, não era espontânea e sua importância estava justamente nisso. Isto é, sendo um dos redatores da revista, a consternação era da ordem da intervenção política. Artigas utilizava do seu prestígio e reconhecimento públicos para a propaganda da política do Partido que Stálin, num plano geral, extra-nacional, representava. Portanto, *fazendo* política partidária e ocupando um papel relativamente importante na estrutura do Partido, para inclusive poder transmitir corretamente as orientações, Artigas estava numa situação e posição privilegiadas para se inteirar e se posicionar sobre as mudanças na política dos PC, inclusive a cultural. As alterações nas questões culturais incidiram fortemente sobre o realismo socialista e, na arquitetura, sua expressão eclético-acadêmica, perdeu todas as posições como estilo "oficial". ainda que a noção de uma arte realista, capaz de transmitir um conteúdo ideológico contrário ao da burguesia, continuasse sendo, de forma majoritária, o cerne conceitual da expressão da maioria dos artistas identificados com o comunismo.

Independentemente das alterações que se processariam nas orientações políticas e culturais, a linha de intervenção comunista renovaria o enfoque nacional e, neste sentido, a base na qual uma cultura deveria estar implantada permaneceria, também, sendo nacional, principalmente em países que não haviam realizado a Revolução burguesa e que sofriam o assédio econômico e ideológico do imperialismo. Calibrando a continuidade e a renovação da orientação nacionalista, no mesmo número que lamentava a morte do dirigente soviético, *Fundamentos* publicou trecho de um discurso de Stálin, sobre a cultura nacional das repúblicas soviéticas do oriente, pronunciado numa assembléia de estudantes da *Universidade Comunista dos Trabalhadores do Oriente*, em 18 de maio de 1925. Após expor que antes da guerra - provavelmente a civil -, em vista de Lênin ter afirmado que a cultura nacional era uma palavra de ordem burguesa, Stálin questionou-se, caso não seria equivocado propor, naquele momento, uma cultura nacional. Ou seja, se não haveria uma contradição absoluta entre a cultura socialista - que, no discurso, já se igualava à proletária - e a cultura nacional, enquanto consigna da burguesia? Respondia que não, e explicava:

"esforçamo-nos para realizar uma cultura proletária. Isso é um fato incontestável. Mas é igualmente incontestável que a cultura proletária, socialista pelo conteúdo, reveste formas e meios de expressão diferentes segundo os povos participantes da construção socialista, segundo sua língua seus hábitos, etc. Proletária pelo conteúdo, nacional pela forma, tal é a cultura geral à qual tende o socialismo. A cultura proletária, longe de impedir a cultura

79. Declaração Artigas in *Fundamentos*, nº 33, set. 1953, p. 10.

nacional, dá-lhe, pelo contrário, um conteúdo. E, inversamente, a cultura nacional, longe de impedir a cultura proletária, dá-lhe uma forma."⁸⁰

"Proletária pelo conteúdo, nacional pela forma", esta frase advinda do início da reversão da linha política do PCURSS em meados dos anos 20, cujo significado continha a contra-face da própria construção do socialismo em um só país, exprimindo os momentos distintos das etapas que a Revolução deveria assegurar - a nacional e a proletária -, também, exprimia a síntese da orientação nos países como o Brasil. A desestalinização, se por um lado, pôde ter um significado enorme, influenciando diretamente as elaborações de vários artistas, por outro, foi a retomada da política comunista sem a retórica de confronto, ou sem o nível de retórica do período imediatamente anterior, quer do ponto de vista cultural, quer do ponto de vista político. Para Artigas, ela liberou-o para retomar a formulação, não só teórica, mas concreta, de uma arquitetura *nacional pela forma* que seria *universal pelo conteúdo*. Aliás, essa frase, cuja fonte original era clara, que tornava o *nacional* a constante válida, em detrimento do *universal*, foi preservada e trabalhada por Artigas em toda a sua atividade e mostrava ser o invólucro de suas elaborações.⁸¹

As mudanças conceituais, ainda que, tributárias dos acontecimentos na URSS, teriam que conhecer soluções próprias. Quando Rogers, ao mesmo tempo que saudava as deliberações contra o formalismo acadêmico, alertava para o formalismo tecnicista que as mesmas deliberações embutiam, na verdade estava prevendo o desenvolvimento ulterior da arquitetura soviética da metade dos anos 50 em diante. Segundo Josep M. Montaner, a partir de 1955, ocorreu na URSS: "*um giro radical hacia la industrialización y el funcionalismo*" que, por sua vez conduziu a "*superación de la etapa del realismo socialista*"⁸² e continuando afirmou que:

*"la prefabricación elimina la fragmentación del lenguaje clásico, con frontones, pilastras y molduras. Ello llevará a la arquitectura de los países del Este a entroncar con la tradición más productivista del movimiento moderno, olvidando sin embargo, sus propios tradiciones vanguardistas: el constructivismo, el suprematismo, el futurismo, etc."*⁸³

Embora a questão no Brasil não fosse a linguagem clássica, mas sim as propostas neocoloniais e (folclórico) realistas, ventiladas de dentro do Partido, Artigas, podia, em tese, ajustar a nova orientação produtivista às críticas que havia formulado à arquitetura moderna e o uso que esta fazia da técnica, e recuperar definitivamente o racionalismo moderno. Para ele as conceituações que o realismo socialista

⁸⁰ Stálin, José, Uma cultura nacional pela forma, Fundamentos n° 33, set. 1953, p.12. Já havíamos assinalado os termos em que Kenenov definiu a questão da arte: "*socialista no conteúdo e nacional pela forma.*" Veja-se cap. 1, item 1.6, Socialismo Sem Vanguarda

⁸¹ A esta consideração, não se opõe o fato do discurso ter sido efetuado em relação aos povos asiáticos, e aos seus territórios conquistados à Revolução. Isto porque, como vimos, a Ásia para IC, era vizinha "política" da América Latina, em função das condições dos seus países, no capitalismo, aproximarem-se, como: coloniais, semi-coloniais e dependentes. Além disso, o fato de se tratarem de regiões onde a Revolução havia se estendido, diferentemente do Brasil e demais países assemelhados, deve ser relativizado, sob a ótica do socialismo num só país. Ou seja, nações, países e estados, eram inerentes a esta orientação, como, por extensão, à política da Revolução por etapas. Em ambas a noção de cultura nacional, como sedimentação ideológica de um povo e do estado, seria de interesse do proletariado. Para a manifestação específica da frase: "*universal pelo conteúdo, nacional pela forma*", veja-se Artigas, J. B. V., Tercera Arguição, in A Função Social do Arquitecto, p.60.

⁸² Montaner, Josep Maria, Después del Movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, p.27.

⁸³ Idem, ibidem, p.27.

fornecia não eram dogmas, mas uma plataforma para analisar a produção, o que o colocava numa posição privilegiada para rever conceitos, apesar do seu comprometimento com as críticas à arquitetura moderna. Desta forma, reatar com as suas elaborações de meados da década de 40, significaria combinar algo do que afirmara no último período, com algo do que aprendera com as mudanças de orientação que a morte de Stálin possibilitara.

4.2.9. Um Percurso para as Reelaborações de Artigas

Tomando como base o triénio 1954/55/56, percebemos que Artigas, mais do que bem informado, já estava em vias de concretizar uma produção arquitetónica, que superasse os seus próprios textos que analisamos. Começamos retomando, por outro viés, a análise do *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos* de janeiro de 1954, em que Artigas proferiu algumas colocações significativas.

No Congresso, como vimos, a presença dos arquitetos que defendiam uma arquitetura realista fez-se sentir. Um dos itens do temário era *Arquitetura e Tradição*, portanto, o trabalho da comissão responsável pelo tema, aqueceria as discussões em plenário. Além das teses anteriormente observadas, uma outra, de autoria do arquiteto Gustavo Neves da Rocha Filho, *A Tradição na Arquitetura Brasileira* seria, como o próprio nome indicava, importante para o debate.

A tese afirmava um aumento do "alheamento da nossa realidade" e em face de "formalismos estereis", identificava o renascimento de movimentos nacionalistas na arquitetura em vários pontos do país e alertava que o sentido positivo destes movimentos, ainda não havia alcançado uma elaboração arquitetónica satisfatória, citando como exemplo de incorreção "alguns projetos de estudantes do Rio Grande do Sul", que estariam "repetindo o movimento tradicionalista de 1920"⁸⁴ Depois, a partir de uma rápida passagem pela arquitetura civil no período colonial, tomando por base a casa em várias regiões, constata a sua permanência "porque os pioneiros ainda hoje as constroem" - de certa forma corroborando as considerações feitas por Costa anos antes - e, em função disto, constata também, a manutenção de um caráter e uma fisionomia próprios dessa arquitetura "mas ou menos como a língua e a religião". Por outro lado, uma convergência de caráter não significava um mesmo padrão uniforme, pois peculiaridades regionais faziam-se presentes.⁸⁵ Assim, o que se ressaltava na arquitetura tradicional brasileira, não seria tanto o padrão (modelo) uniforme, mas o caráter, ou seja:

"a absoluta naturalidade do seu modo de ser. A simplicidade do seu aspecto, a pobreza de elementos decorativos, sóbria mesmo, porém honestas em todos os sentidos, desde a

⁸⁴ Rocha Filho, Gustavo Neves da, *A Tradição da Arquitetura Brasileira*, in *Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, p.178. Provavelmente, referia-se a produção, imediatamente identificada com o neocolonial - em função do ano de 1920 - que tinha como ascendência o neorrealismo, o realismo socialista, e que Ribeiro como professor devia incentivar.

⁸⁵ A diferenciação entre caráter e padrão utilizada pelo autor, tem na diferenciação proposta por Aldo Rossi entre tipo e modelo, a partir da conceção de Quarese, para quem, no primeiro tudo seria impreciso indeterminado, e no segundo tudo seria preciso e repetitivo. Veja-se Rossi, Aldo, *A Arquitetura da Cidade*, p.43.

planta até a sua localização ou agenciamento na paisagem, técnica construtiva e materiais empregados. Honestidade que é a verdadeira tradição na arquitetura brasileira.

O que importa, pois, é estudar o programa, os materiais, a técnica e a mão de obra dessa arquitetura. Procurar compreendê-la e aprender a reproduzir os passos dos seus construtores, partindo agora de um programa novo, com os materiais, a técnica e a mão de obra contemporâneas."⁸⁶

Na sequência da tese, questionando a padronização arquitetônica e em particular a moderna - internacional -, afirmava que o arquiteto devia se colocar para além do nacionalismo, mas isto, sem abstrair às "condições regionais da vida, da experiência, da cultura, da arte e do pensamento do seu povo".⁸⁷ Rocha, de forma diferenciada de outros arquitetos e críticos que defendiam um uso renovado da tradição, concebia, explicitamente, um regionalismo não como item da simples soma nacional, mas como um valor cultural, ao lado do nacional e do cosmopolita. O arquiteto deveria trabalhá-los em conjunto, sabendo extrair as qualidades apropriadas deles para cada projeto.⁸⁸

A tese concluía propondo meios para que se desenvolvessem estudos sobre a arquitetura tradicional, de forma conjunta pelas instâncias universitárias e profissionais, com a participação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e alterações no ensino de história da arquitetura, bem como de suas bases sociológicas.

O relatório da comissão que, em parte tomou como base esta tese, afirmava nas suas recomendações que os arquitetos deveriam estudar a "nossa arquitetura tradicional, para chegarem a uma compreensão das características da arquitetura brasileira".⁸⁹ Esta recomendação aparentemente vaga, foi objeto de grande debate em plenário. Os dois polemistas, contrários a tese, foram Angelo Murgel e Vilanova Artigas. O ponto de partida da crítica que faziam ao texto, era que ele ao propor esse estudo induzia a um estilo ou, a um pastiche de formas advindas, diretamente, deste estudo. Evidentemente, o relatório não afirmava isso, nem tampouco a tese de Rocha, porém, caso lembremos que, o que Artigas combatia era um realismo, que tinha como uma de suas possíveis conformações o neocolonial, podemos entender que a discussão dava-se nas entrelinhas. De qualquer forma, esta polêmica obrigaria Artigas e, também, Murgel a defenderem uma cultura nacional separada de uma noção imediata de forma ou tipologia tradicionais. Inicialmente Murgel afirmou:

⁸⁶ Rocha Filho, Gustavo Neves da, op. cit., p. 179.

⁸⁷ Idem, ibidem, p.179.

⁸⁸ Quanto ao regionalismo ele afirmaria: "devemos reconhecer a necessidade de um regionalismo criador, em oposição a muitos excessos de uniformização, perigo a que estamos sujeitos pela influência do industrialismo capitalista americano...". A semelhança deste trecho com o conteúdo do - relativamente recente - texto-programa de Frampton *El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural*, vale a pena ser indicada, ainda que seja, por mera curiosidade. Frampton, K., in *A&V*, n° 3, 1985, pp.20-5.

⁸⁹ Conclusões das Comissões de Estudos, *Arquitetura e Tradição - comissão n° 1*, in *Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, p. 166.

"entretanto, de modo algum poderemos compreender como tradição em arquitetura a adoção, em épocas não recomendáveis, de formas já preteridas ou ultrapassadas, pela adoção e conquistas de novos materiais e de novos processos de construção." 90

Ainda que, pese o fato da imprecisão de uma intervenção oral, surpreendentemente diria, na sequência, que não existiria uma arquitetura brasileira. Ou, pelo menos, não uma arquitetura tradicional brasileira, baseada em formas pretéritas e que deveriam determinar a produção atual. O que sempre existiu foi a arquitetura e seus princípios - compositivos e técnicos -, que aplicados em cada época e lugar, tanto geravam formas clássicas e consagradas como as nacionais. Neste sentido, respeitando os princípios e, ao mesmo tempo, submetida às condições locais, a *"arquitetura brasileira de hoje, profundamente brasileira, visceralmente brasileira, intrinsecamente brasileira, não precisará ter qualquer semelhança ou qualquer obediência a formas, a materiais e a sistemas que já foram vencidos pela conquista e pelo progresso da técnica."* 91

Com a mesma preocupação interviria Artigas. Para ele, os termos citados do relatório configuraram um *"ponto de vista estético"*. Isto seria equivocado pois, o Congresso, partindo desta definição, não alcançaria uma unidade entre os arquitetos. O que devia ser preservado eram os fundamentos da cultura nacional, que não podiam ser imediatamente formalizados. Por isso, afirmava:

"a arquitetura nacional não é uma forma estática, mas um conjunto de noções em movimento, produto da opinião de todos os arquitetos brasileiros que estiverem honestamente procurando preservar as coisas que são as bases da cultura nacional e pelas quais todos nós lutamos" 92

Artigas, complementarmente a seu raciocínio afirmando que, independentemente, da sua qualidade, existia uma arquitetura brasileira, feita a partir de bases sociais e econômicas efetivas - que era, bem ou mal, a própria arquitetura moderna -, ao contrário do que o relatório subentendia, 93 A arquitetura possuía um

90. Veja-se Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, p.110.

91. Idem, ibidem, p.111. Numa intervenção complementar afirmaria: *"Os verdadeiros princípios de arquitetura nacional não existem. Existem princípios de arquitetura que, aplicados em cada país, resultam em arquitetura nacional."* Idem, ibidem, p.113.

92. Idem, ibidem, p.111. Aqui a resposta nas entrelinhas tem uma referência direta num pensamento que, por exemplo, o texto de Edgar A. Graeff, Sobre a Arquitetura, de 1952, representava. Nelic segundo Aracy A. Amaral o arquiteto estaria fazendo um discurso *"similar ao dos 'neocolonialistas'"*, quando afirmou que devia-se voltar *"os olhos para nossa própria terra"* (buscando) *"nas expressões mais puras da nossa arquitetura tradicional, os elementos mais característicos da nossa própria cultura"*. A dedução, de Amaral, em relação ao neocolonial era possível em função da posição partidária do arquiteto - membro do PCB -, e por ser militante no RS, ainda que não tivesse a mesma posição de Demétrio Ribeiro e outros, mas também, advinha da continuidade do texto de Graeff, que citava as *"sacadas, os varandões, o ritmo singelo e elegância dos 'chãos e vazios', os jardins internos, o colorido vivo, os treliços e colmeias, o delicado declive dos telhados, as dominantes horizontais e mil outros detalhes que traduzem de maneira clara e infosismável, algo que é muito nosso, que reflete uma tendência nacional de tratamento plástico"*, e concluiu que, estes elementos *"podem ser utilizados com técnica superior e construídos com materiais e meios modernos"*. Amaral, relembrava que Graeff, estava referindo-se à Costa, do Hotel de Friburgo e do Conjunto Guinle, o que não deixava de ser uma opção de valor muito clara. De qualquer forma, ainda segundo a historiadora, ele, não afirmava uma aceitação imediata por parte das "massas" dessa arquitetura, para tanto, seria preciso, no mínimo, *"confundir nossos sentimentos (dos arquitetos) e nossas aspirações com os sentimentos e aspirações populares"*. Graeff, E. A., Sobre Arquitetura, Horizonte nº 5, 1952, cit. e comostado in Amaral, A. A., Arte para Quê, pp.288-9.

93. No relatório lia-se: *"que a arquitetura brasileira precisa corresponder em todos os seus aspectos às bases sociais, econômicas e técnicas adequadas às condições do país (...)"*, portanto dando a entender que tais aspectos não eram verticados. Por outro lado Artigas

corpo próprio, os seus princípios e, nesse sentido, uma autonomia. Entretanto, esta não significaria uma separação "absoluta" da sociedade, ela carecia de um vínculo social perene (com a realidade), o contrário disso seria um irracionalismo ou um formalismo pretensamente a-histórico.

A autonomia⁹⁴ observada acima, não era a de mesma ordem da autonomia moderna, ou seja, era uma forma de autonomia que só devia ser realizada no confronto com as condições materiais e culturais de uma sociedade. Portanto, esta autonomia não era a de formas absolutas. Os princípios de cada arte foram moldados em função do seus contextos originais, se algo deles transcendiam a sua época e, portanto, seriam iminentes as disciplinas artísticas, isto ocorreria porque esses princípios ainda guardavam relação com os contextos contemporâneos, ou seja, tratar-se-ia de uma imanência *sui generis*, contextual. A afirmação de um valor artístico ou arquitetônico absoluto, concebido fora da tradição (artística ou arquitetônica) e, ao mesmo tempo, exterior ao contexto, que a arte moderna pretendia instituir era irracional.

A explicitação desta posição Artigas havia feito em 1951. Para tanto, fez uso da produção de doentes mentais, num artigo intitulado *A Arte dos Loucos*. Nele, a propósito de uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de pinturas e esculturas dos internos do Hospital do Juqueri e mostrando-se informado das elaborações de Dubuffet,⁹⁵ afirmou:

*"dizem eles (os teórico burgueses): os loucos, no seu atraso, criam obras artísticas iguais às obras conhecidas como expressão artísticas dos povos primitivos; ora os loucos não criam, servem-se do que já existe. Esse raciocínio os leva a negação da criação em arte, e à afirmação de que, a burguesia não é responsável pela decadência da arte, pois que não pode haver decadência de um valor absoluto."*⁹⁶

O artigo colocava-se numa postura de defesa da produção da arte e dos artistas, que estariam sendo agredidos por terem os seus trabalhos comparados aos dos "loucos". Ou seja, se fosse correto que pessoas socialmente alienadas produzissem arte, ela seria fruto do subconsciente, portanto, não seria uma interpretação da realidade (do contexto) ou, pelo menos não da relação produtor-realidade que o realismo socialista via como correta.⁹⁷ Ao fazerem isso, os teóricos da burguesia, estariam legitimando "as soluções

afirmar: "o que é a arquitetura brasileira atual? Se fomos sinceros haveremos de constatar que é o que conhecemos de arquitetura moderna". Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos p.111.

⁹⁴ Nem Artigas, nem Murgel utilizaram o termo, que é de nossa responsabilidade. Fazemos isso, para um melhor entendimento do significado do conceito de princípios de uma disciplina artística, que Artigas trabalhou.

⁹⁵ Artigas, J. B. V., *A Arte dos Loucos*, in *Fundamentos* n° 20, jul. 1951, pp.22-4. O texto historia a "arte dos alienados", e cita Osorio Cesar como o primeiro pesquisador dessa produção no Brasil. Na seqüência afirmando que ele transformara-se numa "escola... fora dos manicômios", citaria a "Arte Bruta", como uma vertente que entenderia essa produção como positiva e Dubuffet como animador desse movimento quando afirmara: "Podemos portanto apreciar com os mesmos olhos e sem traçar categorias especiais, os trabalhos do artista repulsos são pu repetados anormais". Outro defensor desta produção, também citado, seria Níchel Seuphor.

⁹⁶ Artigas, J. B. V., *A Arte dos Loucos*, *Fundamentos* n° 20, jul. de 1951.

⁹⁷ O texto de Artigas foi rebatido pelo Osorio Cesar no jornal *Gazeta* de 06/09/51. No n° 22 de *Fundamentos*, set. 1951, num artigo homônimo do anterior *A Arte dos Loucos*, pp.27-8, Burza, João Belline, responderia a Cesar, aprofundando o que a revista entendia como produção de arte: "O artista é um ser social e o fenômeno artístico é um reflexo das coisas e fenômenos da natureza. A produção artística é uma representação que o artista faz da realidade, exprimindo a sua experiência e a sua ideologia. A análise de uma obra de

da arte decadente da burguesia - futurismo, abstracionismo e outros 'ismos' degenerados".⁹⁸ Portanto, a defesa da "arte dos loucos", seria mais uma tentativa da burguesia de afastar os artistas da realidade, de provar que correntes abstratas e concretas eram a vanguarda do processo artístico. Por outro lado, se a produção dos alienados era reconhecida e defendida como arte, a burguesia e seus teóricos, menos do que tentarem iludir os artistas, demonstravam a própria decadência final de seus valores, pois, a sua arte - abstracionismo e outros "ismos" -, era de mesma extração da "arte dos loucos", ou seja, feita pelo mesmo tipo social: o alienado. Por isso Artigas concluía:

*"aos artistas incautos que estiverem dispostos a aceitar as conseqüências necessárias do irracionalismo burguês, restará a submissão à condição de loucos - a morte em vida."*⁹⁹

Assim, ainda que pensada para as artes plásticas, essa elaboração do caráter alienante da "autonomia" da arte abstrata, era estendida para a arquitetura compondo, por oposição, o pensamento "realista" de Artigas. Portanto, a autonomia a que se referia no *Congresso dos Arquitetos*, era a dos princípios da disciplina, artística ou arquitetônica, social e materialmente construídos e, não uma autonomia que se igualava ao novo estatuto da produção das vanguardas.¹⁰⁰

Assim, esclarecido este aspecto conceitual da produção de Artigas, podemos observar que uma visão diferenciada, ou com uma conclusão diferenciada do Artigas de *Caminhas da Arquitetura Moderna*, que "reconduzia" a arquitetura moderna a condição de brasileira, começava a esclarecer-se no momento do *II Congresso Brasileiro dos Arquitetos*. Talvez, problematizando, além da arquitetura, a inserção política dos arquitetos, de forma a conquistá-los para a luta nacional, ele (re)iniciava um discurso em prol da unidade dos arquitetos que, somado aos acontecimentos internacionais, deveria afetar à própria produção arquitetônica. Por serem os arquitetos os produtores da forma arquitetônica, Artigas entendia necessário conquistá-los politicamente. O caminho era o da unidade da categoria, e desta forma, poderia ser alcançada uma arquitetura nacional. Pois, através da unidade política, seriam preservados os valores que definem a "cultura do nosso povo". A arquitetura, até aquele momento, acertada ou erradamente, teria participado desse processo cultural, "pela ação e participação", que conseguia potencializar.

arte não se faz, portanto, sem o conhecimento exato das condições concretas de existência material, das suas relações e das lutas de classe. Esse é o método realista de examinar o conteúdo de uma arte, que é dado pelo seu estilo, sua composição e sua forma.", p.27.

98. Artigas, J. B. V., *A Arte dos Loucos*, Fundamentos n° 20, p. 24.

99. *Ibidem*, p. 24.

100. Poder-se-ia observar que esta posição de Artigas seria fruto daquele momento político. Novamente acreditamos que não e, pelo contrário, constituía-se numa componente fundamental de sua interpretação do realismo socialista, a qual lhe permitia discordar dos arquitetos gaúchos. Na mesma entrevista concedida a A. Amaral, ele afirmou, sobre "Osório César e a Arte dos Loucos": "Ele chegava ao ponto de defender que a arte dos loucos se assemelhava à arte moderna, e que os loucos exprimam os aspectos mais primitivos da consciência humana - a arte moderna tinha essa legitimidade para sair da história. Era buscar a consciência quando ela não tinha significado social. Para sair da história. E daí então se vê que o realismo socialista tenha sido interpretado por uma porção de gente como se fosse as ordens da União Soviética. Podia ser para meia dúzia de bobocas, mas não foi, não para mim. Nem até hoje. E essa polémica hoje sobre a arquitetura atual está baseada nisso: o que vamos fazer? Arquitetura com história ou sem história? (fragmento isolado do depoimento de Vilanova Artigas)." Amaral, A. A., *Entrevista cit.*, Projeto n° 109, p.102.

O desenvolvimento desta posição viria meses depois no artigo *Considerações sobre a Arquitetura Brasileira*, publicado na revista *AD - Arquitetura e Decoração*, de outubro de 1954. Ainda sob a égide da política anti-Getúlio - mesmo após a sua morte -, o artigo tinha como referência o projeto de *Programa para o PCB*,¹⁰¹ que afirmava continuar o governo sob a direção do Departamento de Estado Americano e, neste sentido, "consome toda a renda nacional na preparação do país para servir aos planos guerreiros do imperialismo", esquecendo-se de solucionar "qualquer dos problemas que afligem o povo".¹⁰² Na análise da situação da arquitetura, parecia retomar questões presentes no texto *Caminhos da Arquitetura Moderna*, quando afirmava que aos jovens arquitetos e engenheiros só eram entregues trabalhos indignos, frutos de negociações imobiliárias incentivadas pelo governo, que desorganizavam a economia. Entretanto, por vezes, nem a isso os jovens profissionais teriam direito, pois o imperialismo continuava, a exemplo do caso *IBEC*, penetrando na produção arquitetônica por toda a parte.

A arquitetura brasileira era então prejudicada, porque lhe faltava uma economia organizada que possibilitasse o empenho nas soluções dos problemas de educação, saúde, etc, que dinamizaria o setor construtivo, ao mesmo tempo que sofria com a penetração ideológica imperialista. Ou seja, as *Bienais*, a imprensa, convênios culturais Brasil-EUA, davam vida a uma produção que destruía as expressões da cultura nacional. A arquitetura era atingida na infra e na superestrutura pela conluio entre governo, latifundiários (classe dominante) e imperialismo.

Porém, a novidade Artigas guardava para o final do texto. Dois anos antes propôs uma "atitude crítica", naquele momento, de forma mais ativa, propunha "a frente-única entre os arquitetos" e assim explicava:

*"transformar a luta no setor dos arquitetos unicamente em luta contra a arquitetura Moderna, como quer E. A. Graeff (V.O.) é liquidar (a) frente-única; é ficar na posição de dono do realismo socialista - que o, autor tão justamente critica. Nós os comunistas, temos uma opinião estética definida, clara, que não escondemos - lutamos pela aplicação do método do realismo socialista - e é com ela que entramos na frente-única para discutir com os nossos colegas arquitetos, no calor da luta contra o imperialismo, no calor da luta pela existência da arquitetura, qual deva ser a arquitetura brasileira, quais as formas que exprimirão melhor o povo unido no processo de libertação nacional."*¹⁰³

No Congresso dos arquitetos, afirmara que as formas não eram estáticas. Neste texto propunha aos arquitetos a luta contra o imperialismo. Assim, esclarecia-se o sentido da unidade que anteriormente ficara vago: unidade para o movimento contra o imperialismo. Apenas na luta, forjar-se-ia a consciência política que, como componente da superestrutura ideológica, auxiliaria a sua companheira, a cultura, a se desenvolver. A luta política era a da libertação nacional, a cultura que se formaria nesta ação era também

101. Veja-se Fundamentos n° 35, out. 1954.

102. Artigas, J. B. V., *Considerações sobre a Arquitetura Brasileira*, in *AD - Arquitetura e Decoração*, n° 7, 1954, p.25.

103. Idem, ibidem, p.16.

national. Dirigidos pelos comunistas, os arquitetos estariam unidos ao povo, no interesse comum anti-imperialista. A soma de fluxos, entre os agentes sociais em luta, garantiria a expressão correta da arquitetura advinda desse processo, a expressão arquitetônica da "libertação nacional".

O alvo deste aprofundamento de suas elaborações no interior do Partido, continuaria sendo os adeptos do realismo socialista, que permaneceriam a buscar uma formalização do estilo. Contra a forma nacional baseada numa tradição "a frio" e contra a ideia de uma arquitetura "estática", Artigas impunha a luta política, pretendendo retirar a autoridade "partidária" dos oponentes. Nesta linha recorreria a um artigo do arquiteto Tsapenko, *Fundamentos do realismo socialista na Arquitetura Soviética*, que afirmava que a arquitetura expressava o estágio de desenvolvimento em qualquer sociedade. Desta forma reafirmava a impossibilidade de uma arquitetura social debaixo de um governo do tipo do de Vargas que, também, criticava, com evidentes propósitos de legitimar sua posição. Sobre isso, Artigas, seria dogmático:

"sem a libertação do Brasil do jugo imperialista, sem a democracia popular, não teremos arquitetura popular" 104

A referência particular a Graeff, parecia justificar-se em função de uma crítica que este fizera a Niemeyer. O que não deixava de ser estranho e, mesmo Artigas registrava isso. Pois Graeff, ao mesmo tempo que fazia manifestações próximas do neocolonial, também tinha o cuidado de diferenciar as "deficiências" da arquitetura moderna da condenação ao conjunto da arquitetura moderna, ainda que, o seu ideário fosse marcado por uma leitura específica da obra de Costa que privilegiava o Hotel de Nova Friburgo e o Parque Guinle. Talvez, isso, tivesse levado-o a atacar outras manifestações arquitetônicas modernas e no texto em V.O.¹⁰⁵ o alvo de sua crítica foi Niemeyer. Na defesa do arquiteto carioca, Artigas, após vincular a arquitetura ao desenvolvimento verificado num contexto determinado, ainda, escreveria:

"nesse sentido a opinião dos arquitetos que com O. Niemeyer constituem os 'fariseus' apontados por Graeff (...) é a posição certa, a posição materialista." 106

Ou seja, ainda que, mantivesse toda a crítica ao governo e a certeza da impossibilidade de uma arquitetura social, etc, Artigas, explicava tal impossibilidade e, mesmo assim, afirmava a atividade profissional - e por isso defendia Niemeyer -, como um processo de luta e indissociável da construção da cultura nacional, vale dizer da nação e sua identidade. Assim, repetimos, terminava o período de reflexão, da *atitude crítica*. Alterava-se a visão política, com a aplicação da frente-única e, combinadamente, retomava-se a defesa da prática arquitetônica, à qual passaria a investir em pesquisa, de forma a criar a sua concepção particular.

104. Idem, ibidem, p.16.

105. V.O. - Provavelmente Voz Operária, jornal do PCB.

106. Idem, nota 100.

Após ter escrito *Caminhos da Arquitetura Moderna*, em 1952 e, depois da viagem à URSS, em 1953, Artigas, que pouco produziu arquitetônica e teoricamente nesse período, chegaria em 1954, portanto, com a intervenção no IV Congresso de Arquitetos Brasileiros e, com o texto acima analisado, numa posição privilegiada ante o fim da retórica política do PCB¹⁰⁷ que, efetivando-se, seria fundamental para um decisivo desenvolvimento, arquitetônico e conceitual, de suas elaborações. De certa forma, em dezembro 1955, Artigas completaria sua revisão político-profissional e antecipar-se-ia à formalização do PCB, quanto à "mudança" na orientação política, que significou o reconhecimento da existência de uma fração burguesa que queria romper com o imperialismo.

Para tanto, quando retomou a palavra, inicialmente, mostrou-se defensor da arquitetura elaborada por Niemeyer e Costa - apesar de não citar Lúcio Costa como idealizador¹⁰⁸ -, afirmando que era nítido reconhecer:

*"na elegância do Ministério da Educação, na graça brasileira do conjunto da Pampulha ou na sobriedade da sede da ABI, uma nota nova, uma elaboração inédita e uma busca constante do espírito nacional. Nossa arquitetura, ao mesmo tempo que dá resposta aos requisitos de uma técnica que se moderniza, procura se distinguir dos padrões estrangeiros."*¹⁰⁹

Assim, independente da omissão parcial dos créditos, sabia que a arquitetura, que Costa e Niemeyer propunham, era um construto que criava um passado único no intradorso de suas concepções, a partir da eleição de momentos arquitetônicos/construtivos, garimpados no pretérito, a demonstrar a perenidade e atualidade de uma arquitetura que era nacional e que, portanto, funcionava como um gerador da já referida identidade nacional, condição para idealizar a nação brasileira. A arquitetura moderna brasileira, continha o duplo sentido de toda ação cultural que se pretendia formuladora de uma cultura nacional ativa. Pois, se por um lado, o passado a ela estaria incorporado através da leitura das obras coloniais e, também, das obras mais populares,¹¹⁰ por outro lado, a arquitetura como parte da cultura erudita, do saber técnico e científico, possibilitaria o futuro da nação. Ou seja, preservada a tradição seria o saber erudito que iria garantir a permanência da cultura nacional no futuro. Esse construto, Artigas defendia não só porque nacional e vitoriosa era a arquitetura de Costa e Niemeyer, mas também, e principalmente, porque era nacional e modernizadora do seu ramo específico na produção¹¹¹ e sintonizada com a modernização do país que, obedecia a um esforço maior. Neste sentido, afirmaria no discurso *Aos Formandos da FAUUSP*, de 1955:

¹⁰⁷ Fruto dos resultados do XX Congresso do PCURSS.

¹⁰⁸ Aqui sem aceitarmos a diferenciação de um Costa que fez o Hotel em Nova Friburgo e de outro que coordenou a equipe do MESP, fazamos do Costa, que cumpriu um papel central na elaboração da arquitetura moderna brasileira e sua corrente hegemônica.

¹⁰⁹ Artigas, J. B. V., *Aos Formandos da FAUUSP - 1955*, in *Caminhos da Arquitetura*, p.18. Publicado originalmente em *Fundamentos* n° 40, dez 1955.

¹¹⁰ Como visto em Costa (cap. 3 item 3.1.2.): "*festas de 'pau' do mato próximo e da terra do chão, como casa de bicho, servem de abrigo para toda a família*", sendo a família interiorana, o povo, a estidade, que carregava e transmitia a tradição, portanto, era o povo que garantia a própria componente popular da cultura nacional.

¹¹¹ Chamamos a atenção para o trecho "*a arquitetura brasileira dá respostas ao requisito de uma técnica que se moderniza*"; cujo conteúdo será objeto de suas preocupações e de suas elaborações arquitetônicas e, inclusive, de suas diferenças com a arquitetura de Niemeyer, que neste texto e em outros momentos defendeu.

"o caráter inovador de nossa arquitetura não pode ser apreciado isoladamente, nos limites do fato arquitetônico. É o resultado de todos os esforços feitos no sentido do avanço no domínio da técnica e da ciência." 112

Quanto ao aspecto do desenvolvimento técnico, para Artigas, a implantação da proposta realista, poderia levar, por um lado, a uma miríade de regionalismos culturais, uma fragmentação da nação ou a própria negação de sua ideia e, por outro, ao perigo de um decalque de formas tradicionais da construção, com baixa densidade tecnológica. Isto implicaria à arquitetura uma auto-dissociação, enquanto elemento ativo do processo de desenvolvimento e modernização nacional, pois não estaria nem participando do incremento da indústria do setor da construção e tampouco dialogando com o restante maior do desenvolvimento técnico e científico, base para um desenvolvimento industrial, indispensável para soberania econômica do país. Apesar de, ou justamente, porque militante comunista e conhecedor dos termos exatos da oposição entre a vanguarda construtiva russa e os propagadores do realismo socialista, assimilava tanto as críticas de Lurçat sobre o papel da arquitetura frente à economia como um todo,¹¹³ como a defesa que Novicki fez em 1931 da *"cultura artística proletária"* contra o construtivismo, quando defendendo os seus princípios, informava sobre as suas características:

"la primera es el industrialismo. Nadie puede negar la influencia de la técnica industrial sobre el carácter principal de la nueva cultura humana, sobre la formación de una nueva psique humana, sobre los nuevos gustos y, sobre todo, el estilo artístico y cotidiano de la época." 114

Ou seja, além da recuperação racionalista que se operava na URSS, Artigas sabia que o realismo socialista também era defensor da industrialização, como não poderia deixar de ser para a União Soviética, atrasada, frente aos países capitalistas avançados e belicosos. A diferença é que defendia o realismo socialista nos termos em que Lurçat trabalhou a questão: o arquiteto deveria auxiliar a produção na sua área de atuação, ao mesmo tempo que realizava a tarefa maior de representar o processo político em curso.

Acreditamos que, nesse sentido, aproximava-se da linhagem que teve em Lurçat um dos formuladores. O arquiteto francês estava preocupado com uma arquitetura que representasse o Plano Quinquenal, o *"socialismo em construção"*.¹¹⁵ Como analisado, para tanto, o arquiteto deveria despir-se da iniciativa e da responsabilidade de moldar a nova sociedade, cabia-lhe, enquanto *"técnico da imagem"*, forjar a simbologia do socialismo, a sua construção caberia ao Estado e seu instrumento econômico, o *"plano"*.

112. Artigas, J. B. V., *idem* nota 109, p.19.

113. Ou seja, a arquitetura não ocupava a direção do processo produtivo.

114. Novicki, P., *La Cultura Artística Proletaria y la Reaccion Burguesa*, in: Vv.Aa., *Construtivismo*, p.207.

115. Era, por isso, que admitia, que o proletariado fizesse um percurso estético, combinado com a construção de sua hegemonia ideológica, quando então poderia exprimir a sua verdadeira cultura.

Considerando que, no Brasil tratava-se da Revolução Nacional e não social, Artigas, em janeiro de 1952, quando da elaboração do texto *Caminhos da Arquitetura Moderna*, em função da orientação partidária, sintetizada no Manifesto de Agosto, de 1950, estava em rota de colisão, não apenas com o imperialismo, mas também com governo de Getúlio. Desta forma, não podia reconhecer nesse governo, que o Partido definia como anti-nacional - submisso ao imperialismo - e anti-popular, atitudes positivas e jamais aceitar como um princípio de planejamento estatal, os trabalhos que se iniciavam, no início da década, na Comissão Mista Brasil-Estados Unidos.

Entretanto, quando pronunciou o discurso aos jovens arquitetos, no final de 1955, já estavam em andamento os ajustes da linha política do PCB, após a vitória de Juscelino Kubitschek, nas eleições presidenciais de outubro e a anulação das tentativas de golpe, como veremos adiante. Por outro lado, em termos internacionais, algum efeito da ruptura do doutrinarismo cultural fazia-se sentir e ia sendo assimilado por Artigas. Assim, antes da manifestação oficial do Partido que reordenaria a política, no início de 1958 e, ainda que, não existisse um plano econômico, mas sim a sua base, que estava contida nas formulações das comissões governamentais formadas nos anos imediatamente anteriores, Artigas, tanto realinhava a sua posição para a construção da *utopia nacional*, o que significaria uma redução da retórica revolucionária, como reafirmaria de forma embrionária, que apenas um plano construiria a nação autônoma e independente, ambas questões, sintetizadas na frase "*resultado de todos os esforços*". Aos arquitetos caberia, com suas produções, auxiliar a resolver as carências populares - numa conclusão distinta da pregada em *Caminhos da Arquitetura Moderna* -, e dotar o país da representação da nacionalidade.

Outra posição, revelada no texto, mais apropriadamente uma revisão, seria a defesa da arquitetura moderna brasileira, enquanto expressão cultural legítima. Assim, não se limitava a defender a prática profissional, como já fizera anteriormente, passava a defender as próprias formas do modernismo arquitetônico. Pelos seus termos, novamente, o endereçamento crítico das afirmações, seriam os defensores do realismo socialista. Isto porque, segundo Artigas, o povo identificava-se com a arquitetura, que seguia a linhagem moderna, diferentemente do que afirmaram o casal Ribeiro e Souza, no IV Congresso de *Arquitetos*. Desta maneira, afirmou:

"há os que encaram a rápida aceitação e a reprodução de certas formas construtivas sem suficiente crítica ou elaboração criadora, como um sintoma de decadência. Julgamos que é esse mais um reflexo do apoio popular as nossas soluções. A democratização das conquistas da arquitetura deve ser encarada como o desejo ardente, por parte do povo, da aquisição de uma linguagem nova no campo da arquitetura." 116

Ora o que havia acontecido? Três anos antes, em 1952, afirmara que a "*obra dos arquitetos exprime ideologicamente o pensamento da classe dominante*", e que, até a Revolução ou algo semelhante, quando os projetos fossem discutidos nas fazendas e nas fábricas, os arquitetos deveriam exercer uma "*atitude*

116 Artigas, J. B. V., idem nota 109, p.19.

crítica". O que mudara? Afora o desenvolvimento da arquitetura moderna na URSS, naquele momento passava a ser positivo o fato do povo "apreciar" a linguagem nova, a mesma que definira como produto da "velha" ideologia burguesa. Mais do que a sensibilidade popular, certamente, o que estava alterando era a situação política, não apenas a do país, mas a interpretação que dela o PCB fazia. Era a mudança do papel das forças políticas em jogo, a caracterização de frações da classe dominante com interesses diferenciados, que estava em vias de ser reinterpretada pelo Partido.

O texto, de Artigas, não é um programa político e não poderia propor-se a alterar literalmente o programa vigente do Partido. Nele, permanecia o sentido esperançoso de um futuro promissor para o povo, desde que, fossem realizadas mudanças profundas na sociedade, porém, o tom era fundamentalmente moderado. Artigas, ainda, expunha a contradição de uma arquitetura que fazia uso justo da técnica, que possuía uma beleza plástica apreciada pelo povo, mas que não podia ser posta a disposição da maioria da população. Entretanto, ao invés de condenar o alcance restritivo desta arquitetura, conclamava uma mudança de rumos, calcada no empenho da intelectualidade e dos arquitetos como parcela desta, na "luta geral que já se trava, pela emancipação econômica do Brasil". O conteúdo nacionalista e transformador evidentemente permanecia, mas o engajamento passava por uma ação participativa imediata, que não mais era vista de forma contraditória com o futuro (emancipado do país), como a retórica anterior induzia:

"não devemos nos esquecer que dominamos uma arte e uma técnica que, para o seu pleno desenvolvimento e aplicação, exigem condições sociais e econômicas favoráveis, e a existência de uma nação plenamente desenvolvida e de um povo próspero e feliz." 117

Evidentemente, não entendia que as relações de poder houvessem mudado a ponto de garantir uma nova inserção social da arquitetura, que continuava a depender das mudanças na sociedade,¹¹⁸ porém, completando as inovações no discurso e o tom confiante e moderado, os inimigos tradicionais do povo haviam "sumido" no texto. Podia-se argumentar que era apenas um discurso de paraninfo, porém, como afirmou Aracy Amaral, tal ocasião fornecia uma das tribunas privilegiadas para se apresentar e defender posições nos anos 50.¹¹⁹ Diante das mudanças em curso, Artigas, mostrava-se muito adaptado, mas o passo fundamental teria de ser dado pelo Partido. Apesar das mudanças terem sido efetivadas apenas em março de 1958, nos meses seguintes já se respiraria outro ar em termos políticos.

117 Idem, *ibidem*, p.21.

118. Esta questão: a da transformação social, da qual os arquitetos deviam participar, mas que não impedia que a arquitetura fosse exercida e tivesse sucesso era fundamental. Artigas no discurso tratou-a delicada e repetidamente, como próximo à conclusão: "Meus jovens colegas, seja-nos permitido dizer, nesta hora de alegria e de festa para todos nós, que os arquitetos brasileiros, os jovens e os velhos arquitetos, sentem-se igualmente orgulhosos dos sucessos obtidos pela nossa arquitetura. Esses sucessos refletem não só o talento dos nossos profissionais, sempre em busca de novas formas e soluções técnicas, mas todos os ideais de progresso e de perfeição que constituem a principal característica da cultura nacional e a mais cara tradição da intelectualidade brasileira." Idem nota 93, p.21.

119. Amaral, A. A., op. cit. p.286.

4.2.10. A Situação Política Pós-Getúlio e o PCB

O suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954, parecia o ápice de um processo de crise política-institucional, irreversível após o atentado à Carlos Lacerda - tramado nos corredores do Catete -, que redundaria num apoio às forças oposicionistas - imprecisamente anti-nacionalistas, mas certamente mais reacionárias. A política de equilíbrio de Vargas, por um lado, estabelecida sobre medidas sociais trabalhistas e econômicas protecionistas - até certo ponto nacionalistas - e, por outro lado, sobre medidas econômicas ortodoxas ou liberais, favorecendo a abertura econômica, era condenada porque identificada com um governo corrupto e criminoso. Assim, a sua morte representaria uma confissão dos erros e a vitória da oposição. Porém, não foi isso que se viu, segundo Thomas Skidmore, a "alegada" carta-suicídio escrita por Getúlio:

*"denunciava que uma 'campanha subterrânea dos grupos internacionais aliou-se às dos grupos nacionais' e haviam tentado bloquear o 'regime de proteção ao trabalho', as limitações dos lucros excessivos e as propostas de criar a Petrobrás e a Eletrobrás. (...) A reação do povo surpreendeu seus oponentes. Uma onda de simpatia por Getúlio envolveu o país. (...) Durante a sua campanha, os antigetulistas tinham concentrado o fogo de ataque na pessoa de Getúlio. Através de seu ato final de sacrifício, Getúlio neutralizou as vantagens políticas e psicológicas que seus oponentes haviam acumulado."*¹²⁰

Neutralizar as vantagens, significou ataques a pessoas e grupos opostos à Getúlio por parte da população, como também a depredação de estabelecimentos ou qualquer coisa desses grupos. Isto ocorreu com o PCB em Porto Alegre, ainda que o Partido tivesse de última hora reconsiderado sua posição. Atitude esta, que seria gradualmente reafirmada, não apenas em relação ao significado do governo de Getúlio, mas, sobretudo, quanto a reavaliação da atuação de uma parcela nacionalista, das classes dominantes, que afinal de contas, era quem nutria a política de governo.

Após os acontecimentos de agosto, do ponto de vista do prosseguimento institucional, o vice-presidente Café Filho assumiu a presidência, a qual findaria em 31 de janeiro de 1956.¹²¹ Politicamente seu curto governo, pela composição e medidas, seria analisado como reacionário e antinacional, ainda que suas ações tenham sido limitadas. Antes do seu término, deveriam ocorrer eleições para governadores, Congresso Nacional e Assembléias estaduais, em outubro de 1954, e as próprias presidenciais em outubro de 1955. Pela proximidade com a morte de Getúlio, as primeiras eleições galvanizaram o processo político e as posições dos grupos e partidos, inclusive do PCB. A classe dominante e a oficialidade dividiam-se frente às eleições de duas formas diametralmente opostas. Uma parcela, majoritariamente representada no apoio à Café Filho, temerosa do uso eleitoral, que os defensores de Getúlio - principalmente o PTB - poderiam fazer

¹²⁰ Skidmore, Thomas, Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964), p. 180.

¹²¹ João Fernandes Campos Café Filho, membro do PSP do RN, fora eleito vice-presidente na chapa de Vargas, segundo Carone, tomara-se: "defensor de posições conservadoras e até reacionárias". Carone, E., A República Liberal - II evolução política (1945 - 1964), p.

dos acontecimentos de agosto, pleiteavam o seu adiamento, já outra, defendia a permanência do calendário eleitoral e a continuidade institucional, ainda que, sua postura, por vezes, fosse incerta.¹²²

De qualquer forma, mantidas as eleições de outubro de 1954, o seu resultado mostrou "os limites do avanço legal das forças direitistas, tanto militares como civis".¹²³ Assim, estas forças, apesar de todo empenho anterior contra o governo de Getúlio, não conseguiram a maioria que pretendiam. Essas eleições acirraram, portanto, os sentimentos golpistas, daqueles que viam na interrupção do processo constitucional, uma forma segura de assenhorem-se do poder. Coube aos militares, mas não apenas a eles, as iniciativas quanto ao adiamento das eleições presidenciais, em nome da "recomposição patriótica". Em paralelo, começava a ser ventilado o nome do governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek de Oliveira, como candidato à presidência, contando naquele momento apenas com apoio do seu partido o PSD, de forma ainda não integral. Contra ela, mas, pretendendo uma eleição controlada e sem o consenso total para um golpe, que implicasse no "adiamento" das eleições, as correntes mais reacionárias formularam a idéia de uma *União Nacional*. Etelvino Lima, seria o candidato desta *União*, que deveria ser articulada e apoiada por todas as forças políticas majoritárias, o que na prática significaria escolher um presidente antes do pleito.

Conforme Carone, a possibilidade de a efetivação de uma candidatura única, mesmo que, somente, das forças conservadoras, não passava de uma "utopia", pois, os apoiadores de Etelvino, assumiam uma postura oportunista, abandonando sua candidatura em função de objetivos pessoais. Enquanto isso, Kubitschek era escolhido pelo PSD, em fevereiro de 1955, como candidato a presidente e em abril o PTB aderiu a sua candidatura, indicando João Goulart como vice. Na seqüência dos fatos, o PCB também iria apoiá-lo, significativamente de início através dos militantes de São Paulo. Para Carone:

*"(...) é o núcleo paulista do PCB que toma a iniciativa, produto resultante da Convenção do movimento Nacional Popular Trabalhista, sigla com que os comunistas se organizam legalmente."*¹²⁴

Em certo sentido o apoio do Partido viria a alimentar as pretensões golpistas. Novamente, os militares foram os aríetes do objetivo golpista. Entretanto, a posição do Ministro da Guerra, General Lott, contrária a interferência no processo sucessório, prevaleceria. Desta modo, a 3 de outubro, as eleições foram realizadas e deram a vitória a Kubitschek.

122. Conforme Carone em 01/09/1954, portanto, pouco mais de um mês antes das eleições, o PCB, assim, se manifestava: "o governo do Sr. Café Filho e dos generais fascistas, governo de assassinos do povo e de lacaios dos Estados Unidos tenta enganar o povo e encobrir sob formas constitucionais seus objetivos sinistros." Carone, E., *idem*, *ibidem*, p.91.

123. *Idem*, *ibidem*, p. 90.

124. *Idem*, *ibidem*, p.98. Sobre esta questão da atuação do PCB em São Paulo, Goreneder, J. avaliou que a atuação do Partido possuía dois períodos distintos de 48 a 57, e de 57 a 64. Sendo o marco a Declaração de Março de 1958 (mas, que já vinha sendo elaborada em 1957). Entretanto ele também informa que até a Declaração: "contornando o sectarismo da linha política, os próprios militantes ampliavam as suas alianças. E a direção em São Paulo, com Marighella à frente, era bastante sensível a esta prática". Goreneder, J., *op. cit.* p. 27.

O resultado das eleições desencadearam um processo espetacular, de golpes e contra-golpes, de substituições de presidente - Café Filho foi substituído por Carlos Luz e este por Nereu Ramos -, de decretação de Estado de Sítio, tudo isso, entre a data das eleições e a posse em 31 de janeiro, cuja complexidade e números de episódios estão além do objetivo do trabalho.

Eleito Kubitschek, ainda que não de forma radical, iria aplicar uma política econômica que, sem menosprezar ou atacar o capital estrangeiro, seria extremamente favorável ao desenvolvimento industrial e à modernização do país. o que refletiria positivamente para a imagem do seu governo:

"o governo torna-se cada vez mais popular e o projeto econômico de modernização da economia apresenta-se como a base de uma mudança da estrutura capitalista do País. A sociedade brasileira reconhece como válida a opção do Plano Nacional de Desenvolvimento (outubro de 1956) e começa a acreditar no slogan de 'cinquenta anos em cinco'. O desemprego diminui, começam a aparecer novas indústrias e inicia-se período de maior otimismo geral." 125

Seria neste clima e após ter apoiado Kubitschek nas eleições e, em grande parte, ter mantido uma postura de apoio à maioria de suas medidas, que no início de 1958 o PCB iria formalizar seu apoio ao governo, com a Declaração de Março. Isto não significou que durante o governo Kubitschek não tenha acontecido ações anticomunistas, entretanto, depois de 1957 e, principalmente, após a revogação da ordem de prisão de Prestes e outros dirigentes, o sentido de revisão das posições anteriores ao XX Congresso do PCURSS, encontraria um terreno propício para a sua efetivação. Assim, o Partido conheceu um período transitório, relativamente longo - de 1955/56 ao início de 1958 -, até concretizar a superação da linha política anterior. De qualquer forma, após uma década, ao fim e ao cabo, o PCB reencontrar-se-ia com a sua política tradicional. Para Carone:

"é o 'caminho pacífico da revolução brasileira', que substitui a fase anterior, a de 'classe contra classe', isto é, a que considera todas as outras forças políticas como um bloco-único e ligado a reação. Este momento assemelha-se à fase que se segue ao IV Congresso da Internacional Comunista (1928), só que em 1954 o PCB tem proposto aliança com o PTB e com as forças nacionalistas, o que retira um pouco da rigidez de sua posição." 126 (grifo nosso)

* * * * *

A vitória de Juscelino ocorreu em outubro de 1955, a última "cena" das tentativas de golpes contra a sua eleição teve desfecho em 20 de novembro. O discurso de Artigas aos formandos de 1955 ocorreria após

125 Carone, E., op. cit., p. 121

126 Carone, E., A República Liberal - I instituições e classes sociais (1945-1964), p. 361.

estes acontecimentos em dezembro do mesmo ano, portanto, num quadro relativamente consolidado e em condições de avaliar a composição de forças que davam sustentação ao presidente eleito.

Quando do pronunciamento ao formandos, Artigas não fazia apenas uma declaração otimista para um dia de festas. Seu discurso era otimista, porque a soma dos acontecimentos internacionais com os locais, indicavam-lhe uma aplicabilidade da política de frente ampla pela libertação nacional. O ideário de Artigas era o do PCB, ou talvez de sua linhagem mais pura, havia-se de fazer a Revolução Nacional, burguesa, anti-imperialista e democrática, também, aditada de popular, a arquitetura era uma componente do programa nacional e deveria funcionar, à semelhança "*das artes espaciais*" no regime comunista sob Stálin, como instrumento ideológico. Tudo aquilo que reconhecidamente na cultura pressupunha uma forma de identidade nacional, seria por ele defendido. A ideologia nacional era burguesa, mas não era contraditória à consciência proletária, na construção do "*caminho pacífico da Revolução*" por etapas. Portanto, as formas nacionais da arquitetura moderna brasileira não eram estranhas à luta do proletariado, eram uma componente da ideologia dominante, porém da parcela da classe dominante nacionalista, que combatia o imperialismo. Este, por sua vez, orquestrado com os setores retrógrados da classe dominante - latifundiários, burguesia agro-exportadora e importadora -, queria dominar o país material e ideologicamente. A existência dos setores reacionários legitimava a aliança com a ala progressista e nacionalista da classe dominante. Defender a ideologia nacional, era defender a Revolução burguesa e nacional, numa primeira etapa, e proletária, na segunda. Ser fruto da ideologia dominante, desde que nacional e não imperialista, era uma qualidade da arquitetura moderna brasileira.

Por isso, Artigas não defendia a arquitetura de Costa e Niemeyer porque moderna, aceitava-a enquanto moderna. Defendia sim, por um lado, o conteúdo ideológico nacional, que a ela era aderido e, por outro, como dissemos, o contexto modernizador do qual ela participava e num grau menor impulsionava. De forma sintética, o principal era que sustentava a arquitetura moderna brasileira, porque ela era a representação do contexto nacional-desenvolvimentista, ou pelo menos, havia adquirido esta marca.¹²⁷

Por fim com essa construção ideológica, apesar de fundamentalmente servir-lhe para exercer o papel de produtor, respondia aos defensores do realismo na arquitetura, pois tendo uma dimensão própria, a arquitetura brasileira não mais se contaminaria com o cosmopolitismo, não ficando a mercê do imperialismo. Era moderna, sem ser decadente; era nacional, sem ser mimética aos vários regionalismos; era historicista, sem ser passadista; estava plasmada à tradição, mas engendrava o planejamento técnico e o desenvolvimento nacional.

127. Da leitura dos textos de Artigas analisados, de forma paradoxal, também podemos deduzir que, ele, fazia um jogo entre Costa e Niemeyer, cindindo a historiografia da própria arquitetura moderna brasileira, não apenas para preservar um "camarada", mas para preservar o que como militante atacava, a própria arquitetura moderna, e potencializar o seu "direito" de retrabalhá-la. Quando atacava Le Corbusier, estava atacando Costa, quando defendia Niemeyer, estava defendendo Le Corbusier, uma fonte da arquitetura moderna brasileira, e uma (das) forte(s) de sua arquitetura.

4.2.11. A Unidade em Nome da Arquitetura Nacional

Quando Artigas criticava Warchavchick, fazia-o porque este falseava os problemas construtivos e indiretamente indicava que o *MESP* só fora possível no Rio de Janeiro, porque como capital federal, dispunha de recursos do Estado para suas obras e tudo que fosse indispensável para as construções pretendidas. Certo que estávamos entre as décadas de 30 e 40 durante a construção do *MESP*, num período de industrialização ainda incipiente. Entretanto, é certo também, que São Paulo já era naquele tempo a metrópole industrial brasileira e, por mais que a arquitetura restringisse-se à representação, ela não era apenas a de palácios ministeriais. Ou seja, a São Paulo de que Artigas falava, "sem recursos", era o Brasil, aliás do ponto de vista industrial e da indústria da construção, fosse o que fosse ela nos anos 40, era o Brasil melhor. Portanto, as soluções técnicas das obras governamentais, que não podiam ser observadas desvinculadas das soluções tipológicas e construtivas genéricas, apesar de explicadas como modernizadoras e nacionais, não se ajustavam ao país e seu estágio de industrialização de forma direta, ou seja, não havia ainda um patrimônio tecnológico fortemente sedimentado que os arquitetos deveriam transpor para a construção (como fora o caso das vanguardas centro-europeias). Quando Artigas criticava Warchavchick como formalista ele, também, estava apontando para a arquitetura moderna, tal como ela desejava-se a partir de Costa, mas nos anos 50, fundamentalmente, a partir das realizações de Niemeyer. Desta forma, ainda que, concordasse com a arquitetura da *escola carioca*, pela razões observadas acima, devemos realçar a voz do militante, que omitia diferenças em função da unidade política.

Guardada a ressalva, a relação de Artigas com Niemeyer apareceria de forma positiva e, muitas vezes, um faria uso das elaborações do outro, para defesa de suas posições. Assim, após a defesa que Artigas fez de Niemeyer tanto no texto *Considerações sobre a arquitetura Brasileira*, como no discurso de paranaíno aos formandos de 1955, bem como de suas intervenções no *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*, Niemeyer retrucaria vários ataques à arquitetura moderna, que tinham sua obra como alvo.

Num artigo intitulado, *Problemas Atuais da Arquitetura Brasileira*, publicado no terceiro número da revista *Módulo*, que organizara, Niemeyer voltaria a se pronunciar sobre o problema social da arquitetura. O texto é de dezembro de 1955, data posterior ao *IV Congresso de Brasileiro de Arquitetos* e também posterior ao *Congresso da União Geral dos Arquitetos da URSS* de dezembro de 1954, portanto, após as repercussões do conjunto das teses e decisões desses congressos e, além disso, depois da repercussão dos escritos e declarações de Artigas que analisamos. O texto registraria as críticas à arquitetura moderna brasileira, dividindo-as em dois grupos:

"o primeiro grupo constituído por aqueles que, impressionados com as teorias tradicionalistas, almejam uma 'arquitetura baseada na tradição e cultura do nosso povo'; e o segundo, pelos que se mostram alarmados com o baixo nível de nossas construções Modernas, e reclamam soluções mais simples e racionais" 128

128. Niemeyer, Oscar, *Problemas Atuais da Arquitetura Brasileira*, in *Módulo* n° 3, dez. 1955, p.19.

Numa postura aparentemente equidistante das duas posições, ponderou respeitá-las no que nelas havia de sincero. Porém, sem confrontar-se diretamente com o esquema que montara, que omitia várias questões apresentadas nas teses do *IV Congresso*, Niemeyer mostraria a que vinha o artigo, direcionando-o contra o que definira como *primeiro grupo*, que podia ser identificado, perfeitamente, com as formulações de Ribeiro. Desta forma, entendia que:

"a nossa arquitetura Moderna, tem certamente na falta de conteúdo humano a principal razão das suas deficiências, refletindo - como não poderia deixar de fazê-lo - o regime de contradições sociais em que vivemos e no qual ela se desenvolveu. Tivesse surgido em país socialmente organizado e evoluído, onde pudesse atingir o seu verdadeiro objetivo - que é servir a coletividade - e, aí, então, encontraria na grandeza dos planos coletivos e na indústria poderosa que os apoiasse, o sentido humano e a unidade arquitetônica de que hoje carece." 129

Dando continuidade, e em grande parte repetindo o que afirmara em 1946 no artigo *Formação e Evolução da Arquitetura Brasileira*, mas invertendo os termos da conclusão, localizaria o destino de sua produção e da arquitetura brasileira, a saber: servir a elite econômica e social, que utilizava a arquitetura para o seu próprio deleite. Para ela, os problemas que a arquitetura moderna havia postulado de economia e barateamento da construção, que carregavam a necessidade de incrementar processos de pré-fabricação e/ou racionalização da construção, não teriam nenhum significado. Sendo que não ocorria nenhuma diferença quanto às encomendas arquitetônicas advindas dos vários níveis de governos, pois faltaria a estes um *"plano de caráter, nacional ou de construção"*, que tivesse como objetivo atender às carências sociais, ficando suas iniciativas restritas ao plano da demagogia e do oportunismo político. Neste sentido, entendia que:

"assim, o que nela para alguns é falso e acessório, para nós é imposição do meio que fielmente exprime. Por essas razões, recusamo-nos apelar para uma arquitetura mais rígida e fria - de tendência européia - bem como nos recusamos a apelar para um 'arquitetura social', dentro do ambiente em que vivemos. Com isso, conseguiríamos apenas empobrecer a nossa arquitetura no que ela tem de novo e criador, ou apresentá-la de forma enganadora, artificial e demagógica." 130

O aparente materialismo dialético da análise, como forma de negar em absoluto a possibilidade de um programa social da arquitetura no Brasil daqueles anos, tendia a colocar a mesma arquitetura num limbo ideológico, que lhe retirava qualquer participação social, mesmo onde isso seria inegável, ou seja, no projeto de identidade nacional. Talvez isto fosse proposital no sentido de não se contrapor e, portanto, não incentivar o debate com aqueles que não viam qualquer possibilidade das formas abstratas da arquitetura moderna representarem algum vestígio de nação e cultura popular. Além disso, o conteúdo dos seus

129 *Idem, ibidem, p.19.*

130 *Idem, ibidem, p.20.*

argumentos, alinhava-se ao de Artigas quanto à impossibilidade da habitação social, na medida em que, o desenho da elite econômica e do "seu governo", indicavam que eles não tinham preocupações maiores com a nação, não desenvolvendo a indústria da construção e impossibilitando com isso a solução dos problemas sociais. Os arquitetos eram impotentes diante desta situação e Niemeyer escolhia um papel neste contexto, o de propiciar um desenvolvimento plástico das formas arquitetônicas

Na sequência do artigo concluiria que "o país socialmente organizado e evoluído", era a URSS, de onde acabara de regressar e, portanto, estando inteirado das decisões da direção soviética no campo arquitetônico. Naquele momento, criticado o supérfluo e o artificial na arquitetura e requalificada a arquitetura moderna, lá seria, mais do que nunca, o país onde o arquiteto teria o seu trabalho aplicado "aos grandes planos de urbanismo, que visam à felicidade e o bem estar comum." ¹³¹ Sintomaticamente, no artigo seguinte da revista, era apresentado o novo plano de Moscou, configurado por extensas áreas de conjuntos habitacionais com a tipologia básica constituída de edifícios de baixo gabarito, articulados de maneira a conformarem quadras habitacionais com edificações de pátios internos e com áreas de equipamentos de lazer e esportes ¹³². Na reportagem, já se fazia sentir a influência das decisões do *Comité Central do PCURSS*, através da apresentação de exemplos de pré-fabricação e de "limpeza" das fachadas dos edifícios registrados, ainda que as reproduções fossem escassas. ¹³³

Extremamente significativo, seria a presença das formulações de Artigas no texto de Niemeyer. Alvo privilegiado dos ataques realistas. Apenas após Artigas ter criticado a impossibilidade de uma arquitetura social e haver defendido a produção moderna daquele período, o arquiteto carioca defendeu sua obra e respondeu à questão da não utilização social da arquitetura, como uma questão "estrutural" do capitalismo.

Mas a defesa que Artigas fazia da arquitetura moderna não era irrestrita, dava-se condicionada à luta pela construção de uma arquitetura nacional, com a diferença de que naquele momento, iniciava a retomada de seu pensamento propriamente arquitetônico. Este colocava em questão a arquitetura e as possibilidades técnicas. De fora, vinha o sucesso de *Ronchamps* e a confirmação do "outro" Le Corbusier, o matérico, que não mais privilegiava a técnica a todo custo. Este Corbusier, que permitia um vínculo com o estágio tecnológico local, cujos exemplos próximos eram a Unidade de Habitação, as mansões *Jaoul*, e depois o Convento de *La Tourette*, com *Ronchamps*, excedia o diálogo da técnica e transformava definitivamente uma possível limitação em elementos de criação estética, através do que a arquitetura como arte voltava a brilhar. ¹³⁴

131 Idem, ibidem, p.22.

132 Idem, ibidem, Artigo Plano De Moscou, pp.24-35.

133 Para algumas considerações sobre a arquitetura deste período, e alguns exemplos onde a linguagem moderna já apareceria de forma mais explícita, veja-se Kopp, Anatole, L' Architecture du Période Stalíniste, Conclusion, pp.357-66.

134 Mas quem naquele momento faria uma análise direta de *Ronchamps* seria Niemeyer, que afirmaria (a seu favor) que *Ronchamps*: "(...) é, em síntese, a predominância da forma plástica, sugerindo e dirigindo todo o planejamento, a imaginação do artista se expandindo para e espontânea em busca de beleza e Harmonia". Niemeyer, O., A Capela de *Ronchamps*, in Módulo nº5, set. 1956.

Aliás esta reafirmação da arquitetura como arte, seria explorada também por Barata, que com ela buscava uma equalização das preocupações e diferenças anteriores, a respeito do alcance social da arquitetura citando, explicitamente, Niemeyer, Ribeiro e Graeff. No artigo *A Arquitetura como Plástica e a Importância Atual da Síntese das Artes*, publicado na revista *Brasil Arquitetura Contemporânea - BAC - de 1956*, informaria que a arquitetura era arte, "e arte eminentemente social", daí "a sua necessária e viva participação no solver dos problemas da coletividade".¹³⁵ O artigo combatia a "separação radical" que se efetuara entre o ensino de arquitetura e o das outras artes plásticas, o que causava uma indesejada confusão entre arquitetura e engenharia, e invocava o texto de 1952 de Costa *O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea* para defender a arquitetura moderna, porém, não seu viés maquinico, mas aquele que guardava uma intenção plástica. O arquiteto paradigmático do texto de Costa era, como não poderia deixar de ser, Le Corbusier que, também, assim seria apresentado por Barata:

"é o próprio Le Corbusier quem propõe no Congresso Internacional de Artistas em Veneza, em 1952, a criação de um *chantier* para a síntese das artes, em que arquitetos, escultores e pintores trabalhariam em conjunto."¹³⁶(em negrito no original)

Na sequência, deduzia, sem maiores explicações, que o momento havia mudado e por isso, o purismo moderno inicial havia sido superado. Esta mudança era apresentada como a recuperação de uma "idéia profunda" a da "arquitetura como arte total, isto é, não como construção, mas no papel de geradora e incorporadora de várias artes, que lhe ficam subsidiárias".¹³⁷ De certa forma, colocações como a de Barata diluíam o debate sobre a arquitetura social da primeira metade dos anos 50, por um lado, confirmando seu componente social, mas enquanto arte, o que colocava esta solução no plano da crítica do realismo socialista ao modernismo e, por outro lado, ao eleger Le Corbusier como o arquiteto que nunca havia recusado tal componente artística, podia-se superar a proposta do realismo "brasileiro", reatando-se com o caminho da arquitetura moderna brasileira. Assim, Barata formulava um meio termo entre realismo e modernismo refletindo e incentivando a superação das posições anteriores.

Um momento importante desta reconciliação foi o da publicação do *Depoimento* de Niemeyer, na revista *Módulo*, em 1958. Nele, informava que no último período havia depreciado sua própria produção, porque aceitava um volume muito grande de trabalhos, o que não permitindo uma reflexão mais atenta dos problemas construtivos, acarretava soluções imediatas. Pretendendo superar essa postura, na busca de uma forma plástica simplificada, estabelecida num equilíbrio entre os problemas funcionais e construtivos, afirmava que:

¹³⁵ Barata, M. *A Arquitetura como Plástica e a Importância Atual da Síntese das Artes*, *Brasil Arquitetura Contemporânea*, nº 7, 1956, pp. 11.

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p.12. No texto citado, Costa afirmava: "(...) a arquitetura moderna, salvo poucas exceções, mormente a da consciência plástica inerente a toda obra de Le Corbusier, cujo apelo insistente e lícido, desde a primeira hora, visando situar a arquitetura além do utilitário, não fora, ao que parece, compreendido (...)". Costa, L., *O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea*, in *Sobre Arquitetura*, pp. 243-4.

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p.12.

"(...) passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as convergências de unidade e de harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original.

Dentro do mesmo objetivo, passei a evitar as soluções recortadas ou compostas de muitos elementos, difíceis de se conterem numa forma pura e definida (...) procurando não cair num falso purismo, num formulário monótono de tendência industrial, consciente das imensas possibilidades do concreto armado (...) " 138

Na sequência, informava ainda, que a pretensão de buscar com o concreto inovações formais, não significava uma contradição com o que afirmara, pois tinha já como fruto dessa nova postura, o edifício do Museu de Caracas, cuja concepção caracterizou como prova de "pureza e concisão irrecusáveis". Na última parte do *Depoimento* salientava que essas diretrizes já adotara, também, para os trabalhos de Brasília, exemplificando com os projetos do Palácio da Alvorada, do Congresso Nacional e da praça dos Três Poderes. A composição da linha do horizonte e dos edifícios públicos constituía um jogo de formas que entendia como a essência da arquitetura e buscava inspiração em Le Corbusier para explicá-la - "Architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière." Na conclusão do artigo sintetizava suas diretrizes como arquiteto, afirmando que orientava-as "num sentido de maior pureza e sensibilidade", que não se opunham ao "conceito de criação", pelo contrário, "o único capaz de conduzir a uma verdadeira obra de arte." 139

Este artigo seria saudado por Artigas, em julho de 1958, de forma particular, começando pelo nome "Revisão Crítica de Niemeyer". Sem entrar em detalhes quanto aos projetos que Niemeyer alinhavava como prova de pureza e concisão, afirmava a confiança no "destino da nossa arquitetura e da cultura nacional", que os termos da *Revisão* afirmava ao definir "com segurança o significado de certos aspectos decorativos que imaginamos que de certa forma envolviam nossas expressões arquitetônicas, traçando rumo certo para evitá-las". 140 Na verdade quem iniciava (ou retomava) uma produção concisa era o próprio Artigas, com a Casa Olga Baeta. A defesa do que, no artigo, chamava "nova fase da arquitetura nacional", era, antes de qualquer coisa, a defesa de sua produção. Por outro lado, uma das críticas mais fortes que havia feito a arquitetura brasileira - em 1952 -, estava relacionada ao fato dela servir, em grande parte, aos empreendimentos imobiliários. Ainda que de forma tardia, aproveitava a "confissão" de Niemeyer - que afirmara ter-se dedicado a muitos projetos -, para cumprimentá-lo por alterar o rumo da sua inserção profissional, contribuindo para que a arquitetura brasileira abandonasse:

"os aspectos de submissão ao imobiliário que vinha exibindo, para projetar com pureza no plano da manifestação cultural, única forma de ser compreendida." 141

138 Niemeyer, O., *Depoimento*, Módulo nº 9, fev. 1958, pp.3-4.

139 Idem, *ibidem*, p.6.

140 Artigas, J. B. V., *Revisão Crítica de Niemeyer*, Acrópole nº 237, jun. 1959, p.420.

141 Idem, *ibidem*, p.420.

A pureza (e a concisão, ou simplicidade) surge como a possibilidade da arquitetura moderna ser entendida enquanto manifestação cultural brasileira. O simples fato de não citar Le Corbusier, que para Niemeyer era a matriz dessa essência que a arquitetura devia exprimir, ao lado do conceito de criação, era significativo da mudança de entendimento que realizava sobre a obra do mestre.¹⁴² A omissão, nesse caso, em função de tudo que já havia afirmado contra Le Corbusier, era uma aprovação velada. A sua maneira, mas também, pretendendo uma unidade dos arquitetos progressistas, como Barata, auxiliava a discutir a obra do período do mestre franco-suíço, como um ponto de apoio para arquitetura nacional.

Esta operação não era direta, ou seja, não se tratava de repor Le Corbusier como o paradigma para a arquitetura, havia uma produção brasileira, inclusive do próprio Artigas a ser considerada, havia as posições advindas de sua prática partidária e, por fim, havia a discussão internacional da qual, como mostrara desde o texto *Caminhos da Arquitetura Moderna*, estava informado. Estas questões, constituíram um itinerário conceitual que abordaremos na sequência.

4.2.12. Artigas e a Arquitetura como Representação do Desenvolvimento Nacional

Diante do que foi analisado, Artigas, por volta de 1955, 1956, podia voltar a se preocupar com o que era fundamental, elaborar a sua arquitetura; uma proposta compatível com as suas idéias, que se não mais rechaçavam o movimento moderno *in totum*, nunca deixariam de ser-lhes críticas, principalmente porque, além das posições do período imediatamente anterior, Artigas, não se encontrava desinformado das discussões no interior dos *CIAM*. Assim, a reavaliação do movimento moderno passava pela análise de outras posições que, modernas ou não, além de poderem representar a nação em desenvolvimento ou justamente por causa disto, deveriam ser compatíveis com a realidade produtiva nacional. Na verdade, como momento criativo que renovava a discussão cultural, trazia para Artigas uma ambiguidade: a de prosseguir inscrevendo suas idéias em função das novas orientações partidárias ou interpretá-las em conjunto com as antigas posições numa síntese diferenciada.

O ponto de partida era claro, como a Revolução de conteúdo nacional era pacífica, o objetivo de construir uma nação independente, não mais viria através de uma insurreição popular. O instrumento de libertação nacional e relativa transformação social tinha que consolidar o parque industrial, transformando-o no setor hegemônico da produção e realizar a reforma agrária, dismantelando as estruturas feudais no campo. Esse instrumento existia e era o Plano de Metas do governo Kubitschek, que sintetizava e potencializava as propostas e planos elaborados desde o início dos anos 50. Frente ao "giro moderno" que se operava na URSS, o objetivo de Artigas seria o de conceber uma arquitetura que representasse o Plano Nacional de Desenvolvimento (Plano de Metas), que construiria a nação brasileira, livre e soberana. A sua concepção seria equivalente a de Lurçat para o caso soviético, e neste sentido permaneceria crítica do

142. Lembramos que no nº 5 de Módulo, set. 1956, no artigo A Capela de Ronchamps, pp.40-5, Niemeyer fizera um largo elogio ao trabalho formal de Le Corbusier.

moderno - principalmente nas suas vertentes construtivas. À arquitetura, não cabia a tarefa de transformar o cenário social, podia sim, auxiliar a alterar o seu setor na produção, o da construção civil e, isto, estava muito distante de constituir-se em motor das mudanças radicais da sociedade.

A questão era saber como representar o "plano" e o próprio desenvolvimento nacional. Uma coisa era defender a arquitetura de Niemeyer porque ela tinha um "sabor" nacional e, em 1958, uma auto-propalada pureza e simplicidade - outra coisa, era tê-la como matriz para a sua própria produção. Em 1955/56, do ponto de vista construtivo, para Artigas, a arquitetura de Niemeyer seria formalista,¹⁴³ ela não representava o estágio de desenvolvimento brasileiro e, portanto, suas formas careceriam de unidade, alguns elementos surgiriam como que gratuitos dissimulando a percepção arquitetônica.¹⁴⁴

Na sua pesquisa que reiniciava, Artigas não poderia deixar de analisar os desdobramentos das decisões dos dirigentes soviéticos. Segundo Montaner, na URSS, a arquitetura estaria sendo imersa nas leis da indústria e, neste sentido:

*"el concepto moderno de estándar se convierte en el instrumento técnico básico (...). También es el instrumento ideológico que garantiza la igualdad para toda la población. Estándar se identifica con socialismo, con sociedad igualitaria."*¹⁴⁵

Este caminho da requalificação moderna, colocava as visões produtivistas em destaque. Ao nosso ver, seria ela que alimentaria a aproximação que Artigas empreendeu em relação aos concretistas, que até pouco antes, eram os opositores comuns de toda as tendências que se debatiam no interior do Partido, sobre as variações do realismo socialista.

As relações do otimismo desenvolvimentista dos anos 50, com as manifestações abstratas e construtivas na arte brasileira sempre foram assinaladas. Para Maria Alice Milliet, "na década de 50, a racionalização e o formalismo, estão na ordem do dia"¹⁴⁶. Segundo Mário Pedrosa no início da década "o terreno estava preparado para colher todas as sementes. E logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá".¹⁴⁷ As resistências "regionais" do PCB, mesmo estas, pareciam estar sendo diluídas.

143 O que não invalidava a defesa que dela fazia como manifestação da cultura nacional. Essas diferenças, apenas, demonstram o recorte político da defesa.

144 Sobre esta questão Carlos Cascaldi, sócio de Artigas durante 20 anos (1945-65) e co-autor dos projetos durante esse período, explicou a maneira diferenciada que projetavam em relação a Niemeyer, tomando como exemplo o tipo de *brise soleil* horizontal que utilizado por Niemeyer no Copan e em outros edifícios anteriores. Referenciando-se as "lajes-lâminas" que o acompanhavam, afirmou: "arquitetura não é uma realidade virtual...criar em si uma sensação que não é real. Então uma coisa muito delgada, muito, muito exageradamente fora do equilíbrio de estabilidade, o sr. se sente mal... Isto não é bom...". Ou seja as "lajes falsas" não informariam as lajes verdadeiras, pelo contrário, dissimulariam a realidade construtiva, daí a instabilidade emocional. Continuando, afirmou ainda: "este tipo de preocupação, de beleza...de preocupação tecnológica, simplesmente por ser uma possibilidade tecnológica...nós não fazíamos...era uma postura consciente." Cascaldi justificou esta afirmação citando a história da arquitetura desde os gregos e as operações que eles realizavam nome do "equilíbrio, ritmo. Inerentes a arquitetura", que pelas suas palavras Niemeyer negava e eles mantinham vivas em suas preocupações construtivas. Carlos Cascaldi depoimento ao autor.

145 Montaner, J. M., op. cit., p. 28.

146 Milliet, Maria Alice, As Abstrações, in Aguilar, N. (org.), op. cit. p.186.

147 Pedrosa, Mário, Época das Bienais, in Mundo, Homem, Arte em crise, p. 287.

Entretanto, apesar do projeto da Casa Mendonça - em que um painel de triângulos cobria as empenas, como um grande mural concretista -, indicar uma aproximação de Artigas com o concretismo, este projeto representou o ápice, mas também o limite deste tipo de experiência, ao menos em termos de projeto. As suas ligações mais exacerbadas com o grupo concreto ocorreriam com Waldemar Cordeiro, que conhecedor do debate em curso na URSS, afirmara:

*"O fracasso do 'socialismo estetizante' vem demonstrar mais uma vez que a solução de um problema artístico só pode ser dado pela arte".*¹⁴⁸

A arte que Cordeiro defendia, a concreta, possuía como mostra de uma atualidade verídica, a identidade com os processos industriais de fabricação, referenciados na precisão de seus resultados, na limitação de elementos e suas formas e na seriação. Portanto, o sentido que deveria ser explorado na produção artística era o da "estandardização do elemento" e do "elemento pré-fabricado".¹⁴⁹

Na URSS, o *standard* aparecia como o paradigma do socialismo e os processos racionais eram dinamizados. No Brasil, as tendências construtivas pareciam fornecer o mesmo entendimento estético para a realização de uma arte, que em termos ideológicos fosse compatível com as transformações econômico-sociais necessárias. Contra as formas pré-capitalistas no campo, o caminho seria o pré-fabricado na cidade e uma arte industrial a ele correspondente.

Pela sua formação política, Artigas não poderia ser contra a industrialização, entretanto, para ele, uma coisa era lutar pela industrialização, pela aplicação de métodos racionais na indústria, que acelerariam o desenvolvimento econômico que seria transformado em progresso social, outra coisa, era implementar uma concepção maquinica de arte que, para ele, representava uma submissão do homem aos processos tecnológicos e não a sua liberação. Admitia que uma linguagem racional na arquitetura e nas artes fosse um meio para uma sociedade socialmente mais justa, entretanto, essa linguagem maquinica como o objeto, como o "lugar", da racionalidade, que aparecia como necessariamente abstrata, Artigas rechaçava. Questionado por Amaral se entendia como correta as afirmações de Waldemar Cordeiro e dos concretistas a respeito de estarem realizando uma arte para "uma nova sociedade, livrando-se do emocional, do irracional na arte", respondeu que:

"a expressão que voce usa aí, 'nova sociedade', eles nunca a usaram. Foram exatamente os que levaram o abstracionismo à arte a seus extremos, à negação mais total possível da história. Tanto assim que eles levaram a arte em termos de uma tecnologia total, feita pelo computador etc., onde a consciência do homem representava uma posição casual, secundária e passageira. Isso para mim era a defesa do status quo, do domínio burguês e da produção industrial, de modo que a presença do homem era aleatória e casual. Isso é uma situação

¹⁴⁸ Cordeiro, Waldemar, *Arte Industrial*, in A.D. - *Arquitetura e Decoração*, nº 27, fev./março 1958, p.1.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.1.

extrema, com a qual nunca chegaríamos, ao contrário. E ela não tinha relação nenhuma, nunca teve, com posições que eles dissessem claramente que eram proletárias, sociais." 150

Neste sentido, Artigas não abandonaria o "seu" realismo socialista, que via como método, como meio, que dava vazão às elaborações, que potencializassem a arte e a arquitetura como instrumentos para a construção da, já citada, hegemonia ideológica nacional-popular. A sua visão do realismo socialista, não se limitava a derrubar esquemas que nutriam o pensamento dos arquitetos realistas brasileiros. A componente ideológico-pedagógica do realismo como método, cujo objetivo era interpretar a realidade a ser representada, como ela se mostrava de fato com riqueza e diversidade cultural e não a partir de esquemas que buscassem o popular tipificado, também, impediam que esta "rugosa" realidade fosse abstraída. Os processos industriais não deviam estender-se livremente às artes, impregnando-as e informando as suas manifestações formais e tipológicas - no caso da arquitetura. Existia ligações, evidentes e necessárias, entre a arte e a indústria, entretanto, a arte como uma disciplina forjada na história, não podia ser substituída pelos processos industriais que, nesse caso, ditariam a nova linguagem da arte e da arquitetura. As conexões ideológicas dessa discussão, com as elaborações da vanguarda soviética em oposição as do IOPR¹ e de Lurçat parecem-nos claras. Artigas negava a base da inserção social, que a arte concreta estabelecia, o seu julgamento de propostas desta natureza, não deixava margem a dúvidas, para ele, "(...) Cordeiro (...) fazendo-se de socialista, um socialisteiro de quarta categoria ... Quer ser interpretado pela classe operária fazendo essa coisa abstrata." 151

Em que pese o tom panfletário da afirmação, somada à anterior, seriam importantes para projeções que articulassem a cultura com a economia. Ou seja, se a arquitetura devia representar o processo de libertação nacional e este processo, necessariamente, colocava a economia e a produção em geral no primeiro plano, nada mais preciso do que a arquitetura auto figurar o desenvolvimento técnico industrial como ele vai se realizando, e não através de uma visão homogênea e idealizada do progresso, que o via como um rolo compressor avançando uniforme, destruindo paulatinamente todas formas arcaicas de produção e repondo, no seu lugar, formas novas completamente distintas e incomunicáveis com as anteriores.

Entretanto, representar o desenvolvimento como ele vai se realizando, guardava contradições em relação às formulações do PCB. Um processo de desenvolvimento híbrido, como o brasileiro, não tinha

150 Artigas, J. B. V., *As Posições dos anos 50*, entrevista a Amaral, A. A., in Projeto n° 109, ab. 1988, p.97.

151 *Idem*, ibidem, p.100. Evidentemente, estamos privilegiando a posição de Artigas no debate cultural dos anos 50, pois não seria demais lembrar que nesta década os concretistas e neoconcretistas foram relativamente hegemônicos nas artes plásticas, e não representaram apenas uma posição alternativa às correntes artísticas figurativistas. Entretanto, ainda que, tivesse sido importante o seu papel "universalizante" nas concepções artísticas, entendemos como correta a definição feita por Ronaldo Brito, que em parte aproxima-se com as críticas de Artigas: "mas é fácil perceber igualmente que, com sua afirmação dos valores da modernidade, e com o seu progressista recusa de assumir uma mítica nacionalista, essa produção nem por isso dissimulava uma defasagem cultural tipicamente subdesenvolvida: ela parecia ignorar as verdadeiras condições sociais em que emergia e dizia bem menos respeito à nossa realidade cultural mais ampla do que às aspirações e pretensões de um grupo vanguardista de classe média (...), o concretismo não foi capaz de pensar sistematicamente a razão política de sua práxis e justificar a sua inserção no nosso ambiente cultural (...). Mais uma vez uma posição de vanguarda no interior do desenvolvimento da arte não significou o rompimento do círculo de ignorância (leia-se de despolitização) em que as posições de classe trancam os agentes culturais. Mais uma vez o idealismo dominante prevaleceu sobre uma ação cultural materialista." Brito, R., *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, pp.44-5.

registro na economia política que era elaborada no período, tanto pelos economistas vinculados ao PCB, como por quaisquer outros. A análise, do Partido, que passava a reconhecer a existência de uma ala nacionalista e progressista no governo Kubitschek, tinha uma contrapartida, a existência de outra ala "entreguista, empenhada em manter a política de proteção ao café e o monopólio da terra".¹⁵² Ou seja, não existia uma interação entre os interesses das alas da classe dominante, o que existia era uma dualidade, fruto da diferença estrutural de suas atividades econômicas. A arquitetura moderna brasileira sempre esteve a serviço ou representando o espírito progressista e como este espírito estava subordinado às condições objetivamente arcaicas da construção e sua indústria, mantinha-se, em grande parte, formalista. Para não cair nas conclusões dos arquitetos realistas e para prosseguir de onde havia parado as suas pesquisas antes de 1952, Artigas operou o que poderia ser uma justaposição de momentos técnico-construtivos distintos, mas que nas obras apareceriam como fundidos, entrelaçados. Assim, antes que os economistas percebessem que o Brasil não era economicamente dual, mas sim desigual e associado, a arquitetura de Artigas representaria esta condição.

Neste momento, a presença do Le Corbusier, do produtor que vai da Unidade de Habitação até à Capela de Ronchamp, seria fundamental. Em 1958, o artigo sobre a revisão de Niemeyer era uma manifestação, veladamente, pública desta presença, que já estava em curso no seu pensamento e obra. A chave para a apreciação de Le Corbusier era os arquitetos novobrutalistas britânicos que faziam, por Artigas, uma revalorização do arquiteto suíço desde o início da década. Mas, não era essa a única questão importante, eles negavam o empirismo - o novo humanismo -, que Artigas também criticava nos defensores mais literais do realismo local e criticavam o modernismo pelo seu uso artificioso, ao mesmo tempo que praticavam uma arquitetura que se mantinha moderna, aberta para as expressões populares "vivas", quer sob a forma de práticas urbanas, quer sob a forma de tipologias arquitetônicas perenes. Estas eram reveladas por Le Corbusier que, ao fazê-lo, permitiu que eles - os arquitetos ingleses - as vissem no seu próprio país. O caminho que os Smithson escolhiam para essa busca da cultura popular, não era fundamentada a partir de uma observação intuitiva, nem tampouco, através da idealização do povo e sua arte. A aproximação em relação as manifestações dar-se-ia através das ciências humanas, por meio das novas elaborações antropológicas. Assim, em que pese as diferenças políticas que Artigas, potencialmente, tinha com o casal e, também, apesar das limitações que as relações conceituais podiam ter pois, quanto a arte bruta e o *design* americano, havia não apenas conclusões distintas, mas pontos de partida diametralmente opostos, a visagem da obra dos Smithsons era uma alternativa moderna consistente e com a qual ele poderia relacionar-se.

Da mesma forma, as questões levantadas por Ernesto Rogers não deviam passar despercebidas, pois ele, também, combatia o realismo e defendia uma renovação da arquitetura moderna que contemplasse a história. Quando Rogers afirmava o erro de um confronto de tipologias tradicionais - de qualquer forma, impossíveis de serem repostas -, contra as novas formas em curso a partir do processo de modernização, fornecia elementos para Artigas ampliar o seu repertório contra uma arquitetura mimética do passado. Uma tal disputa, levaria fatalmente a uma vitória das formas modernas, vistas como uma padronização cultural

¹⁵² Mantega, Guido, A Economia Política Brasileira, p.166.

cosmopolitana, que desconheceria o contexto nacional. Ainda que essa questão em Artigas, num primeiro momento, aparecesse como uma resistência ao modernismo construtivo, num segundo seria incorporada em sua arquitetura e, mais tarde, conheceria a forma privilegiada do discurso que se estenderia para a interpretação da cidade como marco do desenvolvimento cultural. Neste sentido, a influência de Rogers e dos arquitetos e críticos que trabalharam em *Casabella* mostrar-se-ia progressivamente ascendente.

Por fim havia Lurçat. A tipologia que ele utilizava, nos anos 50, era distinta da que Artigas ia formulando. Entretanto, além de fornecer a matriz para o entendimento da arquitetura como representação, também, fornecia uma outra possibilidade para a flexibilização da conceituação da arquitetura, ao defendê-la como uma disciplina que possuía uma estrutura própria, e que, mesmo assim, permanecia ativa porque conseguia relacionar-se com o contexto produtivo nacional (local). Isto era fundamental para a recusa das elaborações concretistas, que pretendiam uma arquitetura nova cuja única fonte fosse a indústria.¹⁵³

Essas contribuições seriam importantes num momento de revisão e de dúvidas, e amplificavam o valor das experiências que realizara anteriormente, no final dos anos 40 e início do 50, com as quais iniciara a sua "entrada" no movimento "moderno brasileiro". Ou seja, Artigas não estava simplesmente absorvendo contribuições, ele estava-se inserindo nas discussões internacionais com questões próprias, ao mesmo tempo que ampliava os seus horizontes para fora das restrições partidárias.

Os recursos para extrapolar a ótica partidária tinham o objetivo de renovar a inserção de suas elaborações, que continuavam vinculadas ao processo político. Para Artigas, a sua arquitetura e o papel que ela deveria realizar, continuavam remetidos à esfera da Revolução nacional, de sua representação, criando formas que corporificassem "o espírito nacional", vale dizer, a identidade nacional.¹⁵⁴ A maneira da articulação destas questões conheceria experimentações que se traduziriam em acertos e alguns caminhos abandonados. A sequência da pontuação das experiências mais significativas, que delinearão um caminho será objeto do próximo item, entretanto, para uma visão perspectiva de sua carreira, começaremos por analisar os seus principais trabalhos iniciais, para depois nos reencontrarmos com este momento de sua atividade, que por ora suspendemos.

¹⁵³ Veja-se para esta questão as intervenções de Artigas e de Murgel no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos.

¹⁵⁴ Remetemos, diretamente, estes termos ao seu artigo *Revisão Crítica de Oscar Niemeyer*, concluído da seguinte forma: "Niemeyer com a sua manifestação autocrítica, funde num mesmo bloco todas as reivindicações culturais, artísticas e profissionais dos arquitetos, enquanto mostra à sociedade o que ele grandioso e expressivo o espírito nacional ainda poderá criar de dentro do rico conteúdo da arquitetura brasileira." *Acrópole*, nº 237, jun. 1958, p.420.

4.3. Artigas: Um Caminho da Arquitetura Brasileira

"Ora, estas raízes brasileiras não são, tão somente, as formas coloniais da arquitetura, mas todo um projeto de progresso econômico e social, que, enquanto peculiares a nós, podem ser uma contribuição para o progresso universal."

João Baptista Vilanova Artigas, *Arquitetura e Comunicação*.¹

Artigas formou-se engenheiro-arquiteto em 1937,² pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Enquanto estudante trabalhara como estagiário no escritório de Oswaldo Arthur Bratke e Carlos Botti - Bratke & Botti, entre 1935 e 1937. Em vários depoimentos afirmou que na Escola não havia sido proporcionado contato com a arquitetura moderna, entretanto, pela presença de Anhaia Melo, existia uma forte preocupação com a cidade que iria, segundo Artigas, explicar em parte o surgimento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP - FAU. Ou seja, o desenvolvimento industrial levava às transformações urbanas e de forma sincronizada a mudanças na divisão do trabalho. A FAU surgiu desta relação: ela representava, em São Paulo, o desdobramento objetivo da engenharia e a necessidade de se pensar um urbanismo nacional, contra os interesses "suspetos" da Light.

Seria significativo que Artigas atribuísse ao curso da Poli pequena importância para sua formação e atividade como arquiteto moderno, além da contribuição de Anhaia Melo, que viria a destacar em alguns depoimentos. Para ele, o curso de arquitetura era na realidade um "curso de engenharia civil que incluía mais um programa de pequenas e grandes composições, como se fizera nas Belas Artes (no Rio de Janeiro). Depois tínhamos aulas de história da arquitetura e uma cadeira de estética e urbanismo, que era o que o Anhaia dava, para os 4º e 5º anos".³ As disciplinas de composição, ministradas por artesãos italianos trazidos pelo escritório do Ramos de Azevedo, tinham um viés esteticista baseado em cópias de tipologias da história da arquitetura, porém desprovido de qualquer discussão.⁴ Segundo Artigas, quanto à arquitetura moderna, prevalecia por parte dos professores uma postura distante, "nunca se discutiu. Toleravam. Isto não era motivo de debate".⁵

Interessante também seria a visão que Artigas tinha da contribuição tecnológica que a Poli ofereceu para a sua formação: o que ele realçava era o pensamento produtivo industrial que a Poli auxiliou a formar, "a necessidade da indústria de assessorar a produção com a pesquisa tecnológica",⁶ e as relações recíprocas que iam sendo constituídas entre Escola e produção. O cálculo do concreto ou o estudo específico de um material qualquer, mesmo que importantes para o trabalho profissional e presentes nas atividades de

¹ Artigas, J.B. Vilanova, *Arquitetura e Comunicação*, in *Caminhos da Arquitetura*, p.120

² Artigas fazia dois cursos, o de engenheiro civil e o de engenheiro arquiteto, em 1936 largou o de civil, formando-se apenas como engenheiro arquiteto.

³ Entrevista Dr. João Baptista Vilanova Artigas, realizada em 10/08/82, Fundação Vilanova Artigas, p.13. Para sua formação além de Anhaia Melo, Artigas admitiria alguma importância Prestes Maia e Alexandre Albuquerque. Veja-se entrevista citada.

⁴ Os principais artesãos professores, segundo Artigas, foram Henrique Vio e Felisberto Ranzini. *Idem, ibidem*, p.13.

⁵ *Idem, ibidem*, p.15.

⁶ *Idem, ibidem*, p.16.

pesquisa da Poli, seriam secundários frente a esta estrutura de pensamento industrial, pois era ela que possibilitava ou dirigia os rumos da produção e, no limite, dava conteúdo social às pesquisas. Isto é extremamente importante, porque esta visão forneceu uma matriz do pensamento arquitetônico paulista viva até hoje, a da "moral construtiva", a qual implicava, para Artigas, que a arquitetura respondesse "à capacidade de produção das forças de realização técnica dentro da época em que nós estamos vivendo".⁷ Foi esta matriz que orientou a crítica feita a Warchavchick - repetida quase a exaustão na historiografia -, que teria subvertido a moral tecnológica na Casa Modernista ao "esconder" o telhado por trás da platibanda, sugerindo uma solução técnica inexistente, com um intuito que não esconderia seu "viés colonizado" de aproximar-se da tipologia moderna internacional.⁸

Na formação de Artigas, destacou-se outra vertente, iniciada com o curso de modelo vivo na Escola de Belas Artes, em 1936. Neste curso travou contato com vários pintores que iriam formar a Família Artística Paulista. Afora a atividade específica e em função dos desdobramentos na carreira dos artistas, o curso ofereceu à Artigas a possibilidade de um debate artístico e cultural maior, que a Poli não possibilitava.⁹

Este contato com a Família seria importante em função das observações que Maria C. L. França fez a respeito do entendimento sobre arte, que o grupo de certa forma cultivava: o de uma disciplina composta de leis precisas, que podiam ser aprimoradas e transmitidas ao longo do tempo. Este raciocínio, a margem do pensamento moderno das primeiras vanguardas, transposto para a arquitetura, podia desde a formação de Artigas possibilitar-lhe uma visão moderna diferenciada da *tabula rasa* - como apontamos no cap.2, item 2.6. A Arte Social e sua Influência. A Pintura e sua Tradição.

⁷ Idem, *ibidem*, p.24.

⁸ Havia um viés no pensamento construtivo "moderno" de Artigas, advindo da Poli, que permaneceria na sua atuação e que apesar dele não se destacava, acreditamos que tenha uma importância não desprezível, que informava a "moral construtiva", ou seja, o da intimidade com as tecnologias e as técnicas de construções que Carlos Cascaldi relatando sua metodologia de projeto assim definiu: "Eu trabalhei muito com Artigas e nós vinhamos de uma Escola de Engenharia ... Escola de arquitetura dentro de uma Escola de engenharia, então a participação dentro da minha formação...da engenharia é muito grande (muito grande), razão pela qual cada vez que o sr. enfrenta o problema de arquitetura... o sr. tem que ligar as duas coisas, a parte construtiva ... tanto que eu calculo concreto, eu faço instalação hidráulica, elétrica, e tudo mais, faço tudo isso, não para ganhar o dinheiro de fazer o projeto, mas para poder sentir aquilo que realmente ... o que o material pode me dar em relação a forma, em relação a espaço, em relação a vãos e tudo mais, entendeu! Num momento que se lança um projeto, que se tem uma certa proporção entre a altura de uma viga..., não vou ficar chamando um calculista, e dizer para ele, olha isso aqui, que altura tem essa viga, que altura não tem? Não me interessa. A altura da viga já é o meu projeto, porque se não eu não consigo projetar (não consigo projetar) ... esse risco, de repente se transforma numa superfície ... não pode, superfície é superfície, um risco é um risco e ... digamos assim, na parte formal do projeto a superfície é importante... maior ou menor, mas ela tem a sua importância, o pé-direito, a profundidade, a perspectiva, e tudo mais. Então, a parte de engenharia para mim está muito ligada a parte de quem projeta, tanto que eu não posso admitir, eu não posso saber como...alguém faz um projeto sem ter alguma base (alguma base), digamos assim, de respeito pelo menos a parte estrutural, a parte do material em si, do que é feita a construção."

⁹ Segundo Artigas: "(...) por volta de 1936, 37, fui fazer o curso de modelo vivo na Escola de Belas Artes, uma escola de pintores ali na rua Onze de Agosto. Havia o modelo vivo, à noite, que a gente alugava por 20 mil réis por mês e onde me reuni com Alfredo Volpi, Reboloto, Zanini, Aldo Bonadei, Clovis Graciano, Tereza D'Amico, minha mulher Virginia Artigas, um conjunto de artistas que passaram a serem conhecidos como Família Artística Paulista e que Mário de Andrade foi nos descobrir. E nós fizemos todos esses monumentos artísticos... E voce veja onde eu me formei. O autodidata foi buscar esse bonde andando para fazer desenho de modelo vivo." Idem, *ibidem*, p.14.

Por outro lado, um aprofundamento das discussões arquitetônicas viria com o trabalho profissional. No início como estagiário, através das ligações fortuitas e previsíveis que ele possibilitava, na medida que o número de profissionais no final dos anos 30 e início dos 40 era extremamente reduzido. Uma delas foi com Jacob Maurício Rucht, na época estudante de arquitetura do Mackenzie. Ambos trabalharam no escritório de Carlos Bratke, onde Artigas aprendeu o lado prático da profissão.¹⁰ Com Rucht, Artigas travaria contato e discutiria a obra de Wright e de Le Corbusier.¹¹ e seria a "moral construtiva", que teria orientado a sua produção do primeiro período moderno, para a obra de Wright, pois ela era mais factível de ser realizada do que a de Le Corbusier, que exigia uma definição técnica que os custos não permitiriam e o aparelhamento da indústria da construção não ~~possibilitava~~¹²

Até que ponto esta linha, que o próprio arquiteto apresentou em entrevista nos anos 80 era ideologicamente estruturada no final dos anos 30 e início dos 40, é questionável. Nada indica que Artigas já tivesse pronta, naquele período, a crítica à Warchavchick, tendo inclusive participado, depois de formado, de três concursos junto com o arquiteto russo, e de forma significativa no concurso do Paço Municipal de São Paulo, quando obtiveram a segunda classificação.¹³ A sua obra inicial, em sociedade com um colega de escola, Marone na construtora Marone & Artigas, apresentava uma ausência de reflexão uniforme, em que o ecletismo não estaria ausente, talvez compatível com a produção executada pelos artesãos italianos ou mesmo com a do próprio Bratke, daquele período. Num lado, havia os seus estudos absolutamente ecléticos, realizados na Poli e no outro a Casa Máximo de Carvalho, do final de 1940, que se apresentava como um paralelepípedo sólido marcado por uma composição geométrica, com intenção "purista", de janelas e porta e a platibanda a esconder o telhado, talvez influenciado pelo próprio Warchavchik.¹⁴ A aproximação com o trabalho de Wright deu-se pela busca de uma linguagem nova, e sem dúvida também pelas possibilidades técnicas disponíveis, mas acreditamos que, naquele momento, através de uma postura ideológica pouco definida e marcada por um pragmatismo sincero.

¹⁰ Sobre o lado prático, Artigas afirmou: "eu sabia como executar um desenho simplificado como esse, suficiente para a aprovação na Prefeitura, sem precisar colocar todos os detalhes. Fazia o desenho do telhado de modo simplificado, as fundações, colocava a ventilação permanente. Isso tudo eu aprendi e fazia no escritório do Bratke. Na escola a gente não aprendia nada disso. Ninguém sabia como se fazia uma planta para ser aprovada na Prefeitura". In entrevista com J.B. Vilanova Artigas, Arq^o José Luis Teles, s/p.

¹¹ Conforme Artigas: "há uma figura de jovem estudante, nessa época, que foi interessantíssima - é importante que eu diga - um mackenzista, o Jacob Rucht. Nós dois nos encontramos exatamente nessa época. Ele, um jovem estudante do Mackenzie, eu, um jovem estudante da Poli; eu procurei levá-lo para o curso de modelo vivo, na Escola de Belas artes. Ele fazia umas esculturas. (...) nós fizemos amizade; passamos então a discutir e estudar juntos. De modo que a chegada para o Wright nós fizemos meio juntos." Entrevista Dr João Batista Vilanova Artigas, p. 23.

¹² Notamos que isso, deva ser contextualizado, na medida em que, Artigas estava projetando residências unifamiliares e pequenas lojas cujos proprietários não tinham condições de financeiramente cobrir os investimentos para suprir as deficiências da produção.

¹³ Os outros dois concursos foram de: Reformulação da Praça da República e Parque no Brás.

¹⁴ No Memorial Vilanova Artigas e nos arquivos da Fundação, encontramos não apenas os estudos ecléticos de estudante, em particular o realizado no 5º ano da Poli, em 1937, como também, nesse mesmo ano realizou um estudo para um Hospital, cuja influência do arquiteto Piacentini era nítida (veja-se reprodução dos dois estudos in Projeto nº 109, ab.1988). Além disso, recém formado, Artigas executou projetos em que a variação estilística incorporava elementos coloniais, como pequenas varandas com arcos, detalhes de concreto, plantas tradicionais ao lado de preocupações com o mobiliário de cozinha e pequenos detalhes "modernos" como o espelho da escada em ângulo. Num projeto de duas residências vizinhas, mas não geminadas, de propriedade do sócio - Duílio Marone -, realizado em outubro de 1940, apesar da edícula permanecer nos fundos, a garagem aparecia a frente da casa num bloco distante, antecipando solução futura. Destacamos também a reforma completa de edifício comercial na Praça do Patriarca, a Casa Fachada (perfundaria) de inspiração art-déco, em junho de 1941, ao mesmo tempo que iniciava as experiências wrightianas. Ou seja, Artigas e, certamente outros arquitetos, com o mínimo de informação obtida na escola, somado aos fluxos que a vida da metrópole possibilitava encontrava-se sensibilizado às novas soluções e ideias arquitetônicas e, de forma prática, tentava caminhos. Nos arquivos da Fundação Vilanova Artigas existe uma cópia reduzida do projeto da Casa Máximo de Carvalho, que em função de seu estado precário, não foi possível reproduzi-la para este trabalho.

Neste sentido, um vínculo maior com a obra de Wright, prenunciando um pensamento mais denso, feito a idealizar uma arquitetura própria, viria com a Casa Berta Gift (fig.20), também de 1940, e de forma clara com a Casa Roberto Lacaze (fig.23), de 1941, e na sequência com as Casas Rio Branco Paranhos (fig.22) e Luis Leite Ribeiro. Além da própria residência do arquiteto, conhecida como *casinha* (fig.21), as três últimas realizadas em 1942 e 1943.¹⁵

A Casa Paranhos e a *casinha* apresentariam elaborações que teriam um caráter mais permanente na sua produção. Na primeira, localizada no Pacaembú, o projeto tirava partido de forma particular do perfil em acive do lote. Antes do terreno, induzir o projeto a trabalhar com patamares diferenciados, era o projeto que desenhava o lote urbano, pois não existia uma acumulação de ambientes em função do recorte do terreno. O que se verificava era a opção por uma rígida articulação da composição dos ambientes. Esta era configurada a partir da cozinha, que iniciava uma rotação dos cômodos que, de forma inusual, primeiro integrava a área de serviço e o quarto de criados, depois mobilizava sucessivamente a sala de jantar, o estar, o estúdio, gerando o pavimento superior com os quartos e desdobrando-se para além do edifício, integrando o terreno, que passava a ser construído também. O projeto apresentava uma planta contínua *sui generis*, induzida pelo movimento ascendente. A volumetria dinâmica que ia sendo projetada, a partir de dois eixos perpendiculares, era acentuada pelos beirais salientes, que reforçavam a intelecção da composição. Visto de outra forma, nesse projeto o arquiteto criava a cidade, não em desacordo com a topografia, mas deixando de vê-la como natureza e tratando-a em função de sua condição concreta de lote urbano e, neste sentido, qualquer resquício de natureza era secundário. A cidade, de certa forma, aparecia como a obra máxima do homem e a casa já era, também, a cidade.

Este procedimento não era fortuito, pois o vemos na *casinha*. Nela um núcleo gerador - formado pelo sanitário, pela lareira e pela bancada de trabalho da cozinha - que "rotando", conformava o terraço (varanda), a sala, o restante da própria cozinha, o dormitório e o estúdio, enfim a casa como um todo. Sendo que nesta, um "desacordo" entre o lote e a implantação a 45° da casa, nada mais era do que a afirmação da atividade do arquiteto enquanto construtor do espaço urbano, de forma inovadora e não reproduzindo o que estava dado pelo formato do lote.

O uso do tijolo aparente, os beirais generosos, por vezes da madeira, a caixilharia alcançando o teto sempre remeteram estas obras à produção de Wright. Artigas apesar de extremamente crítico em determinados momentos a essa comparação, em outras ocasiões admitia-a pelo viés da "moral construtiva" - o que chamamos de pragmatismo sincero - mas, atribuindo uma conotação de cautela a ser paga por querer realizar uma obra contemporânea, ao mesmo tempo que a indústria da construção era insipiente. Mas de qual Wright falava Artigas quando, por vezes, negava a sua influência. Do Wright, "símbolo" da cultura americana, dionisiaco, que propunha uma volta a "idade média"? Certamente, não podemos nos ater às imagens criadas, ainda que com sinceridade ideológica. Elas justificavam uma posição, a partir de um determinado momento, mas não esclareciam um percurso intelectual que desde o seu início produzia

¹⁵ Nesta linha de aproximação com a arquitetura de Wright, também, destacamos a Casa Luiz Gonzaga L. Monteiro, de 1941.

sínteses sem eliminar, a cada nova conclusão, tudo que a precedia. O Wright que Artigas conhecia e foi importante para o seu trabalho, que o auxiliou a romper com sua formação tradicional, era aquele que havia produzido alterações profundas na planta residencial. O Wright que, criticando a somatória de "caixas" que caracterizava o espaço residencial, afirmou:

"por lo tanto declaré que la planta baja debía ser un solo 'ambiente', separé la cocina como si fuera un laboratorio y coloqué las habitaciones de la servidumbre junto a ella, si bien algo separadas. Dividi la planta baja colocando mamparas en determinados sitios de esa gran habitación para que sirvieran a determinados propósitos domésticos - comer, leer, recibir un visita formal." ¹⁶

O conteúdo deste escrito, Artigas podia ler nas plantas da Robie House, de 1909, e mesmo o projeto primordial desta concepção o *Larkin Building*, de 1904, sobre o qual Wright relatou que *"por primera vez traté conscientemente de destruir la caja"*,¹⁷ não lhe seria estranho. Além disso, as idéias que Wright transmitia quanto a explorar os materiais, mesmos os tradicionais, no limite de suas possibilidades, para concretizar os objetivos arquitetônicos, sensibilizava e movia Artigas, que em entrevista afirmou:

*"encontrei em Frank Lloyd Wright uma formulação que não encontrava no curso da Poli. Por exemplo, eles ensinavam a fazer o telhado, mas dependíamos do telheiro que, em geral, era um operário europeu imigrante.(...)
Nos anos 40, fizemos uma revolução. Nos primeiros projetos wrightianos decidi que eu mesmo calcularia os telhados para ver a forma que resultaria."* ¹⁸

Por outro lado, mesmo com os materiais revelando uma proximidade com a *Robie House*, sem alterar substancialmente o princípio que Wright estabelecera de um núcleo formador da casa, mas mudando substancialmente o seu conteúdo, pois este deixava de ser o lugar de repouso e reflexão no qual o homem se resguardava da cidade, as plantas das residências de Artigas acompanhavam a produção do arquiteto americano, e assemelham-se às obras mais contemporâneas, das quais *Fallingwater* - Casa da Cascata de 1935-39-, com sua composição dinâmica, era a mais representativa.

Do contato com a obra de Wright, um elemento que Artigas absorveu foi a continuidade dos espaços. Mas isto não significaria um entendimento mecânico, traduzido numa linearidade espacial constante. A continuidade podia se dar como na Casa Paranhos, pelo movimento dos cômodos que se revelavam integrados numa mesma organização espacial e não retalhados por paredes. Portanto, nesta comparação sugerida, Artigas operou recortes, pois se a Casa da Cascata vinha de encontro ao problema dos materiais (ainda que os planos horizontais sejam de concreto armado), e para Wright seria paradigmática da arquitetura orgânica, Artigas, com a casa Rio Branco Paranhos - e as outras do período -, iniciava um

¹⁶ Wright, F. L., *Arquitectura Moderna*, cit. in Kaufmann, E. & Raeburn, B. (ed.), *Frank Lloyd Wright - Sus Ideas y sus realizaciones*, p. 45.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 304.

¹⁸ Artigas, J. B. V., *Arquitectura, política e paixão, a obra de um humanista, entrevista à Arquitectura e Urbanismo* n° 1, p. 26.

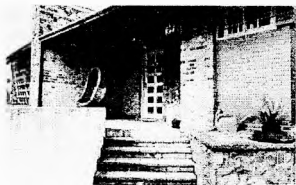


Figura 23: Vilanova Artigas, Residência Roberto Lacase, São Paulo, 1941.



Figura 24: Vilanova Artigas, Residência Benedito Levi, São Paulo, 1944.

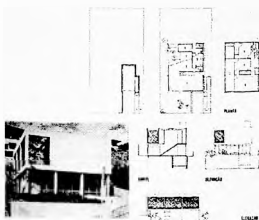


Figura 25: Vilanova Artigas, Residência Hans Tostli, São Paulo, 1947.

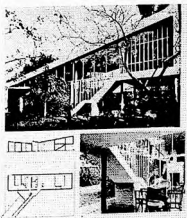


Figura 26: Vilanova Artigas, Segunda Residência do Arquiteto, São Paulo, 1949.

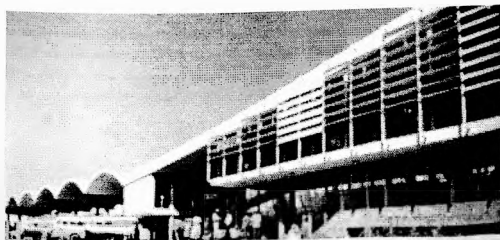


Figura 27: Vilanova Artigas, Rodoviária de Londrina, 1950.



pensamento cidadão, que conheceria formações diferenciadas.¹⁹ (Este pensamento não contrapunha a cidade à casa, não possuir um núcleo de distanciamento da cidade, não significaria não operar um distanciamento, porém isto como veremos, aconteceria de forma ambígua envolvendo não um ambiente, mas todo o edifício em relação ao exterior).

* * * * *

Mas, antes, temos que verificar como e porque esta fase não conheceu um desenvolvimento maior. Caso concordemos com Artigas, ao menos em grande parte, devemos admitir que não fora o circuito acadêmico que o levava a reflexão mais aprofundada da arquitetura e da cultura em geral. Aqui revelava-se a importância de sua participação junto ao núcleo da Família Paulista, pois as discussões ali ocorridas e o encontro com intelectuais, também, preocupados com a discussão cultural, abriram-lhe uma perspectiva diferente, em que podia debater as questões arquitetônicas em relação às outras disciplinas artísticas, estabelecendo ligações entre correntes estéticas e a evolução da sociedade. Em 1944, o Brasil definia-se pelos aliados e a atividade política, ainda que não legalizada, ocorria repondo o debate ideológico. Através do grupo de intelectuais e por intermédio de sua futura esposa, Virgínia, ele passou a travar contato com o PCB, e aqui o paralelismo foi imediato. A sua entrada no Partido combinou-se com o início de sua produção referenciada, tanto no grupo carioca, como em Le Corbusier. Relatando a mudança na sua arquitetura afirmou:

*"O que me levou a isso foram as posições culturais dos anos 1940 a 1945, a minha entrada para o Partido Comunista, a necessidade de olhar e de compreender a problemática política, de estudar a própria nacionalidade. Tentar elaborar um programa cultural que já faltava no Brasil: como se forma o mundo, saber quais as raízes da arquitetura Moderna, qual a ética que devia me conduzir, ética esta fundada em princípios racionais."*²⁰

Assim, a nova posição político-ideológica que adotava, seria a chave para arquitetura moderna racionalista, na medida em que, ela havia conquistado no período imediatamente anterior a condição de uma produção nacional, capaz de representar a nação, constituindo-se num elemento de sua identidade. Era o projeto nacional-popular que o PCB incentivava, que levou Artigas a inibir o desenvolvimento de sua expressão wrightiana, antes de outras caracterizações de cunho político da produção do arquiteto americano, e antes das consequências da "divisão" do mundo em blocos, com a Guerra Fria.

¹⁹ Evidentemente estamos sugerindo uma proximidade formal entre a Casa Paranhos e a Casa da Casca, na organização volumétrica dinâmica, entretanto, não seria apenas esta questão importante, justamente, porque naquele período Artigas não trabalhava a pedra e o concreto como Wright fizera nesta obra. Existiram outros projetos do período, como os de Taliesen East e Taliesen West em que a madeira foi explorada ao extremo em termos estruturais. Ou seja, Wright, também demonstrava como retirar de um material "tradicional" um desempenho construtivo "moderno", para além do uso corrente. O entendimento do arquiteto americano como um expoente da vanguarda construtiva, seria fornecido por Ruchit - naquela altura parceiro de preocupações conceituais de Artigas -, no texto Construtivismo de 1941, publicado no nº 4 da revista Clima, na qual Wright aparecia como o arquiteto paradigmático do construtivismo pela sua concepção espacial conseguida com a planta livre.

²⁰ Entrevista Dr. João Batista Vilanova Artigas, Fundação Vilanova Artigas, sem referência do entrevistador, p. 1.

As suas primeiras obras deste novo posicionamento são de 1944. Mais do que refletirem uma transição, a Casa Paroquial do Jaguaré e a Casa Benedito Levi (fig. 24), representavam, de fato, o início de um período de proximidade com a obra corbusiana (racionalista), ajustando-se à vanguarda moderna brasileira. Porém, assim como ele não admitia facilmente um alinhamento à Wright, por vezes dificultou uma visão mais referenciada de sua obra à de Le Corbusier.²¹

A Casa Benedito Levi representava de forma clara as idéias que Artigas defendia de "*moral construtiva*". O volume inferior neutro, principalmente, na situação cotidiana da porta e da grande janela - de piso a teto - fechadas, Artigas desenhou recuado em relação ao volume superior. Este, "projetado" à frente, aparecia leve, ao ter como elemento "virtual" de sustentação um *pilot* em tom escuro, que se aproveitava do recorte maior no recuo inferior, frente à porta, e do contraste com o fundo branco, para anunciar a estrutura independente, que a porta - também de piso a teto - e a grande janela já indicavam.

O volume superior era, todo ele, apresentado vazado. Uma espessa moldura enquadrava e salientava a estrutura independente. O grande vão desse pavimento, apresentava-se com um terraço contínuo, interrompido pela seqüência de portas-balcão - novamente de piso a teto - que poderiam ser também contínuas, caso não tivessem que admitir a divisão interna dos cômodos. A casa assim resumia-se num diálogo entre luz e sombra. O pano de vidro das janelas superiores alinhava-se com a parede inferior recuada - salvo o recorte mais profundo frente à porta. A luminosidade do volume superior, na verdade, ficava retida na moldura, que ao ser, aparentemente, sustentada por um único *pilot* resumia a construção ou, tudo que uma construção devia prever: volume e apoio, dito de outra forma, espaço e estrutura.

Num artigo em *Habitat* nº 1, Lina Bo Bardi afirmou apresentando as primeiras residências de Artigas desse período, que:

"uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital, uma moral que é sempre severa, quasi puritana. Não é "vistosa", nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo." ²²

A severidade que a obra de Artigas guardava, não era de qualquer maneira da ordem da simplicidade, mas sim, da economia de meios e da tensão da forma arquitetônica. Em outros projetos iria aprofundar a relação com a obra corbusiana e a arquitetura moderna carioca, ao mesmo tempo que desenvolvia uma linguagem própria. Na Casa Hans Trostli de 1947 (fig.25), Artigas já exploraria duas características importantes para a sua produção, a tipologia do volume único e a eliminação da fachada. esta última, era parcialmente sugerida pela parede frontal semi-cega do segundo pavimento, isto porque, nenhum cômodo superior possuía aberturas para a rua, a única "abertura" na fachada superior advinha de um pátio, que incorporava um terço da planta do pavimento, ocupando toda uma ala lateral. Fechado ao alto

²¹ Os momentos em que dificultou essa visão veremos adiante.

²² Bo Bardi, Lina, *Casas de Vilanova Artigas, Habitat* nº 1, out./dez. 1950, p. 2.

pela cinta de concreto, a abertura da fachada, que repetia-se modularmente pela lateral, era semicerrada pela aplicação de elementos vazados, o pátio configurava-se como um cômodo diferenciado, para ele cabriam-se as portas dos quartos, as suas janelas recortavam a parede oposta. A concepção do bloco único era conseguida agregando-se a ele a garagem que, a meio piso da rua, era encaixada na sua parte frontal, o mesmo acontecia com o quarto de criada e uma pequena área de serviço, que eram incorporados na parte posterior do bloco. Diferentemente do andar superior, a frente do pavimento térreo era tomada pelo pano de vidro da sala, um curto recuo em relação à planta superior expunha os pilotis. Todavia, mesmo isso, somado ao elemento vazado, não arrefeciam a presença do paralelepípedo único, compacto, que era a resultante principal do projeto. Assim, os elementos da tipologia única, auto-centrada, que subvertia a ordem de valores da planta tradicional, estava sendo gestada em experiências concretas.

Nesta linha, destacamos como significativa a Casa Domschke, de 1948, que implantada em lote tradicional - com o lado maior do retângulo perpendicular ao alinhamento -, tinha uma empena de concreto na "fachada", ou melhor, como Artigas afirmou, a casa "*marcou uma nova fase em todo tratamento volumétrico e formal daquilo que podia chamar fachada, que é a fachada, que a fachada desapareceu daí para frente. Desapareceu.*"²³ O que certamente desaparecia seria a necessidade da fachada, que em outras obras permaneceria, mas não mais de forma usual, renunciando a abolição completa de anos mais tarde.

A Casa Vilanova Artigas - a segunda residência do arquiteto (fig.26)- seria, a um só tempo, esforço de aproximação com a arquitetura moderna brasileira, que Costa e Niemeyer formatavam, e empenho na tarefa de edificar frente às condições que a indústria da construção possibilitava, bem como a síntese dos custos desta relação. Como em todo cruzamento de idéias, existiam soluções que ficavam a meio caminho de futuras elaborações e outras, que já adiantavam essas formulações. O concreto usado na estrutura, como em todas as obras do período, inclusive a Casa Levi, era revestido a exemplo das obras de Niemeyer e do conjunto do grupo carioca. O que aparentava um refinamento técnico, era possível porque advinha de um processo artesanal, que encarecia as obras e não representava a expressão da indústria da construção. Ou seja, de alguma maneira a solução veio com um artifício construtivo, que não devia ser original. O problema de uma indústria desaparelhada, além de atrasada, era revelado com maior clareza na obra através dos detalhes e do acabamentos, como o do ponto de luz, que tinha o *plafond* - uma cavidade côncava - esculpido na laje de ferro, porque a indústria nada tinha a oferecer condizente com o projeto.²⁴

A residência, compunha-se de um volume de planta retangular, ao qual se agregava em ângulo um outro volume que continha a garagem, a área de serviço e a cobertura de entrada. O eixo deste volume traçava um ângulo de 90° com o eixo de entrada da primeira casa do arquiteto, a *casinha*, construída no mesmo lote. Entretanto, esse volume em ângulo "morria", no limite da planta retangular. Na medida em que essa planta estava ordenada a partir da lógica interna da continuidade, nenhuma penetração dos espaços, que interrompesse essa continuidade ocorria. O limite da composição era o da justaposição. Assim,

²³ Artigas, J. B. V., declaração, Módulo edição especial Vilanova Artigas, p.71.

²⁴ O que vemos, portanto, é que a precariedade podia levar a soluções semelhantes àquelas utilizadas por Warchavchik, devendo estas serem melhor qualificadas, antes de repetidamente criticadas, como o fez boa parte da historiografia.

uma pequena ante-sala apenas insinuada pela parede dos sanitários, centrada em relação a planta, à esquerda e pela lareira à direita, era o local de acesso a casa propriamente dita. Voltada para a sala de estar, a lareira era o centro das atenções, deslocada da função geratriz dos ambientes, ela surgia como marco sólido no espaço transparente que a sala de estar, o terraço e o estúdio conformavam, antecipando a divisão do volume da casa em duas áreas, a desses ambientes e a outra, mais "protegida", composta pelos próprios sanitários, pela cozinha e pelos três quartos.

Assim como a *casinha*, esta residência não obedecia a implantação tradicional. O lado maior do volume retangular corria em paralelo à rua e, ainda que a parte posterior do lote não fosse explorada, como posteriormente Artigas o faria, esta implantação alterava a relação convencional de frente e fundo. Todos os ambientes estavam no "meio", apenas os quartos possuíam um resguardo maior. A grande área envidraçada da sala e da escada que dava acesso ao estúdio, possível pela altura proporcionada pela cobertura em "asa de borboleta" na sua extremidade, estabelecia com a parte mais resguardada uma tensão, uma competição, onde vedos e vãos disputavam a melhor performance arquitetônica.

Essa cobertura em "asa de borboleta" era composta de telhado de cimento amianto sobre laje de concreto, como nas outras casas do período, as duas águas invertidas que elas sugerem, mesmo não sendo visível o telhado propriamente dito, seriam sugestivas o suficiente para não permitir uma leitura como as casas de Warchavchick induziam. Numa entrevista, que veremos na sequência, Artigas citou, sem precisar data, a influência da *Maison* no Chile de Le Corbusier na elaboração de sua arquitetura no período. A única referência possível seria a Casa Errazuriz, de 1930, projetada por Corbusier e construída sem o seu acompanhamento. Esta casa, tinha a cobertura exatamente em asa de borboleta, sendo que, numa das extremidades possuía um mezanino, entretanto, o volume era maciço, de pedras, sem as aberturas do terraço e transparências que a estrutura independente do projeto de Artigas permitia. Salvo engano, esta obra que antecipou a fase "matérica" de Corbusier e cuja linguagem, também, aparecia na *Maison de Vacances a Les Mathes*, serviu de base para Artigas estabelecer um diálogo entre a arquitetura moderna corbusiana e as suas preocupações.

Repassando o seu percurso do período wrightiano até assumir a linguagem corbusiana, sob o viés fundamental da sua concepção de "moral construtiva", Artigas perguntado se conhecia a obra de Le Corbusier, apesar de ter optado, inicialmente, pela referência de Wright, afirmou:

"É e conhecia muito bem. Mas é interessante que voce relacione isto com o desenvolvimento da nossa indústria. E eu volto então a tocar na questão 'construção', (...) e o ensinamento nosso de arquiteto da Politécnica. A verdade é que para fazer executar as teses corbusianas de construção (...) concreto armado, pilotis, toit-jardin para o desenvolvimento tecnológico nosso, isso tinha graus de ridículo. Graus de ridículo!! Porque eu não podia oferecer para os meus jovens clientes e intelectuais daquela época fazer um jardim no seu teto, sem fazer-los morrer de rir e tinham muito de razão. A verdade é como propor a laje, quando a laje

custava cinquenta vezes mais caro do que o chão de vigas de peroba. E essa coisa só poderia servir como forma construtiva para meia dúzia de latifundiários que vinham da Europa e queriam fazer exibição do que tinham. Eles faziam. Como prova de que o que estou dizendo é verdade, e presta bem atenção nisto, o seguinte: o que me irritava enormemente na crítica que eu fazia da arquitetura warchavchikiana, é que as coberturas das casas modernistas dele tinham um telhado e uma platibanda que escondia a estrutura, aquele assoalho também, e que dava margem a eles fazerem casas com esse aspecto, mas que não tinham nada que ver com a moral construtiva. Moral construtiva. E a recusa das condições da temática corbusiana, que era fora do nosso avanço tecnológico e construtivamente imoral de realizar a problemática. Essa foi uma lição que eu pude transmitir a arquitetura paulista e ela esta mais ou menos em pé até hoje. Essa moral tecnológica capaz de fazer com que a arquitetura responda a capacidade de produção das forças de realização técnica dentro da época em que nós estamos vivendo. Agora, então o que é que eu fiz, não foi evidentemente esconder os meus telhados para fazer cara de moderno, como Warchavchik e companhia fizeram, mas fiz os telhados com as larguras e os beirais. E procurei uma forma que fosse a minha forma original e Moderna de volume, onde era mais fácil buscar no Wright do que no Le Corbusier, as expressões formais mais agradáveis e bonitas e belas de certa maneira. Mais tarde eu me reconciliei com essas coisas do Corbusier, mas você veja a partir das coisas que Corbusier fez posteriormente, como a *Maison au Chile* e também as obras que o Antonin Raymond - um arquiteto que copiava o Corbusier no Japão. Ai depois com o Oscar, também começamos a formular hipóteses corbusianas, mas agora a meu modo. O telhado tipo *brasilit*, o domínio da forma através do conhecimento perfeito das condições tecnológicas que poderiam determiná-la. 23

Com qual Artigas ficamos? Com o desta declaração, ou com o da anterior, que havia afirmado a evolução política como parâmetro de suas mudanças arquitetônicas. O problema dessa última afirmação, e de outras de Artigas, é que ela já se apresentava como uma versão dos fatos. Nada de novo, entretanto, por isso devemos analisá-la criticamente. A *Maison au Chile*, não foi posterior, ela foi projetada em 1930, a idéia de uma reconciliação carece de fundamentação, na medida em que, independentemente de conhecer ou não a obra de Le Corbusier no final dos anos 30 e primeiros anos da década de 40, nunca havia praticado algo semelhante. Além disso, não houve um salto tecnológico plausível, que pudesse justificar entre 1940/41 e 1944/5 - momentos do início das obras respectivamente wrightianas e corbusianas -, do ponto de vista dos custos da construção, a utilização das formas corbusianas em detrimentos das wrightianas, e por fim, a cobertura tipo *brasilit*, ainda que, pudesse necessitar de um tempo para sua adoção, potencialmente, estava dada no início dos anos 40. Assim, a explicação da *moral construtiva*, independentemente de sua validade enquanto postura construtiva, não pode obliterar o fato de que a adoção do repertório corbusiano, que era o

23. Artigas, J. B. V., Fundação Artigas, entrevista realizada em 10/08/82, pp.23-4.

do grupo carioca, ocorreu em função do seu posicionamento ideológico, traduzido unitariamente na entrada no PCB e na adesão ao projeto nacional-popular.

Outro projeto importante, deste período, foi o da Casa Heitor de Almeida (fig. 29), em Santos, onde a relação frente-fundo seria exercitada num lote cujo lado maior era o do alinhamento da calçada. Formada por um grande volume de dois pavimentos que, também, a exemplo de sua segunda residência - cronologicamente posterior - era seccionado, configurando, de um lado, o estúdio, serviços e um dormitório, do outro a residência com o estar, dormitórios, cozinha, etc. Entre os dois segmentos a "garagem", na verdade uma abertura, cujo pé-direito duplo era encimado por uma pérgola de concreto. A continuidade entre os dois segmentos em termos de composição, ficava garantida pela viga superior que se estendendo do bloco principal, ancorava a pérgola emoldurando a abertura da "garagem" e alcançava a empena frontal cega do estúdio. O bloco principal conhecia solução semelhante a da Casa Levi, com o pavimento inferior recuado em relação ao superior, entretanto, era uma cortina de vidro que fazia o seu fechamento, o que realçava a estrutura independente, e movimentava a "fachada", num jogo de peso e leveza, de forma significativa pois, a ela seguia-se a "luz" da garagem e a densidade da empena cega. Além disso, Artigas pela primeira vez, fazia uso de rampas que, garantiam a ligação funcional entre os dois segmentos junto ao fechamento de fundo da garagem. Outro elemento que se destacava era o jardim lateral que, "adentrava" à residência pelo recuo lateral da planta inferior, em relação a superior, esta incorporação era acentuada por um muro alto que isolava (cercava) a lateral do bloco, criando um jardim para rua e outro para o "interior" da residência. Esta solução que, ocorria numádas extremidades, em função do sentido longitudinal da implantação do lote na quadra, somada as rampas e a rica composição dos volumes, criava uma "pequena cidade" especular a da rua. A noção urbana desta residência, que já aparecia na Casa Paranhos constituir-se-ia num elemento central da produção de Artigas. Estes projetos mostravam que um conceito aplicava-se antes da funcionalidade e independia do lote ou era superior a ele.

Deste período também fizeram parte projetos maiores, como o Edifício Louveira (fig. 28), na verdade, um pequeno condomínio formado por duas edificações gêmeas, em que as duas fachadas cegas, acompanhadas do pátio semi-interno, entre as edificações e a rua, eram a monumentalização do conceito em curso e ao mesmo tempo a elaboração de uma nova tipologia para as edificações de vários pisos. Ao contrário da edificação lindeira à rua, ou afastada formando um jardim de entrada como nas residências de alto e médio padrão, Artigas propunha o edifício, com o programa quantitativo dividido - o número de unidades habitacionais - através da praça.

No início dos anos 50, ele, realizou vários projetos no Paraná, desta produção destacamos a Rodoviária de Londrina (fig. 27). A sua longa cobertura que fundia a laje em asa de borboleta com arcos abobadados - elemento de forte presença na *escola carioca* -, era a representação da inserção de Artigas no projeto moderno, da vontade de dotar o país de uma identidade cultural, no caso através da arquitetura. Ou seja, não seria apenas Ouro Preto que com o edifício do Grande Hotel conheceria uma refundação a

reinscrevê-la na nação em construção. Qualquer localidade, mesmo as de ocupação relativamente recentes, deviam conhecer uma nova fundação e uma nova inscrição na nação. A Rodoviária, com suas formas tributárias da corrente moderna hegemônica, ligando a cidade ao conjunto da nação, simbólica e funcionalmente, era o equivalente em Londrina do Grande Hotel de Ouro Preto, devendo funcionar como um monumento da identidade nacional.²⁶

A proximidade da sua obra com o grupo carioca e a produção de Le Corbusier, sem dúvida tornaria cada vez mais estranhos os termos dos textos *Caminhos da Arquitetura Moderna* e *Le Corbusier e o Imperialismo*. O certo é que não poderia mais manter esse tipo de produção arquitetônica, mantendo a crítica a Le Corbusier, por mais mediações que descrevesse entre uma e outra produção. Este foi, portanto, o momento de sua produção arquitetônica exigua, em que, a evolução de suas posições comunistas levaram a um confronto com o modernismo, que, se em textos seria equacionado, nas obras não conheceria uma corporificação imediata.

Aqui, nos encontramos com o momento em que interrompemos a discussão do item anterior, sobre os trabalhos da segunda metade dos anos 50. Escolhemos três projetos para analisar a solução construída por Artigas: dois deles já havíamos iniciado sua análise - Casa Olga Baeta (fig.30-50) e a Casa Rubens Mendonça (fig.31-32), o terceiro é o projeto da segunda Casa José Mário Taques Bittencourt (fig.33-34). De forma complementar, verificaremos como se desenvolveu o projeto para o concurso do Plano Piloto de Brasília, inscrito no mesmo período das elaborações e preocupações que governavam os trabalhos dessas residências.

4.3.1. Artigas e a Definição de um Caminho da Arquitetura Brasileira

A Casa Baeta, projetada em 1956, foi a obra em que Artigas reatou com o seu desenvolvimento anterior e, a partir dele, acrescentou novas soluções. Nela, o volume único assobradado e com um piso intermediário, agregava outras informações, entre as quais se destacava o concreto, que não mais se limitava à estrutura e ganhava as empenas frontal e posterior. De forma ambígua, sendo cegas, as empenas anunciavam a mudança na organização interna da planta: o abrigo de automóvel além de encravado na entrada da construção, compunha uma ante-sala com o acesso à casa propriamente dito, ligando-se o conjunto, diretamente à cozinha e aos outros serviços, à sala - sendo boa parte dela com o pé-direito duplo - tradicionalmente posta na frente estendia-se, a partir da entrada, pela parte posterior ladeando os serviços e abrindo-se, através de uma grande porta de vidro, para o quintal (jardim) na lateral oposta à dos serviços.²⁷ A meio piso, subindo a escada, locada junto à entrada e integrada à sala, fazendo parede com o abrigo,

²⁶ Em 1952, projetou o estádio do São Paulo Futebol Clube, atual Cícero Pompeu de Toledo. Nele, pôde exercer toda sua intimidade construtiva com o concreto utilizado de forma aparente. Entretanto, pela excepcionalidade da obra e pelo longo tempo de sua construção preferimos não alocá-la como prenunciadora da fase posterior marcada pelo uso do concreto como deserto.

²⁷ Essa organização da planta de forma genérica se efetivaria na seqüência dos projetos residenciais: serviços na frente, estar - convívio - nos "fundos", que passariam a ser tratados como áreas privilegiadas.

portanto, na parte frontal do volume. Artigas projetou o estúdio e no piso superior os quartos. O resultado era uma definitiva compactação do edifício, que cada vez mais se voltava para o seu próprio corpo, indicando dois conteúdos na reorganização funcional da planta. O primeiro simbólico, a casa era um "mundo" paralelo ao exterior, com complexidade própria, que o volume único configurava e encerrava. O segundo funcional, o volume residencial deveria conter o planejamento das atividades domésticas e os ambientes seriam localizados, em relação à rua, conforme a intensidade da relação interior-exterior. Esta funcionalidade, concebida do ponto de vista da economia e dos fluxos domésticos como espelho da economia urbana, pretendia ser material - num sentido diferente de funcionalidade prática e distinta de ergonômica -, representando uma atitude em oposição ao formalismo das edificações modernas. Por outro lado, a simbologia do "mundo" paralelo, somada à funcionalidade urbana - agregados ao volume único e à organização da planta -, configuravam uma representação final que tendia a anular as duas componentes, tratadas de forma individualizadas, gerando uma continuidade entre o espaço da rua e o espaço da casa.

Entretanto, a residência trazia novas questões. As empenas de concreto registravam a impressão "digital das tábuas" de suas formas que, inusualmente, eram aplicadas na vertical. A casa erguia-se matéria: sem revestimento de massa; apenas caiado de branco, rugoso e denso, o concreto revelava a desigualdade da produção industrial e as fissuras técnicas com as quais o arquiteto tinha que lidar. Completando o aspecto geral, a cobertura era de telha de barro e o uso da cor aparecia acentuadamente. A forma assimétrica do pentágono da empena, se por um lado permitia as aberturas das janelas numa lateral, por outro, era a confirmação de uma releitura de casas populares de madeira que as formas desenhavam. A concepção precisa, mais de uma vez, Artigas explicitou, como quando afirmou que as marcas das formas de madeira deveriam repetir, quando retiradas, "a casa em que vivi quando era criança e jovem em minha terra, no Paraná. Em todo o caso, eu quis fazer nesta obra uma casa paranaense (...), como quem vai buscar no amor juvenil que essa casa me tinha deixado a expressão que eu tinha que botar nesta obra."²⁸

Várias questões surgem desta afirmação. A primeira seria confirmarmos se esse discurso estava conceitualmente presente quando da elaboração do projeto ou se foi posterior, refletindo um momento mais recente em que já existiria um novo entendimento positivo de contribuições vernaculares na arquitetura. Em depoimento, o arquiteto Júlio Roberto Katinsky relatou que, quando da época do projeto, Artigas havia confeccionado um estudo da casa, em que a fachada era de lambrequins de madeira, qual as casas paranaenses e que, a partir dele, foi elaborado o projeto com o resultado conhecido. Portanto, acreditamos que a afirmação de Artigas, acima citada, refletia o momento da elaboração. Do ponto de vista da apropriação do repertório de uma arquitetura "menor", certamente, não era um pensamento *sui generis* na produção arquitetônica brasileira. Como visto no texto de Costa Razdes da Nova Arquitetura²⁹ e na tese *A Tradição na Arquitetura Brasileira*, apresentada por Gustavo Neves da Rocha Filho no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, essa arquitetura, através das casas dos atuais pioneiros, aparecia como o signo contemporâneo da tradição arquitetônica brasileira efetiva: a honestidade construtiva. Certamente, Artigas

²⁸ Idem, Resposta a Quinta Arguição, A Função Social do Arquiteto, p.77.

²⁹ Veja-se item 4.1.2.



Figura 28: Vilanova Artigas,
Edifício Louveira,
São Paulo, 1946.

Figura 29: Vilanova Artigas,
Residência Heitor de
Almeida, Santos, 1949.

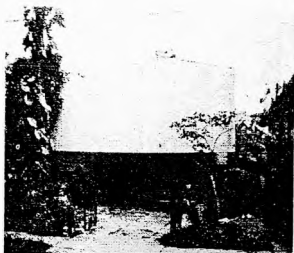
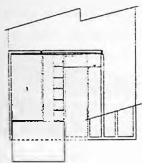


Figura 30: Vilanova Artigas, Residência Olga Baeta, São Paulo, 1956.

Casa Rubens Mendonça

- Legenda:
1 - Abrigo
2 - Esilar
3 - Jantar
4 - Cozinha
5 - Lavabo
6 - Quarto Empregada
7 - Vazio
8 - Quarto
9 - Banheiro
10 - Roupeiro



Planta Baixa
Pavimento Térreo



Planta Baixa
1º Pavimento

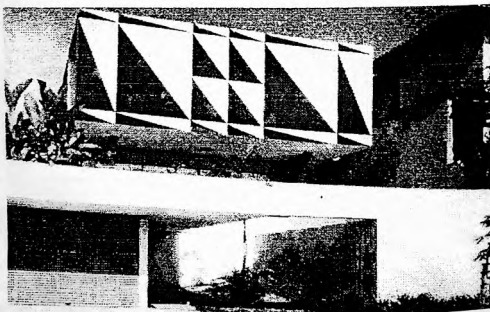


Planta Baixa
2º Pavimento



Escala Gráfica

Figura 31 e 32: Vilanova Artigas, Residência Rubens Mendonça, São Paulo, 1958.



não seria alheio a ela, independentemente, da polêmica que protagonizou no *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*. Um exemplo seminal do trabalho de reinvenção desta honestidade, como característica nacional, Artigas pôde acompanhar no início das atividades do *SPHAN* em São Paulo, quando da recuperação da torre sineira da Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Embú, entre 1939 e 1941, dirigida pelo seu colega Luis Saia. A atitude emblemática da ação patrimonialista, foi o da substituição da torre que havia sido construída na reforma que a Igreja sofrera no início dos anos 20, por uma outra, cuja forma havia sido conseguida através de registros fotográficos anteriores e que, por associação à outras igrejas, deduziu-se que fosse mais próxima da original. Independentemente da correção do restauro, em relação à fidelidade da construção original, o que interessa é que a composição formal conseguida, dotava o conjunto arquitetônico de uma leitura que podia "enraizar" as propostas da arquitetura moderna, eliminando, ou esmaecendo o seu caráter burguês e imperialista. Sobre elas, Antonio Luiz Dias de Andrade, informou que:

"Convidado para proferir palestra durante o primeiro 'Arquimemória', Artigas iniciou sua exposição aludindo às suas impressões causadas pelo forte impacto provocado pelas belas fotografias de Hermann Graeser, retratando os monumentos paulistas, expostas durante o evento.

*Impressões ilustradas pelas imagens do Embú, cujas superfícies brancas, limpas e despojadas, compondo volumes vigorosos, expostos simplesmente à luz do sol, pareceram-lhe a mais veemente afirmação dos cânones da Arquitetura Moderna, pressupondo que seus restauradores desenvolveram sobretudo um projeto da melhor qualidade, um manifesto dos princípios que lhes eram verdadeiros."*³⁰

Entretanto, o problema para Artigas seria como apropriar-se dos princípios, da honestidade construtiva, sem cair numa tipologia imitativa, que criticara no *IV Congresso*, apesar da elaboração complexa que Neves apresentou sobre o cruzamento de informações regionais, nacionais e cosmopolitas. Enquanto questão viva da discussão arquitetônica do período, várias elaborações entrelaçavam-se, não sendo estranho que as respostas fossem encontradas nas suas ligações. Num artigo, não assinado, publicado em *Habitat*, no ano de 1952, também, inserido no debate sobre o formalismo moderno, expunha-se a engenhosidade presente nas construções do passado colonial, lamentando o seu "esquecimento", e após relatar a vertiginosa produção de construções no Brasil, afirmava:

"E não é somente nas duas grandes metrópoles (que se constrói), mas também nos centros afastados, nas margens periféricas, no limiar das florestas, nas extensões arenosas. Esse campo, portanto, poderia ser interpretado como fonte de cultura intensiva para a arquitetura de nosso tempo. Todas circunstâncias econômicas e ambientais parecem, em muitos sentidos, favorecer a transformação de tantas experiências solitárias e exemplares,

30. Andrade, Antonio Luiz Dias de, *O Nariz Torcido de Lucio Costa*, in *Sinopses*, n.º 18, p.6. Registramos que no artigo, a partir de uma terceira forma da torre conseguida através de um outro registro fotográfico, Dias sugere uma quarta hipótese, a de que originalmente a Igreja não tinha torre.

feitas aqui ou alhures, numa experiência comum, ou, antes nacional. Construir a arquitetura Moderna, a fisionomia do mundo de hoje. " 31

O Paraná nos anos 50 era uma área de expansão da economia agrícola e certamente o Paraná da infância de Artigas, cujos exemplos arquitetônicos ainda permaneciam vivos, era uma "provincia" periférica. Incorporar a *margem*, através das suas construções em uso, como fonte de cultura intensiva, ao centro, à *metrópole*, como local por excelência do desenvolvimento, e assim criar a arquitetura nacional como a representação da *fisionomia* dupla do país, essa foi a operação efetuada por Artigas. Por outro lado, incorporar a arquitetura da *margem*, significava admitir que as suas soluções incorporavam qualidades, a exemplo das que Pagano interpretava na "*arquitetura rural italiana como precursora da funcionalidade na honestidade de suas resoluções construtivas*".³² Esta casa foi elaborada num feixe conceitual. Quando falamos que a chave foi a obra de Le Corbusier, interpretada pelos Smithson, não queremos com isso negar uma originalidade à obra de Artigas, nem reduzir as influências que, também, vinham da discussão arquitetônica italiana anterior à II Guerra e atualizada por Rogers e em parte pelo neo-realismo,³³ mas sim, entendermos que Artigas demonstrava um conhecimento do debate internacional, do britânico, em particular, a partir de *Architctural Review* - e também o italiano, através de *Casabella*. Com esse conhecimento, pôde reassumir o modernismo, não apenas porque o realismo socialista havia sucumbido, mas, também, porque o modernismo advindo de manifestações populares não era formalista e abstrato. A sua componente autodidata, ainda que relativizemos as suas interpretações da contribuição da Poli na sua formação, devemos entendê-la como a de um intelectual que pesquisa e elabora num enorme esforço, em grande parte, individual e não daquele que cria a partir do nada, de uma sua autêntica e pura genialidade nacional, estendendo o conceito de *nacionalismo por subtração*, em que Schwartz colocou a questão.³⁴

Entretanto, se pelo lado do repertório a formulação não era *sui generis*, o caminho até ele sim. O recurso a memória individual como fonte de conceitos e tipologias arquitetônicas, mesclados a um repertório coletivo, no caso, o da coletividade nacional, hoje, após as elaborações de Aldo Rossi são reconhecidas, porém, à época, não.³⁵ Apesar de todas as críticas ao movimento moderno, ou ficava-se preso as suas formulações de uma arquitetura condizente com a época, ou buscava-se saídas no passado e em

31 Construir com Simplicidade, Habitat, nº 9, p.15. Apesar de não assinado, provavelmente o artigo era de autoria de Lina Bo Bardi.

32 Silva, Fernanda Fernandes da, Relatório de Pesquisa, s/p.

33 Desde que minimizadas as suas orientações mais "copiadoras" das soluções populares, e menos interpretativas, como as dos arquitetos gâchcos, ou da direção do PCB, pré-derrocada do realismo socialista, em que, o importante era o tributo ao nacional-popular, fosse ele o neocolonial ou formas construtivas correntes, lembramos o equivalente em gravura que Artigas criticava: "*góiêcho com laço*..."

34 Existiria uma zona de sombra "paradoxal" entre os Smithson anti-empiristas e o trabalho "neorealista" de Lina Bo Bardi, que faz uma parede com o de Artigas. Sem querer "resolver" a questão, indicamos que a exemplo dos Smithson, L. Bo Bardi não se limitava a uma pesquisa empírica sobre as relações da arquitetura moderna e da popular - tanto na Europa como no Brasil -, mas conforme Anelli, Renato L. S., tal pesquisa era "*antropologicamente informada*". Isto aproximava-se do discurso dos Smithson, do qual Artigas também se valia. Ou seja, o entendimento de que as ciências sociais, o saber científico, aplicado para a apreensão da realidade era superior ao empirismo, visto como um método limitado e retrógrado. Anelli, R. L. S., *Arquitetura e Cidade na Obra de Rino Levi*, p.296.

35 Para as formulações de Aldo Rossi relativas a memória, veja-se particularmente os seus livros: *A Arquitetura da Cidade e Autobiografia Científica*. Arantes, Otília F., resumiu nestes termos a base da arquitetura de Rossi: "*um diálogo permanente entre a memória coletiva e a individual, a tipologia atemporal e a morfologia local, as formas puras e as soluções arquitetônicas concretas*". *Arquitetura Simulada*, in O Oñar, p.262.

práticas populares. A produção arquitetônica como um produto autobiográfico, ou testemunhal, em que o elemento histórico compareceria pela lembrança, era irrisória ou desconhecida.

Atualmente o recurso à memória como base para recuperação do sujeito fragmentado pelo avanço da cultura contemporânea, desenvolve-se particularmente na literatura e no cinema. Discutindo a questão da obra testemunhal e da autobiografia, Fredric Jameson, observou a historicidade desta última, a partir do desenvolvimento do romance desde Rousseau, e afirmou quanto a atual inserção cultural dessas duas formas distintas e relacionáveis, que *"a zona crucial aqui será a da infância (...). Primeiramente, como espaço de formação da personalidade ou ego, da emergência do 'sujeito' (...) e, em segundo lugar, como a ocasião para o desenrolar do tema e da experiência da memória como um nexu privilegiado com o próprio tempo."*³⁶

Ou seja, historicamente localizada na produção cultural, a infância como articulação do sujeito e sua época, não é natural, sendo uma construção relativamente recente. O que nos interessa é que segundo Jameson, o recurso testemunhal, utilizado para formação do sujeito na cultura burguesa, através de sua subjetividade, ganhou nos países do terceiro-mundo (a categoria aqui é de Jameson) uma conotação coletiva, que no caso ele vinculou ao romance de formação a *"associação de um indivíduo com uma pluralidade de outros"*,³⁷ ou seja, a formação de um corpo social (as vezes tratado como coletividade). Apesar de que no seu trabalho Jameson estivesse discutindo a produção literária, o indivíduo relatado era o intelectual, e seu compromisso para com a sociedade. Assim, entendemos como válido transpor esta análise, para o significado e o valor que adquire as intenções de Artigas. Quando ele colocava-se como protagonista de sua obra, a sua construção "auto-centrada", era uma forma de construir uma narrativa coletiva que desse conta da perda de suas referências políticas e culturais, repondo-as em termos de uma história "real", vivida, subjetivamente experimentada, e que evoluindo pudesse relacionar-se com a sua época. Além disso, as experiências da infância e do presente seriam plurais, equivalentes as da maioria da nação, que migrava do campo, ou da pequena cidade para a grande cidade. A sua formalização enquanto "arquitetura de formação" coletiva seria a Casa Baeta. Nela, passado e presente surgiam entrelaçados.

Com múltiplas informações, esse trabalho, ainda que conquistasse uma resolução arquitetônica nova, não seria a definitiva, pois sua produção conheceria novos passos a completar e lapidar esse caminho.³⁸ É isso que faria com que na famosa Casa dos Triângulos, Artigas, sem ter invertido a disposição tradicional dos cômodos, localizando a cozinha e os serviços nos fundos e o estar na frente, explorou o acesso à casa pela sua lateral, localizando a entrada na metade do volume. Desta forma, criou um *hall* no interior do volume, que monumentalizava a funcionalidade, ao distribuir a circulação para os serviços nos fundos, para o estar voltando à parte anterior da casa, para o jantar, à frente e a meio lance de escada a baixo, que possibilitava a implantação de um estúdio num segundo meio lance acima do jantar, que continuando (a

³⁶ Jameson, Fredric, *Sobre a Substituição de Importações Literárias e Culturais no Terceiro Mundo: O Caso da Obra Testemunhal, in Espaço e Imagem*, p.103.

³⁷ *Idem*, *ibidem*, p.108.

³⁸ Por outro lado, entendemos como importante registrar que esse projeto antecipava e exercitava raciocínios arquitetônicos que viriam a constar nos anos 70 e 80 como o registro biográfico, entendido como uma fonte de elaboração arquitetônica, como em Aldo Rossi

escada) atingia os quartos. Neste jogo de níveis, o *hall* tinha seu destaque reforçado porque, formado pelos distintos planos, acabava conhecendo um pé-direito duplo. A casa mantinha a recuperação do bloco único, ainda que, de forma particular pois, vista de fora, ela desenvolvia-se, com exceção da garagem, um piso acima do nível da rua, avançando o segundo pavimento em balanço, para além do pano de vidro da sala no piso inferior. Muito da fase anterior passava a ser retrabalhada. lembremos da Casa Trostli. Porém, os recortes do volume, a rampa de acesso do jardim ao lado da garagem e a composição a partir do *hall*, mostravam que, a exemplo da wrightiana Casa Paranhos, Artigas não construía apenas a casa mas também o lote com a casa, como partes indissociáveis de uma construção, ou de uma unidade maior, que era a cidade. Nesta relação casa-cidade, imediatamente traduzida em casa-rua, Artigas introduziria um elemento fundamental para a conformação da *escola paulista*, a viga linceira a calçada, o muro virtual, que fechava e conferia unidade ao conjunto do lote e do bloco, como coisa construída, artificial por excelência. Sobre este elemento Agnaldo Farias lendo as casas de Ruy Ohtake - em muitos sentidos próximas as de Artigas - afirmou que esse trabalho com a viga atualizava "a noção de pórtico", elemento imemorial da arquitetura. "tema clássico e recorrente destinado a demarcar com maior ou menor acento ritualístico a fronteira, o ponto onde reciprocamente tem-se acesso ao mundo natural ou ao fabricado pelo homem".³⁹ Acrescentariamos, que para Artigas, como marco de dois momentos da construção humana, a viga-pórtico surgia na Casa Mendonça como o elemento recíproco da casa na rua e desta na casa, ou seja, o elemento que anunciava para a rua a casa, e o que possibilitava que a casa fosse uma outra rua, um grande vão, conseguido através da repetição da viga, como elemento estrutural.⁴⁰ Uma casa não totalmente aberta, porque, ainda que fluido, um perfil urbano de blocos-ambientes internos, compunham o seu interior como o perfil desigual da acidentada São Paulo.

Para o debate daquele momento com os concretistas, esta casa foi particularmente importante na própria definição de Artigas, em relação aos vínculos de sua arquitetura com a indústria e em particular com a estandardização e a produção em série. A composição geométrica de triângulos na fachada, advinha de uma flexibilização de sua visão de arte, movido pelo debate soviético, pela presença da militância concretista no interior do partido,⁴¹ como também, pela aplicação do que ele entendia como frente única com os arquitetos e com os profissionais ligados ao desenho industrial e disciplinas irmanadas à arquitetura. Isto aplicava-se, diretamente, ao conturbado relacionamento que teve com Waldemar Cordeiro, em relação ao qual deveria sentir obrigação de discutir, porque pregava um uso da técnica como mecanismo de transformação social. Posição que sem dúvidas guardava vínculos com o construtivismo. Sobre esta questão Artigas afirmava:

"Algumas casas que fiz marcam a convivência com esse grupo concretista, particularmente uma que tem triângulos na fachada e um significado de momento bem marcado." ⁴²

³⁹ Farias, Agnaldo, *La Arquitectura de Ruy Ohtake*, p.25.

⁴⁰ Questão também observada por Farias, A., *idem*, p.25.

⁴¹ O caso de Mauricio Nogueira Lima, por exemplo.

⁴² Artigas, J. B. V., *A Função Social do Arquiteto*, p.49.

O significado principal remetia-se a própria noção de seriação que o painel-mural frontal de Mario Gruber, que se estendia pelas laterais e empena posterior anunciava e pregava. Para sua confecção o concreto rugoso da Casa Baeta foi substituído pelo tratamento liso, base para o painel em azul escuro e branco, em que, a precisão e a pureza formal, apenas, era perturbada, por poucos elementos de concreto bruto, em especial, dos pilares também triangulares. Com as Casas Baeta e Mendonça, em que pese as suas semelhanças, delineava-se nas diferenças que explicitavam a produção arquitetônica no interior da produção material, duas matrizes da representação da nação. Os comentários de Artigas sobre Cordeiro e a continuidade de sua obra não deixariam dúvidas, do ponto de vista do projeto como representação e como momento da sociedade, a Casa Mendonça foi como dissemos o limite - vértice e ruptura - da aproximação de Artigas com os concretos. Do enclave conceitual, em que implantara a Casa Baeta, saía o caminho que iria percorrer adiante com sua obra.

Na segunda Casa Taques Bittencourt, de 1959, a arquitetura de Artigas definia-se. A Casa apresentava a grande laje que pelo porte, didaticamente, demonstrava que o encerramento de todo o volume era definitivo. Idéia que era acentuada pela unidade que a construção alcançava com a operação sintética que levava a cobertura, na sua lateral, a dobrar-se tornando-se parede e que, em recortes triangulares, descia ao nível do solo e capturava as fundações. O concreto aparente, que na Casa Baeta ficara limitado ao "frontão", nesta obra conformava o volume. A honestidade, os princípios de simplicidade e concisão construtivas ganhavam uma expressão definitiva e a verdade dos materiais absorvida ao máximo pelo concreto surgia tátil, à altura das mãos e dos olhos.

Em Artigas a concisão e a economia de materiais, nunca era pobreza de expressão. Um simples muro, outro elemento primordial da arquitetura, quando comparada, como nesta obra, era justamente para recuperar sua característica ancestral. Esta questão Tadao Ando definiu, em data recente, desta forma:

*"(...) un simples muro rompe, obstruye y altera con violencia el paisaje donde se levanta, empieza a mostrar evolución hacia la arquitectura."*⁴³

O muro alto e de pedra, a contrastar com o concreto, delineava o começo da construção, com ele iniciava-se a arquitetura de Artigas, o lote-casa como construção arquitetônica. A dupla e ambígua função de limite entre o exterior-interior, era subvertida pela grande abertura que interrompia o muro, que forçava-o a dobrar-se e a conformar - originalmente sem portões - uma larga passagem, para pessoas e carros até o abrigo-entrada, já sob a grande laje. O muro que deveria romper e obstruir, mas que na verdade construía, também, conduzia a cidade para dentro da casa, esta, com os serviços novamente dispostos à frente, privilegiava os espaços de convívios na sua parte posterior, e no centro possuía um jardim pelo qual os espaços dos dois andares comunicados por rampas, fluíam visualmente. Com sua organização e com sua praça, a casa era uma pequena cidade funcional, mas sobretudo ideal. Os elementos da arquitetura, de sua tradição, o muro, o binómio parede-cobertura, ganhavam vida ali onde eles podiam ser modernamente

⁴³ Ando, Tadao, El Muro como Delineación Territorial, in Frampton, K. (ed), Tadao Ando. Edificios. Proyectos. Escritos, p.128.

reinterpretados: nem abolidos, nem copiados.⁴⁴ Algo das formulações de Lurçat estavam presentes na evolução da obra de Artigas, bem como algo da disposição funcional das áreas de serviço e de estar, também.⁴⁵

Antes de vermos como Artigas desenvolveu este pensamento em outras obras, vejamos um projeto que, também, marcaria a definição de sua arquitetura, o projeto para o Concurso para o Plano Piloto de Brasília (fig.41). Este, implicaria algumas redefinições na sua obra, mais pelo que ele não logrou conquistar, e não estamos nos referindo ao prêmio de vencedor, mas ao limite de suas críticas arquitetônicas.

Na verdade, não faremos uma análise aprofundada do projeto, mas apenas alguns comentários, que acreditamos suficientes para o entendimento da ligação mais precisa entre as elaborações conceituais e a formatação arquitetônica da obra de Artigas.

Em depoimento, o arquiteto Júlio Katinsky relatou que denominara o projeto chefiado por Artigas, do qual participara na elaboração, de "Chandigarh caipira". O que segundo Katinsky fora uma brincadeira, mas não desprovida de alguma reflexão, causou certo constrangimento por parte de Artigas. Para quem havia criticado a obra de Le Corbusier e utilizava-se de elaborações paralelas para estabelecer um diálogo com o desenvolvimento da obra do mestre franco-suíço, uma definição desta natureza não devia ser confortável.

Mas exatamente como poderiam coincidir os dois projetos, na medida em que os edifícios governamentais, que em Chandigarh conheciam a monumentalização do vernáculo,⁴⁶ em Brasília já estavam sendo elaborados por Niemeyer e compareciam como um dado *a priori* do projeto. Desta forma, a coincidência conceitual teria que advir da concepção urbanística.

O plano da capital do Punjab, basicamente contido num quadrilátero, cujos primeiros estudos datam de 1951, era um desenvolvimento das propostas contidas na carta de Atenas, em que a divisão das quatro funções ganhavam um núcleo político dado pelo Capitólio, composto dentre outros elementos pelo Parlamento, Secretariado, Palácio do Governador, Palácio da Justiça, etc e que em parte, remetia-se às discussões do coração da cidade. A organização espacial dava-se através da definição de dois eixos viários

⁴⁴ Interessante notar como, sem as mesmas preocupações de Ando, a obra de Artigas e suas pesquisas para criar uma arquitetura nacional, problematizam questões de interesse universais, que também subsistiam nos seus projetos, como uma segunda ordem de preocupação. Nesse sentido um significado ampliado da obra de Artigas, pode ser conseguido através de Ando, quando este discorrendo sobre a necessidade de combater a "rarefação" de significados da vida urbana atual, apelou para o trinômio ancestral "suelos, muros y techos" nas suas obras, "frecuentemente del mismo material" (falamos binômio, mas evidentemente, o trinômio também aplicar-se-ia a obra de Artigas) para concepção da casa como "espacio purificado", que recuperasse seu significado ancestral, que as facilidades construtivas modernas "consumiram". Facilidades construtivas que Artigas, antes de reproduzir - pilar-viga-obertura - alterava e enriquecia.

⁴⁵ As tipologias de Artigas e Lurçat eram distintas, entretanto, não deixa de ser interessante o fato de Lurçat, no início dos anos 50, ter projetado algumas poucas casas, em que os serviços seriam alocados na parte frontal, sendo que na parte posterior, abrindo-se para um jardim ficariam localizadas as áreas de convivio. Veja-se particularmente *Maison Albert Michaut, Sceaux - Seine, 1953, Maison Leduc, Sceaux - Seine e Maison André Lurçat, Sceaux - Seine, s/d, in Lurçat, A., Oeuvres Récentes* 1.

⁴⁶ Veja-se Frampton, K., op. cit., pp.231-2.

ortogonais - V1 e V2 - que se constituíam nas artérias de distribuição do tráfego automotivo. A partir de uma hierarquização de vias chegava-se ao interior dos setores habitacionais (reunião de quadras, que perfaziam em média quadriláteros de $800 \times 1500 \text{m}^2$ de área) e a seus serviços. Assim, cada setor era envolvido por vias de categoria intermediária, denominadas V3, ligadas às artérias principais. Das V3, saíam as V4, para o interior dos setores, que eram as ruas de comércio local e destas partiam as V5, que se desdobravam-se nas V6, que serviam diretamente às residências, sendo que por fim havia as V7, cuja função era a de, no interior dos setores, servir às escolas e centros de esportes. Num dos quadrantes do cruzamento das duas artérias definia-se um centro comercial e de serviços, ladeado, num segundo quadrante, por uma área de hotéis e restaurantes, e num terceiro estendia-se uma esplanada onde localizava-se um Museu e um Estádio. Esta esplanada findava na Universidade, localizada na intermediária de um dos lados do quadrilátero que continha a cidade. No lado diametralmente oposto do plano, em relação à Universidade, Le Corbusier implantou a zona destinada às indústrias, que de fato escapavam do perímetro do quadrilátero, constituindo-se fora deste e a ele ligado por uma das artérias (Universidade-fábricas). Ladeando a arterial ortogonal a esta, no sentido do capitólio, o plano previa uma faixa de diversões e lazer, que tinha equivalentes no interior dos setores que com formas irregulares ocupavam as suas faixas centrais.

O projeto do Plano Piloto de Brasília, feito pela equipe dirigida por Artigas era pensado como uma estrutura dinâmica, no sentido de que uma cidade cresce, evolui, a partir de sua inserção material numa região, ou seja, uma cidade não poderia ser implantada sem uma concepção produtiva que lhe desce vida, para além das funções administrativas, ainda que estas fossem as da capital de um país.⁴⁷ Desta forma, um sistema agrícola compondo uma economia primária iniciava, na verdade, o plano, que tinha sua complementaridade na cidade com suas zonas industrial, comercial, administrativa, de lazer e de moradia, esta última subdividida em duas categorias. Ou seja, a cidade era pensada como um micro processo da evolução da economia. Este processo tinha uma consequência na implantação da cidade, que era projetado para quatro etapas. Na primeira etapa, o núcleo institucional da República, os poderes executivo, legislativo e judiciário eram instalados "fundando" a cidade, junto com 110.000 habitantes. Na segunda e terceira fases instalavam-se os ministérios e mais uma parte dos habitantes e na quarta fase o conjunto inicial dos equipamentos urbanos e o restante dos habitantes perfazendo um total de 550.000. Destes 390.000 residiriam em casas unifamiliares ocupando um grande área do plano e 190.000 residiriam em edifícios de apartamentos. Fruto desta relação, a densidade da cidade era baixa, cerca de 50 hab/ha - o que foi motivo de crítica por parte do júri, que a considerou imprópria para uma cidade cuja função era de representar o país e sua economia urbana. Sobre a formação e evolução da cidade, Jorge Wilhelm observou:

47. A equipe do projeto era assim apresentada: Autores - Carlos Cascaldi, João Vilanova Artigas, Mário Wagner Vieira da Cunha, Paulo de Canargo e Almeida; Colaboradores - Heitor Ferreira de Souza, Julio Roberto Katinsky, Mario Alfredo Reginato, Ubimjara Gilioli; Conselheiros Especiais - Catulo Branco, Dirceu Lino de Mattos, Flavio Motta, José Callil, Lauro Mueller Bueno, Maria José Garcia Werobe, Odair Pacheco Pedroso, Otacilio Pousa Sene, Rodolfo dos Santos Mascarenhas.

"A Brasília de Artigas e de sua equipe teria um núcleo gerador já definido pois o seu crescimento poderia ser aproximadamente radial a partir da confluência dos setores da cidade." ⁴⁸

O grande objetivo de Artigas, portanto, parecia ser o de informar o urbanismo moderno, com a ciência econômica, tentando com isso não deslizar para um formalismo. A lógica que inspirava o plano era a de uma funcionalidade produtiva. Seguindo um dos jurados do concurso - William Holford - os projetos concorrentes poderiam ser agrupados em duas categorias: "1) 'idéias' para a forma e a função de uma grande cidade-capital; e 2) 'propostas' e informações sobre questões correlatas de arquitetura de agricultura, planejamento rural, organização social, engenharia, custos do desenvolvimento e controle do planejamento." ⁴⁹ Para o júri, o projeto da equipe de Artigas enquadrava-se na segunda categoria, não se prestando para capital, podendo ter as suas formulações agregadas pela Companhia responsável pela implantação do plano. Cascaldi discorrendo sobre o plano, depois de relatar o zoneamento, a hierarquia de vias, etc, destacou a preocupação em inserir a futura cidade numa materialidade de relações, que:

"os outros projetos não levaram em conta (...) inclusive todo o em torno, não é só o projeto da cidade em si que nós projetamos, fazia parte de nosso estudo todo em torno, lugares para chácaras, (...) vias de transporte, como chegava, como pegava, como saía(...)." ⁵⁰

Pois bem, apesar dessas questões o que se destacava na proposta de Brasília, no projeto, era uma rigidez na composição, dada pela ortogonalidade de suas vias, que enfatizavam a organização em zonas, justamente, pelo viés formal. A baixa densidade realçava o plano, que a exemplo de Chandigarh, tinha como base um quadrilátero, ainda que, com uma dimensão maior. Desta forma, a noção densificada de cidade, que os seus projetos arquitetônicos começavam a celebrar de uma maneira mais clara, pareciam não corresponder ao espraiamento urbano do plano. Esta postura era reforçada pela presença de faixas verdes que percorriam os "setores" habitacionais com desenhos irregulares, parecendo dar continuidade as extensões dos braços da represa e, de maneira curiosa, muito semelhantes às faixas no interior dos setores que Le Corbusier havia previsto para Chandigarh. Além disso, outro ponto de conexão entre os projetos era a estrutura viária, quer em termos hierárquicos funcionais, quer no tipo de nomenclatura empregada.

A denominação de "Chandigarh caipira", certamente alimentava-se dessas aproximações formais, entretanto, havia uma outra aproximação que pode não explicar a similaridade projetiva, mas que ilustra o universo de questões que preocupava Artigas. Para ele, a busca de uma materialidade era fundamental, uma cidade pensada num vazio - o planalto central - com um desenho que, embora, informado econômica e funcionalmente, não podia dissimular o seu grau de arbitrariedade, portanto, sua origem abstrata. Desta forma, tinha que buscar ancoragem em algum elemento da realidade; não possuía nenhuma ligação com o planalto central, não havia nenhuma reminiscência pessoal, que pudesse lançar mão para compartilhar

⁴⁸ Wilhelm, Jorge, Brasília 1960. Uma Interpretação, Acrópole, p.35.

⁴⁹ O Concurso para o Plano Piloto de Brasília. Declarações de Membros do Júri, in Módulo, n° 8, jul. 1957, p.26.

⁵⁰ Cascaldi destacou este aspecto, principalmente, em oposição ao projeto de Costa. Depoimento ao autor.

coletivamente. A base de uma socialidade possível, necessitava de uma base material, mas que ocorresse no presente, não no passado. Na folha de rosto dos desenhos do projeto, Artigas reproduziu uma gravura de Percy Lau, do livro *Tipos e Aspectos do Brasil*, que representava o boiadeiro do centro-oeste (fig.42). No livro, o ensaio que a gravura ilustrava, de autoria de Elza Coelho de Souza - também titulado 'boiadeiro' - explicava:

"O gado Zebu, com seu tipo mestiço, Indubrasil, resultante do cruzamento do Gir e Guzerat ou Gir e Nelore domina incontestavelmente em todos os rebanhos do Triângulo, tendo já penetrado nos campos de criação de Goiás, Mato Grosso e norte de Minas.

"O boiadeiro aparece como uma figura típica desta região criadora. (...) Montados nos seus cavalos, voltam tangendo enormes boiadas numa caminhada de centenas de quilômetros, em que levam semanas e meses.

*Espetáculo comum no interior são as grandes boiadas descendo as estradas, no seu passo lento e vagaroso, para os mercados consumidores. Na frente, levando uma bandeira vermelha, para avisar da aproximação dos animais vai o boiadeiro."*⁵¹

Assim, o planalto não era um vazio: desbravado por um novo tipo de "bandeiras", formadas pelo boi e pelo boiadeiro, tinha uma atividade econômica. O desejo de expressar esse Brasil estava contido na justaposição da gravura às pranchas do projeto. No projeto da Casa Baeta ele conseguira "capturar" da sua infância o vernacular e retrabalhá-lo com um programa e materiais da economia da metrópole, e principalmente nela situado. Entretanto, no projeto de Brasília não conseguiria dar consistência particular a uma expressão urbana inscrita entre a modernidade da nova capital e a brasilidade de uma economia local praticada no árido planalto. Entre a cidade planejada e os caminhos de boi, o ponto, a distância medida à régua, o traço de um plano "racional" se impôs. Talvez, houvesse no espraio do projeto uma alusão à criação extensiva, porém, o máximo que Artigas efetivamente conseguiu foi saudar o pioneiro e seu par, o boi, com a gravura do ritual, quase religioso, em que se transformava o percurso da boiada com o "estandarte" à frente.

Caso fosse uma expressão local que Artigas buscasse para dotar, de fato, o seu projeto de um quantum de realidade, esta preocupação era de mesma natureza do trabalho realizado por Le Corbusier em Chandigarh. Os croquis que este realizou de construções vernaculares que pudessem informar e moldar os edifícios institucionais que projetou, eram uma tentativa de aprofundar, fora de seu país, o trabalho que tomava corpo com as Unidades de Habitação e os outros projetos já observados. Junto desses croquis "constitutivos", Le Corbusier, explorava elementos que podia abstrair das formas da vaca, animal sagrado também para os sikhs do Punjab, essa pesquisa iconográfica - no caso o desenho dos chifres - ganhou uma formalização monumentalizada na cobertura tanto do Palácio da Assembleia como no projeto do Palácio do Governador (fig.43). O procedimento que Le Corbusier adotou para parte dessas pesquisas formais, foi

⁵¹ Souza, Elza Coelho de, *Boiadeiro*, in *Tipos e aspectos do Brasil*, pp.399-401.

extremamente duvidoso, porém no resultado final dos projetos e obras de Chandigarh, o traço corbusiano característico da época, destacava-se das eventuais fontes.

O que queremos destacar não é a coincidência das imagens de gado como elemento de interesse, mas sim, verificar o sentido anterior às imagens, a busca de uma materialidade arquitetônica em práticas culturais e econômicas - e construtivas -, primitivas, num certo sentido, ainda não modernizadas, mas sobretudo, coetâneas, que informavam as pesquisas de Le Corbusier e Artigas, reforçando a abertura que o primeiro desenvolvia para estas questões e que o segundo começava a incorporar no seu trabalho. Entretanto, Brasília, independentemente, do projeto vencedor, que com Costa e Niemeyer repunha no centro a corrente hegemônica da arquitetura moderna,⁵² era uma expressão da nação, que se definia como soberana, e, desta forma, a sua arquitetura, como representação desta soberania, seria lida por Artigas. Esta leitura teria dois planos, ainda que não claramente definidos, um que acabava por reconhecer no urbanismo racionalista, que Brasília incorporava, um progresso e outro, que se remetia aos projetos com o qual estabeleceria um distanciamento crítico.

Desta forma, Artigas haveria de minimizar o papel de Le Corbusier na arquitetura brasileira e inclusive na sua. Os tempos eram outros, a equação política que havia motivado os termos usados no início dos anos 50, havia sido alterada e, por conta disso, Artigas retrabalharia os conceitos que levavam a definição de uma arquitetura nacional, não sem dificuldade de apresentar sua posição, como vemos em seguida.

4.3.2. Tempos de Reafirmação da Arquitetura Nacional

Em 1961, durante o *II Congresso Nacional de Críticos de Arte*, o tema da 6ª sessão plenária foi "A Arquitetura Nacional e seus Traços Autóctones". Nela, Celso Kelly apresentou uma tese, sob o título "Uma Contribuição Histórica: o Salão de Arquitetura Tropical", realizado no Rio de Janeiro em 1933. O conteúdo do trabalho reivindicava para Frank Lloyd Wright, através de sua destacada participação no dito Salão e para o próprio evento um papel constitutivo do pensamento arquitetônico moderno no Brasil. Artigas que dez anos antes já havia "resolvido", no discurso teórico, o lugar de Wright na cultura e em qualquer traço arquitetônico brasileiro, evidentemente, resolvendo também em termos políticos, pela omissão, o papel de Wright na sua formação moderna, neste caso manteve o veredito contrário ao arquiteto americano e as suas possíveis contribuições.

Depois de rechaçar previamente a tese de Kelly - afirmando que o Salão era um evento desconhecido e sem repercussões no cenário arquitetônico brasileiro, portanto, desprezando o destaque dado a Wright -, Artigas, tratou de explicar que a arquitetura moderna ao mesmo tempo que se nutria do espírito do

⁵² Que tinha a presença de Le Corbusier garantida, fosse isso válido ou não para a totalidade do projeto. Para esta questão veja-se Telles, S. S., *Lúcio Costa: Monumentalidade e Intimismo*, in *Novos Estudos CEBRAP*, nº 25, pp.75-94.

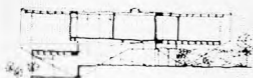


Figura 33 e 34: Vilanova Artigas, Residência
J. Mário Bittencourt, São
Paulo, 1959.

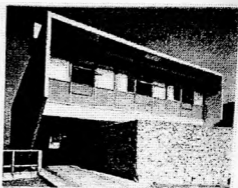


Figura 35 e 36: Vilanova Artigas, Ginásio de
Guarulhos, 1960

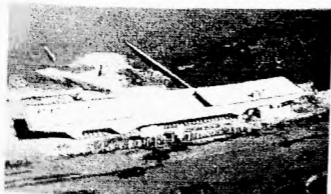
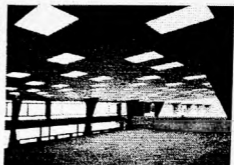


Figura 37 e 38: Vilanova Artigas, Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube, São
Paulo, 1961.



Figura 39 e 40: Vilanova Artigas, Ginásio de Itanhaém, 1959.



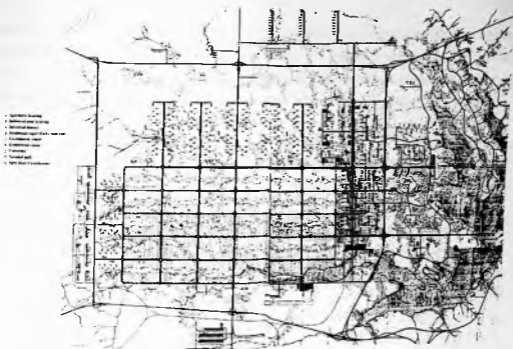


Figura 41: Vilanova Artigas e Equipe, Proposta de Plano Piloto para Brasília, 1956.



Figura 42: O Boiadeiro, Ilustração de Percy Lau.



Figura 43: Le Corbusier, Chandigarh, Desenhos de Gado e Construções Vernaculares, e Corte do Edifício do Secretariado, 1951.

Observação: Os projetos realizados entre 1945 e 1965 foram em parceria com o Arquiteto Carlos Cascaldi.



movimento de 22. excedia tal relação. porque ligava-se à inevitável marcha do desenvolvimento nacional, que dependia do desenvolvimento industrial. que naquele momento traduzia-se de forma mais evidente com o crescimento econômico e social em termos estruturais. Esse tipo de intróito tinha o objetivo de qualificar a discussão e a responsabilidade ao se manipular informações. Explicava isso afirmando:

*"a segunda guerra, que não consta evidentemente na apreciação de 1933, e que caracterizou em profundidade as diversas tendências da arquitetura Moderna no seu conjunto mesmo ideológico, não permite mais que hoje em dia confundamos um ponto de vista wrightiano, de caráter nitidamente empirista, como a escola que o caracteriza, com um ponto de vista que nós chamariamos de racionalista, da escola, digamos, corbusiana. E a análise dos caminhos seguidos pelo desenvolvimento da arquitetura brasileira nesse período de 1922 até agora, em 1961, nesses quarenta anos, implica confirmarmos que o arquiteto, em relação às teses técnicas e estéticas com que se defronta, está na posição de um homem que faz da profissão uma visão do mundo e defende teses que lhe são caras e que a corrente que ele representa de certa forma deseja que sejam definidas."*⁵³

Artigas não fez a discussão do estágio construtivo atrasado, que em outros momentos utilizou para justificar a adoção inicial da arquitetura wrightiana. naquele momento a sua opção partidária. revestida como opção de caráter universal; contra o fascismo e depois contra o imperialismo, revestia diretamente a sua análise pretérita e do presente.⁵⁴ As correntes culturais. ou a postura cultural, era uma atitude imbricada no posicionamento político mais amplo. Até aí nada de novo, porém, o mundo que o arquiteto representava, ao fazer da profissão uma visão do próprio mundo, quando influenciado pela corrente política a qual aderira levava a rever posições. Le Corbusier de agente do imperialismo, passava a ser portador de um racionalismo. aparentemente progressista. Ou seja, quando o PCURRS passou a adotar uma postura tributária de um racionalismo construtivo. acabava primeiro por sanear ideologicamente o racionalismo moderno - em grande parte corbusiano - e, ato contínuo, incorporá-lo. Nesta linha de raciocínio, o planejamento econômico soviético encontrava-se novamente com a idéia moderna de "plano". A opção pelo racionalismo. transformava-se em um posicionamento, se não contrário, pelo menos de resistência ao imperialismo. portanto, correto. e mostrava a riqueza da arquitetura brasileira moderna - e a correção do Plano de Brasília - que se havia definido por esta corrente, embutindo desde sempre uma expressão nacional. que pretendia combinar progresso cultural com progresso econômico social.

Mas Artigas não era um arquiteto desinformado. Consciente do caminho corbusiano com o qual dialogava, porém sem explicitar sua aproximação, continuou sua intervenção dizendo:

⁵³ Artigas, J. B. V., A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones, in Arte em Revista n. 4, pp.80-1.

⁵⁴ Ou seja, confirmava que foi a opção ideológica que determinou os rumos da sua arquitetura. Quanto a Wright, vale a pena destacarmos, novamente, o viés político de seu posicionamento, pois um ano antes, havia escrito um belo elogio ao arquiteto americano, para o catálogo da exposição de suas obras no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Veja-se Frank Lloyd Wright (1869-1959), in Caminhos da Arquitetura, pp.93-5.

*"hoje se trava no mundo uma severa polêmica em relação ao racionalismo corbusiano. Tratando-se de uma escola que partiu do princípio de que o desenvolvimento técnico e industrial do mundo do primeiro após guerra era capaz de dar solução a todos os problemas que envolviam a atividade humana pelos caminhos da técnica, como se pode permitir que esse racionalismo, ligado diretamente ao desenvolvimento técnico, pudesse, no fim do processo de desenvolvimento, apelar para o sobrenatural, como projeta e propõe Ronchamps. Essa tese evidentemente não é minha, mas é uma tese de Argan e da crítica de arte italiana, crocianos e não crocianos, que pergunta: que caminho seguiu o racionalismo corbusiano?"*⁵⁵

Tratava-se de um camalhão numa sala de espelhos? As referências cruzadas, caso não acompanhadas passo a passo, tenderiam a uma compreensão virtual, ou a um não lugar teórico. Claro está, que Artigas continuava discutindo no fluido plano ideológico, que permitia variações mentais diversas, para a defesa perene das posições políticas que conduziriam o país à Revolução, mas também, claro está, que como em 1951/52, havia uma dicotomia entre o discurso e a obra. Ainda que a chave fosse os Smithson, o conteúdo procurado após descerrada a abertura, ainda que também em parte viesse dos Smithson e suas ligações com as ciências sociais, em termos arquitetônicos era, fundamentalmente, o de Le Corbusier.⁵⁶

O perigo de uma paralisia na sua produção, Artigas já conhecia. O novo ataque a Le Corbusier tinha um objetivo mais preciso. Ao invés de denunciar a arquitetura moderna como arma da opressão burguesa e daí desqualificar o autor dos riscos iniciais do edifício do MESP, haveria de, por um lado, questionar eventuais posições de extração construtiva - não nos esqueçamos das posições de Cordeiro, conceitualmente, também, aplicáveis na arquitetura -, e por outro lado, reafirmar a arquitetura brasileira moderna de forma inequívoca como nacional, num momento em que as alterações na obra de Le Corbusier, já eram de um reconhecimento mais amplo. Assim, continuando sua fala acrescentaria que:

*"Ao analisar a história do desenvolvimento da arquitetura no nosso país, em função mesmo do desenvolvimento do mundo após 1922, é imprescindível, pelo menos esta é a minha opinião pessoal, que formulemos teses desse desenvolvimento que se possam conter dentro da história do nosso próprio país, da nossa própria sociedade, nesses anos que medeiam entre 22 e 45, para que esse conteúdo polêmico, que nos pode desviar para aspectos que não encontram correspondência objetiva imediata dentro de nós, não nos leve a tomar partido em face de uma superestrutura ideada que não corresponde a luta que nós, os arquitetos brasileiros, temos que travar para encontrar as formas que mais convêm ao desenvolvimento brasileiro."*⁵⁷

⁵⁵ Idem, ibidem, p.81.

⁵⁶ Isto para não falarmos, nos elementos empíricos, wrightianos, na classificação de Artigas, que deu vida, não *in loco*, mas que, a partir da memória trasladou-os de sua terra natal para a metrópole.

⁵⁷ Idem, ibidem, p.81.

O conteúdo polêmico, de que fala Artigas, era a obra de Le Corbusier "sobrenatural", entretanto quem estaria sendo seduzido, fora ele próprio, pela "sobrenaturalidade" e sendo desviado para formas que não convinhassem ao desenvolvimento nacional? Antes de tentarmos responder a esta questão, sem dúvida central, vejamos como Artigas concluiria esta sua primeira intervenção:

E volto nesse sentido a propor para o debate nesta reunião a própria tese que contém a análise do desenvolvimento da arte Moderna feita por Mário da Silva Brito, ou melhor, quem sabe, não por Mário da Silva, mas por Oswald de Andrade, a nova tese sobre antropofagia que se poderia resumir em breves palavras assim: nós absorvemos o conteúdo teórico exterior, deglutimo-lo, mas digerimos em função de uma realidade que se destaca no cenário do desenvolvimento técnico, em função desse objetivo que é nosso. Trata-se então, dado o desenvolvimento prático e objetivo da arquitetura brasileira no planejamento em geral, de saber quais serão as idéias que deverão servir de superestrutura à continuação do seu desenvolvimento. " 58

Nos tempos em que a discussão da forma, ou da relação forma-conteúdo, era crucial, o problema não era o conteúdo da obra de Le Corbusier, mas sim, o que se fazia com ambos -forma e conteúdo. A deglutição devia corresponder a um processo que colocasse as idéias corbusianas em proveito das possibilidades e necessidades construtivas brasileiras. Artigas já mostrara nos projetos das Casas Olga Baeta, Betancourt e outros, como utilizar positivamente a materialidade do concreto bruto, como criar uma idéia arquitetônica que pudesse servir em termos ideológicos para representação do desenvolvimento do país e dialeticamente estimular uma escalada desse desenvolvimento.

O debate parecia seguir dois planos, um primeiro estimulado por Artigas que queria chegar a uma definição da arquitetura apropriada para o desenvolvimento nacional naquele momento, o segundo, realizado pelos demais participantes, seguia a historização da arquitetura moderna, lembrando Warchavchik, ENBA, MESP... até que, os dois planos, convergiram para a discussão dos elementos nacionais e os internacionais na arquitetura e o que ficaria de cada um no outro. Frente a constatação da inevitabilidade da internacionalização da arte, Artigas explicaria porque lançara mão da antropofagia oswaldiana naquele momento:

"essas características internacionais, científicas, técnicas, dos princípios de Le Corbusier adquirem no local características regionais. Não digo nacionais, mas regionais, porque o nacional é só uma fonte política, isto é, nessas características regionais o que existe de nacional, o que existe de contribuição nossa aos princípios de Le Corbusier é a nossa tradição, a nossa vivência, é a nossa experiência." 59

58. *idem*, *ibidem*, p.81.

59. *idem*, *ibidem*, p.87.

Depois destas palavras nada mais precisaria ser dito para se definir o conteúdo do tipo de arquitetura que deveria ser a nacional, cuja formalização era a sua própria, a partir das elaborações de Le Corbusier - o mesmo que condenara pouco antes. As *características regionais* que passava a utilizar para informar a fonte - categoria - política, e não essência inequívoca como era interpretado o nacional, que advinha da tradição, mas importante, também da *vivência* e da *experiência*, daquilo que ainda estava presente, ou que havia sido experimentado em algum momento, portanto, relativizando a carga de momentos pretéritos supostamente nacionais. Isto, articulado com as propostas de Le Corbusier, e nesse ponto Artigas somava as características científicas e técnicas, com a materialidade que devia ser buscada nas características regionais e na experimentação, criavam uma arquitetura nacional em linha com a arquitetura moderna "internacional", com o que esta tinha de positivo. No final, velada e aparentemente defendendo o seu autor, acabaria por informar a arquitetura que não trabalhava os princípios conforme as "novas" condições nacionais:

*"a estrutura lógica nós recebemos de Le Corbusier. Os detalhes, esses, são nossos, é a contribuição nossa a esses princípios. Agora, com relação à sua pergunta (referia-se a Ferreira Gullar que perguntara se a arquitetura brasileira acrescentara algo ao vocabulário moderno) se a forma pode ser considerada brasileira, direi sinteticamente: há formas que podem ser consideradas. E eu perguntaria então se existe uma forma que pode ser considerada nacional. Se, por exemplo, as Pirâmides são uma forma egípcia. Penso que não pode existir forma nacional, porque as formas são de certo modo internacionais. Agora se considerar que as Pirâmides, a forma piramidal, são uma contribuição formal egípcia, então eu diria que o Museu de Caracas é uma contribuição formal brasileira nesse sentido."*⁶⁰

Ao que parece, a arquitetura que não representava uma contribuição formal brasileira, evidentemente, porque era uma interpretação equivocada do nosso desenvolvimento, era a arquitetura que Niemeyer desenvolveu para Brasília e que este havia definido, em conjunto com o projeto do Museu de Caracas, como fruto de uma *"procura constante de concisão e pureza"*, no artigo *Depoimento*, publicado na revista *Módulo*, em 1958, e que Artigas saudara como uma revisão de sua produção. Ora, a obra mais importante de Niemeyer, num Congresso realizado a menos de dois anos da inauguração da cidade de Brasília e seus "palácios", que deveriam compor a representação da nação, num momento de sua auto-afirmação e expansão em termos de domínio do seu território, Artigas omitia, e caracterizava, positivamente, como contribuição brasileira à arquitetura, o Museu, não construído, de Caracas. Nele, independentemente da complexidade estrutural e formal dos pisos internos, o que se destacava, era o duro volume prismático da pirâmide, cuja densidade questionada pela localização na borda de uma escarpa, antes de desmentida, era acentuada, pelo equilíbrio estável que a inversão do poliedro ambigualmente alcançava, e que parecia afirmar que a edificação estava implantada naquele local desde sempre. Além disso, os modelos em escala, as maquetes efetuadas, sugeriam um tratamento bruto do concreto, que - verdadeiro ou não - se aproximava das soluções que Artigas trabalhava e que o "polêmico" Le Corbusier de *Ronchamps* colocara

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p.87.

em cena. Ou seja, o Museu era o contrário da estrutura porticada de esbeltas linhas dos principais edifícios de Brasília, era formado por empenas estruturais cegas, que remetiam todo interesse e atividade para o interior. Desta forma, sem criticar diretamente a arquitetura de Niemeyer, e defendendo um projeto "solitário" da carreira dele, Artigas, fazia a defesa da sua produção, nos termos nacionalistas em que colocava a arquitetura inscrita no estágio técnico e na indústria.

Notamos a particularidade da crítica naquele momento, diferente de outros em que a (problemática) democracia parecia se firmar, permitindo o afloramento de diferenças, e que a discussão da forma, como dissemos, adquiria uma importância programática. Artigas, estava disputando a primazia no interior da arquitetura brasileira, de sua corrente majoritária, não pretendia uma ruptura com o grupo, nem tampouco uma desqualificação de seu maior representante, com o qual compartilhava os mesmos ideais políticos, mas sim, pretendia a sua liderança.

Neste sentido a continuidade de sua produção era fundamental. Artigas, continuava elaborando sua arquitetura que conhecia, como vimos, nos projetos das residências a sua definição. O elemento estrutural e o tipológico afirmavam-se e iam incorporando novos significados, como na Casa Ivo Antonio Viterito, de 1959. Nela o encerramento da residência sob a grande laje, ganharia uma dimensão maior, pois o jardim posterior junto a sala foi incorporado ao ambiente desta através de uma "aba" cega de concreto que "dobrava-se e descia" da laje de cobertura e bloqueava a visão ao fundo. Era a paisagem artificial, criada que se afirmava de forma substantiva. O terreno era em declive para os fundos o que levou Artigas a locar os dormitórios no piso inferior ao da rua. Como a vista do lote seria a do Cemitério da Vila Mariana, valoriza-se muito a solução da "aba" em função de salvaguardar o ambiente de moradia. Acreditamos que essa questão explica em parte a solução, isto porque a solução foi fruto de um processo, que iniciado na fase wrightiana e que já continha os mesmos valores, foi se desenvolvendo e ganhando novas formulações, mais definitivas. O Cemitério não interessava, assim como, a rua tradicional não era vista com apreço, o que pode ser tido como uma contradição no pensamento de Artigas. Porém, quando criava um outro ambiente urbano através da casa, com as áreas de convívio privilegiadas, com a organização dos serviços de maneira diferenciada, com a praça, Artigas criticava "o tipo de uso que (tinha) a rua (...) casinha com janelinha, fundo de quintal, com varal, maneira de viver",⁶¹ e propunha um melhor. A solução dupla da tipologia da caixa mais a estrutura, Jorge Caron, interpretou como na verdade sendo uma solução única, que se deu a partir do deslocamento do pensamento estrutural que, se torna tipologia. Estrutura e tipologia unidas, resumiriam a arquitetura de Artigas; arquitetura esta que formou e informou mais de uma geração de arquitetos, e com a qual ele disputou a liderança da arquitetura brasileira.

⁶¹ Esta frase dita por Cascaldi no seu depoimento, ainda que não muito precisa, reflete a visão de uma rua desinteressante ou desqualificada, que eles (Artigas e Cascaldi), tinham e da qual buscavam uma diferenciação. Mas isso não significava uma negação da cidade, a rua era vista como um lugar de "abertura da cabeça das pessoas".

Mas a grande laje teria seu melhor momento quando aplicada nos edifícios escolares. Tomamos para análise o Ginásio de Itanhaém, de 1959 (fig.39-40). A laje encerra um pequeno universo, ele é a própria recriação da cidade enquanto espaço construído. O edifício como abrigo. Porém não era só proteção, era convívio, troca. O organizador e o cenário das atividades culturais e particularmente educacionais. Tudo isso era a representação de síntese do progresso da humanidade e novamente o edifício resumia a cidade, símbolo maior do progresso do homem.⁶²

A estrutura independente permitindo a continuidade e fluidez espacial, conduzia a localização das atividades internas em três blocos: o didático, o administrativo e o central com serviços, cozinha e cantina. Pelo porte e dimensão da laje uma forte tensão era estabelecida entre ela, a estabilidade de seu perfil horizontal, e o arrojo técnico que os pilares de borda, com o formato de triângulo retângulo invertido, personificavam, ao "puxarem", "tracionarem" a laje para além dos limites da planta, "exigindo" que ela avançasse e que a idéia de um mundo, ou uma nação, melhor que a edificação representava conquistasse novos territórios. A "força" que os pilares sugeriam, era mecânica, um trabalho técnico, especializado, que a rugosidade imprecisa e aleatória do concreto tendia a desmentir. Eram dois tempos que se confrontavam, a esticada rápida que o pilar apontava, contra a lenta acumulação de sedimentos, que a textura do concreto parecia incorporar, modernidade e história dois vetores "opostos", que se integravam para criação do espaço de um homem que deveria mover-se segundo interesses coletivos. A funcionalidade era interessada justamente no homem que havia de ser naquele espaço.

Nos anos de desenvolvimentismo, podia-se imaginar um Brasil industrializado, senhor da técnica que o requinte dos edifícios projetados para Brasília queriam representar. O avanço tecnológico penetrando no cotidiano das formas iria sanar as deficiências do processo construtivo. Esta certeza absoluta, esta positividade, a obra de Artigas problematizava, e fazia-o sem questionar o ideal desenvolvimentista, apenas fixando imagens do processo ambíguo que ocorria a cada laje que se concretava no país, calçada pelo mar de pontaletes, que revelavam as deficiências produtivas. Talvez, o melhor instantâneo desta relação entre o pensamento construtivo moderno e a realidade construtiva, Artigas, cristalizou no detalhe dos apoios da Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube (fig.37-38), em 1961. Os roletes de aço e neoprene prensados entre a pedra e o concreto bruto. Contra a solidez estática, o "movimento" indefinido, porém necessário, dos roletes pareciam indicar que a dualidade moderno-arcaico estaria em compasso de espera, no aguardo do desfecho das crises que envolviam o governo de João Goulart.

A representação do contexto nacional, que a obra de Artigas perscrutava, não significava isenção frente ao processo, não se tratando, portanto, apenas de comentários sobre a realidade. Mas ao mesmo tempo, ele registraria o papel e o limite das possibilidades arquitetônicas, num texto intitulado *Arquitetura e Comunicação*, quando afirmou:

⁶² Além do projeto de Itanhaém, cabe destacar na mesma linha os projetos do Ginásio de Guarulhos, de 1960 e o projeto do Vestiário do São Paulo Futebol Clube, também de 1960, em que a grande laje foi retrabalhada, em conjunto com a relação pilar - viga.

"talvez fosse mais justo perguntar como a arquitetura e o urbanismo de hoje informam ou poderiam informar a sociedade sobre o seu conteúdo e o seu destino." 63

Ainda que o texto fosse de 1970, o seu conteúdo aplicava-se às pesquisas que Artigas fazia. Porém pós-Brasília qual seria o conteúdo que a arquitetura tinha de transmitir da própria sociedade. O congelamento do impasse dual? Para o militante engajado, ainda que desconfiado do triunfalismo que o discurso ufano-desenvolvimentista apregoava, parecia correto vislumbrar um progresso. Afinal de contas estar-se-ia caminhando para se executar as reformas de base, a modernização econômica tinha um conteúdo programático, um "plano", mas, a revolução brasileira, ainda que, pacífica, haveria de conhecer a resistência das parcelas da classe dominante ligadas ao imperialismo. Desta maneira, a representação do impasse dual dos roletes de aço, enquanto registro de momento era correto, porém, como informação do conteúdo e do destino da sociedade brasileira, que vencia o feudalismo era limitada.

O projeto da FAU (fig.44) para o campus da Cidade Universitária, ofereceu a Artigas a possibilidade de resolver esta questão. A imagem da nação, ou um recorte dela, talvez o mais significativo para o pensamento desenvolvimentista, era oferecida todos os dias à Artigas. Na verdade a imagem era composta de três cenas: a primeira, idealizava o século XV tornando os índios tecelões manuais, que precederiam a indústria doméstica, cuja cena, o painel alusivo do séculos XVI ao XVIII retratava com a figura central de uma senhora operando sua roca, a terceira cena, trazia um anjo "feminino" que com olhar sereno e seguro estendia seu braço, com uma coroa de louros à mão, em direção ao futuro, ao progresso que a indústria de tecidos da família Penteado, ao fundo sustentava e possibilitava. Do imponente saguão, com sua bela escada de madeira, os painéis dedicados a indústria nacional na FAU Maranhão, cujo estilo *art nouveau* havia significado um compromisso com as novas possibilidades da indústria, entretanto, teimavam em fixar uma barreira, que represava o tempo e limitava o desenvolvimento industrial ao século XIX. O Brasil moderno, ainda que contraditório, lá não encontrava, e não poderia ser de outra forma, uma imagem. Um dia o edifício da Vila Penteado, na abertura do século XX, havia abrigado a renovação, porém a continuidade da história do desenvolvimento industrial e de suas possibilidades, todo o programa racional da arquitetura moderna, ainda que, criticamente trabalhado por Artigas estava ausente. Assim o século XX estava por ser figurado. Entretanto a sua imagem não podia ser uma narrativa pictórica, o destino teria que ser material, tinha que ter uma forma. No seu âmbito o projeto participando da organização desse destino, dando forma ao que a industrialização permitia, solicitava aos ideais de Artigas, que o painel que faltava no saguão da FAU não fosse um "retrato" da pujança de São Paulo, centro industrial do país. O painel que faltava, havia de ser um novo espaço que, portanto, deveria ser construído. Este edifício, seria o da FAU na Cidade Universitária. O progresso econômico e a sociedade melhor que com ele viria, é o que suas formas e materiais deveriam revelar.⁶⁴

63. Idem, *Arquitetura e Construção*, in *Caminhos da Arquitetura*, p.117.

64. O edifício da FAU Maranhão, a Vila Penteado em alusão ao seu proprietário, o Conde Antonio Álvares Penteado, educador e industrial - têxtil - paulista, foi projetada por Carlos Ekman em 1902. Os painéis alusivos a indústria nacional, são de autoria de Oscar Pereira de Silva e De Servi. A imagem da fábrica do painel representativo do século XIX, era a cópia de uma aquarela das indústrias de tecido de Álvares



A grande superfície treliçada, que se dobra formando as empenas cegas laterais, sustentadas a meio caminho do solo, pareceriam em suspensão, caso não socorresse à visão os pilares que permitem razão a lei da gravidade. Exposta ao econômico sol paulista, as empenas projetam-se brilhantes como a moldura da Casa Levi, lá como aqui, era o recuo da parte inferior, que sombreada destaca, além da empena os pilares. A relação entre as empenas armadas e uma estrutura periférica, que com a Casa Taques Bitencourt transformavam-se em tema para Artigas, no projeto da FAU, Carlos Cascaldi descreveu assim:

"a fundação vem vindo (...) numa certa altura, depois pega a parede que desce"

A infraestrutura e a superestrutura haviam de "se complementarem", e continuando, Cascaldi explicitou os objetivos:

"o sr. nunca vê isso aí em obra nenhuma (...) o sr. não está vendo o que está acontecendo lá em baixo (...) os blocos de fundação (...) estacas (...) não se tira partido disso. Aqui (na FAU) não. É o bloco que tem esta forma e depois vai continuar (...) ele brota." 65

O ponto médio do pilar, entre a parede (empena) que descia e fundação que subia, representava o casamento entre a infraestrutura e a superestrutura. Um dos pilares mais conhecidos da arquitetura brasileira, por esta descrição, é um elemento ambíguo, por um lado, meio parede, meio infraestrutura, por outro, uma peça autônoma, onde a estrutura "cantava". A aliança entre a infra e a superestrutura possuía um significado múltiplo, a ambigüidade do pilar, era dada pela componente artística da arquitetura - a superestrutura -, que "obrigava" a componente construtiva, própria da engenharia - a infraestrutura - a se revelar. Na arquitetura, dominada a técnica, era a arte que presidia a elaboração. Por outro lado, a solidariedade entre a infra e a superestrutura era também uma metáfora do materialismo histórico, era a representação da superestrutura ideológica corretamente assentada sobre a infraestrutura material, ou seja, um diagrama da relação dialética entre as duas, a afirmação de que as mudanças estruturais só podiam advir com a consciência ideológica dos processos materiais.

Além disso, do ponto de vista mais imediato, mas não menos importante, o prédio da FAU, também, exprimia um brutalismo pedagógico, ou seja, informava o seu público, arquitetos e estudantes de arquitetura, como um edifício funcionava em termos estruturais e, complementando o que dissemos acima, salientava a importância da manipulação arquitetônica das técnicas construtivas, bem entendido, a partir da tipologia que Artigas desenvolvia.

Passados os pilares periféricos, como num templo, é pela fresta inferior que se adentra. Porém, trata-se de uma falsa fresta. Grande parte do primeiro piso da entrada é liberado pelos pilares. Na verdade a FAU

Penteado organizadas entre 1889 e 1898, ao largo da São Paulo Railway, no bairro do Brás em São Paulo. Para outras informações veja-se FAUUSP, Expositão Vila Penteado.

65. Cascaldi, Carlos, depoimento ao autor.

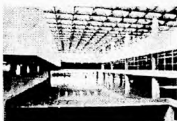
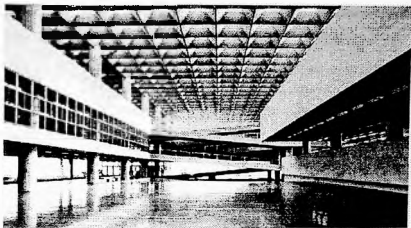


Figura 44: Vilanova Artigas, FAU-USP, 1961.

é toda aberta. a iniciar pela treliça zenital. É a escavação no volume, criando um jogo de planos sombreados pela empena da fachada que cria as barreiras, ou melhor, marca as fronteiras entre o exterior e o interior. A sensação de uma passagem ritualística para dentro do edifício ocorre quando já no seu interior: é o grande vão (praça), que de forma paradoxal preenche toda a percepção, inibindo o exterior, independente da abertura (falsa fresta) ao nível dos olhos.⁶⁶

Ainda do lado externo, a luz nas empenas não deixa dúvidas quanto às características do concreto bruto que repetia as obras do período. Entretanto, todo o resto do edifício que, com exceção dos pilares, pela gradação da luz é tornado interior, revelaria outras qualidades, a começar pelo concreto das partes internas. Principalmente, nas empenas do Atelier Integrado que se projeta sobre o vão central, o tratamento do concreto é de um esmero, que Bruand entendeu "que de longe parecem mármore".⁶⁷ Também, conforme Carlos Cascaldi, o tratamento, a escolha cuidadosa das formas foi uma preocupação e exigência de Artigas, para que o concreto "aparecesse uma placa, não fosse muito perturbado pela textura, fosse mais pelo volume do que pela textura (...) um acabamento refinado (...) não polido".⁶⁸ estabelecendo uma diferença com o concreto da carcaça externa, havia uma evolução, revelada no entrar. Porém, não seria apenas o concreto interior que mereceria uma atenção maior, conforme Jorge Caron, em depoimento:

*"(...) A FAU já é um complicador, porque a FAU já falava de coisas tecnologicamente 'up to date' (...) tipo caixilharia. A caixilharia da FAU era uma caixilharia inédita no Brasil naquela época. (...) foi um desenho dele (Artigas) que a gente ficou surpreso com o peso (...) e tem uma coisa naquela caixilharia, ela é de aço galvanizado e com caxeta de borracha (...) hoje tudo bem, naquela época foi a primeira caxeta de borracha que eu vi, e azul ainda por cima. Isso era a última palavra de tecnologia de caixilhos no mundo. (...) tinha essa coisa, esse viés (...) por um lado a defesa da taipa. O concreto não passa de uma taipa (...) e por outro lado uma ligação com as questões do avanço tecnológico."*⁶⁹

Ou seja, o "templo" não guardaria tesouros passados, mesmo porque era um templo profano, do saber, que ativava uma evolução. O atraso trabalhado corretamente, em harmonia com o intelecto e respeitando as práticas, ou saberes arcaicos (o concreto/taipa feito pela mão do trabalhador brasileiro) era o conteúdo que podia frutificar e, portanto, deveria revelar um destino melhor. Isto não significava, no entanto, que a representação do destino fosse a realização do mesmo, em termos sociais mais amplos. A base ideológica contida nos textos já analisados permaneceria.

Porém a FAU trazia outros "complicadores" para uma estabilidade de idéias e propostas que se buscava naquela época, e que uma corrente partidária equiparando posições políticas com posições artísticas

⁶⁶ Nesta análise do edifício da FAU deparamo-nos com um problema. Apesar da obra arquitetônica possibilitar uma leitura no presente, preferimos no trabalho guardar uma distância histórica frente ao objeto, respeitando o momento de sua realização e, portanto, analisando os edifícios como eventos do passado. Entretanto, no edifício da FAU, pelo uso e vivência, parte desta análise, acreditamos que seja verdadeira como um evento desfrutado num presente constante e assim, nesta temporalidade analisado.

⁶⁷ Bruand, Y., *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p.301.

⁶⁸ Cascaldi, Carlos, depoimento ao autor.

⁶⁹ Caron, J. O., Depoimento ao autor.

Visto em 10/10/88
de 5/11/88
a 10/11/88
na presença de
Arquiteto J. O. Caron

tendia a inculcar nos seus adeptos diretos e indiretos. O mesmo Artigas, que pregava a verdade dos materiais e que com essa posição parecia condicionar todas as partes do projeto a uma sinceridade cartesiana, onde qualquer elemento tinha que revelar a sua leitura fatural, sem nenhum tipo de subterfúgio, sem nenhum artifício, novamente surpreendia a todos com a grelha de cobertura, pois, a sua resolução contrariava a "moral construtiva", ou a versão que havia sido absorvida a partir de sua pregação:

*"a hipótese da grelha. Uma hipótese altamente estrutural, (...mas...) a questão que a grelha da FAU não é a grelha que se vê debaixo, é outra. Aquilo de repente causou um 'frisson' (...) são duas coisas (...) na realidade é uma espécie de aposto (...) aquela colmeia está pendurada na grelha, por assim dizer (...) são vigas imensas, são vigas para vencer aquele vão todo sem botar defeito (...) de dois metros de altura. Mas que não é em todo o vão da colmeia (...) se o vão de colmeia tem uma modulação, ela não é a mesma modulação das vigas (...). É um jogo estético mesmo. Um jogo de formas...aquele papo estava dançando."*⁷⁰

Assim as transformações que a obra de Artigas vinha sofrendo, tiveram uma interpretação mais dogmática do que a ambigüidade das suas operações realmente revelavam. A grelha "artificiosa" possibilitava a manutenção da tipologia da "caixa", pois a iluminação zenital, à exemplo do que já fizera, parcialmente, na escola Estadual de Guarulhos (fig.35-36), concedia ao espaço uma luminosidade que o uso público, e a idéia de uma transparência do saber e das relações sociais exigia. Vista como representação positiva da evolução do desenvolvimento nacional, Artigas, conseguiria com o edifício da FAU, reafirmar e suplantar o próprio viés nacionalista dessa representação. O que nascia entre as empenas e debaixo da grelha luminosa era a imagem da cidade que além de ser a continuidade dos outros projetos e da vitória do moderno sobre o arcaico - da cidade sobre o campo -, ou por isso mesmo, era também a representação da cidade enquanto imagem ideal daquilo que sediava o progresso da humanidade. A "cidade", enquanto um ambiente social e político criado pelos volumes alternados dos pisos, iniciava sua presença pela observação dos mesmos volumes, que a partir da praça ou de qualquer ângulo, transformavam-se em elevações, ou perfis urbanos. Com a afirmação da cidade, o Brasil superaria as relações sociais ditadas pelo campo e adentraria na história.

A "cidade" projetada pressupunha o convívio público, entendido como uma operação sadia, aqui, o respeito entre os homens e deste para com a cidade era possível pelo objetivo comum, que o edifício deveria dar vazão. Centro de produção e de transmissão, no edifício-cidade devia ser operada a troca, a transação do conhecimento, os percursos cruzados e somados que as rampas oferecem, são a materialização das relações. a *promenade architectural* não era um passeio desinteressado, mas sim ativo, em cada "cruzamento", em cada parada uma "feira" podia ser formada para troca de informações, e esta encontrava seu espaço privilegiado, próximo à cúpula, nos estúdios de projeto. Evidentemente, que não se tratava de uma apologia do conhecimento fora da sala de aula, sem professores e sem uma estrutura didática, mas sim, a afirmação

⁷⁰ Idem. Além desses aspectos abordados e, ainda que não venhamos a desenvolver, registramos a relação entre a FAU o Larkin Building e a Unity Temple (ambos de Wright), a partir da 'praça/nave central' e da 'grelha-cúpula', sendo que esta última, como cume das rampas, também ocorre no Guggenheim Museum (também de Wright). Tanto Casaldi, como Caron e Katinsky fizeram referências a esta relação.

de que este conhecimento devia ter um uso social. O edifício da FAU como a escola de Hunstanton, colocava as relações humanas no centro e, também, pretendia ser seu equivalente arquitetônico, porém as relações que Artigas almejava multiplicar, eram crivadas de um engajamento intelectual que excedia a vivência da rua popular. A rua, a praça e a cidade perscrutadas, deviam forjar a resistência "a descrença na nossa capacidade de conduzir os destinos da pátria, a desconfiança na legitimidade das nossas expressões culturais e artísticas". Além de representar o desenvolvimento e as relações sociais que este desenvolvimento devia possibilitar, e sendo a representação um ato constitutivo e não ilustrativo da idéia pretendida, o edifício da FAU era em si uma "aula" na formação do novo brasileiro que estava surgindo.

Vários complicadores dificultam a interpretação do edifício da FAU, a partir, das próprias elaborações de Artigas, entretanto, o maior complicador ocorreria no interregno entre o projeto realizado com as tintas do otimismo em 1961 e a inauguração da obra no início de 1969: o golpe de 1964.⁷¹

Para o PCB e os adeptos do Modelo Democrático Burguês, o desenvolvimento econômico apenas seria possível com a democracia. O contrário seria a hegemonia das oligarquias rurais, aliadas do imperialismo, que contra os setores democráticos e modernizadores da burguesia, imporia uma política agro-exportadora - e importadora de produtos industrializados -, anti-industrial, anti-desenvolvimentista e contrário aos interesses da nação - consubstanciada no corpo social formado por industriais democratas, trabalhadores, classe-média e intelectuais, o povo em geral. O golpe de 64, era na visão do Modelo um dique, num processo irreversível, depois do feudalismo, viria o capitalismo e a democracia burguesa plena. Era um dique perigoso, que poderia fazer o país retroceder economicamente tudo que fora conquistado depois da II Guerra, mas não deixava de ser um dique, que haveria de ser rompido.

O que isso representava para a arquitetura de Artigas? O desenvolvimento brasileiro, com suas especificidades, que ela pretendia representar havia sido golpeado. Para Artigas e o PCB, a nação queria permanecer na história, o que significaria prosseguir com o progresso; a modernização levaria a nação oprimida à modernidade, à libertação nacional; o latifúndio e sua ala militar haviam perpetrado um golpe contra a nação. Eram dois projetos de estados-nação postos um frente ao outro, o primeiro era sustentado pelo povo e queria tornar-se soberano e desenvolvido, o segundo, se é que podemos denominar, de estado-nação - caso verdadeira a análise do PCB -, era fruto do golpe patrocinado pelo imperialismo, portanto, contrário à soberania e ao desenvolvimento. Do ponto de vista institucional o segundo, a partir de abril de 1964, passou a ser a realidade. A arquitetura de Artigas era a representação oposta desta realidade. As suas elaborações correspondiam à definição que formulou para a arquitetura como "o projeto que a sociedade se impõe e que o construtor representa em um edifício."⁷² Como uma fiel representação do projeto de sociedade que havia sido interrompido, a arquitetura de Artigas seria a negação do produto da interrupção, o regime militar, interpretado como anti-nacional, porque antidemocrático e pró-imperialista, a partir disso,

⁷¹ Apesar do projeto ser de 1961, a obra só foi iniciada em 1966.

⁷² Artigas, J. B. V., *Arquitetura e Comunicação*, in *Caminhos da Arquitetura*, p.121.

e apenas por isso, passaria a ser interpretada e, em certo sentido estimulada, como antecipação, proposição, do projeto de um Estado-nação soberano, democrático e desenvolvido. Ou seja, não mais estava representando a realidade em curso, do "plano" de desenvolvimento, mas sim a realidade do projeto. Desta forma, a obra de Artigas adquiriu um sentido moderno, até construtivista, de instrumento de construção desse projeto, vale dizer de um novo mundo. Assim, foi em condições muito precisas que Artigas permitiu, e contribuiu, para que sua obra fosse encharcada deste "radical conteúdo transformador", mas, por outro lado, como mostrou a definição de arquitetura feita em 1970, acima citada, não deixou de apontar o limite deste "novo" conteúdo, ainda que, outros textos tenham propiciado um diverso entendimento. Entretanto, a carga ideológica suplementar desta operação, ou seja, uma arquitetura que deixava de representar um processo e passava a representar a imagem virtual desse mesmo processo, não deixaria de contaminar a crença na potencialidade do fazer e do fruir arquitetônico.

4.3.3. Artigas e a Representação da Nação Subtraída

Para este período, que vai do golpe de 64 ao final da década, consideramos importantes para a compreensão das posições de Artigas, dois textos e duas obras por ele elaborados: o primeiro texto *Uma Falsa Crise* foi escrito em 1965, o segundo *O Desenho* elaborado em 1967.⁷³ Os dois projetos possuem, além da mesma data, uma característica comum, ambos são de moradia, entretanto um é individual, Casa Elza Berquó (fig.48-49-50) e o outro é coletiva, o conjunto da *CECAP* em Guarulhos, o Zézinho Magalhães Prado (fig.45-52).

No texto *Uma Falsa Crise*, Artigas mostrou-se decidido a resolver todas as pendências entre, a sua produção e a interpretação que fazia da obra de Le Corbusier, assim como, via a arquitetura de Niemeyer frente a isso. Como vimos, esta discussão havia iniciado em 1958 quando saudara Niemeyer e prosseguira, no Congresso de 1962 com colocações que deixavam algumas definições pendentes. Em *Uma Falsa Crise*, com o objetivo de esclarecer sua posição, afirmou:

"com a realização de Ronchamps, Le Corbusier concorreu para o desencadeamento de uma polêmica que, aliás, estava contida dentro do movimento moderno de arquitetura desde os seus primórdios. O genial arquiteto, para a crítica especializada, abandonava os princípios do racionalismo; refugiava-se nos termos estritos de sua definição de arquitetura e orientava os arquitetos do mundo inteiro, conhecido o seu prestígio, na direção de um tratamento

⁷³ Artigas elaborou ainda dois textos importantes, que utilizaremos secundariamente: *Arquitetura e Construção* de 1969 (do qual já citamos um trecho no Cap. 4, item 4.1 *As Discussões Arquitetônicas no Brasil dos anos 50*) e *Arquitetura e Comunicação* de 1970, que apenas foi publicado em 1981, no livro *Caminhos da Arquitetura*. Artigas realizou, também, um projeto significativo, a Casa Mendes André em 1966, que trataremos de forma sucinta, em função da análise dos outros dois projetos indicarem as questões que entendemos como decisivas.

exclusivamente plástico das formas. L'architecture est le jeu savant correct et magnifique des volumes assembles sous la lumière."⁷⁴

Ao postular que a polêmica entre o racionalismo e o "antirracionalismo" era um traço de nascença do movimento moderno, Artigas começava a esclarecer o conteúdo das considerações que fizera anteriormente sobre a polêmica. Desta forma, mostrava-se conhecedor das discussões que ocorriam na Europa sobre essa questão, que tinha talvez na Itália já com Rossi, Gregotti, Tafuri e outros, além de Rogers, os seus expoentes - não necessariamente concordantes entre si. Porém, antes de vermos como ele desenvolveu a discussão, notamos que para Artigas ela tinha um sentido imediato, prático, pois ele havia de se posicionar perante o fazer arquitetônico, e cumprir o seu papel de estabelecer uma linha de definição, enquanto um produtor de orientações, frente a nova situação política.

O momento não era o de livre debate como em 1962, no *Congresso de Críticos de Arte*. Portanto, antes da defesa de uma proposta arquitetônica, mesmo que fosse a sua proposta, defendia a unidade de atuação dos profissionais em torno de alguma posição, desde que pertencente ao campo do projeto nacional-desenvolvimentista. Assim, após a introdução relatada acima, Artigas relembria a saudação feita a Niemeyer pela sua autocrítica e diferente do que fizera na época, afirmou que o artigo de autocrítica (*Depoimento*), seguia a linha de arquitetura que *Ronchamps* representava, ou seja, em 1958, apesar de já estar trabalhando as formulações corbusianas, Artigas não havia salientado este ponto fundamental, que poderia "revelar" o reconhecimento público de suas formulações. Em 1962 - no *Congresso de Críticos de Arte* - isto também não ficara esclarecido, pois utilizara a imagem da antropofagia para, apesar da polêmica sobre a obra corbusiana, afirmar qual deveria ser a arquitetura nacional daquele período, que nas entrelinhas aparecia como a sua. Neste texto, agora, após boa parte dos projetos e das obras que formataram a *escola paulista* já terem vindo a público, e num momento crítico da conjuntura política, não havia mais sentido "esconder" a fonte da arquitetura que saudara e, principalmente, tratava-se de resolver a "polêmica" sobre o racionalismo (ou funcionalismo, a imprecisão estava presente nos próprios textos de Artigas). Esta era, de fato, a fachada para a discussão do lugar da técnica, e da produção industrial, na arquitetura, acrescida do entendimento da possibilidade de uma arquitetura social, de transformação social e a medida dessa transformação.

Entretanto, a forma privilegiada de Artigas fazer a discussão ainda seria através da obra e das considerações de Niemeyer e, justamente, citava-o a partir de um outro texto, este de 1960, no qual o arquiteto carioca afirmara que nunca havia baseado sua arquitetura "nas imposições radicais do funcionalismo, mas sim na procura de soluções novas e variadas, se possível lógica dentro do sistema estático".⁷⁵ Na continuação, Niemeyer frisaria que entendia esta questão como a diferença entre a arquitetura e a engenharia, e onde na maioria das vezes, firmara-se que os princípios da arquitetura

⁷⁴ Artigas, J. B. V., *Uma Falsa Crise*, in op. cit., p.97.

⁷⁵ Niemeyer, O., cit. in. Artigas, J. B. V., *idem*, *ibidem*, p.98. Vale acrescentar que na época (1962), Niemeyer elaboraria um outro artigo de conteúdo semelhante, *Contradição na Arquitetura*, in Xavier, Alberto (org.), *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração*, pp.225-8.

brasileira colonial eram os mesmos da arquitetura moderna, presentificados na sinceridade do uso dos materiais e na pureza das formas, etc salientava a harmonia das formas modernas dos seus edifícios de Brasília, com a arquitetura do Brasil colonial, mas pelo viés da riqueza plástica.

Diante destas considerações, atribuindo a Niemeyer a qualidade de um mestre do movimento moderno, não apenas local, Artigas perguntava: "*falha todo o movimento funcionalista?*" Na resposta à questão e utilizando as palavras de Lúcio Costa contidas no texto *Razões da Nova Arquitetura*, sem questioná-las, pelo contrário, adotando-as, afirmava que a arquitetura moderna "*teria falido precisamente no que se constituiu o seu propósito inicial*", que seria conforme Costa "*conciliar de novo a arte com a técnica e dar 'a generalidade dos homens a vida sã, confortável e bela que, em princípio, a idade da máquina tecnicamente faculte.*"⁷⁶ Porém, isto era o começo da resposta, a explicação da questão tinha implicações mais profundas. A arquitetura moderna:

*"teria falido porque os propósitos do funcionalismo não se limitavam a uma correção estilística de formas arquitetônicas. Ao tentar a convivência com a máquina, invertendo a tática de Morris e Ruskin, sem contudo abandonar as suas posições críticas, fez-lo para submetê-lo ao controle do espírito criador do artista. A linguagem de Gropius, quando a Bauhaus começou a ensinar, não exibiu um otimismo igual ao de Le Corbusier, cuja pátria (adotiva) saía vencedora na primeira guerra mundial, mas, no fundo, as advertências eram as mesmas. A Bauhaus tinha 'o objetivo específico de realizar uma arte arquitetônica Moderna, que, tal como a natureza humana, pudesse envolver tudo em sua finalidade'. Ele devia concentrar-se ... 'em primeiro lugar no que veio a transformar-se num trabalho de imperativa urgência - impedir a escravização da humanidade pela máquina, salvando a produção em massa e a casa da anarquia mecânica'... .. 'o que significa criar produtos e edifícios especificamente desenhados para a produção industrial'."*⁷⁷

A leitura que Artigas propunha do movimento moderno era, do ponto de vista das suas elaborações, absolutamente nova. As denúncias do racionalismo corbusiano a serviço do imperialismo e do Gropius que entendia que a arquitetura não fosse arte,⁷⁸ ficavam para trás, ao menos naquele momento. Mas, se prestarmos atenção, o que conhecia uma mudança era menos a posição de Artigas, da arquitetura enquanto arte, que não desprezava o uso da técnica, como Lurçat auxiliara a definir, e sim a constatação que a vanguarda histórica, não havia sido um movimento monolítico e que a questão da técnica, mesmo na Bauhaus, não havia tido o conteúdo "ordenador absoluto", que um entendimento imediato de suas

⁷⁶ Artigas, J. B. V., *Idem*, p.98.

⁷⁷ *Idem*, *ibidem*, pp.98-9. A citação que Artigas introduziu no seu texto, era um extrato do texto de Gropius minha *Concepção da Idéia de Bauhaus*, inicialmente publicado no livro, *The New Architecture and the Bauhaus*, em 1935. Artigas deve ter tido acesso a essa publicação, ou alguma outra realizada no exterior, pois no Brasil este texto foi publicado em 1969, no livro (Gropius, Walter) *Bauhaus Nova Arquitetura*. Notamos que nesta edição a tradução não utiliza a expressão "arte arquitetônica moderna", mas apenas "arquitetura moderna" - veja-se *op. cit.* à p.30. De qualquer forma, o sentido do texto de Gropius era o de afirmar que a sua proposta pedagógica, contrária a uma visão de *l'art pour l'art*, teve uma interpretação equivocada de que "a Bauhaus constituía uma apoteose do racionalismo." *Op. cit.*, p.32.

⁷⁸ Em 1952, Artigas no texto *Caminhos da Arquitetura Moderna* afirmou: "*segundo os princípios de Gropius, a Arquitetura não é arte. Um prédio resultaria de uma operação numa régua de cálculo.*" Artigas, J. B. V., in *Caminhos da Arquitetura*, p.65.

orientações apregoava. Entendimento do qual Artigas parecia destacar a obra de Gropius e Le Corbusier e por extensão o restante do movimento moderno, digamos europeu.⁷⁹

Essa elaboração, acreditamos, ocorria em paralelo a algumas discussões internacionais, e com sentido e conclusões semelhantes aos produzidos, por exemplo, pelo conteúdo do debate que o Instituto de História da Arquitetura, do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, realizou nos anos de 1968 a 1970 sobre as vanguardas centro-europeias e a vanguarda soviética. Sobre isso, Tafuri afirmou que os postulados da vanguarda soviética eram *"exactamente el camino opuesto - no obstante las apariencias superficiales - al del Esprit Nouveau"*.⁸⁰ Ou seja, uma redenção ao mundo tecnológico, Tafuri atribuía a vanguarda construtivista, e não a Le Corbusier.

Prosseguindo na linha de requalificação do movimento moderno, Artigas afirmou

*"a medida dos resultados da fase funcionalista não se limita na constatação (falsa) de uma crise na qual, considerada a falência do funcionalismo, volta-se à arquitetura a uma posição de arte pela arte. Nem houve falência do funcionalismo, nem a arquitetura fechou-se em si mesma."*⁸¹

Além da situação nacional, que exigia uma atitude unificadora, as elaborações tinham um alcance maior, contrariando a idéia de formulação de uma arte e de teorias exclusivamente a partir do cenário nacional, mesmo que num momento político crítico. Neste sentido, acreditamos, que Artigas comentava e posicionava-se sobre as formulações mais radicais contra a arquitetura moderna, cujo conteúdo apegava-se ao problema da pobreza do seu repertório formal - que seria advindo estritamente da linguagem funcionalista da máquina -, e desconheciam ou omitiam a sua inserção nas questões sociais. O centro deste debate, como salientou Montaner, nos anos 60, foi o *EUA*⁸² e o conteúdo dessa crítica conheceria de Artigas a seguinte consideração:

"o funcionalismo tinha um programa, um 'projeto' para colocar a arquitetura a serviço de sua própria 'desalienação' como também a serviço do esforço geral de cultura, na transformação do mundo em proveito do homem. Não pode e não poderia cumpri-lo até o fim mas, ao levá-lo à prática, concorreu para o melhor conhecimento, por parte dos arquitetos,

79. Quanto a reinterpretação de Corbusier, já vimos que um "longo" contato com a sua obra não purista já vinha ocorrendo. Em relação a obra de Gropius, a reavaliação de seu trabalho realizada por Giulio Carlo Argan, no livro *Walter Gropius e a Bauhaus*, de 1951, em função de seus termos, leva a crer que Artigas a conhecia e utilizava. O livro de Argan não defendia um Gropius avesso à técnica, muito pelo contrário, porém, como realçou Tafuri, *"a análise de Argan tornava perfeitamente evidente (num momento dominado pelo equívoco naturalista) que o utopismo lúcido da arquitetura como didática de Gropius, quer a inevitabilidade histórica desse utopismo"*. Ou seja, Argan "construía" um Gropius para questionar o realismo - naturalismo - e localizava historicamente e, portanto, justificava o conteúdo do curso da Bauhaus.

80. Tafuri, *Manfredo, El Socialismo Realizado e la crisis de las Vanguardias*, Vv.Aa., *Socialismo, Ciudad y Arquitectura*. URSS 1917-1937, p.63.

81. *Idem*, nota 50, p.99.

82. Veja-se Montaner, J. M., *Después del Movimiento Moderno. La Arquitectura de la Segunda Mitad del siglo XX*, pp.152-6. O livro mais importante dessas elaborações foi *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, de Robert Venturi, publicado em 1966, já posterior ao texto de Artigas.

da natureza dos obstáculos a vencer. Os arquitetos livraram-se das tradições aristocráticas de que eram herdeiros na medida em que a arquitetura, assim como a arte em geral perdeu a 'aura' que os ostentava antes da revolução industrial. " 83

Os termos desta defesa da arquitetura moderna, emprestava-lhe uma correção de princípios exemplar, em que o tributo ao *Zeitgeist*, articulava-se com o objetivo de transformação social. As posições político-ideológicas de Artigas não permitiam que ele acreditasse nas transformações via o funcionalismo arquitetônico - "*não poderia cumpri-lo até o fim*" -, porém, colhia nesse objetivo uma qualidade positiva da arquitetura moderna.

Mas não era apenas isso. Através de Ferreira Gullar aproximava-se de Walter Benjamin que finalizara o ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, afirmando que "*a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte*".⁸⁴ Acreditamos que esse pensamento, absorvido por Artigas, permitiu-lhe concluir que: "*o caráter cultural da arte, com a experiência destes anos, tende a ser substituído pelo caráter político, o que por certo acrescenta-lhe como forma de crítica da realidade em todos os seus aspectos*".⁸⁵ A experiência, que havia servido de "escola" política era a da arquitetura moderna, com a atividade dos seus arquitetos, e neste trecho do texto, não apenas incluía, mas também realçava o trabalho dos construtivistas, na elaboração da habitação social. Ao tentar racionalizar a sua construção, os arquitetos teriam entrado em contato com o seu programa de forma objetiva, "*com o trabalho servil nas famílias, com a escravidão da mulher ao ambiente moderno*" e colocaram suas idéias a serviço da crítica e da mudança desta situação: "*a racionalização das cozinhas 'em nome da democracia'*".⁸⁶

Na seqüência explicaria a identificação de países como o Brasil - "*em desenvolvimento*" - com a arquitetura moderna, que neste trecho denominou "*arte arquitetônica nova*". Pois, se num primeiro momento esta servia para a modernização da cultura, as teses do funcionalismo com a carga crítica que vinha adquirindo "*foram aos poucos se encontrando e confundindo com a temática do desenvolvimento em geral. Da descolonização*".⁸⁷ Sem se envolver com a questão das relações da arquitetura moderna com o Estado, mas excluindo o conteúdo demagógico que, segundo ele, no texto *Caminhos da Arquitetura Moderna*, norteara a sua fase de implantação, afirmou:

"mesmo considerando o atraso no desenvolvimento industrial de países como o nosso, a arquitetura, como arte, partia, em termos de funcionalismo, da possibilidade de desenvolver formas Modernas a partir de qualquer nível de técnica construtiva." 88

83. Idem, *ibidem*, pp.99-100.

84. Benjamin, Walter, *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, in *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. v. I, p.196.

85. Idem, *ibidem*, p.100.

86. Idem, *ibidem*, p.100.

87. Idem, *ibidem*, p.100.

88. Idem, *ibidem*, p.100.

Sem citar nenhum arquiteto, esta consideração dava margem a uma "anistia" a Warchavchik, além de concordar com o conteúdo das elaborações de Costa. Entretanto, fazia questão de reafirmar que era:

"preciso não confundir, em qualquer análise do movimento, a técnica da construção, cujo domínio pela arquitetura é potencialmente possível, com a técnica em geral, cuja necessidade de comando na linguagem dos pioneiros, não nos comovia com os mesmos overtones. Até um tanto ao contrário." ⁸⁹

Ou seja, as teses funcionalistas que aqui no Brasil ganhavam um sentido modernizador da sociedade, podiam ser postas em prática e isto era positivo para alterar o *"atraso do desenvolvimento capitalista, ou a sua convivência com o feudalismo"*. Entretanto, esse uso das teses funcionalistas, que se remetia para a industrialização e o desenvolvimento em geral, fugia ao controle dos arquitetos. Esta compreensão correspondia a uma operação em curso, de *"superação da fase funcionalista"* (no Brasil e no mundo em geral), bem entendido não a sua negação, assim a arquitetura vinha podendo limpar:

"o seu ideário de um certo número de falsos conceitos, de uma certa ganga utópica que a prática denunciou" ⁹⁰

Na continuidade, novamente, de forma muito próxima às colocações de Benjamin no texto citado, assinalava que *"a técnica não se deixou dominar totalmente para cumprir o 'projeto' construtivo em regime capitalista"*. ⁹¹ que seria o de reformar a sociedade, reformando o capitalismo. Isto não seria possível sem uma mudança no seu escopo, sem mudar o conteúdo da superestrutura:

"para a humanidade poder dominar a natureza e a técnica ao mesmo tempo, terá necessariamente que mudar a superestrutura." ⁹²

Nas condições presentes de *"anarquia da produção industrial"* a margem de autonomia dos produtores era muito ínfima. Apesar de todas as apreciações positivas do funcionalismo, na parte final do texto, Artigas não deixaria de criticar a *"tendência do mecanicismo que trazia no seu bojo"*. Desta forma, por um lado, independente da revisão de Gropius e mesmo de Le Corbusier e, por outro, apesar da "falência" do funcionalismo, o que fora negativamente dele assimilado, era o sentido *"de reduzir a atividade global da consciência humana ao pensamento científico, racional, em prejuízo da forma sensível de conhecimento peculiar à arte"*. ⁹³ Certamente, um pouco da crítica ao concretismo estava aqui presente, mas também, um alerta a um tecnocratismo, que começava a ganhar forma com a valorização do planejamento a partir do Estado autoritário também. Contra esta situação, Artigas postulou:

⁸⁹ Idem, ibidem, p.100.

⁹⁰ Idem, ibidem, p.100.

⁹¹ Idem, ibidem, p.100.

⁹² Idem, ibidem, p.101.

⁹³ Idem, ibidem, p.101. Esta dualidade que Artigas apresentava, de certa forma fora enunciada por, P. Smithson no Congresso de Otterloo, arquitetura como engenharia social ou como arte. Veja-se Cap.3, subitem 3.2.2. A Retomada do Debate Arquitetônico pós-Segunda Guerra.

*"a arquitetura reivindica para si uma liberdade sem limites no que tange ao uso formal. Ou melhor, uma liberdade que só respeite a sua lógica enquanto arte."*⁹⁴

Porém, ele não se limitou a essa defesa da arquitetura como um "fazer com arte" que, novamente, questionava a vanguarda construtiva, na medida em que a sua lógica enquanto disciplina específica, só podia ser a de uma estrutura construída ao longo da história. Ainda que o tom da crítica fosse muito distante daquele que usara em 1951/52 e correspondesse à revisão pós-dogmatismo do realismo socialista, as consequências seriam mais profundas, pois ao mesmo tempo que subtraía ao funcionalismo qualquer possibilidade de transformação social, esta nova versão de arte arquitetônica era por ele postulada "como a arma de transformação do mundo" (grifo nosso) e, novamente, explicava que:

*"a arquitetura tem seus métodos próprios, que não se confundem com os da ciência ou os da própria tecnologia. Restaurá-los é a proposta contida nas atitudes de Le Corbusier e Niemeyer."*⁹⁵

Enquanto escopo de idéias e conceitos sinteticamente formulados, como "arte arquitetônica moderna", não eram apenas a confluência das elaborações de Le Corbusier e Niemeyer, eram também a base de sua própria arquitetura, que vinha desenvolvendo a partir de sua crítica, tanto a arquitetura moderna, como ao realismo socialista, e que para essa questão a matriz fornecida por Lurçat, entendemos, que fora importante. No entanto, o que, em termos conceituais, para Lurçat, havia surgido como representação do "plano" que construía o socialismo na URSS, e que nós deduzimos que Artigas transpunha esses conceitos para o caso brasileiro, pretendendo que sua arquitetura fosse a representação do "plano" de desenvolvimento, que construiria a nação democrática e soberana, ele neste texto, apresentava a (sua) arquitetura como uma arma de transformação do mundo. Seria possível à arte arquitetônica, em termos ideológicos, ocupar o lugar da arquitetura funcionalista (construtivista) e o seu objetivo de transformar o mundo, que Artigas afirmara como impossível no mesmo texto? Estando a técnica, além do controle do arquiteto, a atuação política, aproximando-se dos termos de sua interpretação de Benjamin, passaria a ser possível através da arte, instrumento fora de controle do poder, transformada em lugar da soberania do artista. Como arma de transformação do mundo, a arquitetura operaria no campo ideológico, superestrutural. Quando postulava que ela era a representação do "plano", via-a como instrumento da ideologia nacionalista do Plano de Metas, ou das Reformas de Base do governo Goulart, e nesse sentido, servia à "construção" de uma nova infraestrutura e dialeticamente podia fazê-lo porque a ideologia nacionalista existia. A arquitetura enquanto representação, pretendia auxiliar a consolidação da contra-hegemonia nacionalista, oposta à hegemonia ideológica imperialista. Alterado o quadro de poder, com o regime militar, a arquitetura de Artigas, passava a ser a representação do que a nação havia projetado para ser e, como dissemos, sendo em tese a formalização oposta da ideologia do regime militar, tonava-se uma arma de transformação do mundo. Assim, a concepção de arte arquitetônica que antes ditava a sua obra

⁹⁴ Idem, ibidem, p.101.

⁹⁵ Idem, ibidem, p.101.

como representação da nação, passava a ser a concepção que continha o conteúdo ideológico - o projeto de nação - da transformação do regime militar, do mundo. Neste momento, Artigas, sem dúvida, estimulou a crença nas possibilidades do fazer e do fruir arquitetônicos. Mais do que reivindicar uma liberdade, a arquitetura passava a ser vista como o lugar da liberdade.⁹⁶

Nesta operação, Artigas, acabava atribuindo um valor excepcional à superestrutura ideológica para um intelectual de extração marxista, particularmente, no trecho transcrito sobre o domínio da natureza. Fazia-o quando "pulava" uma "etapa", ao não explicitar que uma mudança na superestrutura capaz de unificar e tornar o domínio do homem sobre a técnica e a natureza de forma harmônica, apenas era possível a partir da superação do modo de produção capitalista. Ao não fazê-lo, neste trecho conclusivo do texto, Artigas deu margem, ainda maior, a uma interpretação maximizada dos efeitos ideológicos que a experiência arquitetônica possibilitava.

Artigas contribuiu, em outras ocasiões, para divulgar esse papel da arquitetura, mas também dificultou o esclarecimento de suas posições. Isto se deu, porque o viés programático de uma concepção arquitetônica, insidia a todo momento sobre suas formulações. Assim, independentemente da qualidade transformadora que atribuía a arquitetura, as questões perenes do desenvolvimento tecnológico e a relação deste com a arquitetura, e os seus novos atributos, tornavam-se recorrentes para ele. No texto *O Desenho*,⁹⁷ de março de 1967, talvez, começando por diferenciar-se de uma postura por demais crítica da técnica como instrumento de dominação, que naquele período tomava corpo nas FAU, afirmou:

*"não esperem de mim tomar partido contra a máquina ou contra a técnica. Muito ao contrário, julgo que frente a elas, os arquitetos e os artistas em geral viram ampliar-se o seu repertório formal assim como se ampliaram seus meios de realizar. Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade. É esta, aliás, a tese que pretendo experimentar aqui, aproveitando a oportunidade para tecer considerações em torno do desenho, linguagem da arquitetura e da técnica."*⁹⁸

Portanto, o objetivo declarado do texto enquadrava-se nos ideais "aparentemente" modernos, de harmonizar a arte e a indústria. Entretanto ao tecer considerações sobre a palavra desenho e particularmente

⁹⁶ Duas questões remetem-se a FAU, a partir dessas considerações. A primeira em particular, ao espaço da FAU, aberto, transparente que teve a sua leitura suplementarmente "politicizada", enquanto espaço (trincheira) da liberdade. A segunda, a sua própria metodologia de projeto. As operações que Artigas realizou na FAU, que da empresa periférica para dentro do edifício representavam uma via de solução positiva da tensão do binômio arcaico-moderno, que poderiam ser lidas como superação não apenas na construção civil mas na economia como: um todo, valorizavam-se, ou constituíam-se, enquanto operações artísticas. Acreditamos que Artigas, não imaginava com isso transformar a sociedade: informar o conteúdo de uma sociedade e mesmo o seu destino, não é igual a operação de seu transformação. Porém, convencer a sociedade que seu destino deve ser o da "cipula dos homens", em termos ideológicos, de uma imagem produzida seria papel dos arquitetos. Portanto a grelha pode ser artificiosa, a malha interna de pilares pode também ser desencontrada da malha dos pilares externos. A lógica da arte, da representação que se quer obter, que já devia estar presente em 1961 quando do projeto, supera qualquer rigor ou lógica construtiva formulada como absoluta.

⁹⁷ Idem, *O Desenho*, in *Canininhos da Arquitetura*, pp.41-52.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p.42. Sobre as críticas a técnica veremos mais adiante.

ao procurar a sua origem, encontrou o termo *designio*. Mais precisamente afirmou, interpretando Platão, que a "linguagem" do arquiteto era "*desenho mas também designio, intenção. Pois a arte é obra do homem e não da natureza*".⁹⁹ Parecia com isso, afirmar que o desenho, como linguagem da técnica e da arte, e através do projeto como linguagem do arquiteto, tinha o poder de designar - determinar - os rumos da sociedade, dito de outra forma, modificá-la. Este foi o entendimento, digamos majoritário. Em tempos de crescente envolvimento político, uma manifestação que realçava a capacidade humana de modificar a natureza, de dominá-la, a partir de um instrumento que formulava e antecipava a ação antes de sua concretização, era interpretado como instrumento de transformação social, inclusive porque Artigas afirmara anteriormente que a arquitetura era uma "*arma de transformação do mundo*".

Mas isso já seria uma conclusão. Antes, Artigas percorreria a história, verificando o conteúdo da palavra *desenho*, ou os significados que ela foi incorporando. Um momento importante, se não fundamental, seria o Renascimento e a figura de Leonardo da Vinci, arquetipo do artista e do homem de ciências, "*desenhou como técnico e desenhou como artista*", como também na sua atividade destacou a "*procura da racionalidade*".¹⁰⁰ Prosseguindo, Artigas afirmaria que o desenho, enquanto linguagem, era também "*uma forma de conhecimento*". As considerações sobre Leonardo da Vinci, a citação de Platão, não deixavam dúvidas, o conhecimento que o desenho podia propiciar era racional e não empírico. Entretanto, na história do desenho como linguagem dos arquitetos, uma barreira teria sido levantada, qual seja, o pensamento romântico, cuja principal figura fora John Ruskin. Frente aos processos maquinicos, Ruskin pretendia uma arte sem utilidade, apartada da técnica "industrial", o que equivalia a retirar da palavra *desenho* o seu duplo significado, que seria a fonte de sua riqueza. Mas, segundo Artigas, a máquina continuou produzindo, "*cometeu terríveis deslizes estéticos*", mas os superou, com a contribuição do desenho, que enriqueceu chegando ao *desenho industrial*.

Era importante identificar esse percurso da palavra *desenho*, porque o ideário romântico, que havia influenciado a arquitetura até meados do século XX (desnecessário lembrar do Wright romântico-empírico), reapresentava-se através de Lewis Mumford e Siegfried Gideon. A crítica mais incisiva, Artigas dedicou a Mumford, porque este protagonizara um ataque mais consistente à produção industrial. Para demonstrá-lo, retirava e comentava de suas obras as seguintes citações:

"... *os efeitos triviais da produção em massa com sua abjeta dependência de um grande mercado*..."

... *o analfabetismo decorrente do desenvolvimento excessivo da radiotelefonía e da televisão*..."

Notem bem: *'desenvolvimento excessivo.'*

O desenho que dá ... 'forma aerodinâmica a sacarrolhas ou a objetos de escritório, ou transforma um radiador de automóvel em boca de tubarão'..." 101

⁹⁹ Idem, ibidem, p.43.

¹⁰⁰ Idem, ibidem, p.45.

¹⁰¹ Idem, ibidem, p.49. Utilizamos as palavras em negrito apenas para frisar a citação feita por Artigas.

Depois de considerar que algumas das considerações podiam ter pontos corretos, explicitou que Mumford concluía que não *"se deve quantificar o uso da máquina mas qualificá-la"*. Para Artigas essa conclusão era impossível de ser aceita. Não havia nenhum problema em aperfeiçoar-se a qualidade, entretanto, considerou que esta posição ficara prejudicada, em face da consideração sobre o *"desenvolvimento excessivo."*

Para Mumford, assim como para os românticos (e também para Giedeon) a estética era *"uma rota de fuga, um refúgio para o medo da máquina"*. Ou seja, o que Artigas não concordava era com um entendimento que colocava o mundo tecnológico inscrevendo e alienando a atividade humana sem nenhuma solução "progressista", e a arte defendida como uma espécie de utopia regressiva. Quem, como Mumford, postulava uma conceituação desta natureza, estava dobrando-se *"aos desígnios da máquina"*, porque não conseguia interpretar suas possibilidades, e terminava propondo uma vida bucólica, no campo. A crença na evolução da humanidade levava Artigas, em contraposição, a afirmar:

"Ora, é óbvio que a televisão e o rádio são o oposto do analfabetismo. Que se encaminham na direção de se transformarem em técnicas de gigantescas possibilidades de criação artísticas. São mesmo novas artes, como o teatro e o cinema.

Em termos de informação seus efeitos são também o oposto dos efeitos do analfabetismo.

Para nós, arquitetos, a televisão e o rádio, que informam com a velocidade da luz, sugerem novos conceitos de espaço. O espaço como que se torna transparente e o homem ubíquo. Novas simetrias são possíveis. Enriquece o cabedal de matéria para organizar novos desenhos e novos projetos.

Em lugar de uma máquina toda-poderosa que traça o nosso destino e determina os nossos desígnios, que assume nossa linguagem e portanto desenha e projeta sem o controle de nossa mente, o que se passa é o contrário. É melhor e mais perfeita a ferramenta - melhores nos sairão as obras.

Um desenvolvimento cada vez maior e tanto melhor quanto excessivo. ' ' 102

Artigas colocava-se, neste texto, como um defensor apolíneo das possibilidades tecnológicas e, descartava na seqüência quase todos os mestres frente a essa sua "nova" posição. Wright, evidentemente, era um romântico já histórico para Artigas. Gropius estranhamente era equiparado ao arquiteto norte-americano sem maiores explicações, talvez por necessidade de desqualificá-lo em função dos elogios parciais que fizera no texto anterior, ou talvez por deduzir que as posições de Gropius, que citara, fossem reinterpretadas das posições de Ruskin, como precariamente indicava. A crítica maior caberia à Le Corbusier: o recorte que Artigas fez, naquele momento, excluía todas as formulações e todo o trabalho que o arquiteto franco-suíço começara com as Unidades de Habitação (que era vista apenas do ponto de vista funcional), ou seja, desaparecera o Le Corbusier, que junto com Niemeyer estava restaurando a arquitetura no texto *Uma Falsa Crise*, O que havia era o arquiteto que

"divinizou a máquina: a grande cidade foi o seu símbolo da máquina. Aceitou-a também como um poder exterior ao homem. Diferenciou-se dos outros grandes arquitetos somente porque se colocou na posição de agente desse novo mito, representante autoritário da máquina." 103

Neste Le Corbusier que se dobrava ao comando da máquina, alguma coisa dos textos do início dos anos 50, uma crítica à vanguarda e sua crença anti-arte nos novos processos tecnológicos, era restaurado. No compito final, vanguarda racionalista ou empírica, toda ela novamente era descartada, sem os mesmos epítetos de agentes do imperialismo do período da Guerra Fria. Para a solução do conflito entre a técnica e a arte, Artigas afirmou que:

"ele desaparecerá na medida em que a arte for reconhecida como linguagem dos designios do homem" 104

Reconhecia uma dicotomia na consciência humana, uma metade sensível e outra racional, e era aos artistas que atribuía a capacidade de unificá-las. O trabalho do arquiteto tinha que reconhecer as novas linguagens, que experimentariam novos resultados. Na conclusão, Artigas afirmou que a arte *"não era um símbolo"*, ou seja, ela não era o limite da técnica, ou um refúgio contra a técnica, ou mesmo contra os novos meios tecnológicos, que deveriam ser utilizados para a criação. Sobre isso metaforizou:

"os símbolos são frases, ou se quiserem, são os versos que compõem o poema. Para os arquitetos da atualidade, é importante que se exprimam com símbolos novos. Os novos símbolos são irmãos das novas técnicas e filhos dos velhos símbolos." 105

Os arquitetos tinham que operar com as novas técnicas, através de uma unidade, que apenas a arte continha e possibilitava, desde que fosse reconhecida neste trabalho uma evolução - novos símbolos - do fazer arquitetônico, e ao mesmo tempo sedimentado o respeito, aos elementos estruturais da linguagem arquitetônica, à tradição - velhos símbolos - da arquitetura.

As raízes dessa postura que aliava a técnica à arte, já observamos anteriormente. A necessidade de defender os novos meios tecnológicos explicam-se pelos ataques que a sociedade afluyente, ou industrial vinha sofrendo naquele momento, e que Artigas escolheu a obra de Mumford como paradigma para sua análise. Havia de defender a técnica industrial, pois o estágio de desenvolvimento brasileiro, não tinha relação com a economia americana ou européia,¹⁰⁶ a sua defesa era a defesa do desenvolvimento, que era a defesa da democracia. A concepção de substituição das importações, previa na sua implementação a absorção da tecnologia que os produtos importados incorporavam. Mas, não eram apenas os ataques genéricos à sociedade afluyente que preocupavam Artigas, eram às críticas específicas que se iniciavam nos

103 *Idem, ibidem, p.51.*

104 *Idem, ibidem, p.51*

105 *Idem, ibidem, p.52.*

106 Talvez para Artigas mesmo nos EUA, na Europa e no Japão, os termos da defesa de Mumford fossem incorretos, mas com certeza para o Brasil, que vivia o dilema entre o atraso e o desenvolvimento as posições de Mumford eram inaceitáveis e francamente retrógradas.

próprios corredores da FAU, que Artigas impunha-se a obrigação de responder. Em 1965, Rodrigo Brotero Lefèvre afirmaria que a postura correta na arquitetura, enquanto "*atitude modificadora no processo de desenvolvimento*", implicava na "*não aceitação da infiltração de métodos e análises e de técnicas características de países super-desenvolvidos, que para nós assumem cunho de irracionalidade, por mais racionais que se apresentem em sua origem.*" 107

Por outro lado, também naquele momento, as teorias estagnacionistas que pregavam um subdesenvolvimento capitalista, ganhavam corpo e interpretavam o capitalismo brasileiro como tendo um desenvolvimento desigual e combinado, cuja consequência era a impossibilidade de uma Revolução nacionalista-burguesa. Ainda que nesta questão opunham-se a teses estagnacionistas com as do Modelo Democrático Burguês que o PCB defendia, de forma paradoxal, naquele momento, as duas vertentes político-econômicas convergiam.¹⁰⁸ As teorias estagnacionistas explicavam o atraso econômico como estrutural. Para o PCB, o atraso viria caso não fosse restaurada a democracia. Ou seja, o atraso era a paisagem comum. Ora, defender a técnica industrial era defender o desenvolvimento, era uma atitude política contra a estagnação, contra o atraso e contra o regime militar e sua política econômica a favor do latifúndio e do imperialismo. O que havia de novo era o caminho da defesa dos conceitos técnicos, que Artigas traçava.

Acreditamos, que não estaremos muito longe da verdade ao considerarmos que foi o pensamento de Benjamin, expresso no ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, do qual já se aproximara no texto anterior, que informou e renovou suas considerações sobre a relação arte-técnica. A colocação da televisão - que não existia enquanto meio ativo na época da primeira edição da obra de Benjamin, 1935-36 - e do rádio, ao lado do cinema e a sua caracterização como "*novas artes*", ou como meios técnicos de reprodução que se encaminhavam para tanto (para serem "*novas artes*"). tendem a corroborar nossa hipótese, além do efeito de massas positivo que Artigas vislumbrava a partir deles. Para Benjamin, a reprodução técnica desritualizava a obra de arte, e emancipava-a para um uso de massa e, importante, como já observado no texto anterior, era um meio aberto à politização da arte. Assim, Artigas requalificava a sua própria noção de arte arquitetônica, com a positividade dos novos meios técnicos. No seu texto, não avançaria as outras questões, propriamente relativas à arquitetura, que Benjamin discutiu no seu texto. Entretanto, algo da noção otimista da recepção tática, que o filósofo alemão teorizou, estava presente nas entrelinhas do texto que deu margem à conclusão que antecipamos no início, ou seja, a capacidade de

107 Lefèvre, Rodrigo Brotero, Notas sobre Arquitetura, Acrópole n.º 319, p.23. Sem termos a pretensão de esclarecer, neste trabalho, os dois lados do debate, acreditamos que, as posições de Lefèvre, que podiam ser interpretadas como favoráveis às tecnologias tradicionais, deviam ser vistas, antes, como favoráveis a um desenvolvimento tecnológico outro, diferente daquele dos países "super-desenvolvidos", como mostraria a aproximação construtiva com Eládio Dieste. De qualquer forma, o clima do período tendia a acirrar as diferenças, radicalizando e alterando posições, além de projetar as propostas para além do debate arquitetônico.

108 Para as teorias estagnacionistas e as teorias do subdesenvolvimento capitalista, veja-se Mantega, Guido, op. cit., cap. 5, O Modelo de Subdesenvolvimento Capitalista, pp. 210-283. Um dos expoentes da teoria do subdesenvolvimento capitalista era Gunder Frank. Segundo Mantega suas elaborações propunham a existência de: "*um sistema capitalista mundial, formado por vários subsistemas nacionais - articulados segundo uma determinada divisão do trabalho e vinculados por laços de exploração e dependência. Essa rede de conexões abrangeria desde as cidades mais avançadas das grandes metrópoles, até as zonas rurais mais atrasadas dos países subdesenvolvidos como, por exemplo, o 'velho' Brasil latifundiário. Este portanto, longe de constituir um obstáculo ao novo Brasil urbano-industrial (como pretendiam as análises dualistas), seria, isto sim, ao ceder-lhe seu excedente, uma de suas principais fontes de desenvolvimento.*" Mantega, G., op. cit., p.211.

uma transformação do mundo, pela arquitetura, estaria dada a partir da conscientização, possibilitada pela fruição arquitetônica.¹⁰⁹

No seu livro *Teoria e História da Arquitetura*, de 1968, Manfredo Tafuri fez ver que a obra de Walter Benjamin conheceu uma oscilação entre dois extremos:

*"a repulsa e a aceitação do novo universo de significados próprios da civilização tecnológica e de massas: o seu drama é o drama de todos os intelectuais europeus mais sensíveis desde o início do século, de Max Weber, Husserl, Brecht, Klee, Le Corbusier. Todavia, a escolha feita por Benjamin é clara de 1931 em diante."*¹¹⁰

A situação de Artigas e do intelectual brasileiro, nos anos 60, não era equivalente a do intelectual europeu no entre-guerras, entretanto, várias questões possuíam correspondência, e permitiam posicionamentos similares. No texto *Uma Falsa Crise*, as reconsiderações que fez nele, e a defesa que fez de Le Corbusier, indicavam uma opção de momento, mas, como salientamos, a partir de uma leitura que recuperava a arte no trabalho de Le Corbusier e de Gropius, vale dizer, de parte substantiva da vanguarda. Porém, num momento de tensão, no texto *O Desenho*, a incorporação da *escolha de Benjamin*, surgia ao mesmo tempo que voltava a desqualificar a vanguarda (Le Corbusier, Gropius). Entretanto, o que alterava era o lugar da vanguarda e não as considerações que permitiam à Artigas operar as questões técnicas e a inserção de sua arquitetura nos meios de produção, reforçando a arte como a portadora dos desígnios. Portanto, de certa forma, Artigas, marcado pela questão da representação do desenvolvimento da nação, das marchas e contramarchas que o processo político impunha a esse problema e frente à crítica à técnica como irracionalidade, e nesse sentido guardada as diferenças, estava imerso no drama que décadas antes havia afligido os intelectuais europeus. Entretanto, não era apenas isso; quando afirmou a unidade entre o traço artístico e técnico de Leonardo da Vinci e a racionalidade desta operação, estava afirmando que além da arte, o desenho, ou projeto, guardavam um desígnio, ou uma intenção racional, mas, esta intenção apenas poderia ser efetivada se o desenho, a arte em Benjamin, fosse corretamente politizada. Caso o oposto acontecesse, acarretaria a sobreposição da técnica sobre a arte, o código tecnológico condicionaria o produto artístico, como os concretistas propunham, a exemplo de Cordeiro. A política não podia ser um termo vago, uma postura apenas crítica em face da realidade. O conteúdo desta politização permanecia o da representação da nação pela arquitetura, que por causa da subtração do governo nacional-desenvolvimentista, transformara-se em representação de um outro mundo, que não mais existia institucionalmente. Assim, o sentido da sua visão arquitetônica permanecia; sua arquitetura, passava a ser o ato criador da nação tornada outro mundo, e portanto, transformadora da realidade do regime militar.

¹⁰⁹ Sobre esta questão, a partir da leitura do ensaio, Tafuri afirmou que para Benjamin: "a arquitetura, pela sua própria natureza, permite já aquela tomada de consciência por parte da coletividade, que Brecht exigia ao seu público: uma fruição que consista no relaxamento e a reflexo por parte de pessoas interessadas na realização cênica. Isto é, arquitetura, cidade e teatro épico pretendem todos uma extrema transparência dos processos que conduzem à sua elaboração, para os revelar a quem acompanhe com distanciamento as suas narrativas." Acreditamos que as semelhanças desta consideração, com a obra de Artigas e, em particular, com o prédio da FAU, onde o público não era distanciado, mas pelo contrário interessado, extrapolam o acaso.

¹¹⁰ Tafuri, M., *Teorias e História da Arquitetura*, p.119.

Através de Benjamin, Artigas reencontrava-se consigo mesmo, com a necessidade de "nacionalizar" o racionalismo, e voltava a desenvolver a sua compreensão da arquitetura como instrumento político-ideológico na luta para forjar uma contra-hegemonia nacionalista, renovado pela tarefa de "transformar" o mundo nas condições analisadas

4.3.4. Dois Projetos Decisivos

Em 1967, Artigas realizou dois projetos marcantes de seu percurso intelectual, mas também marcantes para uma datação da historiografia da arquitetura brasileira: o Conjunto Habitacional Zézinho Magalhães Prado - Parque *CECAP* -, em Guarulhos, e a Casa ^{É a Casa} *Ortega Baeta*, em São Paulo.¹¹¹ O Conjunto era um empreendimento da Caixa Estadual de Casas para o Povo - *CECAP* -, que tinha como público alvo trabalhadores sindicalizados, de baixa renda. A participação de Artigas num projeto desta natureza, por si só, independente da solução apresentada, já era um fato notório em função das posições que defendera no início dos anos 50. É bem verdade, que elas conheceram uma flexibilização em função das alterações da conjuntura política, como foi analisado. Entretanto, Artigas não havia produzido nada em termos de habitação popular, que pudesse demonstrar para onde ia o seu posicionamento a respeito deste assunto.¹¹² O que tende a apontar que, de forma genérica, contava ainda com as mudanças estruturais na economia para uma intervenção "consequente" no problema da habitação social. Esta posição tinha um referencial concreto na ausência de uma política governamental eficiente, voltada para a questão habitacional, posterior aos conjuntos dos *LAP*, como mostrou, por exemplo, a ocupação da periferia paulistana pela população de baixa renda, através da auto-construção de suas habitações, ao longo dos anos 50 e início dos 60.¹¹³

Em 1967, as possibilidades das atividades do Banco Nacional de Habitação - *BNH* -, criado pelo regime, militar já se faziam anunciar e a sua concepção como banco já conhecia as primeiras críticas.¹¹⁴ A *CECAP*, com sua política de favorecimento a trabalhadores sindicalizados, parecia oferecer a possibilidade de uma atuação modelar para a questão da habitação de baixa renda, podendo funcionar como "laboratório" das posições nacionalistas e desenvolvimentistas que Artigas elaborou nos dois últimos textos analisados. Do ponto de vista de esquerda, nada melhor do que um conjunto habitacional popular para realizar uma "representação" da nação que fora suprimida e "transformar a realidade", através da arquitetura, naquilo que o regime, ao tratar como um empreendimento bancário, no caso do *BNH*, desqualificava como espaço de moradia e de progresso social.

¹¹¹ Com relação a datação veja-se Cap. 3 item 3.1.7 Periodização da Arquitetura Moderna Brasileira.

¹¹² A experiência anterior de Artigas na área de habitação social, limitava-se até então, ao projeto de um edifício de apartamentos para o *IAPC* no bairro de Santa Cecília na capital paulistana, do ano de 1946.

¹¹³ Delimitamos os anos 50 e 60, em função dos textos e do projeto de Artigas, entretanto, como é de conhecimento público, a auto-construção já era uma prática nos anos 40 e se estende até os nossos dias, independentemente, de iniciativas governamentais. Veja-se Banduki, Nabil G., 1930-1945, Origens da Habitação Social. O Caso de São Paulo.

¹¹⁴ Para uma análise da fase inicial do Banco Nacional de Habitação - e do Plano Nacional de Habitação, ambos de 1963 -, veja-se Brito, Paulo Júlio Valentino, Exame da Situação Brasileira, in *Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento*, pp.101-44.

O Conjunto proposto seguiu em muitos aspectos o padrão moderno. Os blocos, tipo lâmina, eram justapostos dois a dois numa grande malha geométrica, em que a irregularidade apenas ocorria em função da forma do terreno (um polígono irregular). Os edifícios tinham, além do térreo, liberado por *pilotis*, três pavimentos. Cada bloco, ou edifício, possuía trinta apartamentos, dez por andar. A justaposição de dois blocos-lâmina no sentido longitudinal, não era fortuita, pois, permitiu que os apartamentos, dois a dois em cada bloco, fossem servidos por caixas de escada, que alocadas entre os blocos no sentido transversal, tornava-se o elemento de ligação que dispensava corredores.¹¹⁵ Desta forma, cada lance completo de escada, servia a quatro apartamentos, dois em cada bloco e, no total, cada caixa de escadas servia de acesso à doze apartamentos, seis em cada bloco; com cinco caixas de escadas, entre dois blocos justapostos, atingia-se sessenta apartamentos, trinta por bloco.¹¹⁶

Esta organização "desmentia" a leitura feita a partir da planta, de um bloco "justaposto" a outro. Ou seja, o elemento de circulação, a escada, da maneira como havia sido implantada tornava os dois blocos um único edifício, mas também, podemos entender que, subdividia os dois blocos em outros cinco ligados pela caixa de escada, ou ainda, era possível outras divisões, a partir dos "pátios" internos verticais - nas alturas - e virtuais, formados entre duas caixas de escadas. Virtuais e verticais porque o térreo liberado pelos *pilotis* formava um único espaço e os "pátios" serviam visualmente a quatro apartamentos (dois por bloco) situados entre duas caixas de escadas, como as salas eram voltadas para eles, os pátios, tinham a mesma carga conceitual dos jardins posteriores das residências que Artigas projetara; multiplicada socialmente - serviam quatro salas/famílias. Intencionalmente, existia uma complexidade de arranjos que visavam minimizar a padronização da implantação, e que emprestavam as situações criadas por esses arranjos intra-blocos uma atmosfera urbana. A utilização do elemento de circulação como estruturador do uso reforçava esta atmosfera, pois aproximando-o da rua, portanto tornando-o também um elemento urbano, requalificava o espaço coletivo como um espaço público, próprio da cidade. Havia uma hierarquia que auxiliava este entendimento: o nível coletivo (público) do térreo construído pelos *pilotis*, os "pátios virtuais" entre as caixas de escadas, a rua vertical construída pela caixa de escadas, cujo desenho permitia uma pequena área, uma "saleta", que servia dois apartamentos, ou seja, um lugar intermediário, entre a circulação "pública" e os espaços privados, dos dois apartamentos, que podia ser "conservado" pelos moradores. Esta organização demonstrava a influência de Le Corbusier, mas talvez, de forma mais incisiva informava a presença do trabalho dos Smithson, e o valor que estes atribuíam à "rua" como elemento dinamizador da moradia.

Começamos a análise do conjunto pelos edifícios, dois a dois, entretanto, a mesma intenção hierárquica neles presentes, tinha início na organização no plano geral da proposta. Os blocos formavam setores, que os autores denominaram freguesias, e conforme Fábio Pentecado, num debate sobre o projeto realizado na FAU em 1968, tinha-se que:

¹¹⁵ Esta solução, além de econômica porque diminui a área de circulação, permitia que os apartamentos ocupassem a largura total da lâmina, o que, por exemplo, possibilitava o aproveitamento da ventilação cruzada.

¹¹⁶ O projeto inicial previa um total de 10.560 unidades, que foram reduzidas para 8.700, em função da retificação do rio Baquerivú, que se inseriu no terreno original.

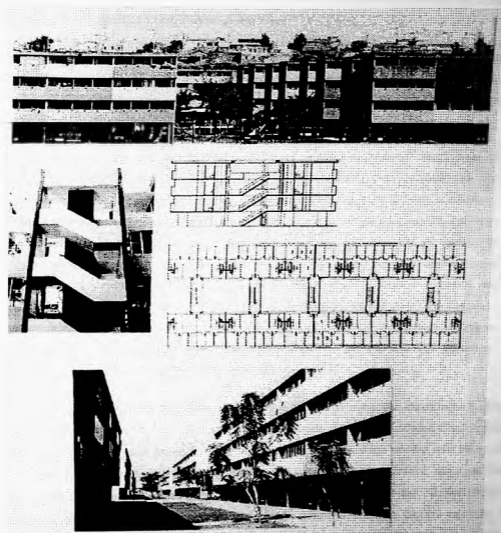
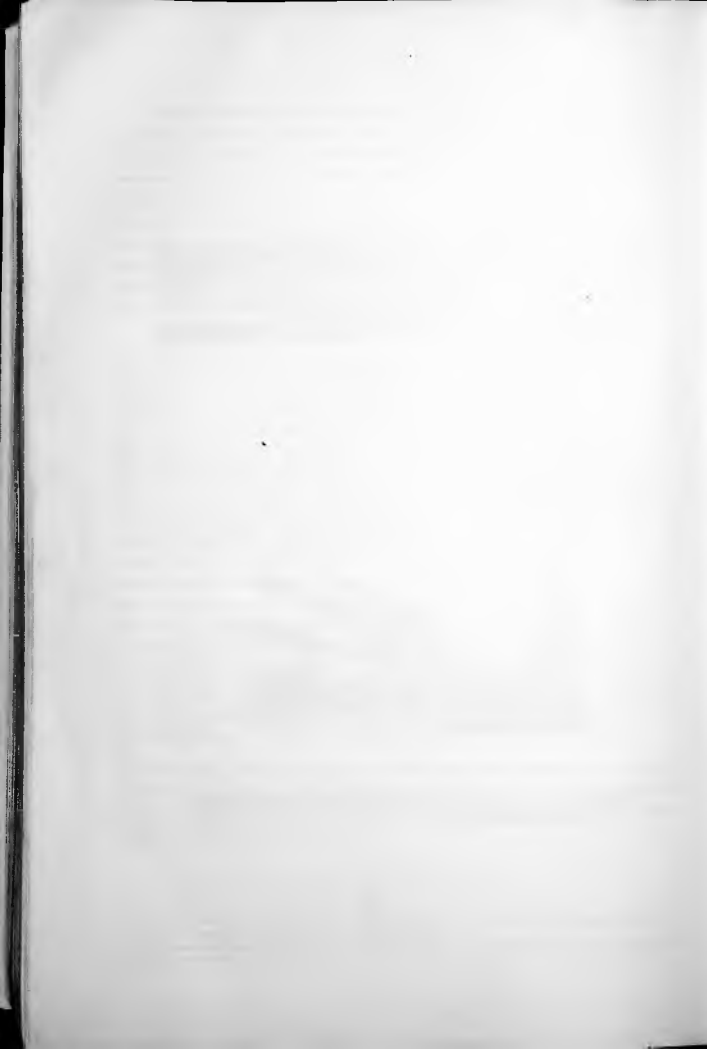


Figura 45: Vilanova Artigas, Conjunto Habitacional CECAP - Zezinho Magalhães Prado, Guarulhos, 1967.



"cada freguesia, densamente construída, mas em termos de ocupação de área razoavelmente satisfatória, passa a ser atendida por um conjunto de atividades comerciais cotidianas a uma distância de 150 metros.

Desta forma, resulta um conjunto de soluções apoiadas nos 150m - a criança andaria próximo de 150 m até a escola, assim como o adulto, do terminal do ônibus até a sua habitação e da habitação às compras do cotidiano." 117

Este setor, claramente identificado com a concepção de unidade de vizinhança ou de superquadra, era denominado de freguesia. A razão disto, conforme Artigas (no mesmo debate), estaria no fato da linguagem não acompanhar de modo sincrónico a velocidade da mudança dos conteúdos das manifestações culturais:

"ora, por outro lado, no caso brasileiro, a linguagem tem sido para nós um processo de absorção cultural das metrópoles, uma maneira de nos alienarmos cada vez mais; vejo com certo aborrecimento, o uso corrente de certas expressões como unidade de vizinhança - 'neighbourhood unit' - quando realmente isto não quer dizer vizinhança mas sim bairro ou coisa que o valha. A medida que procuramos criar bases para um urbanismo que pudesse ter raízes nossas, arranjar palavras que o caracterizassem com menos aspectos abstratos, com algum conteúdo cultural brasileiro, foi o que procuramos no caso. Isto vai até o ponto de nós não escrevermos maquete mas sim modelo, não escrevermos superquadra mas sim freguesia. Procuramos todas as formas que provocassem por elas mesmas a pesquisa de algum conteúdo. Esta é uma atitude em relação à própria cultura que não tem uma atitude de malícia, mas uma intenção de falar linguagem própria." 118

Nos termos de Artigas, o conteúdo nacional tornava-se quase uma colagem à organização racional, que orientava a conformação do projeto. Tanto mais, quando Pentecado, dando continuidade à citação inicial, explicava que as freguesias deviam comunicar-se *"com um grande espaço aberto que é a área para onde sempre convergem todos os movimentos"*.¹¹⁹ Como o desenho formal não era concêntrico, radial, ou coisa equivalente, as atividades na área (central) que organizavam os fluxos na malha ortogonal, deveriam ser fortes o suficiente para "conquistar" os moradores à animação urbana do conjunto. Isto era esperado, na medida em que havia uma expectativa que para essa área não afluíssem apenas os habitantes do conjunto, mas uma população de 100.000 a 200.000 pessoas, moradoras da região lindeira. Com isso, na área em que:

"se localiza o comércio principal, se formará uma convivência, dando assim aos moradores uma vida não isolada, evitando que este conjunto se torne uma cidade-dormitório (...)" 120

117 Debate CEB, 1968, Desenho, nº 4, s/p.

118 Idem, ibidem, s/p.

119 Idem, ibidem, s/p.

120 Idem, ibidem, s/p.

Os esforços para a realização de uma vida urbana ativa, estavam dados. Entretanto, não iam além das propostas que o próprio movimento moderno pregava, ou que os seus renovadores buscavam incrementar com os mesmos objetivos. A solução de liberação do térreo através do emprego de pilotis, além de filiar-se à arquitetura moderna brasileira corrente, era explicada como a forma de organizar as freguesias a partir das atividades que a liberação possibilitava, além de um uso funcional claro. Conforme Paulo Mendes da Rocha, também no mesmo debate, com os pilotis decorreriam "áreas ligadas à recreação e que conduzem naturalmente às áreas de comércio local da freguesia, aos pontos de ônibus e principalmente estacionamentos".¹²¹ As raízes brasileiras da proposta do conjunto dependeriam, por um lado da sua qualidade enquanto projeto, que demonstrasse a nação que estava sendo construída até o golpe de 64 e, por outro lado, do empréstimo semântico de palavras como freguesia.

A filiação à nação, através do projeto, imbricava-se com a procedência moderna e racionalista e, também, justificava-a para explicar até onde ela seria pertinente. Artigas explicitaria esta posição afirmando, a partir da classificação elaborada por François Choay, que existiam dois "tipos de urbanismo", o culturalista e o progressista. O primeiro procedendo de Ruskin, Morris, culminava com as propostas de Wright, e era contemporaneamente caracterizado por uma proposta "antimetropolitana", o segundo, tinha sua genealogia constituída por Proudhon, Richards, Fourier, Owen e "atingiu" a obra de Le Corbusier. À esta segunda corrente, filiava-se o urbanismo brasileiro, quer em termos históricos do "processo de implantação das cidades brasileiras", não apenas no período colonial, mas também, de forma recente, como na "cadeia de cidades" do interior paulista, e no projeto de Belo Horizonte, quer no presente imediato com a construção de Brasília. O urbanismo progressista - racionalista - era a fonte histórica que informava o urbanismo brasileiro. Porém, ainda que Artigas não afirmasse de forma literal, para ele havia diferenças construídas na história. Com o desenvolvimento cultural ocorrido, processara-se uma modulação conceitual que distinguia, por exemplo, as cidades do interior de São Paulo e mesmo Belo Horizonte de Brasília. No momento do projeto da capital, historicamente situado, a fonte havia-se transformado em característica. Desta maneira, o urbanismo progressista era uma característica do urbanismo nacional que havia conquistado uma identidade autônoma. Artigas e equipe desenvolviam este urbanismo e, assim, estavam contribuindo para a reafirmação da cultura nacional.

Esta posição, apesar de sua carga ideológica nacionalista, não podia esconder a crença nas idéias modernas para melhoria das condições de vida nas metrópoles. A "brasileidade" de que era revestida, deveria, com a proposta, tornar a identidade dos usuários mais fácil, reforçando a apropriação almejada dos espaços do conjunto - da área central principalmente. A manipulação da forma - racional e nacional -, enquanto tarefa do arquiteto e a sua proposição era, para Artigas, fundamental, pois no momento do debate, as críticas de Sérgio Ferro e principalmente as posturas delas derivadas, de valorização das casas autoconstruídas - portanto de um empirismo popular -, ou de um saber popular que não devia ser constrangido, tinham uma ascendência em parcelas significativas de profissionais e estudantes. Neste

121. Idem, *ibidem*, s/p. Afirma a questão funcional, alertamos para a semelhança da explicação feita por Rocha, com a defesa do emprego de pilotis feita quando da concepção dos conjuntos dos IAP. Veja-se cap.3, subitem 3.1.4. Arquitetura Moderna e arquitetura Social.

sentido. Artigas punha em circulação não apenas as idéias modernas nacionalizadas, mas também, uma noção próxima a de vanguarda com as suas interfaces político-culturais.¹²² Em defesa de uma atitude condizente com essa noção, afirmou:

"Construção, esse é o termo que os urbanistas usam, se voce coloca um modelo fisico, social para que uma camada se comporte dentro dele; isso representa submeter o homem ao modelo, claro, isto tem um processo de construção: voce do fisico força o plano do comportamento. Então chegamos ao urbanismo progressista." ¹²³

No debate as posições de Ferro não se faziam presentes, entretanto, Candido Malta, ao defender a posição de um "urbanismo aberto", que possibilitasse a intervenção do usuário e modificações formais em função de mudanças de programa, fazia para Artigas, em parte, o papel de Ferro. Respondendo uma consideração de Malta, que entendia a proposta do conjunto como tradicional e que não acompanhava as "tendências de transformação que estão aí", Artigas, identificou essa posição como culturalista. Estava aberta a passagem para críticas mais ácidas, pois, ao defini-la como tal, já a associava à Wright, ao "laissez-faire social", ao patrocínio do caos urbano. O passo seguinte, foi relembrar a caracterização que fizera em *Caminhos da Arquitetura Moderna* de Wright como Dionísio e Le Corbusier como Apolo e, com certa clareza, explicar de forma coerente as suas posições, afirmando:

"trata-se na minha opinião de não procurar nenhum caminho nem outro, mas achar uma maneira dentro da qual o fisico acompanha o real social e por este processo não se reifica o tempo. O processo de reificação do tempo é exatamente negar o presente como parte da história, afirmar-se o futuro ou agarrar-se ao passado, coisificando o tempo presente. É uma consciência que não aceita o fluir da história e propõe ou os radicalismos que querem saltos dialéticos a todo custo ou então reclusão nas propostas passadistas, sejam elas estéticas ou de qualquer forma, e que freiam já nesta altura não só o presente como também o futuro. Afinal os delírios ideológicos são características do humano." ¹²⁴

Num momento de autoritarismo político, as posições que Artigas defendera no início dos anos 50, pareciam auxiliar a definição de uma ação arquitetônica que, se não mais implicavam numa postura de denúncia, incongruente com a atividade de arquiteto, também, não admitiam que o arquiteto, visto como um agente técnico, mas também político da transformação da realidade, que detinha uma parcela do saber produzido pela humanidade, tivesse suas atribuições rebaixadas perante soluções "pretensamente populares" e legítimas apenas por conta disso. Significativo da concepção desta ação arquitetônica era uma certa recuperação de alguns conceitos do realismo socialista contra a vanguarda - "o presente como parte da

¹²² Essa identificação com a vanguarda era, também, uma decorrência da atitude que buscava representar a nação subtraída pelo golpe. Com a referência a um governo nacionalista e popular atenuada - já estávamos em 1968, relativamente distante do golpe e num momento de radicalização política -, a acentuação da carga política da atividade de arquiteto, revestia a própria atividade, para os adeptos do pensamento de Artigas, com um manto partidário. Isto recuperava parcialmente a noção de vanguarda que Tafuri apresentou,

¹²³ Idem, *ibidem*, s/p.

¹²⁴ Idem, *ibidem*, s/p.

história”, mas ao mesmo tempo, uma crítica ao mesmo realismo, que havia justificado dentro do PCB nos anos 50 a defesa do neocolonial - *“reclusão nas propostas passadistas”*. Ainda que, nesse aspecto, o alvo fosse a arquitetura e o urbanismo de Wright, que não interpretava o processo histórico, mas via, segundo Artigas, o passado como alternativa ao presente.

Certamente, a atitude de Artigas naquele momento era muito melhor informada conceitualmente do que a dos anos 50. Esta postura “historicista”, provavelmente, referenciada nas elaborações italianas,¹²⁵ interpretava a história como um valor que, no caso, qualificava positivamente a nação. Ou seja, a nação era um fato concreto, ela existia nas aulas da FAU, na prancheta dos arquitetos, nos tijolos dos edifícios, no ponto de ônibus, no café da manhã, no feijão do almoço, no traçado das ruas, nas curvas das estradas, nas plantações e nas pastagens. Em cada mínimo gesto, elemento ou objeto, um pouco do conteúdo da nação estava espalhado. Os vínculos com o passado eram um elemento da legitimação social da nação, enquanto nação histórica, mas também eram, no caso de Artigas, uma reminiscência que auxiliava o indivíduo, como parte orgânica de uma coletividade a reconhecer-se socialmente, mas nos dois casos, a atitude de valorar a nação, jamais significava uma aceitação literal de formas que nela houvessem ocorrido, ou que ainda ocorressem. A nação, que era o *“real social”*, não estava apenas espalhada em tudo, ela estava dispersa, *“achar uma maneira dentro da qual o físico acompanha o real social”*, dito de outro modo, achar uma forma para o conteúdo nacional - ou ainda, representar a nação -, esta era, para Artigas, a tarefa do arquiteto, desde que entendamos que este conteúdo, sem negar a história, estava no presente.

Os arquitetos, não deviam trabalhar aparte do seu “cliente”, porém, o vínculo que estabeleceriam com eles não seriam empíricos, mas sim científicos. Os arquitetos deveriam coordenar equipes de outros profissionais - principalmente das ciências sociais - que eram os interlocutores qualificados dos cliente, a população alvo do conjunto. Era através do resultado do trabalho científico desses profissionais que os arquitetos mediriam o gradiente de suas propostas. Este trabalho tinha um rumo preciso, partia de uma premissa: a possibilidade de baratear a construção. Portanto, conseguir que um programa habitacional para população de baixa renda fosse viável, dependia da industrialização e racionalização da produção das edificações. O produto industrializado, ainda que mais barato, poderia ser recusado pelos clientes em função de dados culturais diversos. Daí que, orientar os arquitetos de forma a possibilitar um equacionamento de custos (modernizadores), com hábitos culturais, revestia-se de um significado especial, era um balanceamento entre inovação (construção) e conservação.

Artigas discorreu sobre esta questão, numa intervenção - entre fábula e relato - sobre dois exemplos que, também, indicavam o que entendia como mais importante, tanto em termos de economia na construção, como quanto ao elemento, que inovado, iria provocar algum tipo de mudança nas pessoas. Para atingir-se um custo, que possibilitasse uma prestação, com a qual o usuário pudesse arcar, foi:

“preciso propor um processo de construção no qual podemos fazer este edifício com espessuras médias de 9cm de concreto armado, foi preciso também modificar a estrutura de

125. Elaborações estas de Tafuri - Teorias e História da Arquitetura - e Rossi - Arquitetura da Cidade.

*fornecimento de água, foi preciso ir a aspectos que nos levaram a projetar um tipo de fogão (...)*¹²⁶

Agora eu vou mostrar o lado errado de nossa análise, nos parece que um fogão poderia ser perfeitamente 4 tubos, 4 bocas e um bujão de (...) poderia ser de matéria plástica pintado de margaridas ou despintado, porém não funciona. É claro que levamos o nosso progressismo a ponto de oferecer este fogão que ia custar cerca de um cruzeiro, mas na análise sociológica que fizemos em relação a camada que estamos considerando, constatamos que 98% dela tem fogão com margaridas. Devido a isto fogão nós não vamos fazer porque o fogão que nós programamos vai ser substituído por um fogão de margaridas." 126

O "episódio" do fogão, ilustrava que o processo de racionalização, que deveria ter prioridade, era o da arquitetura e não o dos equipamentos domésticos, pois era a partir dela - a partir da sua concretização - que se pretendia influenciar os moradores, ou seja, existia uma hierarquia "progressista" em favor da arquitetura e do urbanismo. A partir desta hierarquia e dos dados sociológicos, decidia-se a posição perante um elemento ou quesito da preferência popular - no limite, a posição "artística" perante a "cultura popular". Como indicado na afirmação, a postura da equipe, se por um lado não era a de tentar constranger ao máximo em nome do progresso, também, não deveria valorizar qualquer hábito ou "gosto", pois eles não eram vistos como sintomas de uma expressão cultural própria, mas subproduto da dominação ideológica burguesa. No caso, o fogão de margaridas seria exemplar, pois não se estava falando de um fogão à lenha, ou qualquer coisa semelhante, mas sim, de um produto industrial, *kitsch*, dirigido ao consumidor "c e d". Um produto industrial feito pelo cálculo de marketing, sem nenhuma, ou com a contribuição artística diluída.

Quanto ao projeto arquitetônico, a solução com paredes médias de 9cm foi pensada inicialmente para execução através da pré-fabricação ou pré-moldagem dos componentes. A pré-fabricação era vista num quadro, que aliava qualidade técnica e economia, era interpretado de maneira totalmente positiva e no qual os arquitetos deveriam depositar todo o seu conhecimento. O projeto, entendido como um grande empreendimento artístico-racional - científico -, que valorizava a pesquisa sociológica, realizava-se de forma clara ao aliar à solução construtiva, os projetos específicos de engenharia sanitária, de mecânica dos solos, etc. Estes buscavam soluções inovadoras, mas como fruto de um pensamento técnico correto, posto a serviço da solução de problemas sociais, levariam ao barateamento da obra. A partir disso, chegava-se a soluções como o sistema de abastecimento de água constituído de caixa d'água central, ao detalhe do caimento do piso para a coleta de águas pluviais, e mesmo ao detalhe do armário sob a janela da sala, ou seja, o arquiteto detinha um saber indispensável para que o desenvolvimento tecnológico fosse vitorioso. A industrialização da construção, ou a modernização da produção, era a face complementar das características culturais nacionais que o conjunto, como expressão da arte arquitetônica, também promovia. A postulação da arte como qualificadora da técnica e condição para que o arquiteto trabalhasse a história, era

126 - Debate CEB, 1968. Desenho n° 4, s/p.

fundamental. Neste sentido numa entrevista a revista *Casa e Jardim* em 1968, discorrendo sobre o projeto do conjunto afirmou:

"(...) não se trata apenas de resolver um problema técnico. O homem cria a técnica, mas cria segundo as leis da beleza. Descobrir estas leis, encontrar nelas a maneira de transformar o edifício, a casa e a cidade, dando-lhes uma imagem de dignidade, um resumo da história de um povo, refletir nestas formas o destino que o mesmo povo se traçou, ultrapassa o sentido da realização técnica." 127

A partir deste entendimento, o projeto deveria materializar o melhor que o país pudesse produzir para a construção, e tornar-se uma prova da força ideológica nacionalista, uma prova da força do setor da produção que não admitia uma política anti-desenvolvimentista, ou anti-nacional, como o PCB e vários setores da esquerda imaginavam que estivesse sendo posta em prática. 128

O conjunto era o feito que unificaria produção e características nacionais - modernização com identidade nacional, que apenas a linguagem artística conseguia operar. Entretanto, entendemos que todo empenho em dotar a forma do conjunto de uma explicação nacional, apenas realçava o aspecto ideológico desta questão, e evidenciava a sua forma abstrata e não culturalmente situada, pois, independentemente das "soluções espaciais" - pátios, circulação vertical, etc - implementadas no projeto da CECAP, acabava-se por depositar, em grande parte, na força semântica da palavra freguesia a capacidade da realização da forma nacional, ou seja, creditava-se a um elemento exterior à arquitetura, exterior à sua capacidade de gerar significados, a tarefa de "enraizar" as propostas de concepção claramente modernas. Notamos que há uma semelhança no uso do termo freguesia, do conjunto de Guarulhos, com o uso da gravura de Percy Lau no projeto de Brasília. Ambas, palavra e imagem, pretendiam "colonizar" o racionalismo que estruturava os planos com um conteúdo nacional e ambas, neste aspecto, demonstraram o limite de um urbanismo nacional, ao menos nos termos pretendidos.

No texto *Arquitetura e Construção* de 1969, Artigas indiretamente indicaria que as relações entre a unidade habitacional e o conjunto como um todo, talvez, ele pretendesse mais complexas. Pois nesse texto demonstraria uma abertura para as questões da arquitetura e do urbanismo para além da representação da nação (subtraída ou não), ou de seu entendimento imediato, como anunciava a entrevista em *Casa e Jardim*. Retomando a cidade como a afirmação do progresso humano, e a partir do ensaio de Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, 129 Artigas afirmou:

127 Artigas, J. B. V., Depoimento in *Casa e Jardim*, n° 160, p.42.

128 Hoje, sabemos que a questão econômica não era tão simples, entretanto, ainda que não fosse anti-desenvolvimentista, a política não era social. A obra, como outras do gênero, primeiro conheceu uma parcelização do seu programa, o que pela escala inviabilizou a pré-fabricação e posteriormente conheceu uma redução no número de unidades.

129. Naquela época uma referência a este trabalho de Heidegger apareceu no livro *Território da Arquitetura*, de Gregotti, Vitério, O Problema do habitar como essência, pp.48-50.

"A partir da habitação, teria o homem primitivo transposto sua não menos primitiva 'soleira' para apropriar-se do espaço em escala mais ampla. A outra margem de um rio passa a fazer parte do espaço da habitação através de uma ponte./ Dai, por caminhos não tão simples como os desse resumo, poderemos concluir que a ponte, a estação, o aeroporto, não são habitações, mas complementos, objetos complementares à habitação através dos quais o espaço da habitação se universaliza./ A cidade é uma casa./ A casa é uma cidade." 130

Esta presença da cidade, que guardava relações com o urbanismo soviético posterior a vanguarda e com a cultura arquitetônica italiana, mas que, fundamentalmente, estava presente desde os seus projetos wrightianos e que ganhou uma expressão definitiva na formulação da grande laje, como a expressão do ato humano de criar uma segunda natureza, teria outra manifestação significativa no artigo *Arquitetura e Comunicação*, escrito em 1970. Nele ao defender a arquitetura brasileira e sua relação com o passado, Artigas discorreu sobre o que era significativo numa construção, como sendo "as colunas e os planos, os pisos, as lajes se quiserem. O vertical enquanto apoio, enquanto sair do chão - sustentar uma cobertura".¹³¹ para na sequência situar na história da disciplina arquitetônica esta definição:

"Já Bramante tinha observado este dualismo. Seu projeto para São Pedro, em Roma, ele definiu a princípio como - quatro colunas - os quatro Apóstolos, que sustentavam uma cúpula - o céu. A cúpula é o projeto da comunidade (vive no céu); sustentam-na, permitam-me a imagem, não colunas - mas Apóstolos." 132

A cúpula como projeto da comunidade era a cidade, que ele construía e representava nos projetos de residências, de escolas, e com os problemas que identificamos no conjunto da CECAP. Mas as dificuldades que no âmbito de um projeto urbano apareciam e que no porte de uma edificação era solucionadas de forma excepcional como na FAU - a cúpula celeste -, nesse caso tinham uma explicação nas suas palavras quando declarou:

"afirmar a cidade corresponde o projetar a cidade de amanhã. E aqui a arquitetura se encontra com o projeto utópico, com a hipótese da 'cidade ideal', mas pela outra ponta, armada de uma capacidade crítica nova." 133 (grifo nosso).

Ou seja, a utopia, que aqui parecia exceder o debate nacional, viria com a afirmação da cidade, e sua história e não através da "ruptura" empreendida pelas vanguardas modernas.

130. Artigas, J. B. V., *Arquitetura e Construção*, in *Caminhos da Arquitetura*, p.103-4. No início do cap.4, item 4.1. As Discussões Arquitetônicas no Brasil dos Anos 50, já havíamos feito alusão a este texto e as suas preocupações.

131. *Idem*, *Arquitetura e Comunicação*, in op. cit., p.121.

132. *Idem*, *ibidem*, p.121.

133. *Idem*, *ibidem*, p.122. Registramos que na defesa que Artigas fazia da arquitetura moderna brasileira, naquele momento, ainda crítico do debate político e arquitetônico, defendia a obra de Niemeyer e justaporinha a sua experiência construtiva com a dele, firmando a existência e a permanência da corrente arquitetônica brasileira "moderna".

Mas, voltando aos anos 60, um ano antes do conjunto em Guarulhos, em 1966, Artigas já alcançara com o projeto da Casa Mendes André (fig.46), uma síntese do pensamento artístico que devia dirigir a técnica. Neste projeto, ele "apropriou-se" do conhecimento estrutural para humanizá-lo, inserindo a Casa numa grande "treliça de concreto armado". O risco, era laje e volume (ou superfície), onde a técnica calava-se no resultado do cálculo. Artigas, iniciava com arte a arquitetura da Casa.¹³⁴

Essa ação arquitetônica de Artigas estava baseada na crença no processo de desenvolvimento brasileiro. O golpe militar e o regime dele nascido, estavam em contradição com o que a nação queria para si, e com o esquema de superação do feudalismo e implantação de um capitalismo, pintado com as cores de uma democracia nacional-popular. Mas, e se a crença na positividade do processo de desenvolvimento brasileiro viesse a baixo? O que ocorreria caso o esquema materialista - feudalismo, capitalismo, socialismo - não fosse exatamente aplicável no Brasil? Será que ainda assim ter-se-ia uma arquitetura como modelo do desenvolvimento, que iria resolver o dualismo? O golpe de 1964, não havia ainda se mostrado, pelo menos para parte considerável da esquerda, como uma mudança de orientação política da maioria da elite brasileira. Como vimos, o Modelo Democrático Burguês considerava que progresso econômico só viria com a democracia, a ausência desta iria destruir o processo desenvolvimentista que o Brasil iniciara nos anos 50. Portanto, a crença no caráter democrático da burguesia era um elemento chave do Modelo, e se mais esta crença fosse abalada?

Artigas, ainda que sensível às formulações do Modelo, que eram as do PCB, e que dedicara a sua obra e, particularmente os últimos projetos, à representação vitoriosa da nação que o Modelo vislumbrava, num momento do acirramento da perseguição política, iria mostrar todas as suas dúvidas quanto às propostas desenvolvimentistas. Aconteceu como se, da mesma forma que a lembrança da sua infância, enquanto experiência pessoal, fora uma abertura para se reconhecer como parte de uma coletividade, a perseguição pessoal que sofria, que era mais um "caso" da repressão que se abatia sobre a maioria da sociedade, foi uma forma de se reconhecer como parte dessa maioria, para além dos esquemas políticos e romper com toda sua produção num episódio preciso. O projeto da Casa Elza Berquó foi este episódio, nele a tensão entre o moderno e o arcaico, solucionou-se pela permanência efetiva do arcaico junto ao moderno:

"A casa saiu meio 'pop', meio protesto de todas essas coisas, e irônica. Fiz uma estrutura de concreto armado apoiada sobre troncos de madeira, para dizer que, nessa ocasião, essa técnica toda, de concreto armado, que fez essa magnífica arquitetura não passa de uma tolice irremediável em face de todas as condições políticas que vivia nesse momento. A casa tem piso com toda a sorte de materiais e é inspirada num modelo espanhol que tem pátio no meio. Um pátio que comunica todas essas coisas. Só para você ver que sinto comigo que pude exprimir nessa casa um momento histórico que vivíamos com todas as contingências

134. O risco, a laje e a superfície, são referências às colocações de Cascardi, e nos termos finais recombina-mos a conclusão do texto *Arquitetura e Construção*, que já estava presente nos textos *Uma Falsa Crise* e *o Desenho*, a saber: "a arte fala quando a ciência cala". Op. cit. p.124.

Figura 46: Vilanova Artigas, Residência
Mendes André, São Paulo, 1966.

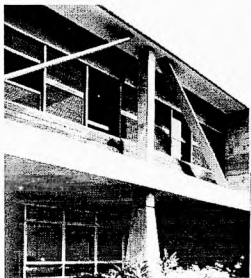


Figura 47: [Redacted]

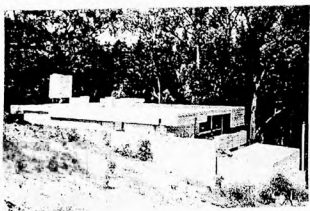
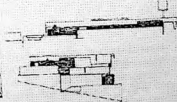
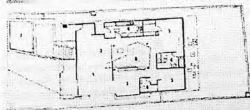
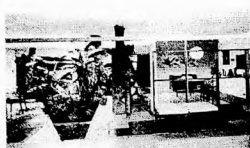


Figura 48 e 49: Vilanova Artigas,
Residência Elza
Berquó, São Paulo,
1967.





sociais. Isso para mostrar, não sei se bem ou mal, como o espírito do arquiteto pode pesquisar a forma que ele usa do lado exterior." 135

O desenlace positivo que o concreto bruto da FAU guardava, os elementos que exprimiam uma tecnologia avançada, o concreto liso feito das formas bem executadas, a aposta na pré-fabricação, tudo isto cedia ao tronco rude, à natureza, que afirmava o equívoco do caminho seguido da modernização. Os quatro troncos que sustentavam a laje eram "virus", mas eles não estavam ali para destruir. Menos que retroceder a roda do desenvolvimento, os troncos, nem ao menos aparelhados, compunham a cena junto à recuperação incisiva do concreto "ripado", como na Casa Baeta, à colocação de ladrilhos hidráulicos numa área nobre como a sala de jantar, o uso aberto do tijolo aparente, e a "aceitação" da cultura popular, com a execução de nichos na parede para colocação de santos. Todos esses elementos, representavam aspectos contraditórios que o desenvolvimento brasileiro adquirira e que deles não havia como se furta. 136

Existe no projeto uma revolta contra os esquemas políticos, uma necessidade de afastar-se deles, de realizar um "vôo" projetivo sem um rota definida, que não fosse a da exploração da realidade pela arquitetura. Mas, a luminosidade do pátio que os troncos criavam, que se constituía no elemento de interesse, era de ordem panóptica, da vigilância ideológica que o regime prometia executar. À luminosidade do pátio aplicar-se-ia o comentário que John Hejduk fez sobre o filme *The Shinning* de Kubrick:

"La mayoría de las películas de terror tienen oscuridad, sombras, negros, clarososcuros muy penetrantes. En esta la luz lo inunda todo, la luz se difunde, lo ocupa todo, no hay sombras. La luz blanca puede producir una atmósfera de presagio." 137

Uma crítica às ideias que haviam movido anos de trabalho só podia ser marcada pela amargura, uma crítica que nascesse da dúvida provocada pela repressão, tanto pior. Entretanto, por caminhos tortuosos e, ainda que se tenha constituído numa obra solitária, este projeto foi uma das faces do ápice das operações projetuais que Artigas dera início de forma incisiva com a Casa Olga Baeta. Ou seja, além de justapor e entrelaçar o moderno com o arcaico, problematizando a crença e a representação de um desenvolvimento limpo da modernização brasileira, a Casa Baeta imbutia dois caminhos. O primeiro era o da solução positiva da dualidade: o Brasil ia fazer a revolução nacional, e por causa disso, a sua arquitetura iria conhecer uma apropriação das tecnologias construtivas mais desenvolvidas e, portanto, baratear as obras e servir socialmente a população. Este caminho foi representado pelos projetos posteriores à Casa Baeta até o Conjunto Habitacional Zézinho Magalhães Prado. O segundo caminho que expunha não a dualidade mas o

135 Idem, *A Função Social do Arquiteto*, p.48.

136 Dalva Thomás, salientou que seriam os "cômodos separados por painéis, como nos barracos de favela", e completaríamos afirmando que esse painel era mais um elemento da operação que contaminava o projeto e a casa como produtos tecnicamente desenvolvidos e apropriados para uma sociedade desenvolvida - ou seja, o painel como citação da planta livre do projeto moderno - com a realidade "nacional". Thomás, D., *Desenhar é Preciso. Viver também é Preciso*, in *Arquitetura e Urbanismo*, n.º 50, p.84. Também, não podemos deixar de acentuar uma certa relação crítica com as ideias de utilização do "repertório popular", na medida em que, esta utilização de dava a partir da opção do arquiteto.

137 Hejduk, John, *Postdata*, in Meyer, R., *Richard Meyer Arquitecto*, p.378-9. (*The Shinning - O Iluminado*).

entrelaçamento e representava um desenvolvimento fora dos esquemas tradicionais. teve após a Casa Baeta uma concretização maior na Casa Berquó.

A teoria da dependência e a crítica ao dualismo ainda não haviam sido formuladas. De certa forma, mesmo sem conhecê-las e com um sentido talvez impreciso, com a experiência de quem se propunha a produzir a arquitetura no interior das condições e relações de produção. Artigas as representava num momento crítico e, para o infortúnio das idéias desenvolvimentistas que defendera, como destino, como pressagio das necessárias alterações teóricas.

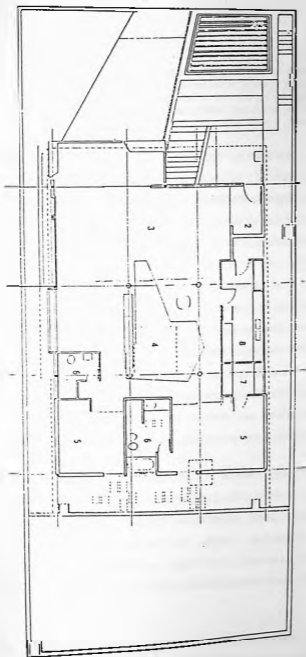
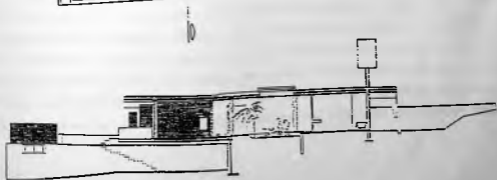
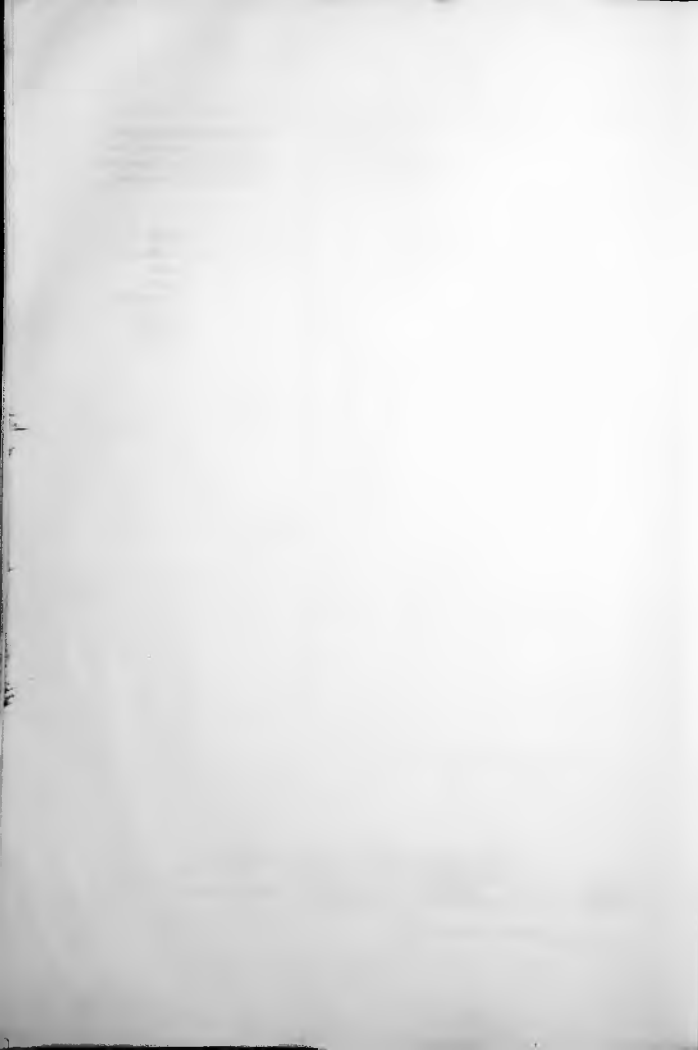


Figura 50: Vilanova Artigas,
Residência Elza Berquó, São
Paulo, 1967. Planta baixa, pav.
superior e corte longitudinal.

- Legenda
- 2 - vestíbulo
 - 3 - salas
 - 4 - jardim
 - 5 - dormitórios
 - 6 - banheiro
 - 7 - armário
 - 8 - cozinha





5. Conclusão

"Mas o construtor, que agora faço surgir, encontra diante de si, como caos e matéria primitiva, precisamente a ordem do mundo que o Demiurgo extraiu da desordem inicial. A Natureza está formada, os elementos separados, mas algo a ele se impõe, impelindo-o a considerar inacabada essa obra que deverá ser remodelada e mobilizada para satisfação mais especial do homem."

*Paul Valéry, (fala de Sócrates) Eupalinos ou o Arquiteto.*¹

Durante o trabalho, esperamos ter demonstrado que a corrente da arquitetura moderna brasileira, que se expressou principalmente através de Costa e Niemeyer, e tornou-se hegemônica no campo moderno e na arquitetura em geral, foi uma manifestação da tipificação de segmentos da cultura brasileira, conforme a interpretação, realizada por Marilena Chauí, da formação do tipo nacional. A arquitetura brasileira e o seu tipo, apresentou-se, não apenas como uma expressão da inventividade nacional, apta a superar os padrões europeus através da beleza superior de suas linhas curvas sobre a dura ortogonalidade, mas, sobretudo, através da capacidade "nacional" de construir seus volumes da melhor maneira. Isto é, não da melhor maneira possível, mas da melhor maneira. Desta forma, ela agregou um significado que indicava que hipoteticamente a indústria nacional já havia alcançado um nível de excelência, a partir de um momento temporalmente indefinido, porém real, a grosso modo, localizado nas obras do MESP e da Pampulha. Isto não quer dizer que não houvesse reclamos quanto ao desperdício e a incapacidade das elites em equacionar os problemas técnico-industriais irmanados aos sócio-econômicos. Mas a arquitetura, que se produzia carrega a capacidade de gerar a imagem de um Brasil que rompia o atraso e ajava um desenvolvimento inelutável, capacidade que se renovava principalmente após a segunda metade dos anos 50.

Assim, a arquitetura moderna brasileira, com o "sabor local" era uma expressão do tipo nacional (ou da forma típica) e conhecia as suas melhores realizações através do Estado. Enquanto tal, e nos termos definidos por Novaes, ela excluiu outras manifestações, fossem eruditas - não alinhadas com o projeto nacional -, ou populares - tratadas de forma piedosa e paternalista. As manifestações eruditas seriam precursoras ou variantes específicas e as manifestações populares seriam limitadas à condição de fonte de inspiração, porém, a ambas, não seria dada a possibilidade de terem vida própria, pois seriam a negação do tipo.

Artigas, concordando com o projeto de identidade nacional, a partir da sua adesão à corrente hegemônica através do PCB, agregando a elaboração nacionalista na política e de forma crítica na cultura, defendia a corrente como uma concepção que forjava a nacionalidade. Daí advinha a sua crítica, por um lado, à Warchavchik e, por outro, à arte abstrata que, por prescindirem de um "território", ou pelos menos do território brasileiro e de suas raízes culturais, realizavam-se à revelia da realidade produtiva e artística. Entretanto, a sua forma de executar a arquitetura como expressão da nacionalidade iria problematizar e cindir o tipo, justamente, pelo lado da técnica, da indústria, com a qual tinha uma intimidade pela sua

¹ Valéry, Paul, *Eupalinos ou o Arquiteto*, p.171.

formação politécnica. À sua moda, o tipo deveria ser uma resultante do processo construtivo, tal qual ele possibilitava. A forma "perfeita" da arquitetura da *escola carioca* era conseguida em função de muito artifício. O resultado arquitetônico não revelava o processo, pelo contrário, dissimulava as dificuldades, resolvendo artesanalmente aquilo que se identificava, depois de pronto, como fruto de uma racionalidade construtiva. O ato de cindir de Artigas, deu-se, mostrando justamente o conteúdo da construção, como ela era concretizada, expondo-a em todos os sentidos. Mas, para Artigas, a constatação de um estágio construtivo era um momento para afirmar o processo de modernização. O Brasil não sendo um país desenvolvido, não tendo realizado a sua Revolução nacional, portanto ainda submetido às relações pré-capitalistas no campo que se faziam representar na política, aliadas aos interesses do imperialismo, não era um país que detinha uma técnica construtiva avançada. Entretanto, depois da segunda metade dos anos 50, havia setores da classe dominante que queriam fazer a Revolução, tinham forte presença no governo, e elaboraram um plano econômico que visava recuperar o atraso econômico. A arquitetura para Artigas, em função da crítica de Lurçat, como matriz variante do realismo socialista, à vanguarda soviética, não tinha o poder de transformar o mundo, mas podia representar o plano, que, acelerando o desenvolvimento, fatalmente levaria à construção de uma nação soberana. Mas a representação em arquitetura, de qualquer forma, lida com a matéria imersa em relações sociais de produção, não sendo apenas uma imagem. Para Aldo Rossi, enquanto uma cena fixa e profunda, a arquitetura é "*coisa humana que forma a realidade e conforma a matéria segundo uma concepção estética*".² Vista nos seus vários planos - econômico, social e físico -, a realidade estava em mutação. Para Artigas, o trabalho do arquiteto na conformação da *matéria* deveria ser regido por uma concepção estética produtiva, mas não moderno-funcionalista, ou moderno-construtivista, porque era a estética arquitetônica, nas suas palavras a arte, que deveria dirigir a técnica. A arte e a arquitetura eram interpretadas como manifestações que tinham leis próprias, anteriores à produção maquinica. No limite, era apenas a arquitetura como arte, sendo portadora dos valores culturais históricos, que conseguiria sanar o caráter alienante da técnica, que conseguiria transformá-la num instrumento da representação da nação em desenvolvimento, que era a *realidade* em mutação, ou que devia ser formada, como pretendia Rossi.

Com o golpe de 64 vimos em que condições específicas a arquitetura de Artigas, de representação da nação que estava sendo construída, passou a ser a representação de uma nação subtraída e, portanto, a construção de uma nação "alternativa" à realidade do regime. Com a obra de Artigas, ocorreu o processo inverso ao da vanguarda soviética; na URSS, quando com o Plano Quinquenal o futuro já era o presente, o socialismo deixou de estar na "*imaginación (dos) poetas o arquitectos o urbanistas*".³ no Brasil quando o golpe militar interrompeu o futuro que se realizava já no presente, a nação livre e soberana deslocou-se para a imaginação, projetos e obras de Artigas.

² Rossi, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, p.41.

³ Para os termos dessa relação veja-se Rosa, Alberto Asor, *Trabajo Intelectual y Utopia de la Vanguardia en el país del Socialismo Realizado*, pp.231-3.

A carga política de sua obra, neste processo, foi acentuada e realçou alguns dos seus contornos. Quando Sérgio Ferro definiu que a diferença entre o brutalismo inglês e o brutalismo caipira consistia em que o primeiro era formalista e o segundo crítico, era porque, o primeiro, restringia suas preocupações com a ativação da vida comunitária, sem maiores projeções sociais e, o segundo, o caipira, pretendia impor uma outra imagem política da realidade nacional.⁴ Imagem que se começara espelhando a evolução do país e propondo um equacionamento do arcaico, culminaria dúbia, por um lado, afirmando a superação do arcaísmo, com o Conjunto Zézinho Magalhães Prado e, por outro lado, com a Casa Elza Berquó, afirmando que após o arcaico, não viria a modernidade do capitalismo pleno. A imagem que nascia com Artigas era a do desenvolvimento que associava o moderno com o arcaico. A modernidade repunha o arcaico de maneira infinita. A força da solução da Casa Berquó, parecia decodificar toda sua produção desde a Casa Olga Baeta (para não falarmos da produção anterior), fazendo saltar em todas as obras desse período a interação dos "contrários", e não a dualidade excludente.

A cisão que a obra de Artigas gerou, cujos motivos em tese continuam ativos, sempre fez com que fosse visto no interior da corrente hegemônica, como uma espécie de *enfant terrible*, um radical, um apaixonado radical, em que a militância, ora conduzia a ataques contra todos (modernos), ora era conduzida pelo militante a posições precisas e julgamentos claros. Numa declaração dos anos 70, Artigas referindo-se indiretamente a essa situação, e novamente citando Niemeyer, propagandeou uma versão unificadora da arquitetura brasileira, em que tentava desmentir a cisão, ou secundarizá-la, mas ao mesmo tempo confirmava-a revelando conceitos distintos:

*"Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas, (...), mas enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor."*⁵

Independentemente de ter em vários momentos disputado a liderança na corrente hegemônica, daí as várias críticas a Costa, além das "manobras" com a obra de Niemeyer, com este tipo de declaração crítica, mas a favor de uma unidade, Artigas tentaria "resolver a frio" as diferenças e "enquadrar-se" na corrente hegemônica. Evidentemente, o sentido de sua obra não permitiu uma solução tão simples. De qualquer forma, é importante registrarmos que ele não tinha a cisão como projeto, porque, ele não pretendia criar uma dualidade perpétua, ou o entrelaçamento perene do moderno com o arcaico. A ocorrência do entrelaçamento era fruto de um processo que extrapolava as proposições arquitetônicas. Apesar do caminho trilhado por Artigas ressaltar os opostos, que não se excluíam, isto ocorria porque seu trabalho estava imerso nas relações de produção, mas o que pretendeu como perspectiva política, inclusive após a Casa Elza Berquó, foi resolver a dualidade positivamente em favor da modernização. Nesta busca consolidou a *escola*

⁴ Veja-se Ferro, Sérgio, *Arquitetura Nova*, in *Arte em Revista* n° 4, pp.89-94.

⁵ Declaração in *Braud, Yves, Arquitetura Contemporânea Brasileira*, p.302.

paulista, sobre a qual pode-se dizer, mais complexa do que a *escola carioca*, mas, enquanto *escola*, configurou um tipo; um outro tipo para a nação.

No trabalho afirmamos que Artigas concebia sua arquitetura no interior das relações de produção. Ao fazê-lo, estávamos deliberadamente relacionando a atitude de Artigas à conceituação que Walter Benjamin apresentou no ensaio *O Autor como Produtor*.⁶ Apesar de referenciado de forma direta no trabalho do escritor, este ensaio apresentava o intelectual como protagonista, e a correção do seu engajamento político era avaliada em função da inserção de sua obra artística na produção. Embora Benjamin discorresse sobre a postura do intelectual numa Europa acinzentada pelo ascenso nazi-fascista, esta questão pode ser transposta para o contexto de Artigas, pois, independentemente dos períodos de otimismo econômico e social, que na sua concepção política o país havia conhecido após a II Guerra, o fascismo era uma "promessa" perene do imperialismo.

O intelectual benjaminiano guardaria outras simetrias com o perfil da postura e do conjunto das atividades de Artigas. Benjamin afirmava que uma obra devia exprimir uma tendência, e que a melhor tendência seria falsa caso não funcionasse como um dispositivo que mostrasse "*a atitude a ser seguida*". Reforçava essa concepção cobrando dos intelectuais um comportamento orientador, formador.

Pois bem, as ações de Artigas relacionavam-se com perfeição às considerações de Benjamin: a sua obra problematizava de forma lúcida a inserção nas condições materiais em que se dava a produção do objeto arquitetônico. Esta operação revestia-se de um princípio didático, que demonstrava a execução sincera da arquitetura. A concretização arquitetônica era um processo desigual, híbrido, que o arquiteto deveria moldar e, ao fazê-lo com conhecimento técnico e sabedoria artística, estimulava tal processo. Neste sentido, a sua obra era a representação dinâmica do desenvolvimento nacional. Esta era a tendência que ela expressava e buscava organizar. Porém, o seu ímpeto em organizar os seus pares extrapolava, ou multiplicava-se, para além do fato arquitetônico. Artigas foi um dirigente político de sua categoria, com a sua militância no Instituto dos Arquitetos do Brasil, desde a primeira hora.

A sua produção arquitetônica, em si, já era um ato educativo, mas a sua ação nesse território não limitava-se à potencialidade de sua obra construída. Artigas desenvolveu uma matriz pedagógica do ensino de arquitetura - e num sentido um edifício para ela -, que até hoje ainda em muitos aspectos sobrevive, não apenas representada numa grade curricular, mas principalmente, numa expressão ético-política que a arquitetura deve agregar e que os professores antes de transmitir, devem personificar. A obra de Artigas aliou militância política, militância profissional, ação pedagógica e elaboração arquitetônica e fundiu esses termos num projeto de intelectual, muito próximo àquele que Benjamin delineara. Este projeto maior, que o

⁶ Benjamin, W., *O Autor como Produtor*, in Walter Benjamin, Kothe, Flávio R., pp.187-201.

Figura 51:
Vilanova Artigas,
CECAP,
Guarulhos,
1967

Legenda

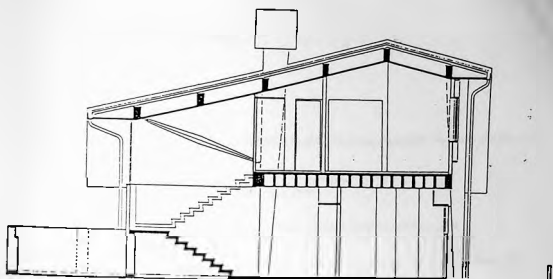
- 1 habitação
- 2 comércio da freguesia
- 3 comércio central
- 4 centro educacional
- 4A ensino técnico
- 5 hospital
- 5A centro de saúde
- 6 igreja
- 7 teatro de arena
- 8 esporte
- 9 centro de abastecimento
- 10 piscina
- 11 caixa d'água





próprio Artigas designara para si e semeara no transcorrer de sua atividade, extrapola a precariedade deste trabalho. Ele merece um outro projeto, um projeto de pesquisa que faça justiça à riqueza de sua obra.

Do nosso trabalho que ora termina e que, consciente de suas limitações, apenas verificou alguns eventos de sua produção teórica e de sua elaboração arquitetônica, esperamos que fique a certeza da necessidade da concretização desse projeto maior sobre Artigas.



Corte Transversal



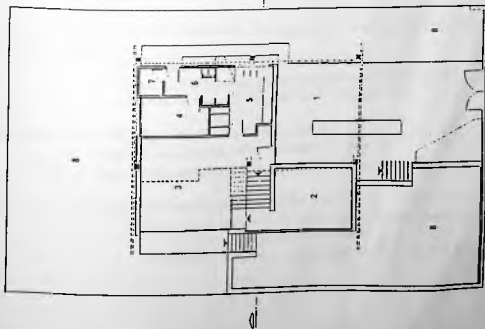
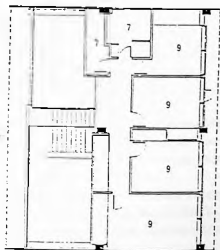
Figura 52: Vilanova Artigas, Residência Olga Baeta, corte e plantas, São Paulo, 1956.

Legenda

- | | |
|----------------------|-----------------|
| 1 - abrigo | 7 - banheiro |
| 2 - estúdio | 8 - jardim |
| 3 - sala | 9 - dormitórios |
| 4 - quarto empregada | |
| 5 - cozinha | |
| 6 - área de serviço | |

pav. superior

pav. térreo





BIBLIOGRAFIA**LIVROS E ARTIGOS**

- ACAYABA, Marlene Milan - Branco & Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- ADORNO, Theodor W. - Minima Moralia, São Paulo, Ática, 1992.
- AGUIAR, Nelson (org.) - Bienal Brasil Século XX, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- AMARAL, Aracy A. (org.) - Projeto Construtivo Brasileiro na Arte - (1950-1962), São Paulo - Rio de Janeiro, MEC-FUNARTE - Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.
- - Tarsila - Sua Obra e seu Tempo, S. Paulo, Perspectiva, 1975.
- - Arte Para quê?, São Paulo, Nobel, 1987.
- ANDERSON, Perry - Modernidade e Revolução, in Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n° 14, fev.1986, pp.2-15.
- ANDRADE, Antonio I. D. de - O Nariza Torcido de Lucio Costa, in Sinopses, São Paulo, n° 18, dez. 1992, pp.5-17.
- ANDRADE, Mário de - Aspectos da Literatura Brasileira, São Paulo, Martins, 1978.
- - A Enciclopédia Brasileira, São Paulo, Giordano/Loyola/EDUSP, 1993.
- - O Banguete, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- ANDRADE, Oswald de - Marco Zero II Chão - Obras Completas/4, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- - Memórias Sentimentais de João Miramar, São Paulo, Difel, 1964.
- - Poesias Reunidas - Obras Completas/7, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral - Arquitetura e Cidade na Obra de Rino Levi. Tese de Doutorado, FAUUSP, 1995, mimeo.
- ARANTES, Otilia B. Fiori & ARANTES, Paulo Eduardo - Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jurgens Habermas - São Paulo, Ed. Brasiliense, 1992.
- - Mário Pedrosa: Itinerário Crítico, São Paulo, Scritta, 1991.
- - O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos - São Paulo, Nobel/EDUSP, 1993.
- - Arquitetura Simulada, in O Olhar, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo - Arte Moderna - 1770-1970 - São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- - Walter Gropius e a Bauhaus, Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1983.
- - História da Arte como História da Cidade, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova - Caminhos da Arquitetura, São Paulo, Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1986, 2a ed.
- - A Função Social do Arquiteto, São Paulo, Fundação Vilanova Artigas/Nobel, 1989.
- - A Arte do Loucos, in Fundamentos, São Paulo, n° 20, jul. 1951, pp.22-4.
- - Le Corbusier e o Imperialismo, in Fundamentos, São Paulo, n° 18, maio 1951, pp.8-9 e 27.

- - A Bienal É Contra Os Artistas Brasileiros, in Fundamentos, São Paulo, nº 23, dez. 1951, pp.10-2.
- - Os Caminhos da Arquitetura Moderna, in Fundamentos, São Paulo, nº 24, jan. 1952, pp.20-5.
- - A Atualidade de Da Vinci (edit), in Fundamentos, São Paulo, nº 26, março 1952, pp.3.
- - Açúcar, Alcool e Borracha Sintética, in Fundamentos, São Paulo, nº 28, junho 1952, pp. 10-3.
- - Experiência Brasileira. International Style, Funcionalismo e América do Sul, in Arkitekten, Copenhagen, nº 20, maio 1953, pp.149-50.
- - Considerações sobre a Arquitetura Brasileira, in Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº 7, out. 1954, p.25.
- - Aos Jovens Arquitetos, in Fundamentos, São Paulo, nº 40, dez. 1955, pp.22-7
- - Revisão Crítica de Niemeyer, in Acrópole, São Paulo, nº 237, jun. 1958, p.420.
- - A Semana de 22 e a Arquitetura, in Módulo, Rio de Janeiro, nº 45, março/ab. 1977, pp.20-3.
- - Contribuição para o Relatório sobre o Ensino de Arquitetura UFA - UNESCO. 1974, in Sobre a História do Ensino de Arquitetura no Brasil, São Paulo, ABEA, 1978, pp.41-64.

AYMONINO, Carlo, La Vivienda Racional. Ponencias de los Congresos CIAM 1929-1930, Barcelona, G.G., 1973.

ÁVILA, Afonso (coord. e org.) - O Modernismo, São Paulo, Perspectiva, 1975.

BARATA, Mario - Arquitetura, Tradição e Realidade Brasileira, in Anais IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, São Paulo, IAB, 1954, pp.180-4.

..... - A Arquitetura como Plástica e a Importância Atual da Síntese das Artes, in Brasil, Arquitetura Contemporânea, Rio De Janeiro, nº 7, 1956, pp.11-2.

BARNHAN, Reyner - Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina, São Paulo, Perspectiva, 1975.

..... - El Brutalismo en Architecture, Barcelona, GG, 1966.

BENJAMIN, Walter - Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1984.

..... - Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, sel. e apres. Willi Bolle, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1986.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.) - Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina, Cadernos de Cultura 1, São Paulo, UNESP Editora/Memorial, 1990.

BERMAN, Marshall - Tudo Que É Sólido Desmancha no Ar. A Aventura da Modernidade, São Paulo, Cia. das Letras, 1987, 5a. reimp..

BOESIGER, Willy, Le Corbusier, Barcelona, G.G., 1985, 6a ed.

BONDUKI, Nabil Georges - 1930-1954. Origens da Habitação Social no Brasil. O Caso de São Paulo, Tese de Doutorado, FAUUSP, 1994, mimeo..

- BRADBURY, Malcom & McFARLANE James - Modernismo Guia Geral 1890-1930, São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- BRITO, Mário da Silva - História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- BRITO, Ronaldo - Neoconcretismo, Rio de Janeiro - FUNARTE, 1985.
- BROOKS, H. Allen (general editor), The Le Corbusier Archive. Le Corbusier. Building and Projects - 1933-1937, New York/London/Paris, Gariano/Fondation Le Corbusier, 1983.
- BRUAND, Yves - A Arquitetura Contemporânea no Brasil, São Paulo, Perspectiva, 1982.
- BRUNA, Paulo J. V. - Arquitetura, Industrialização e desenvolvimento, São Paulo, EDUSP/Perspectiva, 1976.
 - Arquitetura Racionalista Italiana nos Anos 1930, Pós, São Paulo, nº5, abril 1995, pp.151-55.
- BURKE, Peter (org.) - A Escrita da História. Novas Perspectivas, São Paulo, UNESP, 1991.
 - A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales, 1929 - 1989, São Paulo, UNESP, 1992.
- BURZA, João Beline. A Arte dos Loucos, Fundamentos, São Paulo, nº 22, set. 1951, pp.27-8.
- CANDIDO, Antonio - Literatura e Sociedade, São Paulo, Ed. Nacional, 1976.
 - "Uma Palavra Instável" in Vários Escritos, São Paulo, Duas Cidades, 1995, 3a. ed.
- CARDOSO, Fernando Henrique & FALETO, Enzo, Dependência e Desenvolvimento na América Latina: Ensaio de Interpretação Sociológica, Rio de Janeiro, Zahar, 1973, 2a. ed.
- CARONE, Edgar - A República Velha: I instituições e classes sociais (1889-1930), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1988, 5a ed.
 - A República Velha: II evolução política (1889-1930), São Paulo, Difel, 1983, 4a ed.
 - A República Liberal: I instituições e classes sociais (1945-1964), São Paulo, Difel, 1985.
 - A República Liberal: II evolução política (1945-1964), São Paulo, Difel, 1985.
 - O PCB, São Paulo, Difel, 1982.
- CAVALCANTI, Lauro (org.) - Modernistas na Repartição, Rio de Janeiro, UFRJ/Paço Imperial/Tempo Brasileiro, 1993.
 - As Preocupações do Belo: Arquitetura Moderna brasileira nos anos 30/40, Rio de Janeiro, Taurus, 1995.
- CARDOSO, Plínio Ribeiro - Conflito de Duas Teorias na Genética, Fundamentos, São Paulo, nº 6, nov. 1849, pp.435-50.
- CHIAPPINI, Ligia & WOLF, Flávio (orgs.) - Literatura e História na América Latina, São Paulo, EDUSP/Centro Ângel Rama, 1993.
- CORDEIRO, Waldemar - Arte Industrial, in Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº 27, fev./março 1958, p.1.
- CHIPP, H.B. - Teorias da Arte Moderna, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

- CORONA, Eduardo - Características da Arquitetura Brasileira, in Anais IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, São Paulo, IAB, 1954, pp.188-9.
- COOKE, Catherine - Raíces de un Método, A&V, Madrid, nº 29, 1991, pp.32-41.
- COSTA, Lúcio - Sobre Arquitetura, Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários da Arquitetura, 1962.
- DENVIR, Bernard - O Fovismo e o Expressionismo, Barcelona, Labor, 1977.
- DE FEO, Vittorio - URSS Architettura 1917-1936, Roma, Riuniti, 1963.
- DREYSSE, D.W., Les Cites de Ernest May. Guide d'Architecture des Cites Nouvelles de Francfort (1926-1930), Strasbourg, Fricke Verlage Frankfurt e École D'Architecture de Strasbourg, 1988, trad. Biry, Jean-Marc.
- DE FUSCO, Renato - La Idea de Arquitetura, Barcelona, G.G., 1976.
- DI CAVALCANTI, Emiliano - Realismo e Abstracionismo, in Fundamentos, São Paulo, nº3, ago. 1948, pp.241-6.
- DURAND, José Carlos - Arte, Privilégio e Distinção, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1989.
- EISENSTEIN, Serguei - Memórias Imorais, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- EVENSON, Norma - Two Brazilian Capitals. Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília, New Haven e Londres, Yale University, 1973.
- FARIAS, Agnaldo A. C. - Arquitetura Eclipsada: Notas sobre História e Arquitetura a Propósito da Obra de Gregori Warchavchik. Introdutor da Arquitetura Moderna no Brasil. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1990, mimeo.
..... - La Arquitectura de Ruy Ohtake, Madrid, Celeste, 1994.
- FAUSTO, Boris - A Revolução de 1930: Historiografia e História, São Paulo, Brasiliense, 1972.
..... - Trabalho Urbano e Conflito Social, Rio de Janeiro/São Paulo, Difer, 1977.
- FERNANDES, J. E. - Wroclaw - Os Intelectuais São pela Paz, Fundamentos, São Paulo, nº 4/5, set./out. 1948, pp.353-61.
- FERRAZ, Geraldo - Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil 1925-1940, São Paulo, Museu de Arte, 1965.
- FERRO, Sérgio. A Casa Popular / Arquitetura Nova, São Paulo, GFAU, 1979.
- FRAMPTON, Kenneth - História Crítica de la Arquitectura Moderna, Barcelona, G.G., 1983, 2a ed.
.....(ed.) - Tadao Ando. Edifícios. Projetos. Escritos, Barcelona, G.G., 1985.
- FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS - Casas de Artigas, São Paulo, Fund. V. Artigas, 1993.
- GALVÃO, Patrícia, Parque Industrial, Porto Alegre/São Carlos, Mercado Aberto/Edusfcar, 1994.
- GOODWIN, Philip L. - Brazil Builds. Architecture Old and New 1652/1942, New York, MOMA, 1943.

- GROPIUS, Walter - Bauhaus Novarquitetura, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- GRAMSCI, Antonio - Os Intelectuais e a Organização da Cultura, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1979, 3a. ed.
- GUINZBOURG, Moïssesi - Le Style et l'Époque - Problèmes de l'Architecture Moderne, Liège, Pierre Mardaga, 1982.
- HOBBSBAWM, Eric J. - Nações e Nacionalismo desde 1780, São Paulo, Paz e Terra, 1991.
 - A Era dos Impérios. 1875-1914, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
 - Era dos Extremos: o breve século XX. 1917-1991, São Paulo, Cia. das Letras, 1995, 2a ed.
- HOLSTON, James - A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua Utopia, São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- IAB RJ - Arquitetura Brasileira após Brasília, Rio de Janeiro, IAB RJ, 1978.
- IBGE - CONSELHO NACIONAL DE GEOGRAFIA - Tipos e Aspectos do Brasil, Rio de Janeiro, IBGE, 1956, 6a. ed.
- JAMESON, Fredric - Marxismo e Forma. Teorias Dialéticas da Literatura no Século XX, São Paulo, Hucitec, 1985.
 - Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaio, Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.
- KARL, Frederck R - O Moderno e o Modernismo. A Soberania do Artista 1885-1925, Rio de Janeiro, Imago, 1989.
- KHAN-MAGOMEIXOV, Selim O - Pioneers of Soviet Architecture - the search for new solutions in the 1920s and 1930s, London, Thames and Hudson, 1987.
- KAUFMANN, Edgar & RAEBURN, Ben - Frank Lloyd Wright - sus ideas y sus realizaciones, Buenos Aires, Lerú, 1962.
- KOPP, Anatole - Quando o Moderno Não Era Apenas um Estilo e Sim Uma Causa, São Paulo, Nobel/Edusp, 1990.
 - Changer la Vie, Changer la Ville, Paris, Union Générale d'éditions, 1975.
 - Arquitectura y Urbanismo Soviéticos de los Años Veinte, Barcelona, Lumen, 1974.
 - L'Architecture de la Periode Stalinienne, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.
- KOTHE, Flávio R. (org.), - Walter Benjamin, São Paulo, Ática, 1985.
- LANDAU, Royston - Nuevos Caminos de la Arquitectura Inglesa, Barcelona, Blume, 1969.
- LE CORBUSIER - Os Três Estabelecimentos Humanos, São Paulo, Perspectiva, 1976.
 - Por uma Arquitetura, São Paulo, Perspectiva, 1973.
 - Planejamento Urbano, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.) - História - vol. 1, Novos Problemas; vol. 2, Novas Abordagens; vol. 3, Novos Objetos, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, 2a. ed.
 (org.) - A História Nova, São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- LEFÈVRE, Rodrigo Brotero - Notas sobre Arquitetura, in Acrópole, São Paulo, nº 319, 1965, p. 23.
- LEMONS, Carlos A. C. - Arquitetura Brasileira, São Paulo, Melhoramentos/EDUSP, 1974.
- LENINE, Vladimir Ilich - Obras Escolhidas em três tomos I, São Paulo, Alfa-Omega, 1979.

LEON, Juan Miguel Hernandez - La Máquina Inútil. Recursos compositivos del Constructivismo, in A&V, Madrid, nº 29, 1991, pp.22-6.

LUKÁCS, Georg - Ensaio sobre Literatura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d.

LURÇAT, André - Oeuvres Récentes I. Paris, Vincent & Cie, Féral, 1961.

..... - Formes, Compositions et Lois d'Armonie. Elements d'une Science de l'Esthétique Architecturale. Livre I - Généralités; Livre IV - La Structure de la Olastique Architecturale, Paris, Vincent, Féral & Cie, 1954.

MANTEGA, Guido - A Economia Política Brasileira. São Paulo/Rio de Janeiro, Polis/Vozes, 1984.

MARQUES Neto, José Castilho - A Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil. São Paulo, Paz e Terra, 1993.

MARQUES, Ricardo - Metrópole e Abstração. Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 1993, mimeo.

MARTINS, Carlos A. F. - Arquitetura e Estado no Brasil - Elementos para uma Investigação sobre a Constituição do Discurso moderno no Brasil: a Obra de Lúcio Costa (1924/1952), Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1987, mimeo.

MEYER, Hannes, El Arquitecto en la Lucha de Classes. Barcelona, GG, 1973.

MICELI, Sérgio (org.) - Estado e Cultura no Brasil. São Paulo, Difel, 1984.

MINDLIN, Henrique E. - Brazilian Architecture. London, Royal College of Art, 1961.

NIEMEYER, Oscar - Problemas Atuais da Arquitetura Brasileira, in Módulo. Rio de Janeiro, nº 3, dez. 1955, pp.19-27.

..... - A Capela de Ronchamps, Rio de Janeiro, nº 5, set. 1956, pp.40-5.

..... - Considerações Sobre a Arquitetura Brasileira, nº 7, fev. 1957, pp.5-10.

..... - Depoimento, in Módulo, Rio de Janeiro, nº 9, fev. 1958, pp.3-6.

NOVAES, Adauto (org.) - Tempo e História. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Lúcia Lipi - A Questão Nacional na Primeira República. São Paulo, Brasiliense, 1990.

PAGLIA, Dante, Arquitetura na Bienal de São Paulo. São Paulo, EDIAM, 1952.

PAZ, Otávio - Signos em Rotação. São Paulo, Perspectiva, 1976.

PEDREIRA, Fernando - A Bienal - Impostura Cosmopolita, Fundamentos, São Paulo, nº 21, ago. 1951, pp.14-5.

..... - A Bienal e os seus Defensores, Fundamentos, São Paulo, nº 22, set. 1951, p.13.

..... - A Crítica de Arte Contemporânea, Fundamentos, São Paulo, nº 24, jan. 1952, pp.13-5.

PEDROSA, Mário - Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo, Perspectiva, 1981.

..... - Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo, Perspectiva, 1975.

PERLOFF, Marjorie - O Momento Futurista. São Paulo, Edusp, 1993.

PINHEIRO, Paulo Sérgio - Estratégias da Ilusão: A Revolução Mundial e o Brasil, 1922-1935, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

PROST, Antoine & VINCENT, Gérard (org.) - História da Vida Privada, 5: da Primeira Guerra a nossos dias, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

QUILICI, Vieri - Ciudad Rusa v Ciudad Soviética, Barcelona, G.G., 1978.
 - L'Architettura del Construttivismo, Bari, Editori Laterza, 1969.

REIS Filho, Nestor Goulart - Quadro da Arquitetura no Brasil, São Paulo, Perspectiva, 1970.

RIBEIRO, Demétrio - Sobre Arquitetura Brasileira, in Horizonte, Porto Alegre, nº 5, maio 1951, p.145.
 , SOUZA, Nelson, RIBEIRO, Enilda - Situação da Arquitetura Brasileira, in Anais IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, São Paulo, IAB, 1954, pp.185-7.

ROCHA Filho, Gustavo Neves da - A Tradição na Arquitetura Brasileira, Anais IV Congresso Brasileiro de arquitetos, São Paulo, IAB, 1954, pp.177-9.

ROJO, Marcos del - A Classe Operaria na Revolução Burguesa - A Política de Alianças do PCB, 1928-1935, Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1990.

ROGERS, Ernesto N. - Experiencia de la Arquitectura, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.

RUCHT, Jacob M. - Construtivismo, in Clima, São Paulo, nº 4, 1991, pp.95-101.

RYKWERT, Joseph - La Casa de Adán en el Paraiso, Barcelona, G.G., 1975.

SALVADÓ, Ton - Un Suicidio Premeditado. El caso de las vanguardias soviéticas, in A&V, Madrid, nº 27, 1991, pp.27-31.

SÃO PAULO (Estado) Museu de Arte Contemporânea da U.S.P. - Waldemar Cordeiro: Uma Aventura da Razão, São Paulo, MAC, s/d.

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria B., COSTA, Vanda Maria Ribeiro - Tempos de Capuena, São Paulo, Paz e Terra/EDUSP, 1984.

SCHWARZ, Roberto - Que Horas São, São Paulo, Cia das Letras, 1989.
 - Ao Vencedor as Batatas, São Paulo, Duas Cidades, 1981, 2a. ed.
 - O Pai de Família e Outras Histórias, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SEVCENKO, Nicolau - Literatura como Missão, Brasiliense, São Paulo, 1985.
 - Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

SKIDMORE, Thomas F. - Brasil: de Getúlio a Castelo Branco (1930-1964), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975, 4a. ed.

SQUAROTTI, Giorgio Bárbiere (org.) - Literatura Italiana. Linhas. Problemas. Autores, São Paulo, Nova Stella/EDUSP, 1989.

- SOUZA, Abelardo de - Arquitetura no Brasil, São Paulo, Diadorim/EDUSP, 1978.
- STANGOS, Nikos (org.) - Conceitos da Arte Moderna, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.
- SYPPER, Wylie - Do Rococó ao Barroco, São Paulo, Editora Perspectiva, s/d.
- TAFURI, Manfredo - Teoria e História da Arquitetura, Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1981.
 & DAL CO, F. - Architettura Contemporanea, Milano, Electa, 1976.
 CACCIARI, M., DAL CO, F. - De la Vanguarda a La Metropole - Crítica Radical a la Arquitectura, Barcelona, G.G., 1972.
- TELES, Gilberto Mendonça - Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, Petrópolis, Vozes, 1983.
- TELLES, Sophia Silva - Lúcio Costa: Monumentalidade e Intimismo, in Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n° 25, out. 1989, pp.75-94.
- THOMAS, Dalva, Desenhar É Preciso. Viver Também É Preciso, in Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n° 50, out./nov. 1993, pp.77-90.
- TOLIPAN, Sérgio (org.) - Sete Ensaios sobre o Modernismo, Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1983.
- TOLSTOI, Leon - Guerra e Paz, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1983.
- TROTSKY, Leon - Literatura e Revolução, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980, 2a. ed..
- USP/FAU - Exposição Vila Pentecado, São Paulo, 1976.
- VALÉRY, Paul - Eupalinos ou o Arquitecto, Rio de Janeiro, ed. 34, 1996.
- Vv. Aa. - Constructivismo - Madrid, Alberto Corazon, 1973.
- Vv.Aa. - O Nacional e o Popular, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Vv.Aa. - Socialismo, Ciudad y Arquitectura, Madrid, Alberto Corazon,
- XAVIER, Alberto & Mizoguchi, IVAN - Arquitetura Moderna em Porto Alegre, São Paulo, FAUFROS/Pini, 1987.
 LEMOS, Carlos, CORONA, Eduardo - Arquitetura Moderna Paulistana, São Paulo, Pini, 1983.
- WILHEIM, Jorge - Brasília uma Interpretação, in Acrópole, São Paulo, n° 256-257, fev./mar. 1960, pp.22-53.
- ZANINI, Walter (Org.) - História Geral da Arte no Brasil, São Paulo, Instituto Walter Moreira Sales, 1984.
- ZEVI, Bruno - Frank Lloyd Wright, Buenos Aires, Infinito, 1956.
 - Saber Ver a Arquitetura, São Paulo, Martins Fontes, 1978.
- ZILIO, Carlos - A Querrela do Brasil, Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1982.

DOCUMENTAÇÃO VILANOVA ARTIGAS

MEMORIAL para concurso de professor titular da disciplina de projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Fundação Vilanova Artigas e Biblioteca da FAUUSP)

PASTA funcional João Batista Vilanova Artigas (Bibl. FAUUSP)

ARQUIVO de documentos, estudos e fotos (Fundação Vilanova Artigas)

DEPOIMENTOS DE VILANOVA ARTIGAS

Arquitetura depoimento. Casa & Jardim, São Paulo, 1968, pp.42-8.

As cidades transformam-se em territórios suspeitos. A Construção em São Paulo, São Paulo, (1809), p.76, suplemento.

Fragmentos de um discurso complexo (1979). depoimento de Vilanova Artigas a Lena Coelho dos Santos, Projeto, São Paulo, (109), 1988, pp.91-102

As Posições dos anos 50 (1980), depoimento a Aracy A. Amaral, Projeto, São Paulo, (109), 1988, pp.95-102.

Arquitetura, política e paixão, a obra de um humanista, texto Livia Álvares Pedreira, Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, (1), pp.23-9.

DEPOIMENTOS FORNECIDAS PELA FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS

Depoimento ao arquiteto José Luis Teles, jul. 1980.

Depoimento ao Museu da Imagem e do Som da Sec Estadual da Cultura do Ceará, 1981.

Depoimento Dr João Baptista Vilanova Artigas, ago. 1982.

Depoimento para um vídeo, jun. 1984.

Depoimento aos pesquisadores - Marcus Cartu e Maria Lydia Fiaminchi, set. 1984.

ANAIS

Anais IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, São Paulo, Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1954.

CATÁLOGOS

I BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo - São Paulo, MAM de SP, 1951, 2a. ed.

II BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo - São Paulo, MAM de SP, 1953.

III BIENAL - Museu de Arte Moderna de São Paulo - São Paulo, EDIAM, 1955.

FUNARTE/MUSEU LAZAR SEGALL - Exposição: Warchavchik, Pilon, Rino Levi - Três Momentos da Arquitetura Paulista. São Paulo, 1983.

DEPOIMENTOS AO AUTOR

Arqtº Carlos Cascaldi, agosto de 1995.

Prof. Dr. Jorge Osvaldo Caron, outubro de 1995.

Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky, março de 1996.

PERIÓDICOS

Diário da Noite, São Paulo, Cong. de Arq., 06/01/45.
Gazeta São Paulo, Seis Bolsas da Guggenheim Foundation Concedidas a Brasileiros, São Paulo, 1/VII/46.

REVISTAS

ACRÓPOLE - São Paulo - 184, 190, 199, 201, 204, 212, 222, 256/257, 259, 319, 341, 348, 368, 372, 377.
ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI - Paris - nº 42/43, 177.
ARCHITECTURAL DESIGN profile - London - nº 93.
ARCHITECTURAL FORUM - New York - ago. 1939.
ARCHITECTURAL REVIEW - London - nº 708, 722, 747
ARGUMENTO - Rio de Janeiro - no. 3.
ARQUITETURA E DECORAÇÃO - São Paulo - 1, 2, 17, 27.
ARQUITETUTA E ENGENHARIA - Belo Horizonte - nº 24, 25.
ARQUITETURA E URBANISMO - São Paulo - nº 1, 2, 5, 6, 17, 19, 50.
ARTE EM REVISTA - São Paulo - nº 4 - Arquitetura Nova, Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kairós.

BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA - Rio de Janeiro - n° 1.

CASA & JARDIM - São Paulo - 160, 235, 290.

CASABELLA-CONTINUITÁ - Milão - n° 228.

(A) CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO - São Paulo - 1273.

DESENHO - São Paulo - n° 4.

FUNDAMENTOS - São Paulo - n° 4/5,6,7/8,9/10,11, 14, 18, 19 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 33, 37, 39.

GÁVEA - Rio de Janeiro - n° 9, 12.

HABITAT - São Paulo - n° 1, 2, 7, 8, 9, 11, 14, 27, 37.

HORIZONTES - Porto Alegre - n° 5.

MÓDULO - Rio de Janeiro - n° 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 45, ed. especial Vilanova artigas s/n.

MONOGRAFIAS DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA - A&V - Madrid, n° 3, 29.

NOVOS ESTUDOS - São Paulo - n° 14, 25.

PÓS - São Paulo - n° 5.

PROJETO - São Paulo - n° 42, 66 (suplemento especial com vários artigos), 70, 71, 72, 76, 77, 78, 99, 100, 109.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA - reedição fac-similar, São Paulo, Metal Leve, 1976.

REVISTA KLAXON - edição fac-similar, São Paulo, Martins/Sec. da Ciência e da Cult. do Est. S.P., 1976.

SINOPSES - São Paulo - n° 18.

TEORIA & DEBATE - São Paulo - n° 11.

RELATÓRIO

Relatório de Pesquisa: A Revista "Casabella" e o debate arquitetônico italiano dos anos 50 e 60, s/d. Pesquisador responsável: Prof.ª Dra. Fernanda Fernandes da Silva.

SELEÇÃO DE ARTIGOS SOBRE VILANOVA ARTIGAS E SUAS OBRAS

ACRÓPOLE, SÃO PAULO

J. Vilanova Artigas, arquiteto, 1940-1953, (184), 1954, pp.176-9.

Residência Paulo Gomes dos Reis, construção de Coesa-Construção e Engenharia S.A., (190), 1954, pp.446-7.

Residência em Santos, (199), 1955, pp.308-10.

Residência no Jardim Europa, (201), 1955, pp.406-7.

Residência no Sumaré: painel de Clóvis Graciano, (204), 1955, pp.540-1.

Residência no Pacaembu, Paisagismo de Roberto Cardozo Coelho, (212), 1956, pp.308-11.

Detalhe de Cobertura, (222), 1957, pp.231.

Sede para o Sindicato de Itu, (341), 1967, pp.15-7.

Torre de saltos, piscinas e arquibancadas da Associação Portuguesa de Desportos, (348), 1968, pp.30-3.

Duas residências, estrutura de M. Franco M. Cassoy, (368), 1969, pp.13-21.

Conjunto Habitacional em Cumbica, (372), 1970, pp.32-7.

PENTEADO, F. M., Vilanova Artigas, construtor de escolas, (377), 1970, p.8.

Sobre escolas, (377), 1970, pp.10-3.

Ginásio Estadual de Utinga, (377), 1970, pp.20-3.

Colegio XII de outubro, (377), 1970, pp.24-6.

Centro Educacional de Jaú, (377), 1970, pp.30-1.

Pormenores / Escolas, (377), 1970, p.34.

ARQUITETURA E DECORAÇÃO, SÃO PAULO

Instalações da equitativa dos EE. UU. do Brasil, (1), 1953.

Residência a rua Turquia, (2), 1953.

Estação rodoviária de Londrina, (27), 1958.

ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO PAULO

LEMONS, Carlos, Artigas, o mestre, (1), 1985, p.24.

DENTE, Edgar, O ensino, um compromisso, (1), 1855, p.30.

Plano piloto para Brasília, (2), 1985, p.34.

SILVA, Dalva E. T., BAYEUX, Glória M., ARTIGAS, Rosa C., Que catedrais tendes no pensamento, (5), 1986, pp.11-7.

Silva, D. T., Artigas, R. C., Artigas: por caminhos opostos, o ideólogo e o arquiteto, (14), 1987, pp.42-3.

Em preto e branco, por J. B. Vilanova Artigas, (17), 1978, p.78.

ARQUITETURA E ENGENHARIA,

BELO HORIZONTE

Estádio municipal de Londrina, (25), 1953, pp.26-35.

CASA & JARDIM, SÃO PAULO

Conjunto Habitacional de Cumbica, (160), 1968, pp.42-8.

A estética das medidas, (235), 1974, pp.20-9.

Vigas em balanço definem o projeto, (290), 1979, pp.82-6.

A CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO. SÃO PAULO

João Batista Vilanova Artigas, (1273), 1972, pp.62-4.

HABITAT. SÃO PAULO

BO BARDI, Lina. Casas de Vilanova Artigas, (1), 1950, pp.2-16.

Estádio em São Paulo, (11), 1953, pp.12-3.

PROJETO. SÃO PAULO

ed. especial 10 anos 1972-1982, (42), 1982 - vários projetos de artigas - p. 10/11/13/14/142/148/152. Projeto nº 66. (1984), suplemento especial

Uma lição de vida, pp.75-8

ZEIN, Ruth Verde. A obra do arquiteto, pp.79-91.

GRAEFF, Edgar. A benção meu mestre, p.92.

BARJJI, Lina Bo. Pequena carta a um amigo, p.92.

JULIANO, Miguel. Um artista lícido, p.92.

SANOVIC Z. Abrahão. Novos tempos, p.92.

TEPERMAN, Sergio. Das injustiças, p.93.

ZANETTINI, Siegfert. O homem e o mito, p.93.

ALMEIDA, José Alberto de. Arquitetura e liberdade, p.94.

PERRONE, Rafael. Catedrais no pensamento, p.94.

MAIA, Éolo. Queijo de Minas, p.94.

JUCA, Cristina. Da atualização das questões contidas em 'Le Corbusier e o Imperialismo', p.96.

VIEIRA Filho, Carlos Alberto. Vilanova Artigas e a arquitetura paulista, pp.97-101.

Prêmio da UIA para Lúcio Costa e Vilanova Artigas, (70), 1984, p.36.

WISSENBACH, Vicente. Arquitetura perde seu grande mestre Vilanova Artigas, (71), 1985, p.4.

Não abro mão de minhas utopias, depoimento da Diretoria Nacional do IAB acerca de Vilanova Artigas, (72), 1985, p.3.

SEGAWA, Hugo. O mestre desconhecido, (72), 1985, p.42-3.

ZEIN, Ruth Verde. Com respeito a Artigas, (72), 1985, p.44.

SANTOS, Maria Cecília dos. João Batista Vilanova Artigas: a cidade, a casa e a coisa, (72), 1985, p.44.

ACAYABA, Marlene. Vilanova Artigas, amado mestre, (76), 1985, pp.50-4.

WISSENBACH, Vicente. Exposição Vilanova Artigas, um novo marco na história das mostras de arquitetura, (77), 1985, p.8.

SEGAWA, Hugo. Exposição de Vilanova Artigas: experiências e luta, (78), 1985, pp.56-8.

SEGAWA, Hugo. Caminhos da arquitetura de Vilanova Artigas, (99), 1987, p.34.

Lição do mestre, (100), 1987, p.35.

MÓDULO. RIO DE JANEIRO

Residência em Santos, (2), 1955, pp.46-7.

A casa-graça Vilanova artigas: residência do arquiteto, (80), 1984, pp.72-3.

VARGAS, Milton. Meu amigo Artigas, ed. especial Vilanova Artigas, pp.18-9.

SELEÇÃO DE ARTIGOS OU TRECHOS DE ARTIGOS EM REVISTAS ESTRANGEIRAS, SOBRE VILANOVA ARTIGAS

BRAZIL. Three-story house, in The Architectural Forum, New York, (5), nov.1947, p.94.

Ospedale per una media comunità, in Comunità, Milano, 3 (1), jan./fev.1949, p.44.

Observations in fenestration in Brasil, in South African Architectural Record, Johannesburg, (7), jul. 1950, pp.150-65.

2 villas a São Paulo, in L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, (42/43), ago. 1952, pp.76-77.

Idea per la casa del dottor T a San Paolo, in Domus, Milano, (283), jun.1953, p.89.

ALFIERI, Bruno. Ricerca brutalista, in Zodiac, Milano, (6), 1960, pp.96-107.

Uma cidade universitária no Brasil: CIUASO, in Zodiac, Milano, (11), 1963, pp.56-77.

Arquitetura actual de America, Iberoamericana e Instituto de Cultura Hispanica, Madrid, (s/n), março 1966.