

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ARTIGAS: A LIBERDADE NA INVERSÃO DO OLHAR
Modernidade e Arquitetura Brasileira

Dalva Elias Thomaz

tese de doutoramento apresentada à FAUUSP
Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky - orientador

São Paulo/2005



sysno:
1523927

Para D . Alda, jóia que me pôs no mundo

Para Maria Camila, jóia que eu pus no mundo

Para Fernando, preciosidade dessa aventura chamada vida.

Agradecimentos

Quero agradecer ao Prof. Eduardo Corona, onde quer que ele esteja.

Num trabalho profundamente solitário e cheio de percalços, atitudes, palavras e gestos me mantiveram no compromisso de seguir em frente, mesmo quando as condições pareciam das mais difíceis. A todos que, apesar de tudo, permaneceram à minha volta, agradeço muitíssimo.

Sou especialmente grata ao meu querido orientador, Prof. Dr. Julio Katinsky pela confiança e pela generosidade. Professor de quem tantas vezes fui aluna, ainda não tive oportunidade de aprender tudo que gostaria.

Aos Profs. Drs. Fernanda Fernandes e Ricardo Marques de Azevedo pelas aulas na pós. De novo à Prof. Fernanda Fernandes pelo cuidado com que formulou suas imprescindíveis contribuições e ao Prof. Dr. João Rodolfo Stroeter pelas sugestões e incentivo, ambos na banca de qualificação.

Aos meus ex-alunos pelo estímulo que o ato de ensinar sempre provoca. De tanto ensinar talvez um dia seja possível por fim, aprender. Agradeço em particular a Carol Sandoli. Depois, Nara Paiva, Joster e Luiz Claudio, queridos ex-alunos, pelo esforço de guerra. Também ao Roberto Fakouri, Claissa Turim e Guilherme Weigert.

A alguns amigos que de longe estiveram perto: Geraldo Vespaziano Puntoni, Leninha Ayoub, Fábio Valentim, Fernanda Barbara, Cristiane Muniz, Fernando Viégas, Bia Aranha, Fernando Perez, Vera Luz, Mirtes Luciani, Ton Kfoury, Maria Helena Flynn, José Roberto Soutello, Júlio Artigas, Rosa Artigas, Glória Bayeux. A todos os meus amigos que me emprestaram livros, revistas, documentos. A todas as bibliotecárias que perdoaram meus atrasos nas devoluções dos livros.

Aos meus queridos amigos do IDART, em especial Valdir Arruda, Ana Rebouças, Marcia Marani, Marcia Denser, Maria Elisa Vercesi, Maria Olimpia Vassão, Claudia Bianchi, Andréa Leite, Adelaide Pontes, Fátima Arcoverde, Cristina Coelho, Renata Xavier, Pery Grassi, Aline Noronha, pelo incentivo, pela compreensão e pelos nossos gostosos diálogos multidisciplinares, sempre enriquecedores. Também o apoio da Sonia e da Expedita, da Marina, Gabriel, Luzia e Marta do Arquivo Multimeios do IDART.

A minha querida amiga Ana Vaz Milheiro, uma portuguesa quase brasileira com quem troquei longas conversas arquitetônicas.

Aos meus irmãos e familiares tão queridos cuja companhia deixei de desfrutar.

A minha filha, Maria Camila, e a minha mãe, D. Alda, pelo estímulo e compreensão pela recorrente ausência.

Agradeço muito especialmente ao Arq. Fernando Frank Cabral, mais que querido companheiro, parceiro das visitas, das fotos, das imagens. Das leituras, das conversas e das viagens. Parceiro da vida e das vitórias. Parceiro do olhar.

Muito obrigado mesmo. A todos.

Resumo

Este trabalho procura discutir a postura crítica do arquiteto Vilanova Artigas frente à chamada *arquitetura moderna brasileira*, no início dos anos 50, considerando o panorama internacional em que essa crítica se manifesta. Nesse sentido, investigamos dois aspectos fortemente influenciadores do pensamento de Artigas, a *modernidade* e o *socialismo*, suas aproximações e dissociações considerando as circunstâncias particulares da *guerra fria*. Procuramos mostrar que a inversão do olhar perscrutador e crítico em dois momentos de forte tensão permitiram a Artigas formular as bases de uma nova teoria chamada de *Arquitetura Brasileira*, que explora as situações-limite, propondo ora o diálogo, ora a exposição das contradições entre valores de *permanência* e valores de *invenção* que permitem o movimento criador na *modernidade*.

Abstract

This thesis intends to discuss the critical position of the architect Vilanova Artigas in connection with the so called *brazilian modern architecture*, in the early fifties, considering the international panorama in which this critical position emerged. With this in mind we investigate two elements strongly influenced the thought of Artigas, *modernity* and *socialism*, their similarities and divergences, considering the circumstances of the *Cold War*. We demonstrate how the inversion of the critical view in two special moments of great tension allowed to Artigas to formulate the basis of a new theory called *Arquitetura Brasileira*, which explores the limits of the situation, proposing sometimes the dialog and at other times the contradictions between *permanence* and *invention* of the creative movement of *modernity*.

O que é necessário
é arrancarmo-nos ao fosso pelos cabelos
viramo-nos do avesso
e sermos capazes de ver todas as coisas com olhos novos...

(Citado por Manfredo Tafuri em Teorias e História da Arquitetura, do original de Peter Weiss, A perseguição e o assassinio de Jean Paul Marat.)

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo 1 – Sobre Artigas, crítica, *modernidade* e arquitetura

- 1.1 Artigas, 1951/1952: a amplitude de uma crítica p. 17
- 1.2 Sobre *Modernidade* e Arquitetura: o mundo que se abre ao futuro p. 20
- 1.3 *Modernidade* na Europa: a cidade transformada em lugar da produção p. 29
- 1.4 Arquitetura da *modernidade*: a *novidade* do passado e o *novo* do futuro p. 33
- 1.5 Arquitetura na cidade: a estética da *permanência* e a estética da *invenção* p. 42
- 1.6 Arquitetura, arte, engenharia, técnica: a *transparência* na cidade p. 49
- 1.7 *Modernidade*, arquitetura, arte e técnica: a arte que *quer* ser do seu tempo p. 57
- 1.8 *Modernidade*, arte, técnica, indústria e sociedade: arquitetura *moderna* p. 65

Capítulo 2 – *The International Style, Brazil Builds. Artigas: arquitetura e qual modernidade?*

- 2.1 Brasil, Europa, EUA: arquitetura e *modernidade* p. 75
- 2.2 Artigas, *Brazil Builds*: o que significa ser um arquiteto *moderno*? p. 80

Capítulo 3 – Artigas: uma crítica inusitada

- 3.1 As *casas de Artigas*, os Museus e a polêmica da I Bienal p.109
- 3.2 Le Corbusier como ideólogo p. 128
- 3.3 Os *Caminhos da Arquitetura Moderna: realismo socialista* no Brasil? p.134

Capítulo 4 – *Construtivismo soviético, realismo socialista e inflexão da modernidade*

- 4.1 Primeiras pinceladas a respeito de *realismo socialista* p.147
- 4.2 *Construtivismo* e internacionalidade p. 150
- 4.3 A construção do *novo* no pós-Revolução Soviética p. 154
- 4.4 *Construtivismo*: pesquisa da *construção* e militância política p. 158
- 4.5 O embate *formalismo* e *realismo* p. 166
- 4.6 A caminho do *realismo socialista*: por uma *arquitetura proletária*? p. 178
- 4.7 *Realismo socialista: Quem não está conosco está contra nós* p. 186
- 4.8 *Realismo socialista: Socialista no seu conteúdo, nacional na sua forma* p. 194
- 4.9 *O que é nosso, o que não é nosso*, a arquitetura bolchevique e o *International Style* p. 198
- 4.10 1932: um ponto de inflexão da *modernidade*? p. 203

CAPÍTULO 5 – Artigas: a crítica, a crise, a inversão e a *Arquitetura Brasileira*

- 5.1 Artigas, *arquitetura moderna brasileira, realismo socialista*: crises e críticas p. 213
- 5.2 *Arquitetura de vanguarda*: nem Apolo, nem Dionísio, então o que fazer? p. 228
- 5.3 *Realismo socialista* (e) *arquitetura moderna*? p. 230
- 5.4 *Uma atitude crítica* e qual realidade? p.239
- 5.5 *Tradições nacionais* na *arquitetura moderna*: a *Arquitetura Brasileira* p. 242
- 5.6 Expondo contradições: a *tradição brasileira* e as *vanguardas artísticas européias* p. 250
- 5.7 Artigas, *construtivismo soviético* e *realismo socialista*: inversão e re-inversão do discurso p. 256
- 5.8 Nacional e internacional: a inversão do olhar e a liberdade para a *Arquitetura Brasileira* p. 259

Conclusões p. 261

Bibliografia p. 275

Anexo: O lugar de Artigas no quadro da *modernidade arquitetônica nacional e internacional*

Cronologia visual: Panorama cronológico de obras e referencial teórico-crítico – século XVIII ao XX

Apresentação

Quando elaboramos a dissertação *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*, concluindo o mestrado, em 1997, contávamos com esparsa bibliografia a respeito de Artigas em revistas, jornais e documentos não publicados. Talvez a responsabilidade de membro instituidor da *Fundação Vilanova Artigas* e participante, até 1994, do núcleo de pesquisa ali criado para preservar e difundir a obra desse arquiteto, tenha nos colocado alguns compromissos frente ao trabalho acadêmico. Assumimos então, a perspectiva de reunir e percorrer o vasto campo de atuação de Artigas, apontando e discutindo aspectos que contribuíam para a história recente da arquitetura paulista e brasileira. Em vista disso, somado à sugestão de passagem para o doutorado, por fim não efetivada, realizamos um trabalho abrangente, desproporcional às exigências do mestrado. Embora não publicado, esse estudo tem servido de referência constante a outros trabalhos sobre Artigas.

Nessa mesma época, final de 1997, a *Fundação* lançava o volume *Vilanova Artigas*, organizado por Rosa Artigas e publicado pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Distante de compromissos acadêmicos e mais diretamente voltado à divulgação, esse livro cumpria as expectativas de tornar a obra de Artigas acessível a um grande público. Representava, de qualquer modo, um passo adiante, pois foi o primeiro de vários trabalhos publicados por diferentes autores, explorando a obra de Artigas no todo ou em aspectos particulares.

Com alegria vemos nossa dissertação de mestrado referenciando praticamente toda essa gama de estudos e publicações sobre Artigas posteriores a 1997. Já pressentíamos esse futuro destinado a *ser nota de rodapé*. E é o que tem acontecido. Melhor assim, se há contribuições efetivas ao processo de conhecimento. Sentimo-nos, contudo, profundamente incomodados quando, em casos flagrantes, como já ocorreu, se deixa de observar as regras do necessário rigor quanto às referências de autoria, tanto das idéias como do texto. Essas lições podiam ser definitivamente aprendidas tomando o exemplo de outras práticas, como a apresentada por pesquisadores portugueses no volume-catálogo *Vilanova Artigas – Arquitecto* que acompanhou a exposição de Artigas, em Portugal, em 2001. Chamamos a atenção em particular naquele volume para a atitude impecável e cuidadosa observada no texto da Arq. Ana Vaz Milheiro. Poderíamos, quem sabe, tirar lições disso.

Mas queremos deixar registrado que, desde nossa dissertação de mestrado e do início do doutorado, em 2000, muita coisa foi estudada e publicada a respeito de Artigas. Então, pelo caminho deste trabalho, inúmeras vezes nos perguntamos se teríamos realmente algo novo a dizer. A dúvida se manteve por bom tempo.

E começamos a resolvê-la por meio de uma decisão: deixamos Artigas de lado.

Procuramos estudar aspectos da *modernidade* no panorama internacional para poder *discutir com Artigas*. Além do desejo de relacionar sua obra com o conjunto da arquitetura internacional, partíamos de uma intuição um tanto curiosa. Reconhecíamos diante da arquitetura algo como se tivéssemos usando um "óculos Artigas" que permitia um olhar diferente do lançado por muitos arquitetos, mas que nos aproximava quase naturalmente de outros. Havíamos nos tomado, não se sabe a partir de quando, muito sensíveis a questões próprias do cotidiano da cidade, de onde depreendiam critérios de escolha que estavam, percebíamos, incorporados na nossa visão da prática e no esforço didático. Mas estes eram aparentemente difíceis de definir, embora permitissem ver com

olhos críticos as obras de arquitetura. O que significava isso? Sinalizava talvez, a expressão de uma outra hipótese teórica para a arquitetura de que já estaríamos, de todo modo, impregnados. Nossas indagações arquitetônicas apontavam para a compreensão da história e da sociedade na cidade. Para o reconhecimento das formas de apropriação do espaço urbano, dos interesses a que está submetido, de como a arquitetura convive com o homem comum que habita a cidade, do nível de generosidade que se observa na continuidade de um solo partilhado e privatizado no qual as áreas de convívio tendem a se restringir ao mínimo, inibindo atos de permanência e fruição do espaço público, e da extensão desse fenômeno que adentra os lotes, as construções e isola cada vez mais o indivíduo num espaço onde não cabe o outro.

Passamos a considerar a existência de uma teoria para a arquitetura a partir de Artigas. Mas se havia, essa teoria teria sido formulada nos anos 50, época em que reconhecemos uma inflexão na trajetória desse arquiteto. Acabamos, como talvez fosse inevitável, chegando ao ponto chave da questão: considerar os aspectos decorrentes da defesa intransigente dos ideais do socialismo diante dos embates da *guerra fria*. Contudo, não era fácil compreender o alcance das idéias em jogo, e nem sabemos se conseguimos chegar a um nível elucidativo aceitável. Havia um imbricamento entre questões que povoavam a arquitetura no início da década de 50, e os questionamentos advindos do choque entre *modernidade* e *realismo socialista*, confundidos com a representação do embate *capitalismo* e *socialismo*. Artigas se encontrava irremediavelmente colocado no meio disso. As questões passaram a se apresentar de modo conflituoso e não dispúnhamos de tempo suficiente para maturá-las a ponto de torná-las sintéticas, claras e acessíveis. Ficaram, por conta disso, muitas vezes como indicação de caminhos que ainda precisariam ser percorridos. Em certos casos, percorridos novamente. Porque no atropelo do tempo, muita coisa ficou para trás. Isso terá que ser depois, revisto.

Por ora, diríamos que tentamos discutir o embate arquitetônico entre *modernidade* e *socialismo* nos parâmetros colocados em momentos de absoluta tensão. Aproximamos nesse sentido, a situação vivida na URSS, no final dos anos 20 e início dos anos 30, daquela vivida pelos arquitetos comunistas no Brasil no início dos anos 50. Focalizamos Artigas, em particular, no ambiente da *guerra fria* que se instaurava. Partimos da sua posição crítica frente à arquitetura *moderna*, discutimos a crise que isso provoca e desvendamos as saídas adotadas num processo de inversão do olhar. Criavam-se assim, as bases para um outro modo de pensar arquitetura a partir de pressupostos que dialogam com a *realidade*, mas ao mesmo tempo com a *utopia*.

Entre tantos estudos surgidos nos últimos tempos, pensamos ter constituindo uma contribuição inesperada. Para falar de Artigas, falamos de *modernidade*, de *construtivismo soviético* e de *realismo socialista*. Diante de questões vistas num plano internacional, se tomou possível situar as posições assumidas por Artigas.

É bem curioso que determinadas discussões nos remeteram a situações presentes. A questionamentos relacionados às dimensões do *passado* e do *futuro*, entre os quais se reconhece um quadro muito atual de revisão da própria *modernidade*.

Gostaríamos de dizer, por fim, que este trabalho propõe questões para pensar a arquitetura na atualidade justamente quando se comemora noventa anos de Artigas, dos quais, vinte anos sem Artigas.

Fiquemos com o Artigas que permanece.

INTRODUÇÃO

O que animou inicialmente a realização deste trabalho foi o interesse de discutir as relações entre pensamento e prática de Artigas dentro do panorama da cultura arquitetônica internacional.

Estávamos presos a algumas questões evidentes para quem estuda a obra de Artigas, colocadas em torno das figuras de Wright e de Le Corbusier como pontos focais. Havia mais algumas hipóteses no cenário europeu e mesmo no norte-americano e ainda a questão do *realismo socialista*, que tínhamos feito uma primeira abordagem no mestrado. Mas intuíamos, desde o início, que essas relações se tornariam bem mais ricas a medida em que o quadro viesse a ser ampliado.

Percorremos um caminho inverso do que seria o convencional. Quer dizer, ao invés de partirmos de Artigas para ir pesquisar as aproximações por ele referidas, ou a partir dele, aproximações que podem ser encontradas em textos ou mesmo nas obras, optamos pelo contrário. Partimos tanto do que nos interessava como do que nos intrigava na História da Arquitetura, nacional e internacional, para tentar chegar às conexões possíveis com a arquitetura proposta por Artigas.

Depois de praticamente vinte anos de pesquisa e de um mestrado a respeito do assunto Artigas, julgamos que podíamos contar com um conhecimento mais ou menos sedimentado. Isso fez com que nos permitíssemos um afastamento temporário, capaz de nos desviar momentaneamente desse assunto para, em seguida, poder retomá-lo com os olhos já modificados. De outro lado, são praticamente quinze anos de envolvimento nas aulas de História e Teoria da Arquitetura, empreendendo com os estudantes intenso trabalho de discussão de obras realizadas no panorama da *modernidade*. A isto se somam, é inevitável, os esforços de síntese didática que a transmissão do conhecimento sempre requer. Imaginamos que nessas condições, talvez conseguíssemos municiar o outro olhar que desejávamos lançar sobre a obra de Artigas. Ou seja, que fôssemos capazes de relacionar a sua proposta arquitetônica com o conjunto da teoria e prática que compõe a história da arquitetura no vasto panorama internacional.

O que surgiu de início acabou no Anexo. É uma *cronologia visual*, como gostamos de chamar. Foi elaborada pensando nos critérios que poderíamos adotar para discutir a grande questão que afinal interessa a todos, e cada vez mais: o que é a *modernidade*, como se nos afigura, que relações estabelecemos historicamente com a idéia de *modernidade*. Ou, a partir dela. Denominamos essa cronologia *O lugar de Artigas no quadro da modernidade arquitetônica nacional e internacional*, pois se trata da inserção de Artigas num panorama arquitetônico amplo, iniciado no século XVIII.

Organizamos a tese em cinco capítulos: 1. Sobre Artigas, crítica, *modernidade* e arquitetura. 2. *The International Style, Brazil Builds*. Artigas: arquitetura e qual *modernidade*? 3. Artigas: uma crítica inusitada. 4. *Construtivismo soviético, realismo socialista* e inflexão da *modernidade*. 5. Artigas: a crítica, a crise, a inversão e a *Arquitetura Brasileira*.

O primeiro capítulo descende de certo modo da cronologia visual. Discutimos ali, as relações entre *modernidade* e arquitetura, ressaltando em particular algumas questões que consideramos imprescindíveis para compreender tantas outras colocadas por Artigas. Em particular, a crítica que elabora com relação à arquitetura moderna, a internacional e a brasileira.

O segundo capítulo desenvolve uma discussão a respeito de *modernidade* fora do ambiente europeu que lhe deu origem. Aproxima-se das exposições *The International Style*, de 1932, e *Brazil Builds*, de 1943, ambas no MoMA de Nova Iorque, assim como de suas repercussões. Discute ainda o que é ser um arquiteto moderno no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo, e o que significa ser um arquiteto moderno para Artigas.

O terceiro capítulo discute a postura crítica assumida por Artigas tanto na polêmica em torno da I Bienal, como nos dois artigos a respeito de arquitetura escritos por ele em 1951 e 1952. Como essa crítica se constitui no âmago de uma discussão política, relacionada ao confronto da *guerra fria* e do *realismo socialista*.

O quarto capítulo procura uma aproximação ao complexo universo arquitetônico, artístico-cultural e político da década de 20 na URSS, marcado pela exuberância criadora das correntes da chamada *vanguarda soviética*, em particular do *construtivismo soviético*, assim como da passagem para os anos 30, com a substituição das hipóteses do *construtivismo* pela imposição do *realismo socialista*. Exploramos aqui algumas idéias-chave para compreender discussões como *fornalismo* e *realismo* no ambiente do final dos anos 20 na URSS, e sua posterior repercussão no mundo não soviético sob a forma do embate *arquitetura moderna* e *realismo socialista*, do qual Artigas, por exemplo, no Brasil, participou com intensidade. Esse capítulo deixa sugerida a hipótese de uma inflexão no panorama da *modernidade* internacional a partir de 1932.

O quinto capítulo discute as relações de Artigas com a chamada *arquitetura moderna brasileira*; a sua crítica no quadro de críticas nacionais e internacionais, o embate entre *arquitetura moderna* e *realismo socialista* e a nova conceituação para a expressão *Arquitetura Brasileira*, como arquitetura colocada numa perspectiva de transformação social do país. Reconhecemos na *Arquitetura Brasileira* tal como proposta por Artigas o sentido de firmar uma outra teoria para a prática da arquitetura no Brasil. Tentamos mostrar que essa teoria orientadora de uma ação projetiva encontra apoio num plano de abertura tanto para estabelecer o diálogo como para explorar e explicitar contradições entre as principais questões que animam a prática de uma arquitetura voltada para o conjunto da sociedade.

Nas conclusões preferimos fazer algumas reflexões de caráter mais amplo quanto aos rumos da arte e da arquitetura no quadro do socialismo e da modernidade, dois temas caros a Artigas.

CAPÍTULO 1

Sobre Artigas, crítica, modernidade e arquitetura

- 1.1 Artigas, 1951/1952: a amplitude de uma crítica
- 1.2 Sobre *Modernidade*, Arquitetura: o mundo que se abre ao futuro
- 1.3 *Modernidade* na Europa: a cidade transformada em lugar da produção
- 1.4 Arquitetura da *modernidade*: a novidade do passado e o novo do futuro
- 1.5 Arquitetura na cidade: a estética da *permanência* e a estética da *invenção*
- 1.6 Arquitetura, arte, engenharia, técnica: a *transparência* na cidade
- 1.7 *Modernidade*, arquitetura, arte e técnica: a arte que *quer ser* do seu tempo
- 1.8 *Modernidade*, arte, técnica, indústria e sociedade: arquitetura *moderna*

1.1 Artigas, 1951/1952: a amplitude de uma crítica

Janeiro de 1952. Sai em São Paulo, o número 24 da *Fundamentos*, revista voltada a assuntos de arte e cultura, editada por um conselho constituído a partir de artistas e intelectuais atuantes no Partido Comunista. Aquele número continha o artigo *Os caminhos da Arquitetura Moderna*.

De periodicidade mensal, eventualmente bimestral, a revista lançara ao longo do ano anterior algumas matérias incisivas sobre questões artísticas. E políticas. Entre elas, as que dizem respeito à polêmica em torno da 1ª. Bienal de São Paulo, realizada em 1951, por iniciativa do recém criado Museu de Arte Moderna de São Paulo. Cercada de conflitos, conforme veremos, a importância da discussão que se estabeleceu em torno da 1ª. Bienal ultrapassava o perímetro do estritamente artístico. Não se tratava de um embate de opiniões, circunscrito ao âmbito de uma escolha ingênua entre arte *figurativa* e arte *abstrata*. Aproximava-se muito mais do conjunto de interesses que o evento em si representava. Havia comprometimentos tanto na sua própria realização como na proposta de continuidade. O que era a arte de *vanguarda*? O que deveria ser assumido como *moderno*?

No campo da arquitetura, o conflito mal se delinea e a revista *Fundamentos* já tratava de expor um conteúdo talvez dos mais delicados naquele momento. Lançara, tudo indica que pela primeira vez no Brasil, uma crítica audaciosa e severa à Le Corbusier, figura extremamente respeitada entre os arquitetos brasileiros.

Le Corbusier, o influente arquiteto franco-suíço, reconhecido no Brasil como presença marcante no cenário de transformação da arquitetura nas décadas de 20 e 30, influenciara sobremaneira a formação da chamada *arquitetura moderna brasileira*. Alvo de enormes elogios e demonstrações de gratidão de parte de muitos arquitetos brasileiros, principalmente cariocas, Le Corbusier era considerado até ali personagem inatacável. Nascido em La Chaux-de-Fonds, na Suíça, em 1887, Le Corbusier fora estagiário de Auguste Perret, em Paris e de Peter Behrens, na Alemanha, em 1910, período inicial da *Deutscher Werkbund*. Viajara pela Itália e pela

Europa oriental, chegando a Atenas e Constantinopla. Estabeleceram-se em Paris. Já associado a Pierre Jeanneret, por pouco não venceram o concurso internacional para a sede da Liga das Nações, em Genebra, e logo depois o concurso do Palácio dos Soviets, em Moscou.¹ Le Corbusier estivera em viagem pela América do Sul em 1929, e voltara ao Brasil em 1936 como consultor dos projetos para a CUB – Cidade Universitária do Brasil e para o MES – Ministério da Educação e Saúde, ambos no Rio de Janeiro e de importância vital na constituição da arquitetura moderna brasileira.

A crítica lançada na *Fundamentos* quebrava um encanto. Expunha repentinamente como num gesto cruel, uma face que o sonho reluta em ver. Ficava entreaberto, ou pelo menos, apontado nessa crítica, um outro lado de Le Corbusier, um lado obscuro, que revelava ambiguidades e que dizia respeito a outro tipo de interesse cultivado nas suas celebradas relações internacionais. Era esse, em essência, o teor do artigo *Le Corbusier e o Imperialismo*, publicado na edição de maio de 1951.

Distanciados de meses, e entremeados pela conturbada polêmica em torno da 1a. Bienal, os dois artigos relacionados à arquitetura, *Le Corbusier e o Imperialismo*, e, *Os caminhos da Arquitetura Moderna*² questionavam francamente tanto bases teóricas como a própria prática da arquitetura moderna. Primeiro, apontando interesses duvidosos manifestados por Le Corbusier após o fim da 2a. Guerra, posto em evidência naquele momento pela divulgação do seu livro *O Modulor*. Segundo, colocando em xeque os verdadeiros propósitos de toda a arquitetura moderna, quer a desenvolvida na Europa, quer nos EUA, estendendo a crítica também à chamada arquitetura moderna brasileira. No primeiro artigo, a questão estava centrada na proposta de Le Corbusier para um sistema de medidas que implicaria rebatimentos perante a indústria da construção, principalmente de parte dos EUA. No segundo, o foco é mais amplo, começando por distinguir polaridades nas figuras do próprio Le Corbusier e de Frank Lloyd Wright identificados na oposição nietzscheana dos deuses Apolo e Dionísio. Nessa condição, os dois arquitetos são apontados em seus papéis de condutores de destinos opostos para a arquitetura moderna, conforme comentário que havia sido veiculado em revista europeia³. Esse segundo e decisivo artigo, *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, ampliava em muito o raio de ação do primeiro, na medida em que fazia, numa visão panorâmica, uma varredura da história da arquitetura moderna desde meados do século XIX. Perpassava desse modo, ações ao longo de um percurso que vinha desde John Ruskin, numa espécie de balanço das propostas para encaminhamento da questão da habitação em escala nas sociedades contemporâneas.

No quadro da cultura arquitetônica da época, e principalmente no Brasil, os dois artigos podem ser reconhecidos como resultado de uma enorme ousadia.

Quem era o autor desses escritos cuja linguagem transbordava indignação?

Bem conhecido em São Paulo, era um arquiteto jovem, trinta e seis anos, João Vilanova Artigas. Professor da Escola Politécnica e também da recém criada Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, a FAU, contava com uma posição respeitável entre arquitetos brasileiros, era membro atuante no Instituto de Arquitetos do Brasil, cujo

¹ Cf. Petit, Jean. *Le Corbusier lui-même*. Genève: Editions Rousseau, 1970.

² Publicados no no. 18, maio 1951, pp. 8-9; 27, e, no no. 24, jan 1952, pp. 20-25, respectivamente, ambos na revista *Fundamentos*, São Paulo.

³ *Architectural Review*, fev 1949.

Departamento de São Paulo ajudara a fundar havia sete, oito anos. Bolsista da Fundação Guggenheim, com recomendação de Oscar Niemeyer, passara um ano nos EUA, pesquisando arquitetura moderna norte-americana, de onde retornara cerca de quatro anos antes daqueles polêmicos artigos na *Fundamentos*. Do meio para o final da década de 30, ainda estudante da Politécnica, se envolvia com alguns artistas amadores, posteriormente conhecidos como Grupo Santa Helena, na prática da arte do desenho livre a partir de modelos vivos. Quase ao mesmo tempo se iniciara na atividade de engenheiro-arquiteto como estagiário de Oswaldo Bratke, compartilhando em seguida uma pequena construtora com um ex-colega de faculdade, o engenheiro Duílio Marone. Acumulava ali uma boa experiência de construtor, com cerca de duzentos projetos, cem obras executadas e algum prestígio conquistado entre colegas e clientes, nos sete primeiros anos de trabalho. Afora isso, mantivera no final dos anos 30 uma breve convivência profissional com Gregori Warchavchik a partir do concurso para o Paço Municipal de São Paulo, em 1939. Essa parceria eventual e bem sucedida parece ter proporcionado importantes oportunidades ao jovem engenheiro-arquiteto, como o re-ingresso na Politécnica na qualidade de assistente do professor Anhaia Mello logo em 1940. Mas além de tudo, parece ter representado um despertar para a arquitetura internacional. Por meio de Warchavchik, teria sido possível um contato direto com vertentes européias e norte-americanas da chamada arquitetura moderna, com as quais pouquíssima intimidade tinha estabelecido em tempos de estudante. Teria iniciado desde essa época, 1939, os primeiros esforços no sentido de se desvencilhar da prática arquitetônica das "variações ecléticas", tão ao gosto da clientela paulistana que acorria à construtora Marone & Artigas para contratar as obras de suas residências. Entremeando portanto essa prática, já indesejada a partir da convivência com Warchavchik, se encontrariam arroubos wrightianos e uma ou outra ousadia de signo europeu. Esse vaguear perscrutador dentre caminhos possíveis chega ao fim pouco antes do término da 2ª. Guerra, meados de 1944, quando decididamente relega o papel de construtor em favor de uma atuação como arquiteto *moderno*, privilegiando a prática do *projeto*. Essa guinada profissional reserva aspectos de coincidência com a intensidade de sua participação nos movimentos pelo fim do Estado Novo e o engajamento político nas idéias do Partido Comunista, já na perspectiva de redemocratização do país.⁴

Embora contasse com importante experiência adquirida no canteiro de suas quase cem obras, parece ter sido o exercício profissional da arquitetura, sobretudo como arquiteto *moderno*, profissional do projeto, o que permitira a Artigas fôlego teórico para investir nos destinos da arquitetura de modo incisivo como naquele início de década de 50. A maturação desse processo, com o refinamento do olhar no sentido crítico, naturalmente passava pela consciência política adquirida numa prática militante dentro do Partido Comunista. Além disso, contava com especial interesse nas questões da arte e da cultura, em particular no cenário da vida artístico-cultural de São Paulo. E passara por uma experiência que parece ter permitido o devido contraponto a isso, proporcionado pelo afastamento do olhar de quem vivera outra realidade, percorrendo durante um ano grande parte do território norte-americano⁵ em busca de compreender determinadas questões a respeito de *modernidade* e arquitetura. De fato, Artigas partira rumo aos EUA, no final de 1946, com reconhecíveis preocupações em torno da questão da habitação em escala, das possibilidades para sua industrialização, das técnicas e recursos disponíveis, das soluções arquitetônicas e dos assentamentos urbanos. Dos EUA parece ter retomado mais crítico.

⁴ Este parágrafo esboça um conteúdo amplamente discutido em Thomaz, Deiva. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à Arquitetura Brasileira*, dissertação de mestrado da autora apresentada à FAUUSP em 1997. De ora em diante nos referiremos a esse trabalho como *Um olhar...*

⁵ Irigoyen, Adriana. *Wright e Artigas: Dues Viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial-Fapesp, 2002.

Essa condição peculiar, o explícito contraponto entre a realidade da arquitetura em São Paulo e a realidade buscada em território norte-americano, pode bem ter representado um dos propulsores da mobilização de Artigas no sentido de enfrentar outro tipo de iniciativa no âmbito arquitetônico. Esta apareceu estampada nas páginas da revista *Fundamentos*. Após alguns ensaios em artigos, relacionados a assuntos de interesse artístico-cultural, Artigas envereda por um viés crítico da arquitetura. Entremeando a atuação na prática da arquitetura, passou a expor na imprensa escrita o que não havia experimentado até aquela época: a ação de pensar sobre o fazer da arquitetura. Dois artigos sobre arquitetura, parecem ter sido suficientes naquela etapa. São as críticas severas e contundentes dos artigos *Le Corbusier e o imperialismo*, e, *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, publicados entre 1951 e 1952 na revista *Fundamentos*, que colocamos aqui em questão. Trata-se de empreendimento pioneiro em termos do questionamento de caráter teórico-histórico-gráfico e ao mesmo tempo, eminentemente crítico do que se apresentava como campo de possibilidades para atuação do arquiteto moderno.

Mas o que significava ser um arquiteto *moderno* em São Paulo, e mesmo no Brasil no início dos anos 50? De que *modernidade* se poderia falar? Quais aspectos da *modernidade* interessaria explorar no sentido de perceber a agudeza da crítica feita por Artigas?

Vejamos alguns percursos.

1.2 Sobre *Modernidade* e *Arquitetura*: o mundo que se abre ao futuro

"A *Modernidade* é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável."
(Charles Baudelaire)

Modernidade é um tema amplo. *Arquitetura* também. *Modernidade* e *Arquitetura*.

Objetos de visões e revisões. Mais ou menos recentemente, por volta dos anos 80, o interesse pelo tema da *modernidade* se intensificou após um período de latência. É que tomara vulto por essa época, o debate em torno do que vinha sendo chamado de "pós-moderno" em arquitetura, o que acabou sensibilizando alguns estudiosos a reexaminar a questão num plano mais amplo. Uns para negá-la, outros para afirmá-la. Como resultado concreto disso, podemos reconhecer que vários trabalhos interessantes foram realizados. Revendo alguns, agora já um pouco mais distantes, percebemos que, como se fosse inevitável, caímos na armadilha. Pois que, vários deles também haviam recorrido a Baudelaire para beber-lhe as palavras referenciais, partindo depois para

outros raciocínios. Não estaríamos, portanto, cumprindo de início nenhum percurso alternativo, mas apenas o que parece natural.

Por razões diversas, os ânimos exaltados que tinham feito reavivar a discussão sobre *modernidade* naquela altura, quase fim de século XX, com a retomada de autores clássicos e entre os quais, Baudelaire, foram aos poucos arrefecendo. Agora, início do século XXI, nos colocamos novamente diante de um tema que se poderia pensar cristalizado, mas que no entanto, por interessante que seja, mantém seu lado atraente, necessário e sempre desejoso de ser revisto com olhos novos.

Porém, não nos ocorre propor um mergulho aprofundado que desfocasse a questão da arquitetura, objeto enfim, do que desejamos tratar. Nossa intenção, ao tocarmos de início na questão *modernidade*, vai no sentido de tentar estabelecer um parâmetro comum de linguagem que nos permita um ponto de partida para considerar o que seja *modernidade quanto ao âmbito de ação da arquitetura*.

Por ora, isso se nos afigura como possibilidade de compreender o lugar de Artigas num quadro mais amplo, dentro do qual sua crítica do início dos anos 50 pode ser inserida. Talvez por conta dessa crítica, que discutiremos mais adiante, não gostaríamos de nos apoiar, pelo menos não num primeiro momento, na expressão "arquitetura moderna", pelas restrições a que ficaríamos submetidos. Acumulando uma carga semântica de certo modo viciada, essa expressão parece encerrar uma idéia que tende a alocar num compartimento bem determinado qualquer discurso que a adotasse, sob qualquer viés interpretativo. Portanto, talvez seja mais prudente evitá-la.

Voltemos então, ao tema da *modernidade*. É possível perceber que o uso corrente dessa palavra no âmbito da arquitetura provocou um certo desgaste no plano conceitual, principalmente porque em escritos mais recentes é empregada de um modo frequentemente indiscriminado. Como se *modernidade* retivesse em si um conteúdo uno, absolutamente claro, indiscutível. Ou, por outro lado, se, de tanta fluidez e poesia, como igualmente o termo parece encerrar em si, pudesse ser empregado para preencher as inúmeras lacunas do inexplicado, tanto no sentido da afirmação de uma idéia como da sua negação. *Modernidade* vem sendo adotada assim, como elogio ou como crítica, dependendo do interesse e da ocasião. Se não pensamos esgotar esse tema aqui, porque seria fugir do nosso assunto, também não parece interessante flutuarmos no vazio, ignorando o conteúdo polêmico que a idéia de *modernidade* traz. Seria desconhecer suas diversas hipóteses de inserção, o modo como se encontra nos vários escritos consultados, tanto no universo do propriamente arquitetônico como no da teoria da arte, ou da estética, ou de outros campos correlatos. Nossos esforços vão se concentrar então, na tentativa de estabelecer apenas um patamar de referência do que estamos chamando *modernidade* na discussão da arquitetura. Com isso pensamos poder constituir uma base mínima para que possamos enfim, trabalhar dentro de um nível de compreensão comum.

Pois bem, a palavra *modernidade* está realmente cercada por uma zona de imprecisão, o que implica diluir muito do conceito primordial que ela parece querer dizer. Em princípio, não haveria nenhum mal em considerarmos *modernidade* como a qualidade do *ser moderno*. Contudo, seria necessário acrescentar uma conceituação do que é *moderno*. E a pergunta retornaria: mas o que é *moderno*? Henri Lefebvre, por exemplo, discutindo a

respeito de *modernidade*⁶, fala sobre a idéia de "Mundo moderno", apontando duas tendências inseparáveis que representariam aspectos fundamentais presentes nessa idéia. "Certeza e arrogância" corresponderia ao *modernismo*, enquanto "interrogação e reflexão já crítica" corresponderia à *modernidade*⁷. Teóricos da questão, como Habermas, afirmam certa ambiguidade em torno da idéia filosófica de *modernidade*, o que a colocaria como conceito histórico e estético ao mesmo tempo⁸.

Segundo Habermas, em Hegel, "primeiro filósofo que desenvolveu um conceito claro de modernidade"⁹ a idéia aparece ligada à história, como "um conceito de época: os 'novos tempos' são os 'tempos modernos'."¹⁰ Nesse sentido, para Hegel "o mundo novo, o mundo moderno, se distingue do velho pelo fato de que se abre ao futuro". Mas ao fazê-lo, "gera o novo a partir de si. Por isso, faz parte da consciência histórica da modernidade a delimitação entre o 'tempo mais recente' e a 'época moderna': o presente como história contemporânea desfruta de uma posição de destaque dentro do horizonte da época moderna".¹¹

Num texto que discute a idéia de *modernidade* em Walter Benjamin encontramos um comentário para refletir a respeito do *moderno*, do *novo* e da *modernidade*, colocados em relação com o tempo, em Baudelaire: "Como H. R. Jauss¹² ressaltou, o moderno não se define mais em relação ao antigo, a um passado exemplar ou renegado, mas pela sua abertura ao futuro, pela incessante procura da novidade. Ao se tornar sinônimo de novo, o conceito de moderno assume uma dimensão certamente essencial para a nossa compreensão de modernidade, mas ao mesmo tempo, uma dinâmica interna que ameaça implodir sua relação com o tempo. De fato, se o novo está, por definição, destinado a transformar-se no seu contrário, no não mais novo, no obsoleto e no envelhecido, então o moderno designa um espaço da atualidade cada vez mais restrito. Em outros termos, a linha de demarcação, outrora tão clara entre o moderno e o antigo, tende a apagar-se, pois o moderno se transforma cada vez mais rapidamente em seu contrário. Ao se definir como novidade, a modernidade adquire uma característica que, ao mesmo tempo, a constitui e a destrói. Essa dialética explica o ritmo ofegante que escande o cotidiano do pintor da vida moderna, sempre adiantado em relação a seus contemporâneos, mas sempre atrasado em relação à novidade fugaz. (...) Assim, como bem notou Habermas (que lê Baudelaire com os óculos de Benjamin!), a modernidade de Baudelaire não remete simplesmente à trivialidade da novidade ou, em jargão comercial, das novidades, mas muito mais, a uma luta contra o curso inexorável e 'natural' do tempo. O artista tenta, por assim dizer, adiantar-se ao tempo pela rapidez, criando imagens ao mesmo tempo efêmeras e duradouras que dizem a junção do temporal e do eterno. A 'teoria racional e histórica do belo' de Baudelaire conclui então que 'o belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é demasiado difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se assim se quiser, vez por vez ou juntamente, a época, a moda, a moral, a paixão'."¹³

⁶ Cf. Lefebvre, Henri. *Introdução à Modernidade*. (trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

⁷ Cf. Lefebvre, Henri. *Introdução à Modernidade*. op. cit. p. 5.

⁸ Habermas, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. (trad. Luiz Sérgio Repa/Rodnei Nascimento). São Paulo: Martins Fontes, 2002. pp. 8-12.

⁹ Cf. Habermas. op. cit. p. 8.

¹⁰ Cf. Habermas. op. cit. p. 9.

¹¹ Cf. Habermas. op. cit. p. 11.

¹² Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, 1970, em particular o primeiro capítulo: "Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein", pp. 11-86, citado em Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2004. p. 48.

¹³ Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. op. cit. pp. 48-49.

Em termos cronológicos, Hegel considera que o "*tempo presente*" teve início a partir do final do século XVIII, com a "*cesura que o Iluminismo e a Revolução Francesa significaram para seus contemporâneos mais esclarecidos*". É por essa época que se coloca ainda, e a par do conceito de *modernidade*, o conceito de "*movimento*" e seus "*novos significados, válidos até hoje: revolução, progresso, emancipação, desenvolvimento, crise, espírito do tempo etc.*"¹⁴ A crítica estética da *modernidade* teria se constituído mais ou menos na mesma época, fim do século XVIII, pelas mãos de Schiller que "*valendo-se dos conceitos da filosofia kantiana, desenvolve a análise da modernidade cindida e projeta uma utopia estética que atribui à arte um papel decididamente social e revolucionário.*"¹⁵ Mas de todo modo, teria sido com Baudelaire, portanto já meio do século XIX, que a experiência estética viria a se confundir com a experiência histórica da *modernidade*. Na concepção de Baudelaire, a *modernidade* "*aspira a que o momento transitório seja reconhecido como o passado autêntico de um presente futuro*"¹⁶. Ou, como ele mesmo escreveu: "*Em poucas palavras, para que toda modernidade seja digna de tomar-se antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.*"¹⁷

Desta brevíssima incursão pelo campo da teoria filosófica, seria interessante se retivéssemos primeiramente a idéia de considerar *modernidade enquanto conceito histórico*. Isto é, como parte do processo histórico, uma condição particular da história, diríamos, inaugurada a partir da perspectiva de inclusão do futuro como dimensão histórico-temporal da humanidade. Na *modernidade* passaria a ser admitida a idéia de futuro enquanto futuro terrestre, não divino.

Porém, mesmo aceitando a *modernidade como condição histórica que admite um futuro* seria necessário reconhecer na palavra *modernidade* significados ainda ambíguos, colocados em função do contexto histórico, e mesmo geográfico, a que está referida. A carga semântica assumida na Europa parece ser diversa daquela que lhe costuma ser atribuída no Brasil, e que provavelmente difere da que se coloca nos EUA ou no mundo oriental. Diríamos que pelo menos no âmbito das relações com arquitetura é possível reconhecer tais diferenças. Então é preciso não perder de vista que as apropriações diversas que se têm feito dessa palavra permitem lhe imputar conteúdos também diversos. Ou seja, não há uma idéia concreta, efetiva, universal que esteja representada na palavra *modernidade*.

Nisso parece que há alguma responsabilidade advinda do outro lado da questão, isto é, o da *modernidade dentro da crítica estética*, o que permitiria determinadas construções de pensamento muito divergentes a respeito do que seja *modernidade*. Então, embora considerada num mesmo lugar geopolítico, digamos, bem determinado, Europa, Brasil, EUA, ou outros, o conteúdo atribuído à palavra *modernidade* ainda estará ao sabor de apropriações diferenciadas por parte da crítica estética. E mesmo por estudiosos ligados a outras áreas, dependendo do campo de atuação em que está sendo considerada. Por conta disso, vamos tentar nos restringir, concentrando-nos naquelas contribuições que venham a colaborar para pensar a respeito de *modernidade no universo da arquitetura, da história e da teoria da arquitetura*.

¹⁴ Cf. Habermas. op. cit. pp. 11-12

¹⁵ Cf. Habermas. op. cit. p. 65

¹⁶ Cf. Habermas. op. cit. p. 15

¹⁷ Cf. Habermas. op. cit. p. 15.

Colocadas as necessárias limitações, nos interessaria observar que, considerando no sentido histórico, à essa condição de *modernidade* pode ser associado um determinado fazer arquitetônico. Não como procedimento único, nem imutável, mas como um fazer específico, em movimento, colocado em relação com o ambiente urbano que lhe é característico, lugar aonde vão se manifestar os compromissos da sociedade dita moderna. É nesse sentido, então, que gostaríamos de propor um balizamento que parece instigante para pensar a respeito de arquitetura ligada ao processo histórico. Dizer que arquitetura não nasce do nada, mas do interesse de abrigar da melhor forma possível o conjunto da sociedade, observando desde suas necessidades mais imediatas até seus desejos mais elevados. A tentativa de alcançar esse equilíbrio supremo é o que parece mover a arquitetura. Como muitas outras, são lições da história da arquitetura que vamos aprendendo em tempos de estudo, ensino e pesquisa.

Então, para relacionar *modernidade* e arquitetura, parece necessário retomar um processo de busca que a arquitetura, como parte de um fazer histórico, teria iniciado junto com a perda de um relativo equilíbrio anterior e a plena concretização de um outro equilíbrio, colocado agora em novas bases. O equilíbrio anterior estaria na relação secular e estável estabelecida entre cidade e campo, quando a base da produção econômica se dava fundamentalmente no campo. A busca de um novo equilíbrio a partir da *modernidade* estaria numa relação deslocada em que há completo predomínio da vida na cidade sobre a vida no campo. Ou seja, a *modernidade* da arquitetura diz respeito à cidade.

Numa visão ampla podemos dizer então, que *modernidade* e arquitetura se aproximam na cidade. São relações indissociáveis. O crítico italiano Giulio Carlo Argan afirma a pertinência de considerarmos a "*história da arte como história da cidade*"¹⁸. Por extensão e ao mesmo tempo construindo um recorte histórico que nos interessa, poderíamos acrescentar que a história da arquitetura na *modernidade* seria, assim, a história das relações estabelecidas entre arquitetura e cidade sob as condições da *modernidade*.

Consideremos ainda que uma coisa é a arquitetura efetivamente produzida e outra, são as idéias produzidas sobre arquitetura ao longo de um percurso histórico.

A arquitetura que poderíamos referir à *modernidade* é aquela produzida junto com a cidade já destituída das suas características seculares de imutabilidade, isto é, a cidade que já se vê na contingência de abrigar o transitório. Essa arquitetura ligada à cidade em transformação vem sendo produzida ao longo de um processo cujas origens, fluidas, porém inequivocamente européias, vieram inaugurar uma outra condição histórica para a humanidade. Qual seja, a da *modernidade*.

Para Hegel, como vimos, os primórdios dessa nova época, os "tempos modernos", estariam em fins do século XVIII. Mas poderíamos tentar olhar de outro modo.

A nova condição de *modernidade*, cuja consciência histórica assume uma perspectiva de futuro, tenderá a se universalizar, mas não na sua qualidade de condição histórica efetivamente, senão pelas idéias que traz consigo. Queremos com isto dizer que as idéias a respeito de *modernidade* se propagaram mais do que

¹⁸ Argan, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

objetivamente a *modernidade* se estabeleceu como condição histórica única, universalizada. Parece assim, um equívoco raciocinar como se a *modernidade* fosse uma etapa histórica cumprida universalmente pela humanidade. Como fazem alguns autores que associando pós-moderno a uma etapa posterior à *modernidade*, ignoram as condições concretas dos lugares que até anteontem chamávamos de terceiro mundo. Assim, a despeito das idéias que levam adiante o debate em torno do tema, continuamos e, ao que parece, continuaremos, a nos deparar na realidade com setores "não modernos", ou, não modernizados. Alguns deles talvez, de tão pré-modernos até nem se coloquem a menor expectativa de assumir outra condição. Setores pequenos, pode ser, mas que sabemos existir.

Quanto à *arquitetura da modernidade* é possível que possamos dizer algo semelhante quanto ao trato das idéias e da arquitetura propriamente. Porque as idéias se propagam, estão livres e podem percorrer distâncias. As formas arquitetônicas, não. Por mais que sejam veiculadas como imagens, as formas arquitetônicas estão enraizadas no chão. Lutam contra, mas estão irremediavelmente submetidas à lei da gravidade. E seria preciso admitir que imagens não passam de representações que não permitem a experimentação plena do fato arquitetônico em si. A experiência única, individual e particular de fruir a arquitetura é a experiência máxima proposta por essa singularidade artística. É a experiência completa, de total intensidade, muito acima daquela oferecida pelas imagens e mesmo das próprias idéias sobre arquitetura.

Não seria muito dizer que arquitetura efetivamente é quando se apresenta em sua plenitude, construída no espaço. As formas produzidas pela arquitetura, mesmo que a partir de idéias conhecidas, ou propagadas, guardam inevitáveis relações com o conjunto de condições que permitiram sua existência *dessa forma* e não, de *outra forma*. Essas condições particulares se relacionam com o ambiente físico, com o conhecimento técnico, cultural e artístico, com a situação política, histórica, econômica, social dentro da qual as obras de arquitetura estão inexoravelmente colocadas. Então parece mais que necessário, diríamos, fundamental, considerar as condições de partida. Pois que, naturalmente há idéias, um pensamento teórico que promove e acompanha o processo do fazer arquitetônico na *modernidade*. Mas este, enquanto teoria, se distingue do fazer propriamente, que é uma outra coisa, embora seja desejável que ambos travem profundo diálogo entre si.

E há que se considerar ainda, que existe uma história da arquitetura dita moderna, mas que enfim, se relaciona com a *modernidade* em geral de modo amplo, mais como período histórico do que como uma condição histórica propriamente. Nesse sentido, se poderia dizer que mais ou menos se conhece as hipóteses quanto à sua genealogia, pois que nasceu na Europa, também por volta do século XVIII, como assume grande parte dos historiadores da arquitetura. Essa se constituiu como uma história central, digamos, ou, centrada no próprio ambiente europeu, o Velho Continente. Já sobre suas ramificações construídas ao longo do tempo, sob situações particulares, em lugares distintos, por diferentes culturas e principalmente por condições históricas diversas, parece que há ainda muito por explorar. Mesmo porque, a história da arquitetura na *modernidade* além de não ser uma, nem única, faz parte de um infindável processo de conhecimento que só encontra sentido na medida em que se coloca em permanente diálogo com o presente e com o futuro. E esse diálogo se dá na cidade, na cidade em transformação que se origina na idéia de *modernidade*.

Entre esses três aspectos que compõem as relações entre arquitetura e *modernidade*, isto é, a arquitetura efetivamente produzida, a teoria da arquitetura e a história da arquitetura, muitas vezes se apresentam zonas de

imprecisão nos inúmeros escritos que compõem a cultura arquitetônica. Principalmente quando se trata de discutir o âmbito de alcance dessa *modernidade*. Nesse sentido, gostaríamos realmente de partir da idéia de que arquitetura como obra construída é um fato concreto, enquanto as interpretações podem ser mais efêmeras. Numa palavra, a forma adquirida pela arquitetura *pertence* a um lugar, enquanto as idéias são mais voláteis.

É reconhecido que toda a genealogia das relações entre arquitetura e *modernidade* se encontra irremediavelmente presa ao ambiente europeu, conforme já nos referimos. A despeito disso, permanecem divergências consideráveis quanto a esse assunto, mesmo entre os povos europeus que vêm há muito tempo convivendo com a questão, praticamente desde o século XVIII. Não é difícil identificar enorme discrepância entre estudiosos e historiadores da arquitetura a respeito do que deva ser considerado *modernidade* no trato da questão arquitetônica. Ao debruçarem-se sobre esse tema, há autores que se prendem eminentemente a aspectos de uma prática, como se *modernidade* definisse um modo único de fazer arquitetura. Alguns tentam relacioná-la mais precisamente ao uso dos chamados "novos materiais", circunscrevendo ainda mais seu raio de ação, ou para um "repertório formal", o que a engessa de vez. Para grande parte dos autores, a idéia de *modernidade* na arquitetura está claramente confundida com a idéia de *arquitetura moderna*. Para outros, trata-se simplesmente de *modernismo*. Há, do mesmo modo, quem tente identificar *modernidade* apontando para o século XIX, relacionando aos escritos de Baudelaire sobre a Paris de Haussmann; ou mais atrás, para o século XVIII, apontando para Goethe, ou para o Iluminismo, para a Revolução Francesa, ou para o desenvolvimento pleno da máquina ou, mais radicalmente para os primeiros sinais da cisão entre arte e técnica. Ou, ainda, o contrário, apontando para o fim do século XIX, com as experiências relacionadas ao *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Liberty*, *Jugendstil*, *Secession*, ou *Modernismo* propriamente dito; ou então, para o início do século XX, com as vanguardas de antes ou mesmo do período da primeira guerra; ou, talvez ainda, mais precisamente, no entre-guerras, os efervescentes anos 20; ou, após a exposição *The International Style*, em New York, em 1932, com o lançamento de seu livro-catálogo¹⁹ que percorreu o mundo; ou, após a segunda guerra mundial. Há também, quem prefira não se referir à *modernidade* em arquitetura. Ignorar-lhe a presença, indo na direção oposta a estudiosos bem conceituados. Enfim, os parâmetros são muitos e muito diversos, e a cada nova incursão que fazemos no campo do debate e da cultura arquitetônica do século XX, parece que temos que rever e recolocar as variáveis para tentar minimamente circunscrever a questão.

Entre os autores mais comumente consultados, cujos livros de "*história da arquitetura moderna*" se encontram com acesso facilitado entre nós, também não há consenso a respeito de como se referir e mesmo das próprias limitações colocadas na relação entre arquitetura e *modernidade*. Alguns propõem falar especificamente em *Movimento Moderno*, como Nikolaus Pevsner, Leonardo Benevolo; outros preferem tratar apenas *Arte Moderna*, como o historiador e crítico Giulio Carlo Argan. Outros, como *Arquitetura Moderna*, numa tradição bem arraigada, inaugurada por Otto Wagner²⁰ em 1895, depois encampada por Bruno Zevi, Alberto Sartoris, Gillo Dorfles, Leonardo Benevolo, Kenneth Frampton, Peter Collins, Reyner Banham, Michel Ragon, Vincent Scully e um sem número de arquitetos introduzidos no campo dos escritos sem se colocar exatamente na categoria de historiadores, estudiosos, ou teóricos da arquitetura. Há autores comprometidos com determinadas práticas que

¹⁹ Cf. Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip. *The International Style*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1995. (edição revista e ampliada a partir do original *The International Style: Architecture since 1922*).

²⁰ Wagner, Otto. *Moderne Architektur*. Viena. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete, 1895 (cf. Krufft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1990. p. 863.)

preferem distinguir de modo específico, como Walter Gropius²¹ que adota a expressão *Nova Arquitetura* para tratar da experiência da Bauhaus. É assim também que os arquitetos soviéticos se referem à arquitetura relacionada à vanguarda soviética dos anos 20, embora *construtivistas* propriamente adotem *Arquitetura Contemporânea*. E há alterações de percurso, como demonstra o livro referencial *Arquitetura Contemporânea*, de Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, que assim o denominaram na primeira versão em italiano, editada em 1976, e que dez anos depois passou a se chamar *Modern Architecture* na versão em língua inglesa²².

Entre os autores brasileiros, ou pelo menos relativo ao panorama brasileiro, encontramos a expressão *Arquitetura Moderna* num artigo inaugural da presença de Warchavchik no Brasil, *Acerca da Arquitetura Moderna*²³, de 1925, enquanto encontramos a expressão *Arquitetura Nova*; em outros textos do mesmo arquiteto. Ou, *Nova Arquitetura* como no artigo inicial de Lúcio Costa, *Razões da Nova Arquitetura*, escrito em 1934, publicado pela primeira vez em 1936. Vilanova Artigas usa a expressão *Arquitetura Moderna Brasileira* no texto *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, de 1952; Max Bill fala também explicitamente em *Arquitetura Moderna Brasileira* nas suas célebres manifestações de 1953, enquanto Lúcio Costa parece evitar ao máximo essa forma triplamente conjugada, preferindo chamar ou de *Arquitetura Moderna* ou de *Arquitetura Brasileira*²⁴. Mário Pedrosa denomina *A arquitetura moderna no Brasil* a conferência realizada em Paris, em 1953, que deu origem a um artigo de mesmo nome²⁵ que serviu de referência a inúmeros autores fora do Brasil, ao tratarem a respeito de arquitetura brasileira. É curioso que essa questão da nomenclatura, do modo como se deveria referir à arquitetura produzida no século XX no Brasil, motivou amplo debate entre os arquitetos presentes ao IV Congresso de Arquitetos, realizado em São Paulo, no início de 1954, conforme já apontamos certa vez²⁶. Reivindicava-se, e foi aprovado naquela ocasião, que seria melhor adotar a expressão "contemporânea" para a arquitetura que se fazia no Brasil. Mas tal polêmica parece ter sido em grande parte desconsiderada, deixada de lado mesmo, com a expressão-título do livro de Henrique Mindlin publicado em 1956, *Modern Architecture in Brazil*, que, embora a tradução literal faça referência à "Arquitetura Moderna no Brasil", o livro ficou conhecido na fala corrente como "arquitetura moderna brasileira". Ficou assim, consagrada definitivamente, dentro e fora do país, a expressão *Arquitetura Moderna Brasileira* para definir um conjunto de experiências arquitetônicas característico de um certo período da *modernidade* brasileira. Dizer quais experiências, precisamente, passaria por limites questionáveis, e qual período, também. Discutiremos adiante esses aspectos.

Mais recentemente, tem se verificado uma certa banalização no uso da palavra "modernismo", e por extensão, do seu conteúdo original. Esta vem sendo aplicada indiscriminadamente a toda a manifestação de arquitetura em que se reconhece, em última instância, relações com as experiências inovadoras do início do século XX, independente do nível de transformação que já tenha sido elaborado. Isso vem acrescentando uma boa dose de confusão a um panorama que já não era dos mais fáceis de compreender. É bem provável que daqui a pouco encontremos mesmo quem diga que o século XX é um século "Modernista"! Fora do Brasil essa idéia se refere, pelo menos do ponto de vista dos movimentos artísticos, ao correspondente *Art Nouveau* em Barcelona, e em

²¹ Gropius, Walter. *The New Architecture and the Bauhaus*. Londres, 1935. (cf. Kruff, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 843.)

²² Dal Co, Francesco & Tafuri, Manfredo. *Architettura Contemporanea*. Milano, Electa Editrice, 1976 (original italiano); Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco. *Modern Architecture 1/2*. London, Faber and Faber/Electa, 1986.

²³ Publicado no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 1 de novembro de 1925, e re-editado em Xavier, Alberto (org). *Depoimento de uma geração*. São Paulo, Abee/FVA/Pini, 1987, pp. 23-26.

²⁴ Cf. Costa, Lúcio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 252-259.

²⁵ Cf. Pedrosa, Mário. *A arquitetura moderna no Brasil*, (tradução Aracy A. Amaral), in: *Dos Muros de Portinari aos espaços de Brasília*, Aracy A. Amaral (org), São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 255-264. Artigo publicado originalmente in *L'Architettura d'aujourd'hui*, dezembro de 1953.

²⁶ Ver Thomaz, Dalva. *Um olhar...* pp. 219-220.

geral na Catalunha, e mais ou menos ao Art Déco, em Portugal. No Brasil essa expressão era até há pouco tempo uma referência à geração de Mário de Andrade, de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, enfim, dos modernistas, propriamente, aqueles que se lançaram em propostas estéticas que arejavam as idéias e as práticas artísticas no início da década de 20. Mas a exacerbação, nos últimos tempos, do uso da palavra 'modernismo' aplicada a obras de arquitetura bem recentes, já início de século XXI, parece sugerir um certo caráter depreciativo, como se de algo superado, digamos, diante do que já se pretenderia além. Nesse sentido, 'pós-moderno', 'pós-modernista' constituíram expressões que se tentou imprimir a partir dos anos 80, época em que essas idéias se mantinham numa certa aura de novidade. Diga-se de passagem, para o bem e para o mal. Hoje, decorridos mais de vinte anos, se percebe o quanto essas expressões estão desgastadas, de certo modo desacreditadas, no campo da arquitetura, dizemos, em particular. E foram sendo substituídas, porque se preferiu acomodar isto e aquilo sob uma outra expressão, a qual soa muito bem aos ouvidos dos mais jovens, mas que na história da arquitetura se conhece no mínimo desde o movimento dos construtivistas soviéticos, que é a expressão 'arquitetura contemporânea'. Como já sabiam também os arquitetos brasileiros no seu IV Congresso, em 1954, como sabia Argan, como sabiam Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, no meio da década de 70, como sabia Yves Bruand no seu conhecido *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, escrito por volta de 1968 e lançado cerca de dez anos depois. Chamar, portanto, de *arquitetura contemporânea* era fato concreto entre tantos outros arquitetos, estudiosos e historiadores da arquitetura, dentro e fora do Brasil, até surgir a necessidade de negar o passado recente acrescentando um "pós". Então, a discussão é longa.

Sabe-se, enfim, que não há um pensamento sedimentado a respeito do que deva realmente ser considerado *modernidade* no âmbito da arquitetura, muito embora se reconheça num cenário relativamente amplo posições polêmicas e mesmo polarizadas, como tentamos mostrar em passagens rápidas. Permanece a idéia de que *modernidade* tem sido compreendida de maneiras muito diversas, dependendo do interesse e da porta de entrada. E a isso podem ser acrescentados questionamentos ligados ao tempo histórico e à regionalidade: em que momento, em que lugar, sob quais condições, tentando dizer o quê exatamente, abrigado sobre quais idéias, constituem perguntas que afinal modificam ainda mais o olhar sobre o que seja *modernidade*. Principalmente no Brasil, onde não se tem uma tradição historiográfica e nem teórico-crítica muito presente. As ambiguidades e, ao mesmo tempo, as diferentes aproximações ao tema da *modernidade* talvez nos permitam enfim, ir parametrizando a discussão da questão, em particular no diálogo entre *modernidade* no plano internacional e *modernidade* no Brasil.

Conforme vimos até aqui, na história da arquitetura, e em particular na brasileira, a *modernidade* tem assumido perspectivas diversas, quando não conflitantes. Nesse quadro, qualquer tentativa de desvendar questões da *modernidade* parece adquirir maior complexidade. Em particular, quando a proposta é discutir relações entre a cultura arquitetônica produzida dentro e fora do Brasil, a partir da prática de um arquiteto que, a nosso ver, *tensiona a noção de modernidade na arquitetura*, como reconhecemos em Vilanova Artigas.

Procuraremos então, fixar alguns pontos de partida para revolver aspectos arquitetônicos ligados à idéia de *modernidade*, deixando de lado temporariamente o esforço de maior abrangência, e mesmo de universalidade. Como a idéia não parece encontrar a mesma validade nos diferentes lugares num mesmo tempo, essa forma de aproximação talvez nos permita reconhecer algumas nuances nas exigências do que seja *verdadeiramente*

modernidade. Isto possibilitaria distinguir, entre alguns processos mais ou menos paralelos numa condição histórica de *modernidade*, as diferenças apontadas na história da arquitetura.

1.3 *Modernidade* na Europa: a cidade transformada em lugar da produção

O mundo europeu detém as raízes históricas, culturais e sociais da *modernidade*. Por conta disso parece inequívoco considerá-lo, em princípio, o lugar por excelência pelo qual se poderia reconhecer outros processos de consolidação de uma condição histórica de *modernidade* que não se manifestaram concomitantemente. Isto porque, na civilização européia se colocam de fato os primeiros sinais do desenvolvimento de novas relações econômicas e sociais que vão caracterizar, acima de tudo, o sentido arquitetônico de *modernidade*.²⁷

É no ambiente europeu que vão ocorrendo as primeiras transformações rumo a um outro sistema produtivo, o *industrial*, cuja lógica, contrapondo-se radicalmente ao sistema tradicional, o *artesanal*, inverterá todo o raciocínio válido até ali. No limite, parece que não seria equivocado dizer que a *modernidade* é um fenômeno europeu, o qual atingirá novas dimensões ao alargar suas fronteiras para além do seu ambiente de origem. Esse processo, cuja principal representação parece ser a passagem do sistema artesanal para o industrial de produção, interessa ao estudo das relações entre *modernidade* e arquitetura. Menos talvez como processo em si, o que naturalmente exigiria análises precisas que escapariam da nossa alçada, e mais no que ele carrega consigo em termos de transformação latente do modo de pensar e fazer arquitetura.

Sendo assim, ficamos com a idéia de que é a *mudança efetiva do lugar da produção* o que realmente importa ao universo da cultura estritamente arquitetônica, como fruto desse processo de modificação do sistema produtivo. Isto é, quando, sob algumas condições específicas, são geradas as bases do sistema de produção industrial que exige uma outra organização social, espacial, técnica e mesmo cultural. Sob esse aspecto primordial de passagem do artesanal para o industrial se coloca, a nosso ver, a questão da *modernidade* na arquitetura e toda a discussão que ela enseja, tanto no aspecto histórico-temporal como no estético. Ou seja, fala-se da importância que assume aquele momento preciso da história da humanidade em que a produção deixa de se dar fundamentalmente no *campo* para passar a ocorrer preferencialmente na *cidade*.

Essa mudança de lugar físico da base econômica, do campo para a cidade, é enfim geradora de transformações consideráveis. Porquanto, o fazer na nova ordem produtiva tenderá a se restringir espacialmente ao interior de um volume chamado *fábrica*, como primeiro casulo de uma nova espacialização que necessariamente a cidade antiga adquirirá, atingindo a dimensão do que se costuma chamar o "ambiente urbano". E Argan lembra que a diferença entre "ambiente urbano" e "espaço urbano" está "antes de tudo, no fato de que o espaço é projetável (aliás, a rigor, é sempre o produto de um projeto), enquanto o ambiente pode ser condicionado, mas não estruturado ou projetado."²⁸ Desse processo de modificação no sistema produtivo, que fundamentalmente tende

²⁷ Ver: Habermas, Jürgen. O Discurso Filosófico da *Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

²⁸ Argan, Giulio Carlo. "Urbanismo, Espaço e Ambiente", in: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 216.

a abandonar o campo para se estabelecer na cidade, nos interessa reter como idéia primeira aquela que se de reporta a uma nova espacialização. Não se trata mais de pensar a dicotomia cidade-campo como dois universos de contornos bem definidos, nos quais a cidade representava o lugar da construção, intramuros, enquanto o campo se confundia com a idéia de natureza infinita; a cidade como uma medida fixa, limitada, ordenada, em contraposição ao vazio do campo.²⁹

A mudança de caráter da cidade exige as transformações no pensar e no fazer arquitetônicos ditos da modernidade, porque só poderão ser considerados a partir dali em função de uma nova condição urbana. Propomos, portanto, concentrar na cidade o ponto focal da discussão sobre *modernidade*. E assumimos a partir daqui, como dado fundamental para discutir relações entre arquitetura e *modernidade*, a *cidade que produz*.

Mas o que significa de fato essa cidade? Se é uma cidade que produz, e que abriga as fábricas como lugar primeiro da produção, significa que abriga também a mão-de-obra que produz. Esta, no novo sistema produtivo, de caráter industrial em oposição ao artesanal, passa a se aglutinar em número considerável na cidade. Mais considerável ainda, se imaginamos tanto a mão-de-obra em ação, e toda a teia de relações que a cerca, como a mão-de-obra ociosa, fundamental no modo de produção capitalista, também com a teia que a cerca, e que, naturalmente, se constitui junto, ao mesmo tempo, que a mão-de-obra ativa. Porém, mão-de-obra não é um dado, um número. Significa existência humana, relações sociais, uma parcela da sociedade, a maior parcela, inclusive. Então, a concentração de mão-de-obra na cidade, indispensável ao projeto industrial, se realizará com toda a carga de contribuição positiva, no sentido da capacidade de produção e de consumo, e, vamos dizer, negativa, no que representa de complexidade aos problemas advindos das más condições de vida de uma multidão que passa a co-habitar um mesmo espaço, urbano, e, por princípio, despreparado para recebê-la. Nesse contexto, a situação de conflito aflora naturalmente com muito vigor. O palco desse conflito é a própria cidade.

Contudo, a cidade já transfigurada no sentido de acomodar a produção, a instalação da fábrica e a imprescindível concentração de mão-de-obra, terá que responder agora por uma outra lógica, a da eficiência considerada a partir da primazia da mercadoria. Quer dizer, concretamente, do ponto de vista espacial mesmo, deve ser estabelecida uma outra lógica para a cidade regida pela produção e circulação de mercadorias, principalmente quanto ao trânsito de chegada de matéria-prima e saída de produtos para consumo. Será em torno das exigências fundamentais dessa nova economia urbana que passam a ser definidas as próprias necessidades de uma sociedade que vai se caracterizando cada vez mais como sociedade urbana, não rural.

Na nova configuração de cidade, tanto lugar da produção como lugar das relações sociais conflituosas, se irá impondo como urgência alguns programas arquitetônicos historicamente inusitados. Outros nem tanto, mas que precisavam ser pensados numa escala talvez inusitada. Esses novos programas participantes da vida cotidiana na cidade da produção se constituíam como problemas novos, os quais reclamavam soluções para além das inicialmente improvisadas e que teriam que ser de certo modo, *inventadas*. Entre esses novos programas estavam incluídos desde a própria fábrica e seus complementos imediatos, caldeiras, chaminés, armazéns, silos, depósitos, até as pontes que facilitassem acessos de matéria-prima e transporte de mercadorias, habitações de

²⁹ Argan, *idem*, p. 213.

tamanhos adequados ao novo proletariado urbano, próximas às fábricas e em grande número, hospitais que oferecessem atendimento amplo, escolas que admitissem muitos, mercados que concentrassem e permitissem a distribuição de produtos de primeira necessidade para uma imensa massa de trabalhadores, grandes lojas capazes de incentivar o consumo dos novos produtos industrializados, sistemas de abastecimento de água para uma cidade adensada e ao mesmo tempo estendida, também de saneamento e escoamento de esgotos, além do sistema de transporte e circulação no próprio interior dessa cidade, cujos contornos já estão alargados. Por volta do meio do século XIX, acrescenta-se ainda a esse panorama o sistema de transporte sobre trilhos, que irá impor a presença de estações que dessem conta do embarque e desembarque de carga e também de passageiros em quantidade, distribuídos por um veículo longo: o trem.

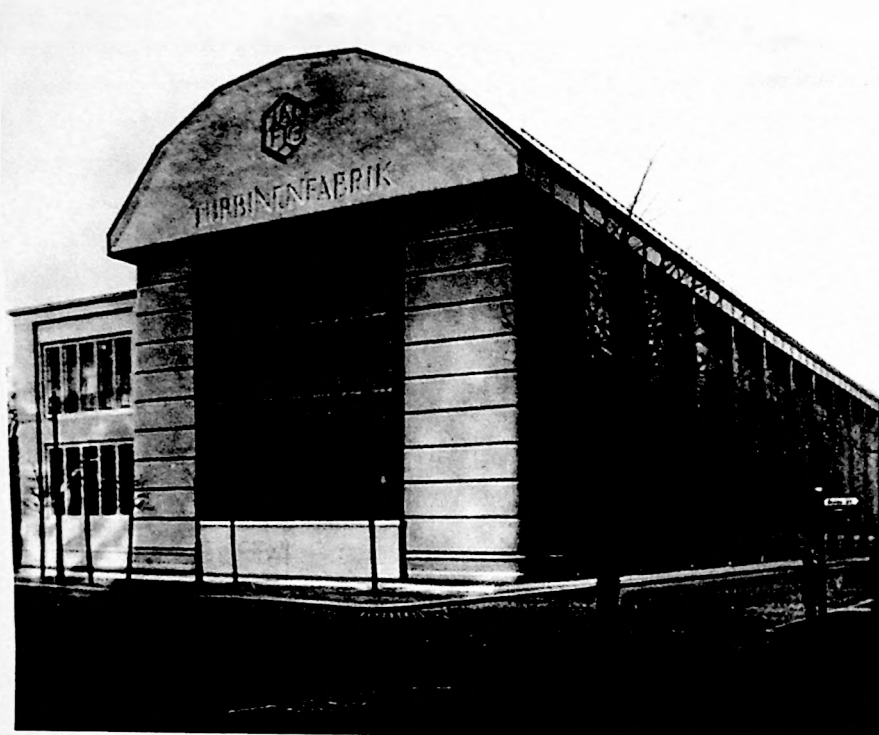
Na prática, tratava-se de implementar, em tempos de rápida aceleração, um grande número de novas construções capazes de responder com alguma eficiência problemas muito imediatos. Poderíamos dizer que grande parte dessas obras e mesmo dos espaços urbanos gerados a partir das novas exigências não foram, de modo geral, formulados ou concebidos por arquitetos, embora assumam, aos nossos olhos século XX ou XXI, um caráter explicitamente arquitetônico.

Consideremos que, por vezes, e talvez em casos bem esporádicos, os técnicos detentores da autoria dessas obras, muitas vezes anônimos, se revelaram sensíveis à questão urbana e até mesmo interessados em relacioná-las com a cidade. Contudo, no âmbito da prática, cabia aos arquitetos fazer essa mediação. Eram os arquitetos, enquanto artistas, os portadores dos valores estéticos da sociedade, aqueles que dominavam o conhecimento relativo à composição dos volumes, das massas construídas, das modenas das fachadas, das aberturas e dos fechamentos. Mas os arquitetos estavam comprometidos com outros edifícios que representavam outros valores perante a cidade, e, ao que tudo indica, não havia nem interesse, nem espaço, e nem disposição para enfrentá-la com obras que até ali pareciam não lhe dizer respeito.

Um comentário arguto do crítico Manfredo Tafuri³⁰ acerca da atitude audaciosa assumida por Peter Behrens, na Fábrica de Turbinas da AEG, de 1909, aponta que esse enfrentamento da cidade só se concretizou efetivamente já no começo do século XX. O edifício da Fábrica de Turbinas, um longo galpão industrial projetado a partir de uma sucessão de pórticos metálicos que cumprem o percurso da linha de montagem, exhibe-se para a cidade num desenho bem cuidado que assume uma ousada e inusitada transparência. Ao fazê-lo, evidencia e desmistifica o que ocorre no interior de uma fábrica, o que há mais ou menos uns cento e cinquenta anos a cidade não conseguia saber. Ou seja, deixa à mostra o próprio processo produtivo de tipo industrial, suas máquinas, seus mecanismos. Através dos enormes painéis de vidro que cumprem o papel de vedação na fachada lateral, o fazer fabril fica desvendado. De dentro para fora e de fora para dentro. Acrescenta-se à transparência, o movimento de uma ponte rolante que, instalada no interior da Fábrica, aparece na parte superior da fachada como elemento dinâmico numa instigante composição estática. A visualidade colocada assim livre, sem barreiras, propõe uma aproximação entre operário e cidade, entre o lugar do trabalho e o lugar da vida que transcorre naturalmente no cotidiano da rua. Mesmo com suas proporções avantajadas, o prédio da Fábrica de Turbinas da AEG explora questões estéticas muito semelhantes àquelas que preocupavam outros

³⁰ Tafuri, Manfredo. *Architettura Contemporanea*. Capítulo: *Arquitetura frente à Metrópole*. Milano, Electa, 1976.

setores da atividade artística. Implantado na área central da principal metrópole da Alemanha, Berlim, o prédio da Fábrica se apresenta à cidade na sua particular qualidade: a de apreciável objeto arquitetônico.



AEG Fábrica de Turbinas, 1909, Berlim, Alemanha. Peter Behrens [NPpdm]



Complexo industrial AEG, Berlim, Alemanha. Peter Behrens

1.4 Arquitetura da *modernidade*: a novidade do passado e o novo do futuro

Nas respostas rápidas que tiveram que ser dadas a programas inéditos, ainda no século XVIII, e depois por todo o século XIX, podemos encontrar indícios de uma cultura arquitetônica em processo de transformação. Nesse sentido é que parece interessante ressaltar a importância que estamos tentando destacar na relação entre *arquitetura da modernidade e, cidade como lugar da produção*.

Arquitetura da modernidade pode ser considerada, numa primeira abordagem, a arquitetura que se relaciona com a cidade já impregnada pelo conjunto de condições próprio da cultura dos tempos de produção industrial. Assim, a *arquitetura da modernidade* seria aquela produzida a partir das condições de *modernidade*. E se a *modernidade* está intimamente ligada ao deslocamento da produção do campo para a cidade, será essa cidade em processo de transformação que permitirá, no conjunto de exigências da nova sociedade urbana, a ampliação do universo da cultura arquitetônica e o florescimento de uma arquitetura que pode ser chamada *arquitetura da modernidade*. Embora essa idéia esteja delineada de modo ainda impreciso, estamos propondo não confundir-la com a idéia de "arquitetura moderna", que será formulada como proposta efetivamente, muito depois³¹, já quase século XX. É bem conhecido, contudo, que grande parte dos historiadores da arquitetura tendem a uma certa ambiguidade quanto a esta questão.

Então, se quisermos ser rigorosos dentro da conceituação proposta teremos que considerar como primeiras manifestações da *arquitetura da modernidade* tanto as obras que costumamos abrigar genericamente sob o termo "neoclássico" como, e com igual distinção, as chamadas obras "utilitárias", ou seja, aquelas que se propunham cumprir indiscutíveis finalidades imediatas. Essas duas concepções, em princípio de intenções opostas, se apresentam no âmbito da construção civil, não militar, como as grandes novidades trazidas com os "tempos modernos". Afinal, ambas se colocam como manifestações novas, digamos, dentro de um cenário urbano em pleno processo de transformação pelo comprometimento com o sistema de produção industrial. De fato, rompera-se o vínculo com o equilíbrio que perdurara durante o período anterior, o que parece ter exigido e apressado o estabelecimento de novas relações entre arquitetura e cidade, já no domínio da *modernidade*. Nesse quadro, podemos distinguir num panorama geral do saber construtivo a partir de meados do século XVIII, de um lado, a arquitetura que mantinha intactos os vínculos com os arquitetos, e de outro, aquela que não chegava a ser considerada arquitetura, e que era realizada por engenheiros, ou, os chamados técnicos. Os arquitetos, distintamente dos técnicos, apresentavam-se na sua qualidade de portadores naturais da herança artístico-cultural. Por força dos valores artísticos cultivados e também daqueles considerados "novos" porque estavam relacionados às pesquisas e escavações arqueológicas recentes àquela altura, os arquitetos se encontravam às voltas com as derivações revivalistas gregas, romanas e renascentistas. Entre as infundáveis discussões que esse retorno ao classicismo impunha, colocava-se ainda, e particularmente na Inglaterra, o debate em torno do neogótico e mesmo de expressões de outras culturas, tidas como exóticas, recém introduzidas no universo cultural europeu, conforme Peter Collins³² chama à atenção. Os afazeres dos arquitetos se encontravam atrelados em grande parte ao atendimento das exigências manifestadas principalmente por uma

³¹ Ao que parece a primeira referência encontrada é *Moderne Architektur*, de Otto Wagner, publicado em 1895 e reeditado com o título *Die Baukunst unserer Zeit* (A arquitetura do nosso tempo) em 1914, segundo Hanno-Walter Kruft e N. Pevsner, *Pioneiros do desenho moderno*.

³² Ver Peter Collins. *Los ideales de la arquitectura moderna – su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

nova burguesia industrial, enriquecida e desejava de aproximar-se de valores mais cultos. Afora isso, permanecia o envolvimento dos arquitetos com os edifícios religiosos e com os de caráter mais tradicionalmente público.

Em paralelo ao domínio do arquiteto, vão tomando impulso aquelas construções resultantes de programas inusitados que, dado o caráter especial que assumem, de urgência até, solicitavam o uso de técnicas inovadoras para dar suporte aos aspectos inerentes à nova realidade da produção industrial. Estas obras eram quase naturalmente colocadas nas mãos dos técnicos, ou politécnicos, que irão, por conta de resolver problemas imediatos, empregar as primeiras técnicas alternativas ao uso dos materiais tradicionais na construção. Desse modo podemos reconhecer que ainda no final do século XVIII começam a ser desenvolvidas as primeiras estruturas feitas de ferro. Inicialmente ferro fundido, em seguida ferro forjado. Reconhecido como "novo" material, dadas as possibilidades recentes de produção em escala industrial, o ferro como elemento construtivo será empregado no sentido de permitir soluções alternativas, ao mesmo tempo que industrializadas, para finalidades menos nobres, digamos, artística ou culturalmente, do que aquelas que faziam jus ao campo específico de atuação do arquiteto.

Teríamos, em resumo, para as obras que caracterizam os primeiros tempos de *modernidade*, os técnicos, ligados aos problemas mais francamente cotidianos, e os arquitetos, responsáveis pelos trabalhos que demandassem sensibilidade artística.

Perante a cidade, no entanto, essa relação curiosamente aparece com sinal invertido. Ou seja, cabe ao arquiteto trabalhar as relações de exterioridade que conformam as massas construídas, pano de fundo do ambiente urbano que, em última instância, configura e participa da vida cotidiana. E cabe aos técnicos, engenheiros, a resolução de problemas gerados no interior das construções, mais explicitamente de como construir os lugares que têm comprometimento direto, ou quase direto, com a produção, aqueles que são gerados pelas questões da produção na cidade, que dependem de uma estrita funcionalidade, que exigem enfim, parâmetros de eficiência. Assim temos, num panorama geral, duas aproximações de caráter diferenciado para a construção na cidade: pelo exterior, exibe-se à vida cotidiana a obra dos arquitetos enquanto pelo interior, depara-se com as soluções técnicas propostas pelos engenheiros, realizadas, no mais das vezes, por meio dos métodos de pré-fabricação possibilitados pela produção industrial.

No domínio das artes, e, portanto, da arquitetura, assim como em outros setores considerados humanistas, a descoberta e o interesse pelas ruínas renovava e ampliava o âmbito das discussões a respeito da cultura do passado. A nova onda de entusiasmo despertava enorme curiosidade, voltando à atenção dos artistas, pesquisadores e outros interessados para os principais sítios históricos em torno de Roma, reconhecidos a partir de desenhos e estudos importantes que foram sendo publicados, em particular na França e Inglaterra. Nesse processo que tanto ampliava a discussão do tema como o próprio consumo dos valores do passado, os meios para alcançar e promover a visita das ruínas foram sendo bem mais facilitados, aumentando de todo modo, o acesso a um conhecimento até então pouco revelado.³³

³³ Cf. entre outros estudos interessantes, Françoise Choay: *A alegoria do patrimônio*, São Paulo: Unesp/Est. Liberdade, 2001; Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución 1750-1950*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Esse novo olhar interessado no passado ganhava maior definição justamente num momento em que os caminhos do avanço da produção industrial e das inovações tecnológicas apontavam na direção do futuro. Tal contradição parece conter um retrato ligeiro do século XVIII. Pois que, de um lado, criavam-se as condições para a chamada "revolução industrial", a partir da ascensão burguesa e do interesse num saber pragmático que levou à produção de novo tipo de energia e, com ela, a construção das primeiras máquinas a vapor. Mas de outro, desencadeava-se todo um processo de despertar para os valores ligados ao conhecimento pelo lado da pesquisa e de sua sistematização, o chamado Iluminismo, que teria levado, em última instância, à Revolução Francesa. Poderíamos dizer que ambos se encontram profundamente relacionados, tanto entre si como quanto à mudança na consciência humana que acompanha todo esse processo do saber, característica talvez mais marcante do século XVIII.³⁴

Por certo o conhecimento durante o chamado "século das luzes" tinha seus contornos alargados pela mão da ciência que, de modo ambivalente, apontava em duas direções opostas. No âmbito das implicações culturais e artísticas, o desenvolvimento da ciência se demonstrava em todo seu interesse pelo passado, para o reconhecimento e apreciação dos valores "verdadeiros", porquanto fossem os mais antigos e assim os de maior permanência. A arqueologia, como grande momento representativo e sintetizador de outros ramos da ciência envolvidos no processo, a química, por exemplo, cumpria um papel fundamental nessas pesquisas. Já no que concerne às questões pragmáticas, a ciência parece ter francamente apostado na invenção e na inovação como métodos, o que mantinha os olhos fixados na direção do futuro. O impulso científico da mecânica, por exemplo, permite toda a ampliação do arsenal de recursos produtivos trazidos pela máquina.



Palácio de Cristal, 1851, Hyde Park, Londres. Joseph Paxton. [PG]

³⁴ Ver entre outros, Frampton, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Quase um século depois de iniciado esse processo de desenvolvimento acelerado na ciência, na arte e no mundo técnico, os avanços efetivos já podiam se dar a conhecer publicamente. É o que parece ter ficado bem demonstrado na primeira Exposição Universal de Londres, em 1851. A começar pela própria construção do espaço de seu pavilhão de exposições, o Palácio de Cristal, um imenso lugar previsto para abrigar grandes máquinas e diversos tipos de artefatos produzidos pela indústria. Totalmente projetado em estrutura de ferro e revestido por uma superfície contínua de vidro, o pavilhão permitia a presença de amplos jardins cobertos, com chafarizes, vegetação e árvores em seu interior. Como primeiro grande recinto de exposições dava mostras inegáveis do que estava sendo feito no mundo industrial.

A ciência teria assumido o mesmo caráter polarizado que rondava a sociedade no século XVIII. A burguesia ascendente, ao longo do processo de contraposição à aristocracia que marca aquele século, participa ativamente desse esforço de ampliação do conhecimento pelo desenvolvimento científico. Mas seus interesses também parecem ambíguos. O propósito de conquistar um lugar econômico mais forte na sociedade, abertamente capitalista, vinha acompanhado pelo interesse em conquistar também uma certa cultura de raiz tradicional, contraponto talvez ao processo rápido de ascensão social. De todo modo, poderíamos dizer que a ciência se encontra, a partir de meados do século XVIII, às voltas tanto com a redescoberta do passado como na aposta de avanço com vistas aos interesses imediatos e de futuro abertos pela industrialização. Numa ponta a ciência estaria relacionada então, com o aspecto artístico-cultural, na outra, com o eminentemente técnico.

Entre algumas contribuições importantes no âmbito da cultura urbana desde finais do século XVIII, está a discussão em torno do passado. No campo da arquitetura, o chamado neoclássico, como denominação genericamente adotada para os revivalismos de origem clássica, parece ter cumprido papéis marcantes na arquitetura do início da *modernidade*. Um deles seria o de contraposição aos "excessos do barroco" e do rococó, conforme aponta o historiador Kenneth Frampton³⁵. A recuperação da cultura clássica trazia para a arquitetura uma proposta de simplicidade construtiva nova, constituída com base em reavaliações mais precisas da herança cultural da Antiguidade. Esta vinha sendo revista à luz do conhecimento científico que permitia sistematizar diferenças fundamentais entre manifestações originadas da Grécia, de Roma, ou de outras culturas. Dai as distinções e polêmicas que vão sendo geradas de meados para o final do século XVIII, na tentativa de circunscrever os diferentes estilos e sua lógica histórica, tanto por seus defensores como por seus detratores. As manifestações mais específicas, reconhecidas posteriormente como os diversos revivalismos foram descendendo dessas tentativas de sistematização do conhecimento arquitetônico e artístico de modo geral.³⁶

Além disso, a arquitetura da *modernidade* sob o signo do neoclássico teria também como tarefa formular em outras bases a própria relação entre arquitetura e cidade. E nisso seria preciso considerar que a cidade que dá abrigo à arquitetura neoclássica é a cidade industrial, ou seja, a cidade que produz, e que não se apresentava, afinal, devidamente aparelhada para abrigar as consequências dessa produção. Já desfigurada de suas feições originais, essa cidade se tomava palco por excelência das situações mais conflituosas produzidas no interior da condição de *modernidade*. Não é de estranhar portanto, as contradições que foram se impondo no uso do espaço e, ao mesmo tempo, a importância que a arquitetura foi assumindo nas relações estabelecidas perante

³⁵ Frampton, Kenneth. *op. cit.*, pp. 4-5.

³⁶ Frampton, Kenneth. *op. cit.* pp. 3-5

essa cidade em busca de uma nova identidade. Perdendo a definição de seus contornos originais, a cidade se alastrava além muros, abandonando a harmonia dos seus espaços internos. A desagregação da unidade do espaço urbano, a excessiva densidade e as decorrentes más condições da vida na cidade contribuíam para ensejar mudanças na própria forma de ver e propor arquitetura. O crescimento intenso e desordenado desafiava o controle da perspectiva exata, tal como havia sido pensada sob o domínio do barroco, não permitindo o controle dos instrumentos de equilíbrio dos espaços e das massas construídas, dos pontos de observação e fruição previamente fixados. A cidade romperá definitivamente os seus contornos.

Talvez tenha sido a consciência desse rompimento, as novas relações fluidas entre o que estava dentro ou fora dos muros, a dissolução daqueles limites tão bem definidos anteriormente entre massa construída da cidade e vazio da natureza, o que evocasse a concepção de um outro tipo de relação entre dentro e fora na própria obra de arquitetura. Ampliar os limites, estabelecer contatos mais próximos e diretos com a natureza, fugir dos ambientes extremamente fechados, ver o outro, ver a rua, abrir-se enfim, para o novo mundo que se afigurava lá fora parecem ter se constituído como questões que se impunham na base da revisão de valores por que passava a nova sociedade urbana. A par disso, seria interessante considerar o sentido da exibição propriamente, que talvez seja um dos fenômenos mais apropriados para se compreender o universo cultural assumido pela sociedade a partir da *modernidade*. A cidade é o lugar da concentração, portanto o lugar em que se vê e que se é visto.³⁷ E nesse sentido, a produção industrial em ritmo crescente, e responsável em última instância por essa nova condição urbana, se apressava em colocar à disposição da sociedade produtos os mais variados, que enfim, predispunham ao ato de mostrar-se na medida mesma em que ostentavam em si certos valores. Seria então, na vigência desses valores que a arquitetura marcaria sua inequívoca presença na cidade.

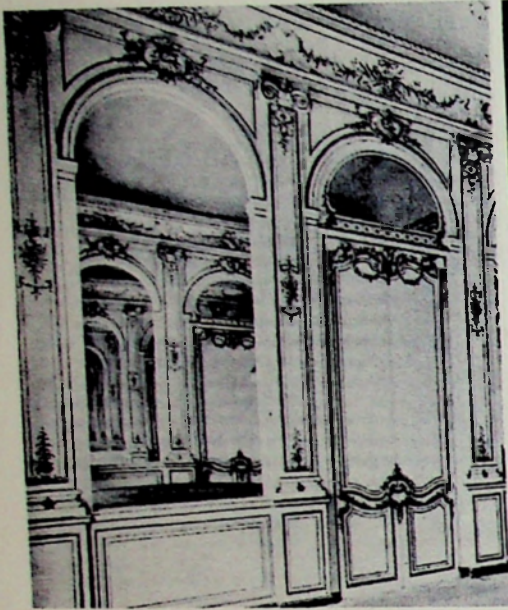
Em algumas obras de meados para o final do século XVIII, e também ao longo do século XIX, torna-se possível perceber o despertar da atenção e do interesse arquitetônico para as relações fluidas entre dentro e fora, muito próximo ao que se estabelecera na cidade, mas agora já como proposta, como intenção. A possibilidade de ampliar o contato com a luz, a disseminação do uso de colunas como apoio ao invés das pilastras, a diminuição da massa construída continua em favor de um número maior de aberturas são aspectos que vão acenando, de todo o modo, com um outro parâmetro já expresso no neoclássico que é a *transparência*.

Nisto, o estudo detalhado, o reexame das ordens e da concepção estrutural na Antiguidade, possibilitado pela viabilização do acesso às ruínas gregas e romanas, parece ter trazido enormes contribuições à prática da arquitetura ainda no século XVIII. Como resultado concreto, teria se intensificado a adoção da coluna isolada como elemento realmente estrutural e, principalmente, de configuração de uma outra espacialidade. Peter Collins se refere ao encantamento produzido pelo efeito "paralaxe" ainda no século XVIII, e dos recursos arquitetônicos empregados para tentar multiplicá-los no interior de um recinto, por meio de pilares soltos ou do uso de espelhos. Esse autor comenta também que a visita às ruínas romanas de Palmira, com seu grande número de colunas e poucas paredes, parece que aguçava ainda mais esse tipo de encantamento.³⁸ E esse autor observa ainda que, curiosamente, teria sido Jacques-Germain Soufflot o primeiro arquiteto a visitar as ruínas gregas de *Paestum*, em 1750.³⁹

³⁷ Benjamin, Walter. Paris, capital do século XIX, in *Obras escolhidas II*. pp. 30-43.

³⁸ Collins, Peter. op. cit. pp. 20-22.

³⁹ Collins, Peter. op. cit. p. 78.



Hotel D'Evreux: Salão. Place Vendôme, Paris, 1750 [PCIII]



Pantheón, 1755-90, Paris.
Jacques-Germain Soufflot [DT]

O interessante dessa observação é que em termos de arquitetura propriamente, é comum vermos destacado no século XVIII, a obra considerada máxima do arquiteto Jacques-Germain Soufflot, o *Pantheón*, de Paris (1755), como a mais importante realização que inaugura o neoclássico, e por extensão, a arquitetura da *modernidade*.⁴⁰

Concebida de início para ser a Igreja *Sainte-Geneviève*, essa obra propunha incorporar aspectos apreendidos da cultura da Antiguidade, principalmente quanto à concepção estrutural, cuja leveza permitiria explorar luminosidade e transparência.⁴¹ Contudo, ao ter sua finalidade alterada para que abrigasse o *Pantheón*, a obra foi também modificada quanto às suas intenções iniciais. Talvez para que assumisse um caráter mais austero, reservado e solene, como sugere a própria mudança do programa, foram fechadas as aberturas laterais, responsáveis tanto pela entrada de farta luminosidade prevista no interior como por uma celebrada transparência interno-externo no nível do solo. Ao invés disso, foram mantidas apenas as aberturas superiores que preservaram a idéia da luz que adentra através delas e principalmente pelas bordas da cúpula central, localizada a uma altura considerável. Isso proporciona um efeito mágico de iluminação na área mais central do espaço interno. Nesse ponto parece ter sido mantida a concepção original com colunas independentes das paredes, resguardando a idéia de espaço transparente, sem fechamentos desnecessários. Assentado como objeto isolado no centro de um espaço urbano que, ademais, permite deixar suas fachadas todas à vista, o edifício do *Pantheón* cria um interessante contraste entre exterior fechado e interior aberto. Fala de uma idéia de simplicidade que talvez a *modernidade* tenha nos ensinado a apreciar.

⁴⁰ Tomamos como referência vários autores, entre eles John Summerson, Kenneth Frampton, para considerarmos este parâmetro do *Pantheón*, de Paris, como representante expressivo das manifestações iniciais de uma arquitetura da *modernidade*.

⁴¹ Frampton, Kenneth. *op. cit.* pp. 5-8.



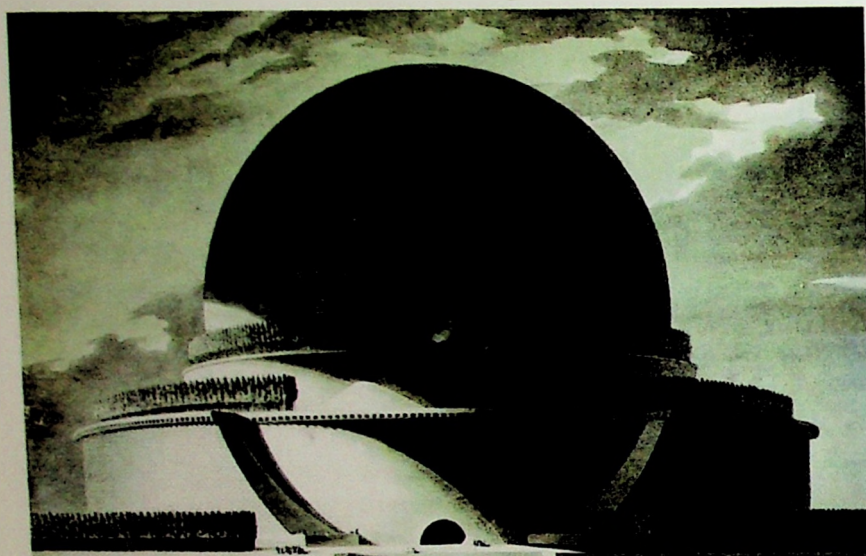
Pantheón, 1755-90, Paris. Jacques-Germain Soufflot. Vista interna e maquete. [DT]

Projetado sob o signo do neoclássico em 1755, e concluído em 1790, é preciso reconhecer que o *Pantheón*, de Paris, assume particular importância na história da arquitetura da *modernidade*. Como obra efetivamente construída, representa, segundo alguns autores, muito das idéias revolucionárias que arquitetos como Ledoux e Boullée compartilharam do meio para o final do século XVIII. Nesse sentido, sua presença referencial na cidade mantém como registro a marca de um ideário inquieto e renovador em termos de expressão volumétrica, de grandiosidade, de multiplicidade dos efeitos visuais, de exploração das potencialidades da luz como elemento também arquitetônico. Embora seja possível observar que o repertório arquitetônico da Antiguidade esteja formalmente representado no *Pantheón*, podemos notar, ao mesmo tempo, que há ali um raciocínio muito atual de projeto, em relação à concepção estrutural, ao espaço interno e às ligações com a cidade.



Desenho de Ledoux para a Casa dos Guardas Rurais, em Malpertuis, na França, 1780

Experiências arquitetônicas desse porte serão retomadas só muito mais tarde, já quase no século XX. Será por essa época, quando o repertório historicista parece não dar mais conta das questões colocadas pelas novas exigências da sociedade urbana, que haverá disposição para experimentar e intensificar relações mais diretas entre arquitetura e natureza, como se vê a partir do *Art Nouveau*.



Desenhos de Boullée para o Cenotáfio de Newton, 1784. [PG]

Duas escolas abertas em Paris mais ou menos na mesma época, meio do século XVIII, assumem particular importância na história da arquitetura da *modernidade*. À semelhança do que fizemos com relação ao *Pantheón*, tomamos por empréstimo de Kenneth Frampton⁴² as idéias que sugerem o papel relevante das duas escolas, indicadores de que o conhecimento a respeito de construção começava a tomar rumos diferentes, dependendo da finalidade da obra. Uma, era a *École de Architecture de la rue de l'Harpe* (1743), criada por Jacques-François Blondel, responsável pela formação dos chamados arquitetos revolucionários de meados para o final do século XVIII, entre os quais Ledoux e Boullée. Outra, era a *École de Ponts e Chaussées* (1747), fundada por Perronet, e voltada para os problemas que descendiam, em princípio, do conhecimento mais específico da engenharia militar, mas que passavam a ser incorporados à vida civil pela formação de engenheiros especializados em obras de pontes e pavimentações.

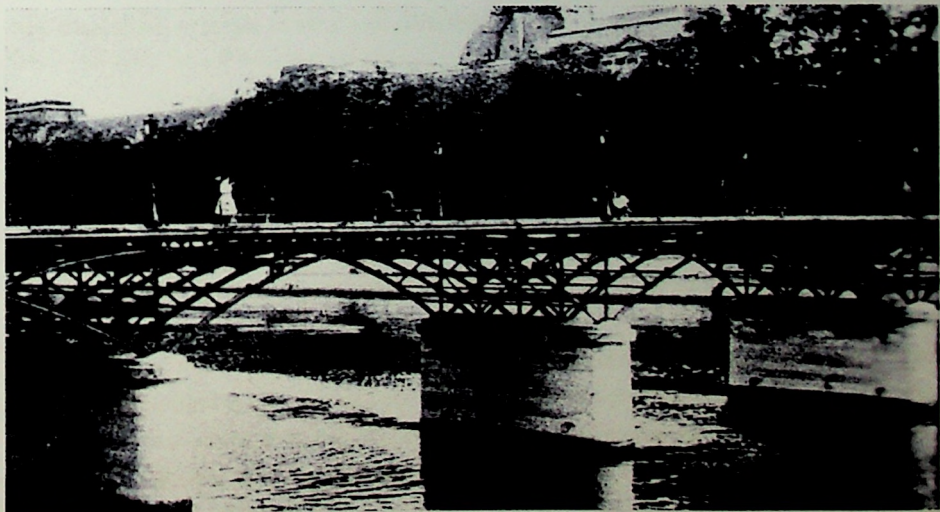
Na abertura quase concomitante dessas duas escolas, no meio do século XVIII, se torna possível reconhecer sintomas de que o universo do saber construtivo parecia estar realmente cindindo entre um conhecimento que tendia à arte, e outro, que tendia à técnica. O interesse nessa questão está no que ela representa dos conflitos que afloraram no enfrentamento da nova condição urbana, ainda no século XVIII. As exigências da *modernidade* criavam uma certa tensão, principalmente na França onde foram criadas essas duas escolas, no sentido da

⁴² Frampton, Kenneth. *op.cit.* pp. 3-11.

importância de cientificizar todo o conhecimento, quer fosse técnico ou artístico, na tentativa de responder ao mesmo tempo às necessidades pragmáticas e ao saber humanista.

Isso parece ter esbarrado num aspecto complexo. Ao que parece, no caso da criação da École de Ponts e Chaussées, se tratava da expansão de um setor técnico do conhecimento por entre dois outros setores tradicionalmente bem delimitados, ligados de modo diverso ao mundo da construção: a arquitetura e a engenharia militar. A criação da escola dirigida por Perronet tentava então, abrir espaço impondo-se por entre ambas. Como se retirasse do campo de saber tradicional do arquiteto aqueles aspectos que passavam a ser cientificados, e devolvidos numa outra esfera de atuação, ou seja, a da engenharia civil.

Peter Collins expõe um aspecto interessante a respeito do papel do arquiteto e da tarefa de construir pontes: *"Antes de 1750 nadie habría dudado en encargar el diseño de un puente a un arquitecto, o habría sugerido que el diseño de un puente era la responsabilidad de cualquier otra persona. Palladio había incluido diseños de puentes en sus Cuatro libros de la Arquitectura. Blondel diseñó un puente en Saintes con cimientos muy complicados, y había dado conferencias sobre diseño de puentes en la Academia de Arquitectura francesa en 1672."*⁴³ Um pouco mais adiante, desenvolvendo o mesmo raciocínio, comenta: *"La razón por la cual los arquitectos podían ocupar puestos oficiales como ingeniero-jefe (...) se debía al hecho de que, antes de 1750, el diseño de puentes se consideraba tan sólo como una extensión del problema de bóvedas en la construcción o esterotomía. No había diferencia entre ellos, excepto en los problemas menores de uniones y dilataciones. Admitamos que el diseño de puentes tenía complicaciones que no se daban en el diseño de una bóveda normal, como los efectos de cargas muy pesadas y los problemas hidráulicos. Pero en una época en que el tramo de un puente pocas veces necesitaba ser mayor de 24 metros, los problemas de estereotomía y los de construcción eran muy parecidos a los de la construcción normal de edificios públicos, sobre todo en Francia, donde los principales arquitectos no eran 'amateurs' aristócratas, como en Inglaterra, o pintores y escultores, como en Italia, sino que se les enseñaba el arte de la construcción de acuerdo con la tradición."*⁴⁴



Pont des Arts, 1803, Paris. L. A. De Cessart [LB]

⁴³ Collins, Peter. op. cit p. 189.

⁴⁴ Collins, Peter. op. cit pp. 189-190.

E havia o outro lado da questão. Ou seja, de como o arquiteto estava condicionado na prática a um papel de certo modo, passivo diante de um conhecimento já sistematizado. Então, tratando agora das obras consideradas de caráter eminentemente arquitetônico, Peter Collins aponta: *"De los ingenieros, la cuestión más influyente en cuanto al diseño arquitectónico, fue su manera abstracta de considerar los elementos estructurales. Antes de 1750, las columnas y pilares se consideraban simplemente como elementos estandar de los órdenes clásicos. Al asociarlos a las reglas escritas desde la remota antigüedad, a ningún arquitecto se le ocurría que las proporciones o formas pudieran cambiarse. Sin embargo, desde 1750, el término 'point support' se usó cada vez más frecuentemente por parte de los ingenieros franceses, y también lo usó J. F. Blondel en sus Cours d'Architecture (1771) y Rondelet en su Art de Bâtir (1802), libros de texto arquitectónicos típicos de la época. Esto ayudó a los arquitectos a eliminar la idea de que un pilar o una columna necesariamente debía tener una forma y proporción determinada sin tener en cuenta el material de que estaba hecha."*⁴⁵

De todo modo, parece ter-se já delineado na metade do século XVIII, uma dissociação entre o saber da arte e o saber da técnica. Alguns autores tendem a localizar tal situação no século XIX, possivelmente por se encontrarem ali suas consequências mais relevantes. Preferimos considerar essas primeiras cisões pelo aspecto do ensino porque parece relevar-se perante uma sociedade em processo de sistematização do conhecimento.⁴⁶

1.5 Arquitetura na cidade: a estética da permanência e a estética da invenção

A dissociação entre arte e técnica, ainda que historicamente provisória, nos leva a colocar uma outra contraposição, mais evidente no âmbito da própria prática construtiva, entre os valores de permanência e os valores de inovação.

Podemos reconhecer que a cultura arquitetônica durante o século XIX, se encontra, em grande parte envolvida em questionamentos sobre quais caminhos deveria seguir em face das novidades advindas das pesquisas nos sítios arqueológicos.⁴⁷ Mas não se tratava de trabalhar em cima da novidade, e sim, talvez, de escolher qual novidade garantia, em última análise, a certeza de estar reproduzindo mais fielmente, digamos, os valores artísticos verdadeiros porque permanentes. Até praticamente as últimas décadas do século XIX, os arquitetos parecem ter permanecido às voltas com essa questão. Presos, portanto, a um viés que poderíamos chamar de caráter mais culturalista, ou mais artístico, talvez, suas preocupações se mantinham a uma certa distância das questões representativas do cotidiano das grandes cidades. Estas seriam, vamos dizer, mais mundanas, porém, mais inovadoras. Principalmente se considerarmos que o século XIX traz em si alguma coisa de movimento constante, de pulsão: os efeitos da chamada revolução industrial já estão, literalmente, a todo vapor. Desvinculados de uma prática expressiva perante as novas exigências da sociedade urbana, os arquitetos

⁴⁵ Collins, Peter. op. cit. p. 192

⁴⁶ Cf. Benevolo, Leonárd. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976. pp. 36-38.

⁴⁷ Cf. Peter Collins, op. cit. e Françoise Chooy, op. cit. entre outros.

parecem manter uma relação de resistência, sobretudo de guardiães dos valores de *permanência*. Estes estavam representados nas questões suscitadas pela redescoberta e revalorização dos fundamentos culturais e artísticos herdados da Antiguidade.

Nesse quadro, caberá ao âmbito dos técnicos, engenheiros, dentro do campo de conhecimento científico ligado à cultura pragmática a busca intensa por novidades. Mas não se trata da *novidade* advinda da descoberta do já existente, mas da necessidade da *invenção do novo*, do que ainda não existia e deveria passar a existir.

Poderíamos dizer que no século XIX, já está plenamente evidenciada uma dicotomia dentro de uma mesma esfera de saber, qual seja a da construção. No fundo, os dois aspectos estão profundamente unidos na busca da novidade, respaldados no avanço que o conhecimento da ciência proporcionava, só que com sentidos diametralmente opostos. Se de um lado está o conhecimento ligado ao saber humanista cada vez mais aprimorado no sentido de *cultivar a arte*, de outro, está o conhecimento ligado às questões pragmáticas, experimental e atento no sentido de *inventar a técnica*.

O curioso dessa situação polarizada é que parece se ter estabelecido uma convivência pacata, não conflituosa, entre um e outro aspecto nas novas exigências urbanas. Seria fato quase natural que estava dado à técnica pensar e responder o mais adequadamente possível às solicitações advindas da produção industrial. Difícil encontrar entre historiadores da Arquitetura notícias que demonstrem vestígios de disputa ou de tensão diante de uma situação que não oferece grandes sinais de questionamento. Isso talvez seja sintomático e nos aponte que, num universo já cindido, principalmente no século XIX, algumas construções seriam consideradas tão distantes do domínio arquitetônico que parece que nem havia interesse, e nem se colocava como discussão. Fábricas, por exemplo. Será que encontraríamos facilmente exemplos de fábricas propostas por arquitetos durante o século XIX?

Examinando pelos extremos, seriam os edifícios de importância cultural, ou pelo menos os que guardam relações diretas com a cidade, os que estariam naturalmente a cargo dos arquitetos, enquanto seriam as construções de interesse declaradamente industrial as que se manteriam nas mãos dos técnicos. Entre estas últimas deveriam ser incluídas as pontes, por exemplo, muito embora seja bem comum encontramos associações entre engenheiros e arquitetos na construção de algumas delas, principalmente as localizadas em zonas urbanas. Porém, entre edifícios culturais e fabris há toda uma gama que deveria ser contemplada. E nesses casos, é muito comum vermos a associação dos papéis do engenheiro e do arquiteto na mesma obra com intervenções diferentes, caracterizadas de modo bem distinto.

Pesquisas técnicas e científicas, assim como o próprio aparelhamento industrial, permitiram que boa parte do conhecimento desenvolvido para produção de estruturas de ferro, principalmente para construção de pontes, migrasse dali para o interior dos edifícios. Isto possibilitava a resolução de inúmeros problemas construtivos decorrentes da necessidade de criar grandes espaços contínuos, quer fossem fábricas, armazéns, depósitos, mercados, bolsas de mercadorias ou estações de trem. São em geral nessas obras que podemos apreciar com maior clareza o trabalho conjunto de engenheiros e arquitetos, normalmente justapostos caracterizando duas incursões com propostas diferentes, materiais diferentes e linguagens diferentes.



Estação St. Pancras, 1863/65, Londres. W. H. Barlow e R. M. Ordish. Vista interna.



Estação St. Pancras, 1863/65, Londres. W. H. Barlow e R. M. Ordish. Vista externa.

Com pleno domínio dos métodos para pré-fabricar peças de ferro e das técnicas de construção desse tipo de estrutura, os engenheiros se encontravam num processo contínuo de avanço. Fazia parte das suas atribuições um leque de funções que abrangiam inúmeras questões de ordem utilitária, relacionadas à adequação interna da obra ao bom desempenho da produção. Isto quer dizer responsabilizar-se por aspectos do interior, dos pavimentos e da cobertura. O caso específico das coberturas quase definia um campo à parte de atuação, tal a sua importância quanto à questão técnica. A opção por estruturas de ferro e coberturas de vidro, solução bastante utilizada durante a segunda metade do século XIX, é uma das grandes inovações que permite criar

espaços internos amplos, vazios de apoios, resistentes ao fogo, arejados e iluminados. Respalado portanto, no conhecimento técnico e científico ao mesmo tempo, tornava-se possível ao engenheiro uma apropriação inventiva dos chamados "novos materiais" explorando e tirando partido de suas possibilidades construtivas. Isto permitia gerar, de modo não intencional, espaços arquitetonicamente expressivos e interessantes.

Contudo, os valores estéticos relacionados à arquitetura que prevaleceram durante praticamente todo o século XIX, não permitiam que os novos espaços concebidos pelos engenheiros sensibilizassem o fruidor arquitetônico.

Desempenhando então, um papel fundamental na co-autoria desse tipo de obra, mas já no outro lado da questão, o arquiteto se responsabilizava por "vestir", digamos, esse espaço, internamente já resolvido, com a massa construída de alvenaria que lhe retiraria o caráter de provisoriedade em favor de um parâmetro de permanência. Era esperado do arquiteto que essa massa exterior contivesse toda a carga de conhecimento histórico-artístico-cultural que levaria à dignidade da obra, considerada na sua relação com a cidade e perante os valores estéticos assumidos pela sociedade. Retirada assim a impressão de provisoriedade que o ferro inevitavelmente representava ao olhar do século XIX, sobrava garantir a qualidade da obra que permaneceria na cidade. O controle da massa exterior em termos de cheios e vazios, revestimentos e ornamentações agradáveis, de preferência de acordo com as exigências da ordem adotada, a definição dos vãos e aberturas bem determinados e emoldurados, constituíam aspectos próprios da participação do arquiteto. Seu principal papel ia portanto, no sentido de valorizar a construção de um ponto de vista exterior, fazê-la cumprir regras e torná-la apresentável à cidade ao seu redor, dignificada pela correta e requintada composição a partir de expressões culturais revivalistas. Questões de volumetria, de proporções bem empregadas, de ornamentação, tomavam importantes as relações entre obra e cidade.

Tais valores, aceitos e apreciados, correspondiam a uma *estética da permanência*, aparente, colocada nas mãos dos arquitetos, reconhecida como valor estético, em contraposição a uma *estética da invenção*, invisível, realizada pela mão do engenheiro, e não reconhecida como experiência estética. Uma das diferenças mais flagrantes entre uma e outra talvez seja o fato da primeira ser reconhecidamente parte do universo artístico, enquanto a segunda parece que não pretendia nem de longe sê-lo.

Nesse quadro de valoração estética, ressalta como uma das obras mais importantes do século XIX, pelo que representa de inovador e também de contraponto a todo esse quadro acordado entre engenheiro e arquiteto, a Biblioteca *Sainte-Geneviève*, em Paris, de 1843, autoria do arquiteto Henri Labrouste.

Situada ao lado do *Pantheón*, a Biblioteca *Sainte-Geneviève* tem uma presença discreta na paisagem. Convivendo com outros edifícios de modo relativamente homogêneo, participa, com sua forma independente, da visão de conjunto que configura aquele recinto urbano, que já retém em si, alguma monumentalidade. O volume construído da Biblioteca, mais comprido que largo, assume uma certa horizontalidade pela disposição da cornija à meia altura. Como linha divisória, esta tende a criar uma separação entre o domínio da massa, dos cheios sobre as aberturas, no andar inferior, e a presença marcante das aberturas amplas e bem ritmadas na massa construída do pavimento superior.



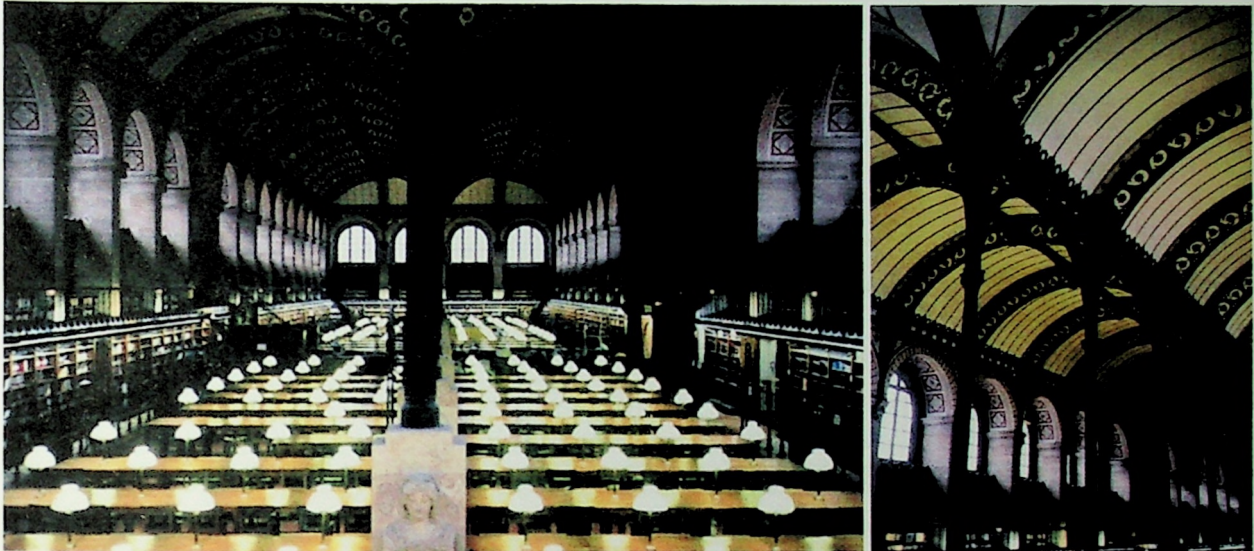
Biblioteca *Sainte-Geneviève*, 1843-50, Paris, Henri Labrouste. [MR]



Biblioteca *Sainte-Geneviève*, 1843-50, Paris, Henri Labrouste, e *Panthéon*, 1755-90, Paris, Jacques-Germain Soufflot. [DT]

A Biblioteca *Sainte-Geneviève* denota pelo exterior o cuidado do arquiteto, zeloso, que parece ter compreendido e respeitado a dignidade do lugar. Mas o interessante é que todo esse cuidado com a massa construída que configura o exterior, se revela igualmente cuidadoso no surpreendente vazio do interior da sala de leitura, lugar por excelência da Biblioteca. O contraste entre a pesada alvenaria que conforma o prédio e a leveza da solução estrutural interna em ferro fala daquela justaposição que era comum de ser encontrada entre o trabalho do arquiteto e o trabalho do engenheiro numa mesma obra. Só que aqui com uma diferença: Labrouste é arquiteto. E projetou exterior e interior. Ou seja, projetou o contraste entre volume compacto e, amplo espaço interno vazio. Utilizou estrutura de ferro no interior de um edifício de caráter mais do que eminentemente cultural: uma

biblioteca. Deixou essa estrutura à mostra e, para tanto, trabalhou o ferro com um desenho distante da treliça característica das soluções técnicas. Tirou "poesia do ferro", como já se observou. Descumpriu, enfim, todas as regras vigentes à época quanto à adoção de estruturas de ferro, por um arquiteto e dentro de um edifício de caráter cultural.

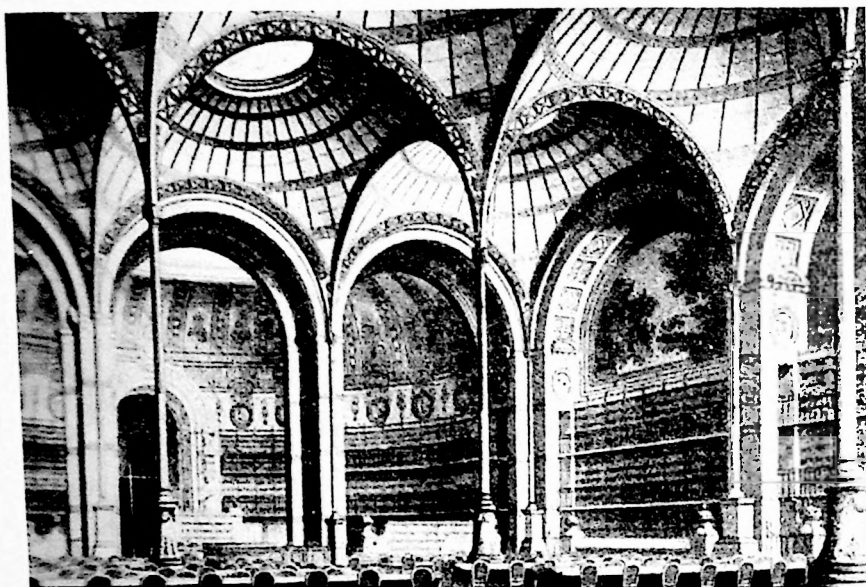


Biblioteca *Sainte-Geneviève*, 1843-50, Paris, Henri Labrouste [FFC]

A Biblioteca *Sainte-Geneviève* denota pelo exterior o cuidado do arquiteto, zeloso, que parece ter compreendido. Para além do fato do prédio da Biblioteca *Sainte-Geneviève* ficar ao lado do *Pantheón*, em Paris, e ter sido construído praticamente um século depois, parece que havia alguma proximidade de interesses entre seus autores. Soufflot, arquiteto do *Pantheón*, havia visitado as ruínas de *Paestum* em 1750, antes de outros arquitetos, conforme já comentamos. Labrouste portava uma experiência semelhante, só que vivida mais ou menos setenta anos depois. Contemplado com o *Grand Prix de Rome*, em 1824, Labrouste permaneceu cerca de cinco anos na Itália estudando principalmente as ruínas gregas de *Paestum* e os aquedutos romanos, conforme observam alguns autores.⁴⁸

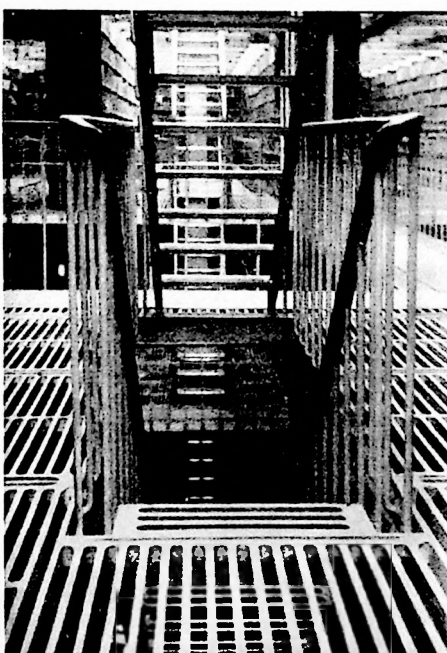
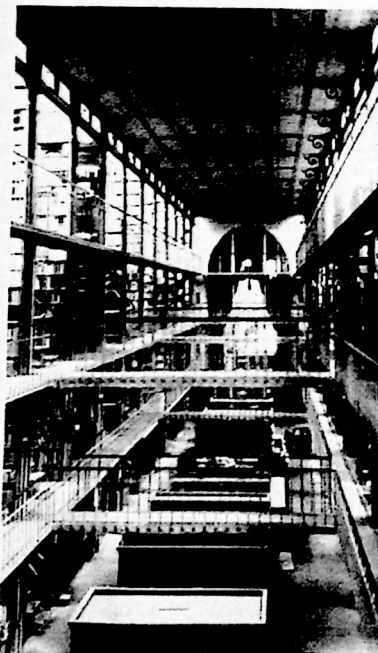
É interessante que Labrouste, saído da Academia de *Beaux-Arts* de Paris, pesquisador de ruínas em seus sítios originais, defensor das idéias de policromia nas obras do passado, tivesse estabelecido tanta sintonia com o conhecimento de sua própria época a ponto de sintetizar num único personagem profissional, aqueles dois papéis que eram tão naturalmente divididos entre o arquiteto e o engenheiro nas obras. O Labrouste que cultivava a arte como valor de permanência, é o mesmo Labrouste que inventa a solução técnica como valor de inovação. Ou seja, o arquiteto Henri Labrouste parece que vivia na ambivalência de manter um olho no passado e outro no futuro, gerando, na tensão entre ambos, o fazer do seu próprio tempo.

⁴⁸ Cf. Collins, Peter. op. cit.; Frampton, K. op. cit. pp. 6-10; KruR, H-W.



Biblioteca Nacional, 1855-60, Paris, Henri Labrouste. Sala de leitura.

No projeto da Biblioteca Nacional de Paris, em 1855, Labrouste surpreende mais uma vez. A área que havia sido destinada à nova construção era parte do pátio interno do Palácio *Mazarin*, numa das faces laterais do grande vazio central. Desse modo, a Biblioteca foi projetada no interior de uma massa já construída que delimitava lateralmente seu espaço, impedindo, portanto, aberturas em pelo menos três de suas faces. Nessas condições, Labrouste cria, para a sala de leitura e para a área das estantes de armazenamento dos livros duas soluções independentes, mas que exploram um mesmo princípio: a iluminação zenital.



Biblioteca Nacional, 1855-60, Paris, Henri Labrouste. Armazenamento de livros [KF]

Na sala de leitura da Biblioteca Nacional, espaço privilegiado de uso público, a concepção formal tira partido de dezesseis delgadíssimos pilares de ferro que sustentam nove abóbadas, distribuídas uniformemente por todo o espaço interno. No topo de cada uma delas, uma abertura circular permite trazer à sala de leitura a iluminação necessária ao recinto. A solução estrutural em ferro, com seus apoios muito esbeltos, permite criar no interior da sala de leitura um interessante jogo espacial entre eles. Aos olhos do espectador em movimento, os pilares parecem se deslocar entre si, provocando uma sensação de delicadeza estrutural inusitada. O resultado espacial do conjunto é a extrema transparência de um espaço interno amplo, fechado, cujos únicos pontos de contato com o exterior são as aberturas de iluminação zenital que se distribuem pela cobertura.

Na área de armazenamento e estantes de livros da Biblioteca Nacional de Paris, a solução estrutural é diversa daquela adotada na sala de leitura. Tratava-se de lugar menos nobre, digamos, e que demandava muito espaço para guardar a enorme quantidade de livros daquela biblioteca central. A resposta do arquiteto foi a solução de estantes em vários pavimentos. Porém, a questão é que só era possível captar luz pela cobertura, uma vez que as laterais eram o próprio Palácio *Mazarin*. Labrouste então, parece ter utilizado todo o conhecimento disponível a respeito de estruturas de ferro, tema que de certo modo já vinha pesquisando desde a pioneira Biblioteca *Sainte-Genève*, para propor uma sequência vertical de pavimentos permeáveis à luz. Teriam que ser pisos resistentes ao peso dos livros e que permitissem o vazamento de luz a partir da cobertura por todos os pavimentos. Ou seja, grelhas de ferro, de enorme resistência e transparência. Como solução única, foi adotada nos pisos de todos os andares de armazenamento de livros. A resposta inteligente e inovadora oferecida pelo arquiteto a partir do uso do ferro, permitiria à iluminação zenital inundar todo o espaço interno através dos vários pavimentos.

Dentro de um panorama que definimos como arquitetura da *modernidade*, e que já se estendia por cerca de cem anos, consideramos que o trabalho de Henri Labrouste na Biblioteca *Sainte-Genève* e na Biblioteca Nacional assume uma importância capital. De um lado, porque é um momento de síntese de muitas das experiências contidas na *história da arquitetura até ali*, e de outro, porque seu próprio fazer abre perspectivas para a *história da arquitetura a partir dali*.

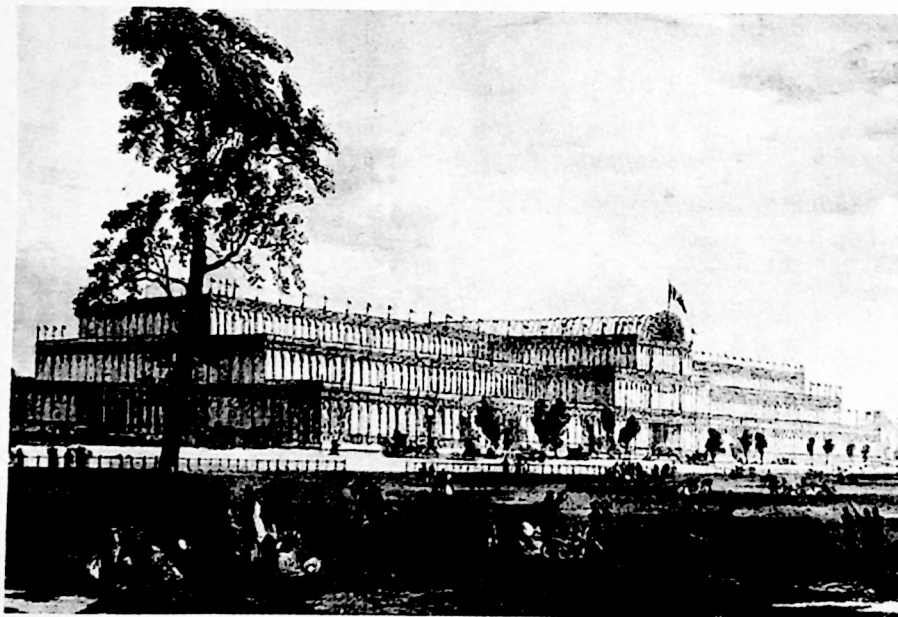
Caberia considerar neste ponto que, pela qualidade das soluções apresentadas nas obras de Labrouste, seu trabalho pode efetivamente ser visto como antecipação da essência do que viríamos a chamar "arquitetura moderna". A proposta de sintetizar a arte *na* técnica e a técnica *na* arte, muito próxima da formulada por Labrouste, só viria despontar cerca de cinquenta anos depois, praticamente no século XX.

1.6 Arquitetura, arte, engenharia e técnica: a *transparência* na cidade

Mesmo considerando todo o conteúdo de inovação que traz para a história da arquitetura da *modernidade*, qualquer uma das duas bibliotecas de Henri Labrouste, ou mesmo as duas, não parecem ter tido a mesma repercussão que o Palácio de Cristal, de 1851, em Londres.

É compreensível, porque Labrouste propunha em suas obras um interessante viés de pesquisa arquitetônica assentado numa base eminentemente estrutural, de racionalismo estrutural. Alguns autores tratam dessa questão no conjunto da história da arquitetura. Kenneth Frampton, por exemplo, aponta no trabalho de Labrouste a retomada da *"linha principal do Neoclassicismo de Blondel"*.⁴⁹ Esse autor considera que Labrouste teve um papel fundamental na continuidade do neoclassicismo a partir de suas bibliotecas: *"a herança neoclássica dividiu-se em duas linhas de desenvolvimento estreitamente ligadas: o Classicismo Estrutural de Labrouste e o Classicismo Romântico de Schinkel (...) os classicistas estruturais tendiam a dar ênfase à estrutura – linha de Cordemoy, Laugier, Soufflot –, enquanto os classicistas românticos tendiam a ressaltar o caráter fisionômico da própria forma – linha de Ledoux, Boullée e Gilly"*.⁵⁰

Contudo, e a despeito da qualidade fundamental do trabalho do arquiteto Henri Labrouste, somos obrigados a reconhecer que suas obras não parecem ter atingido repercussão imediata, nem influído nos destinos da arquitetura desde o momento em que foram realizadas. Nesse sentido, seria forçoso considerar que as inovações tanto da Biblioteca *Sainte-Geneviève* como da Biblioteca Nacional de Paris não tinham dimensão pública, ou seja, não se apresentavam diretamente para a cidade. Suas aparições no cenário urbano podem ser consideradas discretas demais para que fosse motivo de estranhamentos e até mesmo de controvérsia. Portanto, é possível que suas lições tenham sido tomadas mais pelos especialistas, pelos engenheiros⁵¹ que, enfim, estavam interessados nas soluções estruturais de ferro, do que propriamente por arquitetos. Isto justificaria o caráter de experiências isoladas dessas obras. São exemplares talvez únicos de obras com estrutura de ferro feitas inteiramente por arquiteto no meio do século XIX.



Palácio de Cristal, 1851, Hyde Park, Londres Joseph Paxton [MR]

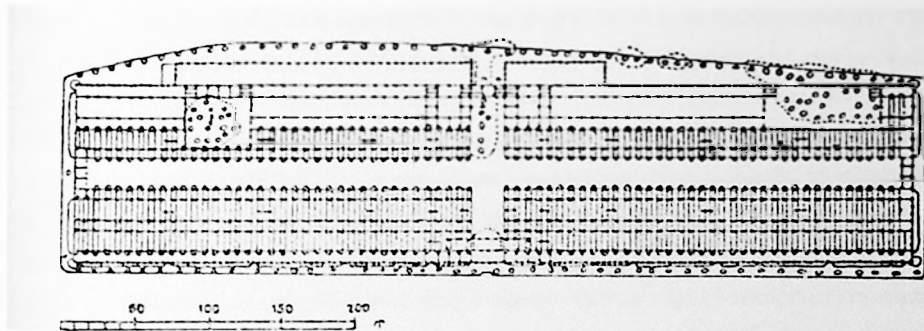
⁴⁹ Frampton, Kenneth. op. cit. p. 9

⁵⁰ Frampton, Kenneth. op. cit. pp. 9-10

⁵¹ Conforme aponta Giedion, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Ed. Científico-Médica, 1961. pp. 223-234.

Quanto ao Palácio de Cristal, construído por Joseph Paxton, muito rapidamente, no *Hyde Park*, em Londres, não se pode dizer a mesma coisa. Conforme já nos referimos, esta obra chama a atenção inicialmente pelo inusitado do programa, um enorme pavilhão de exposições que deveria abrigar a primeira das grandes mostras feitas no gênero, que foi a Exposição Universal de Londres de 1851. O evento era extraordinário, as proporções eram desconhecidas e os materiais absolutamente audaciosos para serem mostrados no meio da cidade: ferro e vidro. Na verdade tratava-se da técnica de construção de grandes estufas, como aquelas que tinham sido feitas nos jardins de Kew e em *Chatsworth*, posta à disposição da indústria para construir rapidamente um recinto que abrigasse seus últimos feitos.

Mas o próprio pavilhão de exposições, ou seja, o Palácio de Cristal, já demonstrava um feito industrial em si, na capacidade de produção de peças de ferro em série, moduladas, que permitiam trazer um *kit* pronto da fábrica para apenas ser montado no local.



Palácio de Cristal, 1851, Hyde Park, Londres Joseph Paxton

E tudo no Palácio de Cristal parece ter sido concebido em termos de surpreendente novidade. A começar pelas suas dimensões, cerca de 550 metros de comprimento por cerca de 130 metros de largura por aproximadamente 30 metros de altura, ou seja, uma extensão equivalente a mais ou menos cinco campos de futebol, e pelo tempo de sua realização, que parece ter sido entre quatro e seis meses⁵². Os materiais empregados, ferro e vidro, eram até ali de uso apenas em construções de pontes ou no interior de edifícios ditos utilitários, ou então em algumas coberturas de passagens de pedestre, as galerias. Afora isso, seu uso havia sido experimentado em estufas de jardins para o cultivo de plantas. Como estrutura e, ao mesmo tempo, invólucro de uma construção espacial esses materiais parece que só tinham sido mesmo adotados nas grandes estufas. Então surpreendiam, e ao que se sabe, não eram bem vistos pela sociedade em geral.

William Morris em seu romance *News from Nowhere*, de 1890⁵³, comenta em várias passagens, e através de seu personagem principal, a respeito da feiúra que representavam as pontes de ferro. E nem eram edifícios, eram só pontes, e no final do século XIX, praticamente já quase diante das experiências de Victor Horta, no chamado *Art Nouveau*. Pode-se imaginar portanto, o grau de preconceito que havia com as construções em

⁵² Segundo Giedion foram 6 meses (p. 260), segundo KF foram 4 meses (p. 31)

⁵³ Recentemente traduzido e reeditado, cf.: Morris, William. *Notícias de lugar nenhum: Ou uma época de tranquilidade, um romance utópico*. (trad. Paulo César Castanheira). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

ferro e o que a construção de um imenso pavilhão em ferro aparente deve ter transtornado o olhar da sociedade inglesa, particularmente a londrina. E tomando por base William Morris, até mesmo a mais culta! Segundo Nikolaus Pevsner, John Ruskin "abominava o Palácio de Cristal"⁵⁴.

Deve ter sido o caráter de provisoriidade que cercava o Palácio de Cristal, como construção, o passaporte para sua existência naquele lugar, daquele tamanho, com aqueles materiais. Comparável talvez, à montagem de um circo num espaço público da cidade atual: sabe-se de sua provisoriidade, portanto não há tanto o que se preocupar porque será desmontado em breve. O Palácio de Cristal vinha já com essa promessa de desmontagem breve, o que deve tê-lo tomado mais palatável. Porque se vê em comentários de vários autores que sua aceitação deve ter sido realmente muito duvidosa.

Mas tudo isso não parece impedir a hipótese de que se reconheça no Palácio de Cristal quase uma ode à transparência. Constituiu suprema novidade uma construção, que não fosse uma estufa de plantas, com cobertura totalmente transparente para abrigar público, máquinas, equipamentos, objetos os mais diversos, tudo sob o efeito incontável da luz direta do sol. A transparência possui essa qualidade de colocar todo o interior em contato direto com todo o exterior, o que pode levar ao rompimento com a noção de abrigo. Porque embora abrigado, tudo indicaria o contrário. É uma vez rompida a principal relação interior-exterior, com o espaço feito transparente, porque sem a massa envoltória que normalmente dava o caráter de solidez às construções, resta talvez reconhecer os elementos de proximidade em relação aos de distância. Quanto a isso, há que se considerar a transparência do próprio espaço interno, todo construído com pilares de ferro muito delgados, de seção muito pequena, com vigas de ferro, treliçadas, e portanto também transparentes. Enfim, o Palácio de Cristal rompe com a noção de espaço delimitado, colocando uma outra noção espacial, percebida por meio de outras relações, diferentes daquelas proporcionadas tradicionalmente tanto pelas construções da arquitetura, sempre envoltas pela massa construída, como aquelas da engenharia, também envoltas por uma massa construída que oferecia limites para os vazios internos. Esta observação encontra validade inclusive para as inovadoras obras de Henri Labrouste nas duas Bibliotecas.

Mesmo diante da recusa de grande parte dos arquitetos em aceitar qualidades numa obra de tal porte e ousadia, só possível porque já nascia com atestado de óbito, acreditamos ser pouco provável que a experiência de vivenciar uma espacialidade nova como aquela, que rompia com os parâmetros conhecidos, tenha passado incólume à sensibilidade dos arquitetos. A menos que estes não tivessem chegado nem perto. O que também seria improvável. O historiador Siegfried Giedion, por exemplo, distingue alguns comentários elogiosos feitos na época⁵⁵, mas não de parte de arquitetos.

A importância talvez maior do Palácio de Cristal em relação às bibliotecas de Henri Labrouste é sua presença na cidade.

Porque o Palácio de Cristal teve que enfrentar as relações com uma sociedade urbana, em parte entusiasmada com os avanços industriais, e em parte desgastada pela dificuldade das condições de vida. O Palácio de Cristal

⁵⁴ Pevsner, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. (trad. João Paulo Monteiro). Lisboa: Ulisseia, 1967. p. 18

⁵⁵ Giedion, S. op. cit. pp. 260-261.

deixava claro do que a indústria era capaz, ou seja, qual era o instrumental de que a indústria e a técnica dispunham. Agora, se ia efetivamente ser utilizado para enfrentar as questões da sociedade ou não, isso é uma outra questão. Do ponto de vista prático, parece que a Exposição Universal de Londres, à qual o Palácio de Cristal servia de abrigo e de propaganda ao mesmo tempo, se destinava mais a mostrar ao público continental o que a Inglaterra podia por no mercado internacional do que propriamente atingir o público local. E a Inglaterra mostrava que tinha domínio sobre a perfeita tecnologia da produção industrializada do ferro, principalmente para uso em construções. E exportou isso para vários lugares do mundo.

Se havia na Inglaterra uma aposta clara no pragmatismo da indústria, o Palácio de Cristal representava bem qual era efetivamente sua capacidade de invenção e de realização. E nesse caso, principalmente como valor de inovação colocado em detrimento dos valores de permanência. Mas não dá para negar que a inovação gerou polêmica, agitou o cenário da cultura arquitetônica como não aconteceu com as obras de Labrouste, na França. Acreditamos que isto ficasse por conta de sua discreta condição urbana, contida, recatada, retrato interessante da primazia dos valores de permanência.

Mas é preciso considerar que a despeito de tudo, a efetiva repercussão do Palácio de Cristal, ou mesmo sua incorporação ao universo do que conhecemos hoje da história da arquitetura, não foi tão imediata. Parece que essa obra teve que esperar mudanças no pensamento da sociedade que, ao transformar o caráter das outras obras de arquitetura, permitiu reconhecer *a posteriori* os valores de inovação ali colocados antecipadamente, em 1851.

É interessante que algumas aproximações entre o trabalho dos engenheiros e o dos arquitetos foram ocorrendo, em geral, em torno dessas obras de caráter provisório e excepcional, após a experiência do Palácio de Cristal. Mas não foi a regra. Na própria Inglaterra inclusive, parece que as reações sobrepujam-se às ações propriamente. Diante do avanço da indústria e da técnica, alguns artistas responderam com a volta a uma espécie de artesanato pré-industrial, no qual não cabia a presença da máquina. É o caso de William Morris e do grupo de artistas chamados pré-rafaelitas. Ao que parece, foi negando o novo que esses artistas criaram as bases do novo. Isto talvez porque a questão estivesse já colocada e portanto, não adiantava negá-la. Mas o novo criado por eles não pretendia marcar um ponto supremo de ousadia artístico-arquitetônica, e sim disseminar um saber para que todos pudessem fazer. A proposta era interessante e mais uma vez romântica.

Talvez a obra que realmente fez frente ao Palácio de Cristal, em termos de ousadia, só tenha sido realizada quase quarenta anos depois daquele. Ou seja, a Torre Eiffel, construída em 1889, como parte de uma grande exposição comemorativa dos cem anos da Revolução Francesa.

Se quiséssemos raciocinar no limite, teríamos que ver a Torre Eiffel, com seus trezentos e vinte metros de altura, quase como pouco mais da metade do Palácio de Cristal posto em pé. De onde teria surgido tal idéia? É o que parece que os franceses de Paris se perguntaram muitas vezes ao classificar a torre de verdadeiro "monstro de ferro", segundo apontam vários autores. Não sem razão, porque até hoje a torre se destaca de uma maneira descomunal no gabarito baixo da cidade circundante.

Mas a exposição de 1889 não se limitava à Torre, que era um marco vertical. No plano horizontal, estendia-se uma vasta área coberta que abrigava diversos espaços de exposição. Entre eles, na posição exatamente oposta à Torre Eiffel, e como seu contraponto horizontal, elevava-se o grandioso volume da *Galerie des Machines*. A primeira é obra de Gustave Eiffel, a segunda é obra de Dutert e Contamin. Ambas se distinguem pelas grandes dimensões e pelas soluções técnicas primorosas que resultam em espaços surpreendentes.



Galerie des Machines, 1889, Paris. Dutert e Contamin. [PG]

Em si, essas duas obras carregam questões muito semelhantes àquelas discutidas em relação ao Palácio de Cristal. Questões colocadas quanto às dimensões, ao programa inusitado da Torre Eiffel, quanto aos materiais utilizados, quanto às possibilidades da indústria em termos de produção das peças e da montagem no local.

O que muda, são as relações que estabelecem com a cidade, com a sociedade.

Tanto a *Galerie des Machines* como a Torre Eiffel parecem ter dado demonstrações definitivas, uma na horizontal e outra na vertical, da relação desproporcional entre a dimensão do homem e a dimensão do feito pelo homem. Ou seja, mais do que a indústria pode produzir, sugere o que o homem pode almejar. Por exemplo, permanecer a trezentos e vinte metros do solo num tempo em que ainda não existia o avião. E poder subir e descer através de um equipamento que não necessitasse desgastar a energia humana. A grandiosidade dessas obras perante a cidade talvez fosse só uma metáfora para dizer da grandiosidade do que é possível realizar. Não no plano da utopia como coloca Le Corbusier, porque parece que não era bem disso que os engenheiros estavam falando, mas no plano do desejo propriamente. Isso é instigante. Uma sociedade compreender que tem direito ao desejo. Desejo do que ainda não existe mas pode vir a existir. Desejo do que ainda não é, mas pode vir a ser.

A Torre Eiffel em sua teimosa permanência, transpondo o dado inicial de transitoriedade que permitiu sua exibição para a cidade, parece ter representado o fim de um processo iniciado com a transparência da primeira ponte de ferro, a *Coalbrookdale*, em 1775, na Inglaterra, e que galgou um longo percurso até se constituir num desejo de transparência que chegou ao Palácio de Cristal e o extrapolou. Não se desejava apenas a transparência do espaço mas a transparência do apoio desse espaço. Acabar com o que ocultava, acabar com o que não se vê, não se conhece, não se sabe. Ver por entre, através de, esse parece ser o novo desejo da

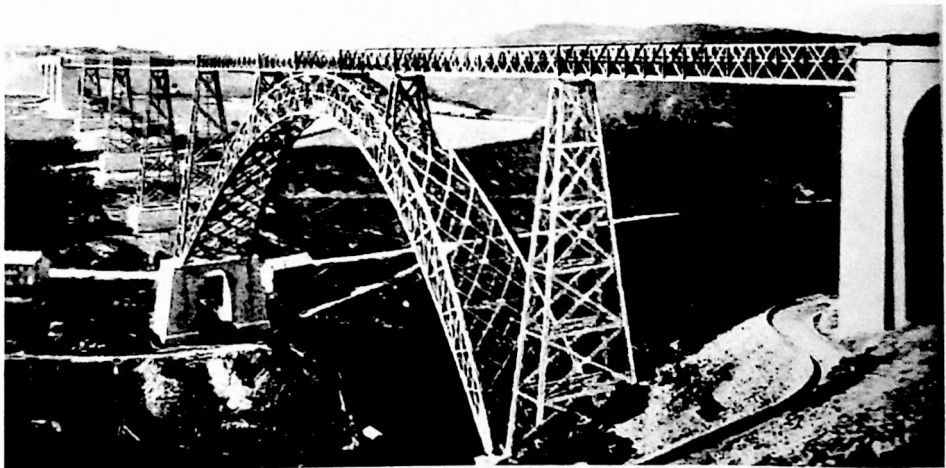
sociedade. A Torre *Eiffel*, esse pilar transparente, esse ponto de apoio do Viaduto Douro ou do *Garabit* trazido para o centro da cidade de Paris para mostrar do que o homem era capaz, foi legitimada como um representante da sociedade moderna, talvez tão simbólico como as pirâmides do Egito, só que transparente, leve, desmontável, remontável se for o caso. Nisso a Torre *Eiffel* contém o discurso do novo, do que é possível almejar, do que é possível realizar.



Ponte *Coalbrookdale*, 1775-1779, Inglaterra. Darby e Pntchard. [Bzham]



Ponte *Maria Pia*, 1875-78, Porto, Portugal. Gustave *Eiffel*. [KF]



Viaduto *Garabit*, 1880-1884, França. Gustave *Eiffel*. [SG]

Então, mais do que o fim de um longo processo, podemos ver a Torre *Eiffel* como abertura rumo à aceitação do novo não mais como dado técnico, mas como dado estético.

(E a Torre *Eiffel* permanece como um símbolo fundamental da passagem do provisório para o permanente.)



Torre *Eiffel*, 1889, Paris. Gustave *Eiffel*. [DT]

1.7 Modernidade, arquitetura, arte e técnica: a arte que quer ser do seu tempo

"Como a sociedade industrial nascente,
a arte moderna também é procura,
entre indivíduo e coletividade,
de uma solução que não anule o uno
no múltiplo,
nem a liberdade na necessidade."
(Giulio Carlo Argan)⁵⁶

A dicotomia presente no século XIX entre o que era próprio da arte e o que era próprio da técnica, de certo modo representada na dissociação entre o fazer da arquitetura e o fazer da engenharia, parece encontrar um nível de superação a partir da aceitação da hipótese do *novo técnico* como *novo estético*.

O *novo* como conceito próprio da técnica trazia em si, no final do século XIX, uma tripla associação que esbarrava no campo de ação e de interesse dos arquitetos. Uma delas está nas ligações que estabelece com a indústria, a outra, nas questões relacionadas à construção propriamente e uma terceira, quanto ao domínio do espaço. Interligados como peças de uma mesma engrenagem, esses três aspectos dizem respeito às relações estabelecidas com a cidade e com a sociedade.

No primeiro caso, das ligações do *novo técnico* com a indústria, sobram algumas questões importantes. Em grande medida a atuação dos engenheiros e mesmo a presença física de suas obras na cidade contribuíam para uma questão que desde John Ruskin e William Morris tinha sido levantada, entrando para o campo de preocupação dos arquitetos. Ou seja, a idéia de que a arquitetura deveria ampliar sua atuação no sentido de atingir maiores parcelas da sociedade e não apenas a elite. As obras produzidas pelos engenheiros durante o século XIX, mesmo não sendo consideradas obras de arquitetura, e nem tendo ainda essa consciência social, essa vontade de atingir grandes massas e com isso alcançar um patamar de democratização da qualidade perante a cidade, acabavam inevitavelmente por assumir tal condição. Os mercados, as estações de trem, as pontes, os pavilhões, as grandes lojas, os chamados jardins de inverno, imensas estufas para o cultivo e a apreciação de plantas exóticas, ou até mesmo as próprias fábricas, todas essas obras logo haviam abandonado o sentido inicial de precariedade e improvisado, constituindo-se como obras de importância no cotidiano das cidades. Principalmente pela aproximação que mantinham com o homem comum, e não só com aquele que poderia pagar por.

Nesse aspecto então, mesmo que ainda não se tivesse percebido, os engenheiros já vinham de um bom tempo cumprindo um papel social que a arquitetura, como arte, desejava, e havia mesmo colocado para si, mas que na prática não se estabelecia. William Morris defendera abertamente a necessidade de democratizar a arte, estendendo-a ao conjunto da sociedade, ao proferir em uma de suas conferências: "*Não quero arte só para*

⁵⁶ Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. (trad. Denise Bottmann e Federico Carotti). São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 20

alguns, tal como não quero educação ou liberdade só para alguns⁵⁷ e também: "Que interesse pode ter a arte se não puder ser acessível a todos?"⁵⁸. Portanto, a questão já se fazia presente na cultura artístico-arquitetônica. Contudo, e conforme observamos anteriormente, a proposta de Morris passava por instâncias negadoras da condição industrial, apoiando-se na ampliação de um saber fazer artesanal. A efetiva concretização de sua proposta demandava um conjunto de condições necessárias e que iam na direção contrária ao da realidade do mundo industrial. Situada num plano de idealização e não de realidade, esse tipo de perspectiva de democratização da arte pela "alegria do trabalho"⁵⁹ assumia, numa sociedade massacrada pelas más condições de vida da imensa parcela dos trabalhadores urbanos, uma dimensão absolutamente romântica. Tanto perante a sociedade como frente ao que a indústria já era efetivamente capaz de oferecer. Faltava talvez, a indústria assumir o que detinha de possibilidade de exploração estética. E isto parece que William Morris não tinha condições nem de perceber, e nem de empreender, dada sua própria aversão à máquina, à indústria e ao papel negativo que lhe atribuía na sociedade. Mas não daria para negar que tanto a máquina como o processo industrial, não artesanal, se apresentavam por fim, como os meios desenvolvidos tanto para produzir em escala como para promover o barateamento de custos e, quem sabe, chegar à ampliação desejada dos bens de qualidade artística produzidos pela sociedade. E nisto os engenheiros vinham já há algum tempo avançando na sua capacitação técnica. Técnica, mas não artística.

No segundo caso, quanto às questões relacionadas à construção, também há uma certa sutileza colocada. O novo técnico parece que escancarava ao arquiteto do final do século XIX, a mesquinhez de sua atuação na prática profissional diante de um saber que historicamente lhe era próprio, e que havia sido conquistado e desenvolvido ao longo de séculos. Ou seja, o saber construtivo. O abandono de algumas questões que haviam sido demandadas como de caráter eminentemente técnico, não estético, e portanto afastadas de seu raio de ação imediato desde as manifestações iniciais da chamada revolução industrial, conduzira os arquitetos por caminhos distanciados das possibilidades de inovar no campo construtivo.

Não se tratava apenas do fato do arquiteto, já quase fim de século XIX, não dominar convenientemente o conhecimento a respeito dos chamados novos materiais, principalmente o ferro, de não lhe saber as propriedades, de não lhe conhecer o comportamento, de não saber dimensioná-lo devidamente. Tratava-se muito mais do fato de não ter havido disposição para assumir os novos materiais nem em suas potencialidades construtivas e nem estéticas. Exceção talvez para alguns casos esporádicos no conjunto da história da arquitetura dos séculos XVIII e XIX, como Soufflot em 1755, na estrutura da ainda igreja *Sainte-Genève*, depois *Pantheon*, ou como John Nash, em 1818, no Pavilhão de *Brighton*, ou alguns arquitetos que propuseram galerias e passagens cobertas, ou o empenho, no meio do século XIX, de Viollet le Duc, mais em desenhos do que em prática, e, fundamentalmente o trabalho de Henri Labrouste, com suas duas magníficas bibliotecas de Paris, em 1843 e 1855, pouco interesse parece ter havido entre arquitetos em explorar o ferro produzido em escala e, de todo modo, disponível para a construção. Tudo indica que não sensibilizava ao arquiteto comum compreender a fundo as possibilidades de um material que, em princípio, se prestava a certos empregos superficiais e determinados no conjunto da composição de uma arquitetura de sabor ainda neoclássico. Nessas

⁵⁷ *The Collected Works of William Morris*, Londres, 1915, xiii, p. 147, citado por Nikolaus Pevsner in *Os pioneiros do desenho moderno*, Lisboa/Rio de Janeiro: 1982, p. 25.

⁵⁸ *Idem* (NP) p. 25

⁵⁹ Benevolo, Leonardo. *op. cit.* p. 200.

condições, desnecessário conhecer-lhe em profundidade, uma vez que o ferro era largamente adotado como produto já industrializado tanto em grades, balaustradas, buzínos, como em outros elementos decorativos ou acessórios. Situação semelhante poderia ser apontada em relação ao vidro, ao aço e mesmo ao concreto armado. Os valores estéticos de permanência ainda muito presentes na cultura arquitetônica faziam com que, no mais das vezes, os arquitetos passassem ao largo da experimentação dos chamados novos materiais. No entanto, como observa Peter Collins, o que chamava a atenção dos arquitetos na obra dos engenheiros era muito mais o seu racionalismo⁶⁰.

Um terceiro aspecto do *novo técnico* dizia respeito ao espaço resultante das obras dos engenheiros. Espaço arquitetônico. Porque, enquanto o espaço projetado pelos arquitetos se continha, de modo geral, naquele fim de século XIX, entre quatro paredes, piso e teto, mantendo suas características de extremo paralelismo, os engenheiros inventavam espaços novos, amplos, fartos, transparentes, inusitados. As obras dos engenheiros, mesmo que de modo não intencional, questionavam a noção de espaço arquitetônico adotada pela própria cultura arquitetônica vigente. Com inovações frequentes e a técnica em franco desenvolvimento, havia uma tendência favorável a que os engenheiros se sentissem instigados a surpreender cada vez mais em suas intervenções, exibindo soluções tecnicamente mais aperfeiçoadas, cujos espaços excediam o já conhecido.

A direção apontada nessas obras era no sentido de resolver problemas estruturais, os quais parecem ter adquirido complexidade na necessidade crescente de liberar o espaço interno, criar os vazios interiores que pudessem ser ocupados por máquinas, por produtos diversificados e de grande porte, por veículos, por multidões. Esses problemas exigiam em geral coberturas amplas, o que tornava imprescindível criar condições para a iluminação natural, principalmente em tempos em que ainda não se dispunha de energia elétrica. Os espaços resultantes dessa necessidade de transparência para que a luz pudesse passar se revelavam em suas características inusitadas. Os apoios das estruturas de ferro, por exemplo, foram se distanciando entre si, enquanto as placas de vidro plano tiveram suas dimensões ampliadas. Isto permitia vedar lateralmente vãos cada vez mais ousados nos novos edifícios, garantindo farta iluminação e transparência no nível horizontal. Mas além disso, as placas de vidro plano foram também adquirindo resistência suficiente para servirem como elementos de cobertura, suportando a ação de chuva, neve, ventos e mesmo do sol. Quer dizer, eram solicitações novas, nesse caso de coberturas que permitissem a passagem da luz, que exigiam respostas inovadoras, porque as conhecidas até ali não davam conta dos problemas novos que tinham que ser enfrentados. E isso naturalmente resultava em espaços de outra qualidade, diferente daquele confinado entre massas construídas, entre pesadas paredes que cumpriam papel de apoio. Os engenheiros estavam distantes do mundo artístico e portanto, numa situação de descompromisso com os valores de permanência que constituíam a base projetiva dos valores estéticos assumidos pelos arquitetos.

Trabalhando portanto, num plano de liberdade e de invenção, o espaço que foi sendo criado pelos engenheiros esbanjava fluidez, se impunha na desmaterialização até mesmo dos apoios e de outros elementos estruturais, se abria para o céu e para as laterais, permitia o olhar curioso do transeunte. Que espaço era aquele? Como compreender por exemplo o curioso recinto urbano formado na base da Torre Eiffel, uma área que poderia ser de um quadrado de aproximadamente cento e vinte por cento e vinte metros, na qual se pode ter a sensação de

⁶⁰ Collins, Peter. op. cit. p. 201.

estar dentro de alguma coisa quando se está enfim, perfeitamente fora de alguma coisa? Ou, de outro modo, no interior de galerias e ambientes mais reservados embora de caráter público: que espaços eram aqueles que estavam sendo criados e que permitiam uma certa condição de abrigo sem no entanto abrigar totalmente? E abrigar do quê? Da chuva, do vento, do frio, da neve, do sol, do homem? Ou, por outro lado, que sensações provocam um espaço no qual estando dentro, abrigado, se pode ver a neve ou a chuva cair por cima, e estancar imediatamente naquele anteparo transparente, às vezes apenas translúcido? Como conviver com um sol que inexoravelmente adentra um lugar que se imaginava interior e portanto, fora dos seus efeitos avassaladores? Ou, que atividades interessantes poderiam ser feitas enquanto se desfruta, numa manhã fria, de um desejado calor que esse mesmo sol proporciona quando aprisionado através da transparência do vidro? Que tipo de espaço é esse que propõe um contato tão novo com a mesma natureza, só que apreendida de uma outra forma? Quais seriam as possibilidades de exploração desse espaço não domesticado, que escapa ao já conhecido e do qual repentinamente não se sabe mais os atributos? Que relações, que proporções, que dimensões esses novos espaços que detinham enfim, todas as características arquitetônicas teriam condições de suportar no novo diálogo com o homem e com a cidade?

Compreender os desafios dos novos espaços e poder explorá-los, dominar o saber construtivo incorporando os novos materiais e estabelecer relações mais diretas com as questões da sociedade constituíam aspectos advindos de estreitas ligações entre avanço técnico e mundo industrial que pareciam, de todo modo, irromper o campo de ação dos arquitetos reclamando um novo olhar estético.

A partir do momento em que não estão mais claramente definidos os domínios de uma técnica pura, digamos, mas que esta nitidamente avança por regiões tradicionalmente de interesse dos arquitetos, e portanto, de caráter estético, os limites precisos entre uma coisa e outra parecem ter se rompido. Se a cultura arquitetônica passa a reconhecer nas obras dos técnicos qualidades arquitetônicas, ou pelo menos, que caberiam ser investigadas pelo universo da cultura arquitetônica, porque continuar a considerá-las apenas como expressões da técnica? Por se configurarem a partir de programas pouco convencionais para o âmbito restrito da arquitetura como arte, será que seria conveniente enfim, desprezar a experiência que tais obras proporcionavam tanto no sentido construtivo como de um prazer estético incomum que despertava? Será que teria que prevalecer a resposta unitária que o engenheiro vinha sendo capaz de dar às exigências colocadas pela sociedade?

Se a justificativa técnica se encontrava na base do equacionamento do problema que a obra dos engenheiros se propunha resolver, superada essa etapa, cumprido esse compromisso inicial, resultava daí uma obra de caráter inequivocamente arquitetônico, que necessitava ser tratado, pensado em seu aporte estético. Principalmente porque grande parte das obras da engenharia tinha vindo para ficar, a despeito de seu aspecto inicial de provisoriidade. O ferro não era provisório, o aço também não, tampouco o concreto armado nascente ou mesmo o vidro. O que poderíamos talvez discutir seria muito mais a respeito de uma *desmaterialização* do próprio material do que reconhecê-lo em suas propriedades de provisoriidade. Se era possível pré-fabricá-lo, se era possível desmontá-lo, se era possível reaproveitá-lo, se era possível substituir-lhe pedaços, tudo isso dizia respeito às características de um material que ao se desmaterializar permite trabalhar num sentido amplo de economia industrial. Ou seja, diminuindo as perdas, tirando os excessos, otimizando sua utilização, barateando custos da produção final. E nada disso era novidade no final do século XIX.

De outro lado, o que buscava a arte, nesse mesmo final de século XIX? Em linhas gerais poderíamos dizer que buscava liberdade na cumplicidade com a sociedade e não mais com os meios acadêmicos. Pois que, os valores de permanência sofriam uma espécie de esgotamento frente aos valores de inovação, com os quais a sociedade já convivía. A arte parece vir, desde meados do século XIX, antes talvez, se empenhando em arregimentar meios para participar mais ativamente desse cotidiano. Isso significava se libertar do conhecimento acadêmico, seguro, reconhecido, para conquistar a cidade e viver suas contradições, explorá-las como descoberta e como crítica, isto é, como exercício da liberdade. Permitir-se abandonar o permanente pela aventura do transitório. Enfim, *fazer-se moderna*.

Os caminhos desta arte que queria ser *moderna* passavam então, por uma busca de relações mais diretas tanto com a natureza como com a cidade. Era preciso encontrar meios de vivenciar essas mesmas experiências de modo ainda inusitado. Tratava-se de captar o efêmero, o que existia agora, mas seria diferente daqui a pouco. O sopro do vento, a incidência da luz, o reflexo sobre a água, a onda do mar, o corpo em movimento, o transeunte na rua. O que é efêmero se move, e o desafio de capturar esse movimento parece ter se tomado questão crucial para a arte. Nesse sentido havia urgência em sair dos ateliês, carregar telas embaixo do braço, ir para o campo, para o ar livre, para a rua, participar da vida diurna e noturna, com cores já prontas, industrializadas, pintar a luz e reproduzir por meios mecânicos o real. A fotografia, o cinema. Estas máquinas encantavam, mas eram produtos também industrializados e que vinham junto com o conhecimento que tinha permitido a outra máquina, a da produção industrial. O mundo da arte posto em cheque pela presença da máquina teria que, por fim, re-humanizar-se, isto é, interpor-se naquilo que a máquina não poderia captar, a dimensão do sensível. Mas os meios para a realização dessa nova arte parece que estavam de todo modo, em sintonia com as novas formas de produção industrial e não, fora delas. Portanto, parece que era imperativo à arte assumi-las mais do que rejeitá-las. As condições da realidade já estavam dadas, e a nova sensibilidade puxava os artistas para uma relação mais profunda com os valores do seu tempo.

Presos ainda aos valores de permanência em contraposição aos engenheiros que trabalhavam nos valores de inovação, os arquitetos ao se colocarem a própria idéia de aceitar o *novo* como o *ser* do seu tempo, acabaram por se conduzir inevitavelmente para uma outra condição. Desse modo, aqueles arquitetos desejosos por romper com os valores de permanência para *querer* ser de seu tempo tiveram que romper com a arte propriamente, tal qual se apresentava. Comentando essa necessidade de rompimento com a arte por parte dos arquitetos, o crítico italiano Giulio Carlo Argan, observa: *"Para a mentalidade da burguesia, o banco devia ter a aparência externa de um palácio renascentista, e a casa de campo a de um castelo feudal. Essa hipocrisia encontra sua condenação junto aos construtores com formação científica séria. Se a arte é ecletismo dos 'estilos', a arquitetura renunciará a ser arte, será engenharia. Não existem dois níveis, o artístico e o utilitário: existe apenas a função⁶¹, ao mesmo tempo da estrutura do edifício e de sua razão de ser no espaço urbano. É um embuste construir com ferro e cimento, para depois ocultá-los sob uma camada 'artística'; por outro lado, os novos materiais e a nova ciência das construções permitem definir novas relações entre pesos e empuxos. E, principalmente, uma nova imagem do espaço, dinâmica."⁶² Mais adiante, distinguindo entre o papel do artista na pintura e do arquiteto frente às novas relações da arte, Argan acrescenta: *"O campo da pintura é a percepção, o campo da arquitetura, a construção – a primeira diz respeito ao modo de receber a realidade, a segunda, ao**

⁶¹ Grifo nosso.

⁶² Cf. Argan, G. C. *Arte Moderna*, op. cit. p. 90.

modo de intervir na realidade, modificando-a. Os dois procedimentos são independentes e não possuem parâmetros formais em comum; no entanto, têm um ponto de convergência porque, assim como o pintor estrutura ou organiza a realidade recebida num espaço perceptivo, os novos arquitetos estruturam e organizam o ambiente da vida num espaço construtivo."⁶³

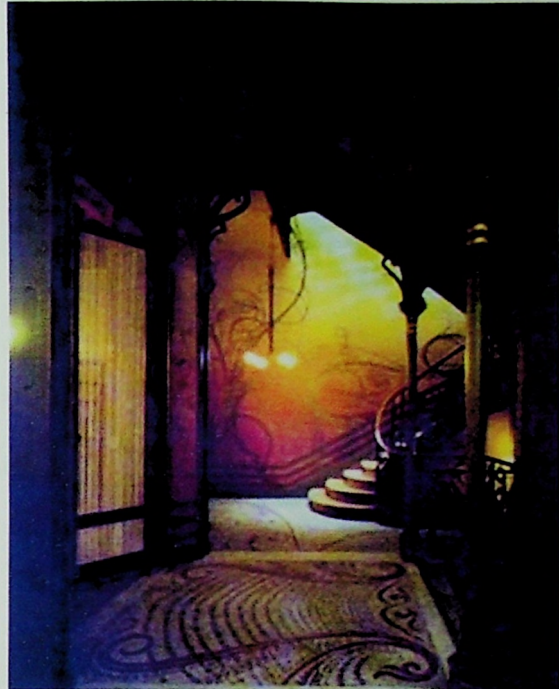
O sentido da recomposição na arquitetura, de busca da plenitude entre o universo construtivo e o universo da apreciação estética, o ser da técnica mas poder ser fruído como objeto da arte ao mesmo tempo, é o que parece estar na base do despertar para um outro olhar arquitetônico diante da questão arte e técnica no final do século XIX. O arquiteto ao transformar o seu juízo de valores a respeito do plano técnico para reconsiderá-lo do ponto de vista estético, transformava-se ao mesmo tempo. Isto teria aberto finalmente ao arquiteto a possibilidade de se embrenhar pelos caminhos da técnica no sentido de experimentar um *novo* que a engenharia já conhecia. Vislumbrar uma apreciação do conhecimento técnico à luz da experimentação de tipo artístico parece ter aguçado então, a curiosidade em tomo da reunificação arte-técnica como objetivo último num objeto uno.

Não se tratava mais portanto, da justaposição de duas linguagens numa mesma obra, como muitas vezes se viu nos trabalhos realizados em conjunto por engenheiro e arquiteto durante praticamente todo o século XIX. Tratava-se, isto sim, de iniciar um processo de apropriação dos avanços do conhecimento técnico como método de *projeto* de obras de arquitetura.

Abandonar as regras da *composição* arquitetônica para *projetar* objetos arquitetônicos. Essa parece ter sido a grande novidade para a qual os arquitetos vinham despertando nesse fim de século. Isto é o que parece ter sinalizado uma recomposição do próprio sentido de lugar arquitetônico na cidade, uma expectativa de requalificação da própria cidade, o que incluiria modificar por fim, o modo de olhar as obras feitas pelos engenheiros colocando-as também sob uma outra perspectiva estética.

Passando a trabalhar num sentido de *projeto*, alguns arquitetos vão estabelecendo aproximações ao conhecimento técnico com expectativas, ao que parece, de poder traduzi-lo em experiência estética. Louis Sullivan cumpre esse papel nos EUA, dentro da chamada "escola de Chicago"; Victor Horta, Henry van de Velde, Hector Guimard, abrem caminho na Europa a partir do que conhecemos como *Art Nouveau*; Gaudi desempenha papel semelhante no Modernismo catalão; Charles R. Mackintosh, nas formas retilíneas do *Modern Style*; Otto Wagner, Joseph M. Olbrich, na Secesión vienense, assim como Josef Hoffman, August Endell, Hendrik P. Berlage, dentre tantos outros com expressividades próprias que foram enfrentando os desafios e os conflitos de trabalhar na busca do *novo* estético. As diferentes expressões resultantes das pesquisas individuais ou às vezes desenvolvidas em torno de pequenos grupos, não apresentavam apesar de tudo, caráter unitário. Pelo contrário, talvez, pois essas manifestações apontavam em direções distintas, chegando a estabelecer contrastes bem marcantes entre si. O que pode ser reconhecido, contudo, é que mantinham em comum a vontade de abandonar os valores estéticos de permanência, representados tanto nos revivalismos como no ecletismo resultante da mistura dos diversos estilos. Ao voltarem-se para o estabelecimento de relações mais estreitas com a técnica que vinha dos engenheiros, os arquitetos promoviam ao mesmo tempo o entrelaçamento arte e indústria.

⁶³ Cf. Argan, G. C. *Arte Moderna*, op. cit. p. 90.



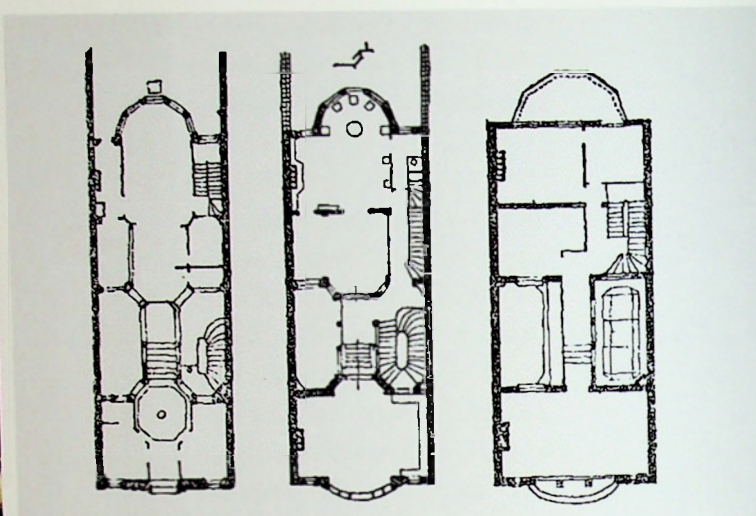
Tassel House, 1892, Bruxela. Interior Victor Horta [PG]

Certamente não é por acaso que a imagem clássica do hall de acesso à escada da Casa *Tassel*, ou Casa da *rue Turin*, feita por Victor Horta, em Bruxelas, em 1892, se tornou tão conhecida na cultura arquitetônica. Trata-se de uma imagem síntese para falar a respeito de arquitetura de uma perspectiva nova nesse final de século XIX, *Art Nouveau*, mais propriamente. Ali, pelo menos três aspectos chamam a atenção imediatamente: o espaço não geometrizado, isto é, destituído da tradicional ortogonalidade e dos paralelismos; a luz que adentra o espaço, misteriosa e declarada a um só tempo, proveniente de uma cobertura feita translúcida; e, principalmente, a estrutura de ferro, que vem para dentro de casa assumindo trejeitos que escapariam ao rigor do pensamento técnico e que conquista o interior recôndita e exuberantemente. Reconhecemos ali a aplicação do conhecimento da técnica, a adoção dos chamados novos materiais industrializados, ferro e vidro, a presença do processo industrial, porém podemos perceber ao mesmo tempo o confronto de tudo isso. Ou seja, o ferro trabalhado como se fosse parte do mundo botânico, de certo modo distante da lógica rigorosa dos ensinamentos técnicos. Como já se observou, há ali uma "poesia do ferro"⁶⁴. A utilização audaciosa do ferro como elemento estrutural e a plasticidade inovadora com que é trabalhado no sentido do enobrecimento de sua presença no interior de uma moradia sugere mesmo a ideia de uma poética própria. Além disso, é necessário reconhecer também a qualidade do próprio espaço projetado para o interior da casa, que explora as aberturas como fontes de iluminação e de contato interior/externo, a acentuação da assimetria na distribuição dos ambientes internos, a criação de desníveis a partir do plano de chegada, a incorporação de sinuosidades como elementos de composição desse espaço. Pelo exterior, sua presença na cidade é bem mais discreta. A despeito do volume que se projeta levemente do plano da fachada na parte superior, a casa parece ainda contida numa declarada simetria, pouco denunciando o que vai em seu interior.

⁶⁴ Cf. Dorfles, Gillo. *A arquitetura moderna*. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, 1986. p. 23.



Casa Tassel, 1892, Bruxelas.
Victor Horta. [UK]



Casa Tassel, 1892. Plantas Bruxelas. Victor Horta. [PG]



Maison du Peuple, 1897, Bruxelas.
Victor Horta.



Casa Solvay, 1894, Bruxelas.
Victor Horta. [UK]



Casa Van Eetvelde, 1897, Bruxelas.
Victor Horta. [PG]

Nessa cultura de rompimento com os valores artísticos do passado e da busca do *novo estético* associado ao conhecimento técnico, é de se considerar, como observam alguns historiadores, o despontar de duas tendências que sinalizam direções opostas. Uma, sinuosa, quase decorativa, descendente do *Art Nouveau*. Outra, retilínea, bem mais austera, presente nos trabalhos de Mackintosh, e também nos de Otto Wagner.⁶⁵ Outro viés que começa a chamar a atenção é a questão da ornamentação na arquitetura. Louis Sullivan teria tratado inicialmente esse assunto numa publicação⁶⁶ de 1892, mas quem vai realmente assumi-la em maior profundidade será Adolf Loos, no seu conhecido *Ornamento e delito*, publicado já no começo do século XX⁶⁷.

⁶⁵ Cf. Francastel, Pierre. *Arte e técnica - nos séculos XIX e XX* (trad. Humberto D'Ávila e Adriano de Gusmão). Lisboa: Edição Livros do Brasil Lisboa, 1963. pp. 198-200.

⁶⁶ Cf. Frampton, K. op. cit. pp. 57; 103, referindo-se a *Ornament and Architecture*.

⁶⁷ Cf. Frampton, K. op. cit. p. 103, referindo-se a *Ornament und Verbrechen*, publicado em 1908.



Vila Bloemenwerf, 1895, Uccle. Henry van de Velde. [UK]



Escola de Arte de Glasgow, 1896, Escócia Charles R. Mackintosh. [UK]



Secession Gallery, 1897, Viena. J. M. Olbrich



Edifício Carson, Pirie & Scott, 1899, Chicago. L. Sullivan e D. Adler.



Entradas do Metrô de Paris, 1899. Hector Guimard.



Bolsa de Amsterdã, 1897, Holanda. Hendrik Petrus Berlage.

1.8 Modernidade e arte e técnica e indústria e sociedade: arquitetura moderna

É possível que a aceitação da indústria na arte tenha representado o primeiro passo para que ocorresse o inverso, ou seja, a aceitação da arte na indústria. Ao que parece havia ensaios nessa direção desde meados do século XIX, sinalizados em particular talvez, na própria Exposição Universal de Londres, que teve lugar no Palácio de Cristal, em 1851, conforme indicações de historiadores como Sigfried Giedion e Pierre Francastel⁶⁸. Na prática, contudo, pouco havia sido concretizado.

No início do século XX, o desafio do novo estava colocado entre os arquitetos. A despeito de algumas experiências, como as que comentamos brevemente, a abertura para as relações entre arte e indústria ainda era discreta e parece se intensificar a partir dos compromissos que os arquitetos vão assumindo perante a

⁶⁸ Cf. S. Giedion, op. cit. p. 256. O autor faz referência a Henri Cole, Pierre Francastel in *Arte e Técnica*, op. cit. p. 37.

sociedade. Nesse sentido, a entrada em cena de algumas políticas de Estado parece ter contribuído decisivamente para ampliar as perspectivas de atuação dos arquitetos, colocando-os de frente para um atrativo muito sedutor da indústria para aquele momento, a produção em quantidade. Na Holanda, por exemplo, a lei *Woningwet*, aprovada em 1901⁶⁹, coloca em primeiro plano a questão da moradia urbana e os arquitetos holandeses, tendo Berlage à frente no plano de Amsterdã-Sul⁷⁰, passam a vivenciar concretamente as experiências do desenho de casas em série como proposta estética já ligada à industrialização.

Contudo, as iniciativas mais contundentes quanto às complexas ligações arte e indústria com vistas ao seu comprometimento com a sociedade teriam se dado efetivamente na Alemanha, a partir da criação da *Deutscher Werkbund*.⁷¹ Ultrapassando o plano de outras ações importantes, porém isoladas, a experiência vivida na Alemanha antes da Primeira Guerra Mundial assume o caráter de uma ampla política de emancipação nas relações arte, indústria, sociedade.

O arquiteto Hermann Muthesius, que havia realizado na Inglaterra estudo pormenorizado do movimento *Arts and Crafts*, do qual resultou a publicação *Das English Haus*, conforme apontam historiadores⁷², é reconhecido como um dos principais fomentadores da ideia de criar a *Deutscher Werkbund*. Essa associação teria sido fundada e conduzida, ao que parece, a partir da chancela de três segmentos importantes de representação da sociedade. Como grande implementador, o Estado, no caso da Alemanha, recém unificado, e portanto, com evidentes interesses econômicos e mesmo de transposição de barreiras culturais internas e externas. Setores industriais, como produtores, tendo por destaque em particular a presença da AEG⁷³, imenso conglomerado ligado aos novos produtos industrializados desenvolvidos praticamente junto com a energia elétrica. E, também, por arquitetos, colocados aqui na posição de artistas conhecedores, de criadores capazes de se relacionar com o novo técnico, artífices nesse processo de promover a aproximação da arte com o fazer industrial.⁷⁴

O programa de ação da *Werkbund* vinha com uma amplitude considerável. Amparava a junção do ensino técnico com o ensino artístico, artes e ofícios, pela implementação de escolas que permitissem formar um novo tipo de profissional capaz de mediar a relação arte e indústria, tanto no desenho como na produção. Ao mesmo tempo, tratava da organização das diversas etapas produtivas, chegando até os meios para divulgação dos produtos, comprometendo-se ainda com a realização de exposições periódicas que permitissem mostrar o conhecimento, em sentido amplo, do que era desenvolvido e produzido no âmbito da *Werkbund*. Uma das ideias norteadoras da produção na *Deutscher Werkbund* está relacionada ao conceito de *Qualität*, que seria o enobrecimento do produto pela elaboração de um desenho que tira partido das propriedades do material empregado, de modo que no conjunto o objeto assumisse caráter artístico⁷⁵. A outra ideia também presente entre os artistas e arquitetos da *Werkbund* era *Sachlichkeit*, conceito que parece não ter uma tradução adequada em português, mas que costuma ser traduzido por *Objetividade*. Anatole Kopp, por exemplo, aponta que o mais correto como tradução seria algo como a expressão "coisismo", que, naturalmente, não existe, mas que seria apropriada porque a

⁶⁹ Cf. Argan, G. C. *Arte Moderna*, op. cit. p. 187.

⁷⁰ Cf. Frampton, K. op. cit. p. 79.

⁷¹ Cf. entre outros, Pevsner, N. *Os pioneiros do desenho moderno*, op. cit. p. 170.

⁷² Cf. entre outros: Banham, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 96.

⁷³ AEG – *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*, fundada por Emil Rathenau em 1883, segundo Frampton, K. op. cit. p. 130.

⁷⁴ Ver entre outros: Frampton, K. op. cit.; Banham, R. op. cit.; Argan, G. C. op. cit.; Benevolo, L. op. cit.; Pevsner, N. op. cit.

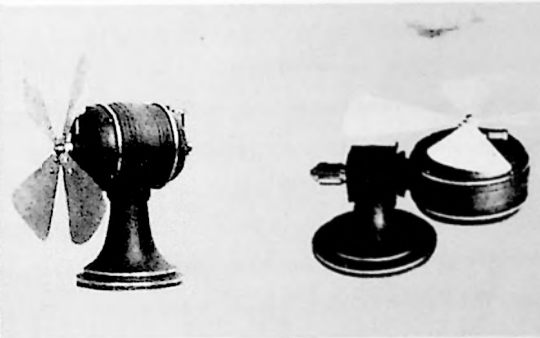
⁷⁵ Ver Pevsner, N. *Os pioneiros do desenho moderno*, op. cit. p. 39.

origem da palavra "sache" é "coisa"⁷⁶. Em todo caso, a idéia que costumamos associar a *Sachlichkeit* é mais ou menos como a "essência da coisa", ou seja, o objeto visto sem subjetividades, na sua essência, do modo mais objetivo possível, digamos. Ao ser retirado do objeto o que seria subjetivo, o que seria apostado, desnecessário, decorativo, o objeto assumiria uma "elegância perfeita, que tem origem na adequação e... na concisão".⁷⁷ Além disso, há que se considerar que a despeito de uma discussão interna à *Werkbund* quanto à questão da tipificação⁷⁸, havia um consenso quanto ao uso da máquina como ferramenta de produção. Nesse sentido, a elaboração do desenho do objeto passava necessariamente pelo conhecimento do modo de produzir da máquina, o que acrescenta alguns padrões para o conceito de *Qualität*. Mas esse desenho que então adquire todas as prerrogativas de um verdadeiro desenho industrial, passa a conduzir o processo de produção propriamente. Ou seja, a partir dali, ajustado o desenho, a qualidade do objeto produzido deveria ser sempre a mesma, porque este é realizado por um processo industrial, não artesanal, e que incluía a exatidão da máquina. Portanto, estamos falando de objetos de qualidade artística produzidos em série.

Peter Behrens tornou-se uma das figuras centrais em todo o contexto que envolve a criação e a própria produção da *Deutscher Werkbund*, a partir do trabalho desenvolvido como consultor da AEG. Na prática isso implicava a responsabilidade por resolver inúmeras questões artístico-industriais de naturezas até bem diversas. Ao que se sabe, incluíam-se entre suas atribuições desde as soluções gráficas para o material de uso e divulgação da empresa, até os próprios prédios das fábricas, passando pelo desenho de vários dos produtos ali fabricados: lâmpadas elétricas, luminárias, abajures e candeeiros para finalidades variadas, ventiladores, chaleiras e outros objetos elétricos, enfim, produtos diversos que foram sendo desenvolvidos e incorporados ao cotidiano a partir da criação da nova forma de energia, a elétrica. De modo que há que se considerar que quase tudo que se relacionava com a AEG naquele momento, detinha um certo sentido de novidade: a energia, o produto, o desenho, a produção, a máquina, a forma de fazer, a fábrica, o lugar da fábrica na cidade, a imensa quantidade de operários, as novas relações estabelecidas entre o funcionamento desse enorme conglomerado industrial e a própria cidade na qual se instalara, Berlim.



Chaleira elétrica e ventiladores para a AEG.
Peter Behrens



AEG Cartaz para lâmpada elétrica
Peter Behrens. (KF p. 131)

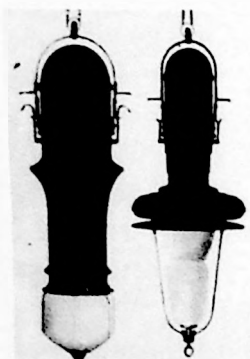
⁷⁶ Cf. Kopp, A. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990. p. 40.

⁷⁷ Citado por Pevsner, N. *Os pioneiros do desenho moderno*, op. cit. p. 36, a partir de H. Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mülheim-Ruhr, 1902, pp. 50-51, 53.

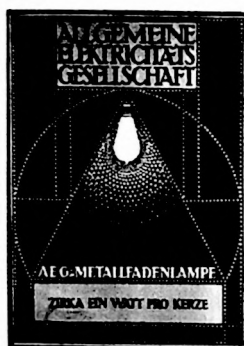
⁷⁸ Cf. entre outros Pevsner, N. *Os pioneiros do desenho moderno*, op. cit. Pevsner, N. *Os pioneiros do desenho moderno*, op. cit. p. 40-41.

O *desafio do novo*, no início do século XX, parece que não era apenas para os arquitetos.

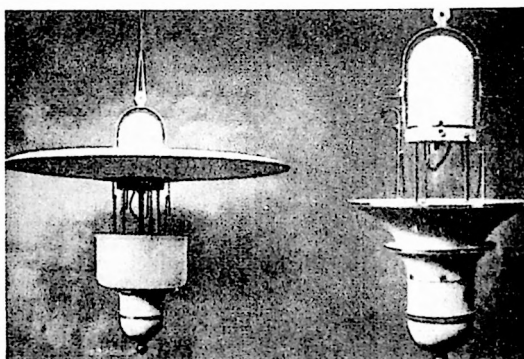
Em todo caso, sabe-se que o atelier-escritório de Peter Behrens assumiu nesse período, entre 1907 e o início da Primeira Guerra, um papel muito interessante de aglutinador, tanto em relação ao trabalho realizado propriamente, quanto em relação ao desenvolvimento dos processos metodológicos de projeto para industrialização de produtos. E talvez, o principal papel cumprido nesse processo tenha sido quanto à formação primordial de outros arquitetos capazes de levar adiante o conhecimento produzido ali. Pois que, no atelier de Peter Behrens, na primeira década do século XX, estava sendo desenvolvido na prática, e parece que, muitas vezes, inventado, o que não se aprendia na escola em termos de relações entre arte e indústria. Ou pelo menos, não ainda. Entre aqueles aprendizes que foram buscar esse tipo de conhecimento no trabalho desenvolvido por Peter Behrens estão Walter Gropius, colaborador já engajado na proposta da *Deutscher Werkbund*, segundo Pevsner, praticamente desde o início, e, além dele, Mies van der Rohe e também Le Corbusier, todos na faixa dos vinte e poucos anos de idade.



Luminárias para a AEG
Peter Behrens



AEG Cartaz para lâmpada elétrica
Peter Behrens. (NP Oamd p. 174)



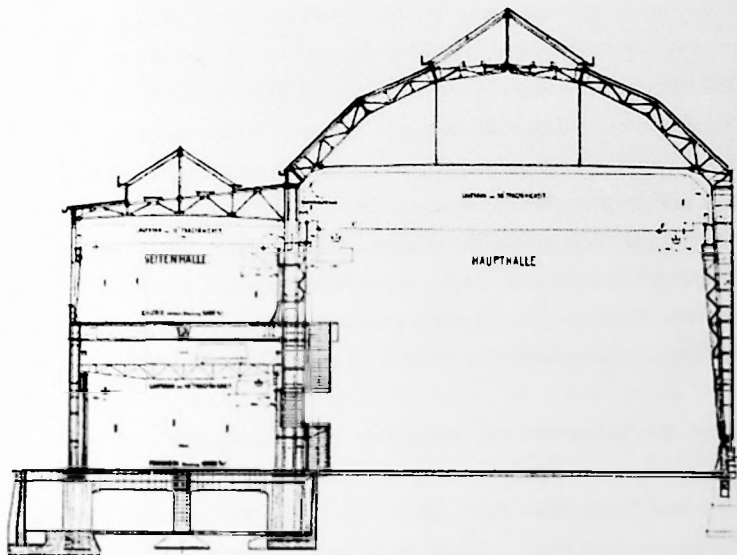
Candeeiros públicos para a AEG (NP Pdm p. 160 a)
Peter Behrens

Quer dizer, conhecendo os percursos posteriores desses arquitetos dentro da história da arquitetura, é de se pensar se grande parte do que moveu essa história posterior não foi realmente germinada ali mesmo, no escritório de Peter Behrens. O trabalho naquele ambiente seguia, ao que tudo indica, uma outra lógica de raciocínio. Além de escapar da proposição artística literal, na medida em que estava completamente vinculada ao universo da produção industrial, estava também muito distante do sentido de composição tradicionalmente adotado pela arquitetura. Mais do isso, grande parte do que estava sendo criado ali, por arquitetos, eram objetos de uso cotidiano e que precisavam ser reinventados tanto para poder absorver a nova forma de energia como para poder entrar na linha de montagem da fábrica. Principalmente porque o grande desafio era efetivamente *criar o novo artístico e industrial*. É nesse sentido que se torna possível imaginar que ali tudo era realmente muito diferente tanto do aprendizado convencional das escolas e academias, como do que se praticava na grande maioria dos escritórios-ateleus de arquitetura. Como prato principal vinham as intrincadas relações entre arte e indústria colocadas na prática, sem intermediação, sem a segurança de uma experiência já constituída, tendo que inventar o novo.

Kenneth Frampton faz um comentário interessante a respeito dessa passagem do tipo de trabalho anterior de Peter Behrens para aquele que ele desenvolve para a AEG: *"Ao ligar-se à AEG, Behrens defrontou-se com o*

fato brutal do poder industrial. Em lugar de seus projetos juvenis de revitalizar a vida cultural alemã através de um ritual místico cuidadosamente apresentado, teve de aceitar a industrialização como o destino manifesto da nação alemã; ou, como ele concebia, como o resultado composto de *Zeitgeist*⁷⁹ e *Volkgeist*⁸⁰, ao qual devia dar forma devido à sua condição de artista.⁸¹

Embora Peter Behrens seja responsável pelos vários prédios berlinenses da AEG, é comum encontramos destacado, entre todos, o da Fábrica de Turbinas, de 1909. É bem verdade que os outros costumam ser pouco comentados nos manuais de história da arquitetura, e ainda assim, temos percebido por vezes uma boa dose de confusão em torno do material que é divulgado sobre eles, pois nem sempre as imagens correspondem ao prédio que pretendiam apresentar. Mas de todo modo, dentre os prédios da AEG conhecidos, a Fábrica de Turbinas assume efetivamente uma presença extraordinária. Já tivemos oportunidade de comentar aqui alguma coisa a respeito, mas seria talvez interessante reafirmar certas qualidades, agora à luz do conjunto de idéias e práticas associadas à *Deutscher Werkbund* e, principalmente ao papel representado por Peter Behrens nesse processo.



AEG Fábrica de Turbinas, 1909, Berlin, Alemanha
Peter Behrens. Corte.

O prédio da Fábrica de Turbinas parece assumir perante a cidade uma postura especial, de caráter eminentemente arquitetônico, que se sobressai a partir da própria implantação no terreno, pois a ausência de recuo permite que o prédio estabeleça relações de convivência direta com o pedestre e com a rua. A ausência de janelas em favor de planos contínuos, transparentes ou opacos, parece realçar a idéia de volume único no bloco principal, afirmando uma simetria inexistente, uma vez que o outro bloco lateral é, na verdade, parte integrante do primeiro, inclusive do ponto de vista estrutural. Formalmente, o volume alongado do bloco principal

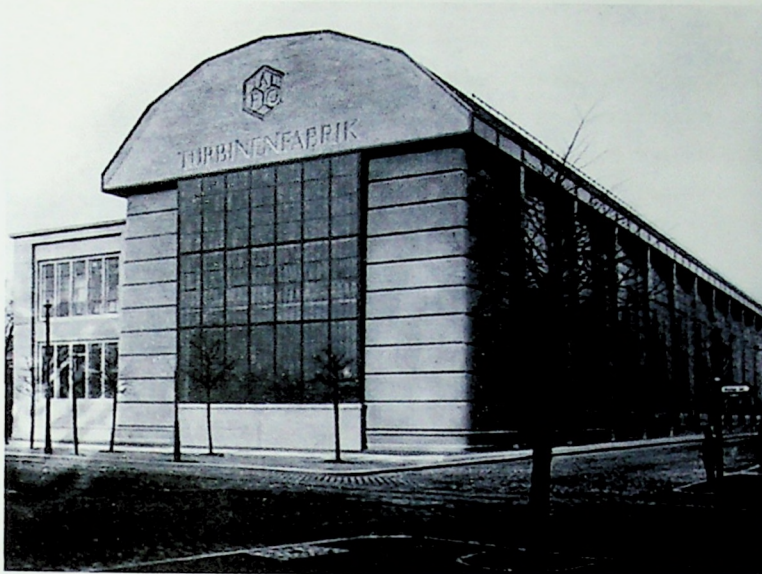
⁷⁹ *Zeitgeist*: espírito do tempo.

⁸⁰ *Volkgeist*: espírito do povo.

⁸¹ Cf. Frampton, K. op. cit. p. 132.

parece se apresentar em perfeita consonância com algumas das condicionantes da própria função a que o prédio se destina. Ou seja, trata-se de um grande galpão industrial que deve abrigar uma linha de montagem. Nesse sentido, as dimensões de seu comprimento e também as da altura estariam relacionadas ao processo de trabalho que tem lugar ali dentro, em grande parte denunciado pela presença de uma ponte rolante na parte superior da estrutura. Proposta como uma sequência de pórticos de aço, triarticulados, a estrutura assemelha-se à da *Galerie des Machines*, da Exposição de Paris de 1889, observando-se, no entanto, a ausência da mesma simetria presente naquela. Além disso, o pórtico da Fábrica de Turbinas não é trabalhado como peça de desenho único, como naquele caso, mas numa variação muito elegante que permite apoios delgados na parte inferior, e um desenho facetado na parte superior, o qual aceita acomodar tanto a cobertura propriamente dita, como o recobrimento no centro por um lanterim. Dada a altura do volume total do prédio, o lanterim se torna pouquíssimo visível pelo exterior a partir da rua, não chegando a interferir no desenho total do prédio. Contudo, sua presença garante a ventilação interna e um reforço de iluminação na área central do galpão de produção da fábrica. O desenho que o prédio adquire pelo exterior é quase resultado imediato do desenho que conforma o espaço pelo interior. Assim, o frontão que caracteriza uma das fachadas, a mais estreita, garantindo-lhe uma certa horizontalidade, não é senão, a expressão exata do desenho do pórtico metálico, agora recoberto, vestido, vamos dizer, para se apresentar à cidade. E, no caso dessa fachada, há ainda uma curiosa sensação visual de inversão proporcionada pelo painel de vidro em relação às paredes laterais. Pois, o amplo painel de vidro que separa os dois volumes sólidos, que parecem arrematar o prédio nas laterais, é absolutamente vertical, embora tenda a parecer inclinado. A inclinação na realidade está nessas próprias paredes laterais, que acompanham a inclinação dos painéis de vidro da longa fachada lateral, assim mantidos justamente para destacar pelo exterior a presença dos pórticos metálicos que configuram todo aquele espaço. Isto permite que embora não se tenha uma visão completa do espaço interno, este possa, no entanto, vir a ser intuído pelo exterior. As proporções, a ousadia da solução estrutural deixada sem revestimento externo, os amplos panos de vidro, a clareza e mesmo, a concisão com que o prédio dessa Fábrica se apresenta parece encerrar grande parte das idéias que serão posteriormente desenvolvidas no que chamamos arquitetura moderna, principalmente no pós-primeira guerra.

Certo é, que inúmeras vezes nos deparamos com comentários acerca desse prédio, considerado principalmente quanto ao seu aspecto formal, e não raro posto em comparação com o da Fábrica Fagus, projetado por Walter Gropius e Adolf Meyer, pouco depois, por volta de 1911. É claro que a transparência proposta por Behrens na AEG é praticamente levada às últimas consequências por Gropius na fachada lateral da Fagus, pondo em contato direto, pelo menos visualmente, grande parte do interior com todo o exterior. Isto se torna possível pelo emprego de grandes painéis de vidro que assumem o papel de vedação por quase todo o prédio, mas em particular na fachada lateral. E na Fagus, o conjunto desses painéis apresenta uma solução oposta ao da Fábrica de Turbinas, pois enquanto nesta se encontram recuados em relação à estrutura dos pórticos, criando uma idéia de sequência perspectivada, na Fagus os painéis de vidro são, ao contrário, levemente projetados para fora, pouco além do plano que contém a estrutura propriamente. Com isso, o conjunto dos painéis de vidro ganha um destaque visual como se fosse uma superfície contínua, mesmo tendo o lugar da estrutura bem demarcado. Essa suposta continuidade visual também parece se estender por toda a fachada, pois os vidros constroem um interessante jogo entre opacidade e transparência que sugere mesmo a idéia de continuidade, inclusive espacial, que fica delimitada apenas pelo plano horizontal da cobertura. Agora, independente de tudo isso, Gropius adota na Fagus aquela solução desconcertante para a época, e de certo modo até hoje, proporcionada pela quina livre. Sem pilares, sem apoios visíveis, perturbadora.



AEG Fábrica de Turbinas, 1909, Berlim, Alemanha
Peter Behrens. Vista externa.



Fábrica Fagus, 1911, Alfeld-an-der-Leine, Alemanha
Walter Gropius e Adolf Meyer. Vista externa.

Mas o que gostaríamos de chamar a atenção nessa comparação é que a atuação de Gropius aqui, neste caso em especial, na Fagus, nos parece menos apreciável, menos comprometida do que a de Peter Behrens, na Fábrica de Turbinas da AEG.

Explica-se. A obra projetada por Behrens é o espaço de uma fábrica, com todas as exigências, a complexidade e dificuldade de acomodação de uma linha de montagem. A de Gropius, não. É claro que a Fagus é efetivamente uma fábrica, ao que se sabe, de fôrmas de sapatos, mas o bloco dessa fábrica que costumamos considerar, e que admiramos, é um bloco de escritórios. São três pavimentos superpostos, duas lajes intermediárias, cujo programa é inclusive, muito simples, como se pode ver pelas fotos de época⁸². Portanto, são situações muito diferentes, que reclamavam por soluções arquitetônicas de tipos muito diversos, e que não podem ser tratadas como se cumprissem programas semelhantes. Não se trata disso. E ainda que, a Fagus está implantada numa paisagem excepcional, com uma vilazinha operária ao lado. Trata-se de uma situação isolada, única, um ambiente bucólico que foi invadido pelas instalações de uma fábrica. Nestas condições, podemos pensar nos efeitos que a luz que emana livremente daquele bloco de escritórios deve produzir à noite, no contraste com o imenso vazio circundante. Imaginamos um efeito comparável à de uma imensa luminária, transparente, iluminando o campo. Mas é a situação oposta à da Fábrica de Turbinas, que está na cidade, numa metrópole,

⁸² Cf. Jaeggi, Annemarie. *Fagus: Industrial Culture from Werkbund to Bauhaus*. (translation from the German by Elizabeth M. Schweiger). New York: Princeton Architectural Press, 2000. p. 14.

em Berlim, numa área ocupada pelo grande complexo industrial da AEG, que disputa a rua, a atenção do pedestre, que tem compromisso com um horário que precisa ser rigidamente cumprido, com o acúmulo provocado pela troca de turno dos operários, que lança-os na cidade para que alcancem suas moradias, que passem enfim, grande parte de suas vidas dentro do espaço da fábrica. Isso coloca outro grau de envolvimento, outro nível de resolução do espaço tanto interno como circundante. São relações cidadinas que têm que ser devidamente observadas e mesmo construídas. O fato de ser uma fábrica efetivamente, de fazer parte de um complexo maior, de estar na cidade, de estar em Berlim, e além de tudo de trabalhar em cima de algo novo, que ainda não conta com a simpatia da sociedade, nos parece muito relevante.



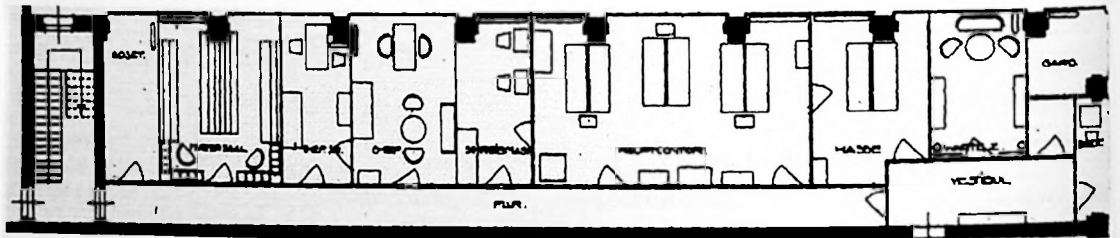
Fábrica Fagus, 1911, Alfeld-an-der-Leine, Alemanha. Walter Gropius e Adolf Meyer. [A.]



Fábrica Fagus, 1911, Alfeld-an-der-Leine, Alemanha. Vista interna. Walter Gropius e Adolf Meyer [A.]



Fábrica Fagus, 1911, Alfeld-an-der-Leine, Alemanha. Walter Gropius e Adolf Meyer. [A.]



Fábrica Fagus, 1911, Alfeld-an-der-Leine, Alemanha. Planta. Walter Gropius e Adolf Meyer. [A.]

Afora isso, no caso da AEG tratava-se de dar uma resposta concreta aos compromissos colocados pela *Deutscher Werkbund* perante o Estado, perante o grande capital industrial, como enfatiza *Manfredo Tafuri*⁸³, perante os aprendizes dentro e fora das escolas, perante outros artistas e arquitetos, parceiros ou não nessa grande empreitada em busca de qualificar o desenho para a indústria, mas principalmente e acima de tudo, perante a sociedade. Esse nos parece o papel importante que Peter Behrens teria assumido na história da arquitetura de antes da Primeira Guerra. Porque sua atuação ampla e diversificada, aberta ao novo, predisposta a disseminar esse conhecimento, vai, a nosso ver, abrir caminho e, ao mesmo tempo, consolidar, uma experiência arquitetônica concreta.

⁸³ Cf. *Tafuri, Manfredo; Del Co, Francesco. Architettura Contemporanea. Milano: Electa Editrice, 1976.*

Após a primeira guerra, diante dos horrores e da necessidade de atitudes rápidas e adequadas para a urgência dos problemas apresentados, parece ter sido fundamental levar adiante algumas das propostas contidas na experiência da *Werkbund*. No processo de desenvolvimento das lições sintetizadas na atitude estética assumida por Peter Behrens, tornou-se possível oferecer respostas surpreendentemente ágeis e inovadoras às necessidades prementes colocadas pela sociedade. Já distantes da problemática acadêmica em torno do neoclassicismo, dos revivalismos, e de todas as formas de refúgio no passado, o arquiteto parece ter conseguido se reconciliar com o saber específico de sua disciplina enquanto arte e enquanto técnica. Capacitava-se novamente para a pesquisa e para o avanço de tipo artístico de um conhecimento construtivo-espacial que parecia irremediavelmente perdido para a eficiência técnica da engenharia. Era possível contar na arquitetura com uma experiência verdadeiramente *moderna*, porquanto havia tomado nas mãos o que de mais avançado se dispunha em termos artísticos, técnicos, econômicos e sobretudo morais, no sentido da emancipação da vida social. Uma arquitetura *moderna*, porquanto profundamente equipada e comprometida com as questões de seu tempo.

CAPÍTULO 2

The International Style, Brazil Builds. Artigas: arquitetura e qual modernidade?

2.1 Brasil, Europa, EUA: arquitetura e modernidade

2.2 Artigas, *Brazil Builds*: o que significa ser um arquiteto moderno?

2.1 Brasil, Europa, EUA: arquitetura e modernidade

Das aproximações que fizemos até aqui a respeito de *modernidade* e arquitetura, torna-se possível reconhecer que a *condição histórica da modernidade* na Europa precede a manifestação de uma *arquitetura moderna* propriamente. Enquanto assumimos que a primeira, adotando a idéia de transformação da cidade em lugar da produção, teria se configurado a partir de meados do século XVIII, tentamos mostrar que a segunda poderia ser relacionada ao final do século XIX, mas mais decisivamente ao começo do século XX. Ou seja, a primeira precede a segunda em mais ou menos cento e cinquenta anos.

Se, considerando o ambiente europeu, falar a respeito de *modernidade* já requer uma certa delicadeza de aproximação, falar a respeito de *modernidade* no Brasil implicaria quase num ato de coragem, tal a complexidade que se pode ver na questão. Mas nosso interesse é arquitetônico, o que restringe bem o campo de especulação.

Começemos com uma suposição interessante como raciocínio, embora na prática pouco plausível.

Discutindo pelo viés da condição histórica poderíamos ser levados a considerar aqui, por exercício de abstração, a mesma hipótese cronológica a respeito de *modernidade* que vimos em Hegel, ou seja, de que os "*tempos modernos*" seriam os iniciados a partir de finais de século XVIII. E, naturalmente, Hegel está situado dentro de um panorama de visão europeu, portanto, ciente da necessidade de localizar um parâmetro temporal de relativa proximidade à uma história que, embora se perca de vista no olhar do passado, permanece muito presente enquanto fato concreto. Considere-se neste aspecto a existência e manutenção de uma história profundamente arraigada e cultivada na Europa. Cidades inteiras, pinturas, esculturas, literatura, música, enfim, trata-se de uma imensa expressão cultural, um vasto conhecimento acumulado, que não faz parte da *modernidade* porque lhe seria anterior. Produzido sob uma condição histórica anterior, diríamos. Ao que parece, o balizamento temporal proposto por Hegel considera a *modernidade* a partir das condições criadas com o Iluminismo e a Revolução Francesa por reconhecer ali uma dimensão emancipadora, que superando o passado, abriria uma nova hipótese de construção do tempo futuro, os "*novos tempos*".¹

¹ Habermas, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. (trad. Luiz Sérgio Repa/Rodnei Nascimento). São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 10

No nosso esforço de transportar tal hipótese cronológica para o cenário da América nascida a partir de 1492, e mais especificamente, para o Brasil, colonizado a partir de 1500, seríamos obrigados a admitir que o Estado brasileiro, por exemplo, cuja determinação de transformar-se em Estado nacional data de 1822, na verdade já nasce na *modernidade*. Já nasce nos "novos tempos", mesmo sem a necessidade de esclarecer o passado ou ter lutado por melhores condições para o futuro, exceção talvez, a alguns movimentos, como a incondicional mineira, ainda ligados à uma luta pela independência. Então, dentro da hipótese de raciocínio considerada, toda a história brasileira como nação independente teria se desenrolado já num plano de *modernidade*. Porém, examinando do ponto de vista das condições objetivas, não se poderia dizer o mesmo. Falar em *modernidade* como uma condição histórica à semelhança daquela que se reconhece no ambiente europeu, decididamente não seria condizente com a realidade local. E nisso temos que admitir que a diversidade das questões de base que convivem até hoje neste amplo território revelariam, em grande medida, condições mais pré-modernas do que modernas propriamente. De todo modo, essa hipótese da *modernidade* cronologicamente datada não se colocaria como viável e nem poderia mesmo encontrar eco entre nós.

Contudo, seria interessante lembrar que muito do significado que a idéia de *modernidade* assumiu na Europa como abertura para um "mundo novo", para o futuro, parece ser em grande parte tributária da própria idéia de América como o Novo Mundo, "descoberto" pelos europeus. Quer dizer, a América se constituiu efetivamente como idéia para os europeus, como configuração comum, digamos, a partir do momento em que os avanços técnicos do século XVIII promoveram a navegação em condições mais seguras, permitindo a intensificação do trânsito marítimo e o reconhecimento do território americano. Do mesmo modo que se viabilizavam viagens de maiores distâncias pelo próprio território europeu, tanto para visitar ruínas de Roma, da Sicília ou mesmo da Grécia, se teriam viabilizado também, as expedições de estudo e as viagens mais amígdas à América e ao Brasil. Portanto, a novidade do conhecimento do Novo Mundo parece coincidir, e mais do que isso talvez, ter sido fatia integrante do conjunto de novidades que os europeus se viram na contingência de ter que aceitar, como parte de um mundo que despertava para os rumos incertos do futuro.

Assim, não convinha considerar que toda a América, e o Brasil, em particular, pudessem compartilhar da idéia contida na hipótese do início cronológico da *modernidade* em Hegel, na medida mesma em que esta não se coloca como plausível, porque não há, enfim, "tempos modernos" por aqui. No entanto, em paralelo, é de se considerar que parece ter sido o fato concreto de existirmos como continente americano, ou, de existir um "novo mundo", uma das razões que teria contribuído para despertar na Europa um sentido de *modernidade* como "novos tempos", *modernidade* como "mundo que se abre ao futuro". Portanto, simultaneamente à constatação de que não cabe falar em *modernidade* no Brasil, ou na América, sincronicamente ao tempo europeu, parece necessário destacar que foi a novidade do Brasil, e da América como um todo, que contribuiu em grande parte para que os europeus constituíssem a idéia de *modernidade*.

Parece que ficamos assim, na curiosa posição de além de aceitar a expressão de Mário Pedrosa "*nós na América estamos condenados a ser modernos*"², teríamos que considerar também que *nós no Brasil nascemos com a contradição de uma modernidade não moderna!*

² Cf. Pedrosa, Mário. A arquitetura moderna no Brasil e seus traços autóctones, in *Arte em Revista (4) Arquitetura Nova*, 85, São Paulo: Kairós, ago 1980.

Então, como queremos, apesar de tudo, nos aproximar da idéia de *modernidade* e arquitetura no Brasil, propomos assumir o mesmo parâmetro que vínhamos adotando frente à cultura européia. Qual seja, de considerar a condição de *modernidade* para a arquitetura a partir do momento em que a produção se dá preferencialmente na cidade, e não no campo. Isto significa, lembremos, considerar que a relação entre *modernidade* e arquitetura se realiza na cidade moderna, na cidade que produz.

Desse ponto de vista, poderíamos dizer que tal condição de *modernidade* no Brasil só encontraria lugar mesmo praticamente a partir de finais do século XIX, e principalmente já no século XX. Porque a *modernidade* de que estamos tratando pressupõe a presença da indústria e de uma organização industrial, digamos, da cidade, assim como as necessidades e os conflitos que a envolvem, conforme vimos em situações similares na Europa.

E no Brasil, além do processo de industrialização ter sido tardiamente colocado, ainda precisaria ser observado que sua presença se manteve apenas em determinados setores muito restritos. Sabe-se que a economia brasileira era predominantemente agrário-exportadora em 1930, quando parecem ter sido implementadas algumas medidas ainda tímidas para tentar reverter esse quadro, assumindo a capacidade de industrialização como caminho econômico possível para o país. Nesse sentido algumas políticas teriam promovido interesses modernizadores, digamos, mais do que modernos propriamente. Interesses que apontavam na direção de uma *modernidade* praticamente inexistente naquelas condições. Isso se apresentaria na forma de situações particulares, bolsões de *modernidade*, poderíamos observar, mais do que uma condição geral e efetiva colocada para toda a nação. Excetuando então, alguns casos particularíssimos no Nordeste e mesmo no Sul do país, no mais seria possível reconhecer que a região Sudeste, principalmente a concentração Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo configuraria enfim, o pólo de *modernidade* do país no início do século XX. Em termos de cidades, poderíamos considerar em especial Rio de Janeiro e São Paulo, pela proximidade com o ponto de chegada de imigrantes e, por conta disso, pelo caráter cosmopolita que essas cidades acabaram inevitavelmente assumindo. Rio de Janeiro, sede do governo federal até 1960, parece ter tradicionalmente oferecido condições mais propícias à reunião dos setores artístico-culturais. São Paulo, elevada à condição de *modernidade* pela efetiva produção e, conseqüentemente, pela acumulação de riquezas e de conflitos a partir das primeiras décadas do século XX, parece ter reunido muito do conhecimento técnico ligado à industrialização.

Então, talvez fosse mais adequado falar em *modernidade* no Brasil tendo em vista um processo muito recente, praticamente século XX, se quiséssemos estabelecer um balizamento.

O curioso disso é que *modernidade* como uma condição histórica parece poder ser reconhecida junto com o processo de chegada de idéias já mais ou menos bem delineadas a respeito do que fosse uma *arquitetura moderna*. Ou seja, no Brasil parece que arquitetura moderna faz parte de um processo de *modernidade*. Não haveria uma condição de *modernidade* anterior que construísse ou reclamasse formas culturais e artísticas nas quais poderia ser concebida uma *arquitetura moderna*. Não, no Brasil, o processo parece ter-se dado ao inverso: parece que se "adotássemos", vamos dizer assim, arte moderna, arquitetura moderna, nos tomaríamos naturalmente modernos, aptos, digamos, a ser incluídos num quadro de *modernidade* ou seja, desfrutando das condições objetivas que definem a situação histórica de *modernidade*. Os nossos "tempos modernos" não se colocariam como havia feito Hegel em função do reconhecimento de transformações profundas na consciência e

no avanço do conhecimento, mas a partir de um ponto de vista formal: assumindo o moderno seríamos modernos.

É no bojo dessa *modernidade* não moderna, absolutamente discutível no Brasil, vislumbrada mais no plano do desejo do que da realidade propriamente, que se colocam as primeiras idéias e também as primeiras práticas de uma *arquitetura moderna*, formalmente transposta e que teve, porém, que enfrentar aqui todas as vicissitudes do atraso da cultura local.

Seria preciso considerar que o fenômeno *arquitetura moderna* no Brasil se apresenta, a nosso ver, em condições radicalmente opostas às da Europa. Não foram condições culturais, ou artísticas, ou sociais, ou econômicas, ou mesmo históricas que fizeram com que brotasse, do esgotamento do modelo anterior, a necessidade de um novo, que tivesse realtado o técnico e o artístico e formulado devidamente as ligações entre arte e indústria, que permitisse ampliar o universo de destino da qualidade artística, da qualidade técnica, da qualidade estética.

Na verdade, a síntese da qualidade artística, da qualidade técnica, da qualidade estética a que se chegou na Europa, pouco antes, mesmo durante, e de todo modo, logo após a Primeira Guerra Mundial é que chamou a atenção do mundo para uma outra coisa. Entre europeus, quer sejam alemães, holandeses, belgas, italianos, franceses ou, inesperadamente, soviéticos, havia se tomado possível realizar uma síntese estética que parece ter encampado e ao mesmo tempo projetado os sonhos e as utopias de todo o mundo ocidental. Esse foi o encantamento que parece ter chamado a atenção do mundo. Conformava-se, dava-se forma enfim, criava-se a imagem de uma nova civilização. Finalmente tinha se achado o caminho do "mundo novo", os "tempos modernos" finalmente adquiriam uma feição que simbolizava a imagem de um e de todos juntos. Nascido internacional entre europeus, bem entendido, parece que acabou servindo aos interesses internacionais que queriam se apresentar na sua face avançada, inovadora. No fundo eram mais ou menos cento e cinquenta anos de procura que estavam finalmente sintetizados nas formas novas, numa nova estética que podia se apresentar e que representava o novo. "Novo europeu", cobiçado e ao mesmo tempo desejoso de se exibir para o mundo. A "velha" Europa sintetizara finalmente o novo.

Não foi à toa que por volta de 1930, época da criação do MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, três pesquisadores³ percorreram a Europa em busca de encontrar o *novo estético*, em arquitetura. E encontraram. Selecionaram, fotografaram, documentaram, igualzinho ao que os viajantes europeus faziam pela América, e pelo Brasil, como se sabe bem. Classificaram o novo em três grandes princípios: "*architecture as volume*"; "*concerning regularity*" e "*avoidance of applied decoration*"⁴. E montaram um "*The International Style*" naquilo que era, longe dos perigos do nazismo crescente, dos avanços do fascismo, da stalinização do regime soviético e de uma segunda guerra iminente, a vitrine preferencial do mundo: Nova Iorque. Abandonando a Europa à própria sorte após a queda da bolsa de Nova Iorque, em 1929, os EUA pareciam interessados em resguardar alguns tesouros. E resguardaram. Mas não na vivacidade de que tinham sido constituídos ao longo da história, por mais que estes tivessem renunciado ao peso constrangedor da história, e sim, oferecendo-lhes

³ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson e Alfred H. Barr Jr.

⁴ Cf. Hitchcock, Johnson. *The International Style*. New York/London: W. W. Norton & Co., 1995. pp. 7-8.

oportunidades para que criassem o novo, o mais novo, uma fábrica do *novo*, tomando cada novo imediatamente velho, ou, no mínimo, "não mais novo", conforme Jauss⁵ observa em seu comentário sobre *modernidade*.

Os EUA cobizaram a qualidade da arquitetura moderna feita na Europa até a ascensão dos regimes totalitários, e tentaram criar as condições necessárias para conseguir transladar para o seu território aquela experiência.

A exposição *The International Style*, realizada em 1932, representa um prenúncio do que vem depois. Adianta, de certo modo, o caminho.

Primeiro, apresentando a experiência da arquitetura européia em torno da década de 20 em toda a sua qualidade. Mas ao mesmo tempo, já classificando e definindo regras claras para que essa "boa arquitetura" fosse reproduzida, uma vez que aquela experiência estava ali sendo consagrada como um "novo estilo": *"In stating the general principles of the contemporary style, in analysing their derivation from structure and their modification by function, the appearance of a certain dogmatism can hardly be avoided. In opposition to those who claim that a new style of architecture is impossible or undesirable, it is necessary to stress the coherence of the results obtained within the range of possibilities thus far explored. For the international style already exists in the present; it is not merely something the future may hold in store. Architecture is always a set of actual monuments, not a vague corpus of theory."*⁶

Segundo, transformando a experiência da arquitetura "européia" em "arquitetura internacional". Há uma pequena sutileza aqui, pois a arquitetura européia do pós-Primeira Guerra se colocava mesmo com a idéia de internacionalidade, porém segundo uma proposta que parece dizer respeito ao próprio ambiente da Europa. Era um projeto europeu, que havia sido gerado no processo histórico europeu, da troca entre artistas europeus, sob condições que talvez visassem mesmo transcender a esfera estritamente da arte para abranger uma atitude de caráter político. Afinal, sabe-se que diante das conquistas da revolução soviética de 1917 e do intenso movimento da social-democracia alemã no imediato pós-guerra, a idéia de internacionalidade na Europa dos anos 20 continha a idéia de compartilhamento dos ideais políticos ligados ao socialismo⁷. E parece ter sido inclusive para combater essas idéias de "internacional socialismo" que partidos como o nazista foram criados, contrapondo-se àqueles a partir da exploração do "nacional socialismo", mas aí já ligado à discriminação racial e todo o conteúdo execrável que acompanha sua prática.

Portanto, quer pelo viés artístico, quer pelo viés político de substrato das propostas socialistas de união da classe operária, a idéia de internacionalidade vinha com um conteúdo forte na Europa do pós-Primeira Guerra. A prova mais concreta disso talvez seja a própria Bauhaus, lugar onde se encontram representadas praticamente todas as correntes internacionais, e européias, constituídas no âmbito das vanguardas. Tanto as de interesse estritamente artístico como as de interesse também político.

⁵ Cf. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, 1970, em particular o primeiro capítulo: "Literarische Tradition und Gegenwärtiges Bewusstsein", pp. 11-66, citado em Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2004.) p. 48.

⁶ Cf. Hitchcock, Johnson. *The International Style*. New York/London: W. W. Norton & Co., 1995. p. 37: "Na afirmação dos princípios gerais do estilo contemporâneo, analisando sua derivação de estrutura e sua modificação pela função, a aparição de certo dogmatismo dificilmente pode ser evitada. Contrariamente àqueles que dizem que um novo estilo de arquitetura é impossível ou indesejável, é necessário acentuar a coerência dos resultados obtidos dentro da gama de possibilidades até aqui explorada. Para o estilo internacional já existe no presente; não é meramente alguma coisa que o futuro possa prever. Arquitetura é sempre um conjunto de monumentos atuais, não um vago corpo de teoria." (tradução livre da autora)

⁷ Ver a esse respeito A. Kopp, entre outros.

De qualquer modo, ao capitalizar a idéia de *internacional* para a arquitetura trazida da Europa para os EUA, estabelecendo-a como um estilo, transformando-a num ideal meramente formal, destituído dos conteúdos que animaram sua produção, condenando aos arquitetos norte-americanos que adotassem o novo modelo, aquela arquitetura européia parece perder ali grande parte de sua força criadora.

Posteriormente à consagração da exposição *The International Style*, organizada por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, no MoMA de Nova Iorque, em 1932, foram oferecidas condições objetivas bem favoráveis para que os chamados "mestres europeus" fossem buscar abrigo nos EUA. Os arquitetos e artistas que tinham acalentado a idéia de uma escola que além de "democrática", era também "uma escola de democracia", como se refere Argan à Bauhaus⁸, efetivamente se transferem para os EUA, após o fechamento daquela escola pelos nazistas em 1933, um ano depois da exposição que cria o *The International Style*. Como se sabe, Mies van der Rohe segue direto para os EUA, em 1934, enquanto Gropius passa ainda um certo período na Europa, na Inglaterra em particular, antes de também ir para lá. Outros arquitetos ligados à Bauhaus, entre eles Marcel Breuer e László Moholy-Nagy, seguem o mesmo destino.⁹ A exposição que criava um *International Style* parece apenas ter precedido, numa espécie de preparação de terreno, a instalação nas universidades norte-americanas de um conhecimento que, destituído da problemática artística, social e política que o havia alimentado tão intensamente, tendeu a assumir facetas mais tecnicizadas.

No Brasil, o aporte da idéia de uma *arquitetura moderna* parece ter chegado junto com algumas questões que procuravam colocar o país num plano de *modernidade*, conforme comentamos. *Modernidade* não moderna, portanto completamente comprometida com as condições mais drasticamente ligadas ao atraso, em todos os sentidos, mas talvez principalmente, social. Contudo, nas cidades onde já se colocara algum espírito de *modernidade*, basicamente Rio de Janeiro e São Paulo, algumas idéias recém chegadas da Europa parecem ter encontrado um certo eco. Como colocar a *modernidade* frente a frente com o atraso?

2.2 Artigas, *Brazil Builds*: o que significa ser um arquiteto moderno?

Algumas mudanças podem ser reconhecidas na trajetória profissional de Artigas desde meados de 1943. Havia no ar um certo descontentamento com a sociedade que mantinha com o engenheiro Duílio Marone, já há algum tempo. Mas não era só. O descontentamento parece ter tomado maior vulto perante a própria questão da atuação profissional no âmbito mesmo da arquitetura.¹⁰ Do meio para o final de 1944, conforme havíamos comentado no início deste estudo, Artigas abandonará uma carreira bem sucedida de arquiteto-construtor para assumir a urgência de se tomar um arquiteto *moderno*.

⁸ Cf. Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. (trad. Denise Bottmann e Federico Carotti). São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 269.

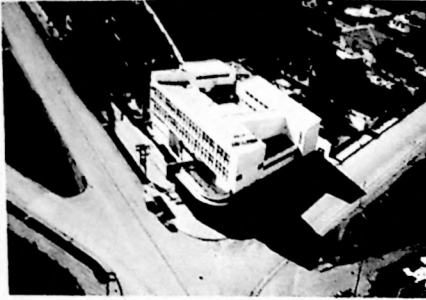
⁹ Cf. Frampton, Kenneth. *História Crítica de Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 153.

¹⁰ Para uma leitura mais aprofundada sobre isto ver: Thomaz, Dalva. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à Arquitetura Brasileira*, dissertação de mestrado de autora apresentada à FAUJSP em 1997. De ora em diante nos referiremos a esse trabalho como *Um olhar...*



Edifício Louveira, 1946 São Paulo. Vilanova Artigas. [VA]

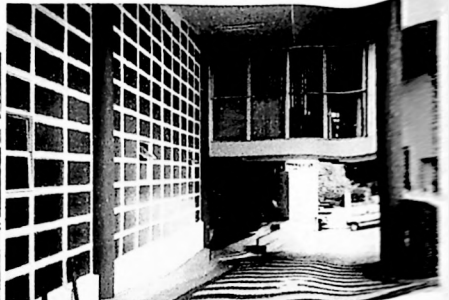
No começo dos anos 50, época em que elabora a crítica à arquitetura moderna e à arquitetura moderna brasileira que discutiremos nos capítulos posteriores, a atuação profissional de Artigas já não deixa a menor dúvida de que realmente se tratava de um *arquiteto moderno*. Um arquiteto *moderno no Brasil*, bem entendido, nas particulares condições brasileiras. Alguns de seus projetos mais recentes naquela época ainda estavam sendo construídos, como a Rodoviária, o Edifício Autolon e o Cinema Ouro Verde, todos na cidade de Londrina, no Paraná, entre outras obras em andamento. O Hospital São Lucas, em Curitiba, já estava concluído e era alvo de constantes elogios. Em São Paulo, eram as residências de Artigas que vinham chamando a atenção, inclusive a sua própria, construída no mesmo terreno da primeira, a *casinha*, de 1942, além de obras como as instalações do MAM-SP ou o Edifício Louveira. Em todas, ressaltava a qualidade arquitetônica.



Hospital São Lucas, 1945. Curitiba
Vilanova Artigas [VA]



Hospital São Lucas, 1945. Curitiba
Vilanova Artigas [DT]



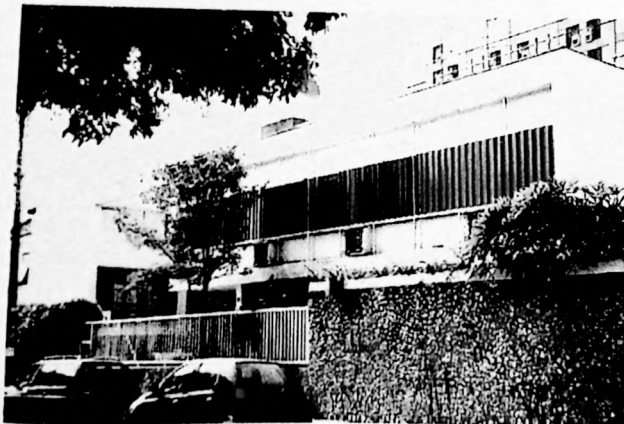
Hospital São Lucas, 1945. Curitiba
Vilanova Artigas [DT]



Cinema Ouro Verde, 1948. Londrina/PR. Vilanova Artigas [DT]



Rodoviária de Londrina, 1950. Londrina/PR. Vilanova Artigas [VA]



Casa Heitor de Almeida, 1949. Santos/SP. Vilanova Artigas [DT]



Casa do arquiteto, 1949. São Paulo. Vilanova Artigas [AFVA]

Mas o que significava para Artigas ser um arquiteto *moderno*, no Brasil, no início dos anos 50?

Vejamos inicialmente num plano bem imediato.

É bem provável que ser um arquiteto moderno no Brasil tenha adquirido um significado muito particular para Artigas precisamente entre 1943, 1944, quando algumas razões concorrem para que promova uma reviravolta em sua atuação profissional. Ao que tudo indica, nessa época teria ficado nitido para ele que *ser arquiteto moderno* era sinônimo de *ser arquiteto*. E, nesse sentido, Artigas teria transformado o descontentamento na sociedade com o engenheiro Dutilio Marone, assim como com o trabalho que vinha desenvolvendo na construtora, em estímulo para mudar de rumo, impulsionando sua atividade profissional numa outra direção. A partir desse rompimento, não seria mais um engenheiro-arquiteto, mas um *arquiteto*. Ou seja, o momento da decisão de ser um arquiteto, só arquiteto, sem compromissos com uma construtora, coincide em Artigas com a ideia de ser um arquiteto *moderno*.

Essa decisão estava no bojo de transformações importantes quanto ao próprio tipo de atuação que enfrentava na prática. A existência da construtora pressupunha o gerenciamento de uma estrutura e de uma equipe de trabalho basicamente voltada para a construção de residências. Esse tinha sido o foco até ali. Eram obras relativamente pequenas, cuja contratação por parte do cliente embutia, digamos, o projeto. Contratava-se a obra e, de quebra, levava-se o projeto de arquitetura. Nesse sentido então, a construtora estava vinculada a uma atividade arquitetônica restrita, contida no âmbito das residências, e que atendia, em última instância, a uma pequena clientela advinda das classes mais privilegiadas. E o que Artigas parece ter vislumbrado naquela época de crise no ambiente profissional e rebeldia pessoal é que ser um arquiteto *moderno* era bem mais do que isso, e portanto, a construtora passou a significar uma amarra, um empecilho ao pleno desenvolvimento do exercício da responsabilidade que a atuação de arquiteto lhe parecia exigir. Foi o momento em que manter a construtora parece ter perdido o sentido para Artigas.



Conjunto de casinhas ali perto do terminal Barra Funda, 1943. São Paulo. Vilanova Artigas (FFC)



Casa na rua Fernando de Albuquerque, 1943. São Paulo. Vilanova Artigas. [FFC]

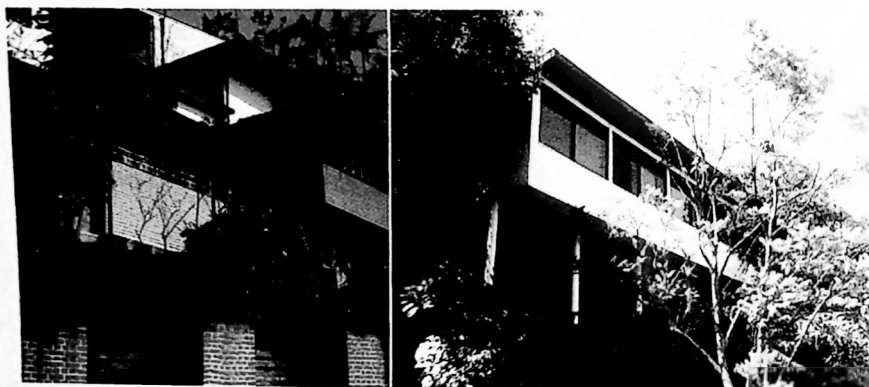


Casa Frederick Lumley Andrews, 1943. São Paulo. Vilanova Artigas [FFC]

Essencialmente, então, podemos dizer que foi a partir dessa época, 1943, 1944, que Artigas passa a identificar o fato de ser um arquiteto *moderno* com ser um *arquiteto em pleno exercício profissional da arquitetura*. Isso muda muito de sua vida, pois dali em diante essa postura passará a pautar o conjunto de atividades com as quais se envolve. Tanto na sua atuação individual de profissional da arquitetura, que passou a exercer no seu próprio

escritório, como na defesa da vida profissional levada em grupo, entre arquitetos, no IAB, como também, na vida acadêmica, lugar de formação dos novos profissionais, arquitetos, ainda na Escola Politécnica e depois, na FAU.

Não parece mesmo mero acaso Artigas ter deixado de lado nessa época algumas expressões que vinha explorando nas residências, esporadicamente desde 1939, e mais sistematicamente desde 1941, as quais, de todo modo, o aproximavam da obra de Frank Lloyd Wright. Como numa guinada rápida, Artigas passara do romantismo para a racionalidade, imprimindo à sua prática já a partir de 1944, um outro vocabulário arquitetônico. Tal virada brusca ainda teve que se acomodar dentro do panorama anterior, ou seja, ligado às residências, embora apresente um olhar novo, com um fazer arquitetônico diferente, bem mais racionalizado e próximo do que vinha sendo desenvolvido pelos arquitetos no Rio de Janeiro. Demonstrava-se, como é possível reconhecer, impregnado por uma visão estética nova, ampliadora e mais identificada com questões relacionadas à cultura arquitetônica europeia do primeiro pós-guerra, em particular Le Corbusier.



Casa Rio Branco Paranhos, 1943. São Paulo.
Vilanova Artigas. [VA]

Casa Rivadávia de Mendonça Paranhos, 1943. São Paulo.
Vilanova Artigas. [FFC]



Conjunto de casas da rua Sampaio Vidal, 1944. São Paulo. Vilanova Artigas. [VA]

Não era para menos. Artigas havia deparado com a excelência da arquitetura de raiz carioca apresentada ao mundo no livro *Brazil Builds*, lançado em 1943 junto com uma exposição no MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e dos quais ele, Artigas, não participara. Ao mesmo tempo, vinham se estreitando por essa época os laços entre arquitetos, tanto entre os de São Paulo como com os do Rio de Janeiro. Tomava vulto nessa época, a hipótese de criar o Departamento de São Paulo do IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil¹¹, cuja sede era no Rio de Janeiro, Capital Federal. Por conta disso, inúmeras reuniões foram feitas entre um grupo de arquitetos de São Paulo, ao que parece em prazerosos almoços semanais, como muitas vezes Eduardo Kneese de Mello teve oportunidade de comentar. Afora isso, havia as ligações políticas de Artigas com o Partido Comunista, em vias de legalização, assim como a participação ao lado de outros intelectuais e artistas na luta pelo fim do Estado Novo e pela redemocratização do país. E, ainda, em paralelo, a organização do 10. Congresso Brasileiro de Arquitetos, proposto junto com a criação do IAB/SP e efetivamente realizado em janeiro de 1945, em São Paulo. Artigas não só participou ativamente da organização desse evento como defendeu ali as necessárias ligações entre o universo da arquitetura e o as possibilidades da indústria.¹²

A confluência de circunstâncias que se apresentaram naquele período parece ter imprimido uma outra dimensão para a prática profissional de Artigas, apontando definitivamente para uma arquitetura muito diferente daquela com que se expressara até ali. Há evidências de que essas transformações profissionais não tenha se caracterizado como um fenômeno absolutamente isolado, particular de Artigas, pois alguns dos conhecidos arquitetos de São Paulo, Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Bratke e mesmo Gregori Warchavchik, passaram por processos mais ou menos semelhantes, exceto, no entanto, compartilharem, ao que se sabe, da mesma participação política no Partido Comunista. Num plano mais geral, considerando os arquitetos atuantes em São Paulo, também seria possível reconhecer uma importante renovação arquitetônica, colocada talvez de um ponto de vista mais formal, mas sem dúvida relacionada ao exercício de um vocabulário cuja qualidade vinha bem demonstrada nas obras apresentadas no livro *Brazil Builds*. Principalmente as realizadas com base na experiência do Rio de Janeiro.

A partir então do conjunto de ações e acontecimentos que marcaram os conturbados tempos do fim da Segunda Guerra, ser arquiteto *moderno* parece ter adquirido realmente um significado especial no Brasil e em São Paulo. Em particular para Artigas, assim como para alguns outros engenheiros-arquitetos recém convertidos à arquitetura, e que, de certo modo, compartilhavam posições semelhantes. Pois que, *moderno* representava assumir mais do que um ideário arquitetônico novo, representava assumir uma postura estética nova. Esta trazia em seus horizontes uma abrangência técnica, artística, cultural e política capaz de oferecer respostas efetivas a questões enfrentadas pela sociedade na cidade moderna. Tal amplitude de pensamento e de abertura a possibilidades ainda inusitadas de atuação exigia a passagem de um estado de inconsciência, ou, talvez, inconsequência, para outro de comprometimento e responsabilidade perante algumas das questões cruciais colocadas no ambiente contemporâneo. Entre elas a cidade, a nova sociedade urbana, a indústria, o avanço técnico, a representação do novo estético, enfim, aquilo que dava consistência à própria formulação de uma arquitetura nova.

¹¹ Criado em 6 de novembro de 1943, por um grupo de arquitetos entre os quais Vilanova Artigas, Eduardo Kneese de Mello, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Abelardo de Souza. cf. Thomaz, Dalva. *Um olhar...* op. cit. pp. 129-130.

¹² Cf. Thomaz, Dalva. *Um olhar...* op. cit. pp. 140-146.

Na essência, ser arquiteto moderno para Artigas parece ter significado o abandono das velhas práticas que caracterizavam seu passado recente, para comprometer-se decisivamente com o presente e assumir o novo do futuro.

Quer dizer, ser arquiteto *moderno* teria se afigurado como uma dimensão de envolvimento profissional que ia muito além do domínio estrito dos limites do lote urbano. Representaria para Artigas assumir uma responsabilidade no plano social e cultural que a figura de um engenheiro-arquiteto, tal qual se colocara no começo de sua carreira profissional, por exemplo, parecia não corresponder mais. Afinal, nos sete anos iniciais, seus comprometer-se com a cidade teriam ficado bem circunscritos enquanto o seu fazer profissional esteve ligado ao âmbito exclusivo do projeto e construção da casa de classe média, da pequena burguesia, ou, no máximo, de alguns clientes mais ilustrados, artistas e intelectuais. E nesse sentido, a própria concepção arquitetônica do significado do morar, ou do se relacionar com a cidade, com o entorno, tinha ficado até ali colocada num plano de individualidade que poderíamos situar entre certa idealização e talvez, romantismo. Distante, de qualquer modo, da condição real da cidade que se debate nos confrontos do cotidiano com necessidades e contradições inerentes à luta que nela se desenvolve, no sentido da produção e do consumo.

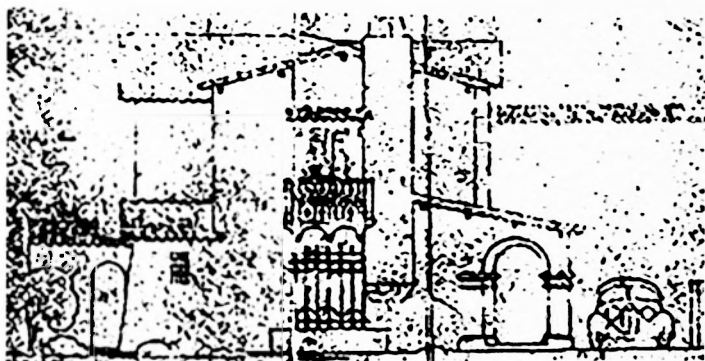


Casa Berta Gift Stimer, 1942. São Paulo. Vilanova Artigas.



Casinha, primeira casa do arquiteto, 1942. São Paulo. Vilanova Artigas.

Um pouco até o contrário talvez. Porque em plena vigência da Segunda Guerra, recém formado, Artigas teria se entusiasmado com a leitura das promessas wrightianas do ideal da vida bucólica, num campo já devidamente domesticado, e portanto idealizado. Com base nessas leituras, teria algumas vezes preferido pensar a casa como se esta realmente estivesse no campo, mesmo a contragosto da paisagem do entorno imediato que chamava para a vida urbana. E é interessante que outras vezes, esse entorno quase poderia chegar a ser confundido com o ambiente bucólico propriamente. A cidade de São Paulo, em expansão nas décadas de 30, 40, 50, não raro ofereceu oportunidade aos profissionais da construção justamente nos novos loteamentos que vinham sendo empreendidos em ritmo acelerado. Quer fossem aqueles feitos pela Cia. City em torno do centro expandido, os quais eram eminentemente urbanos a despeito de se apresentarem segundo o caráter bucólico dos modelos das cidades-jardim inglesas, quer fossem mais afastados do centro da cidade, portanto em áreas que, de certo modo, ainda guardavam mesmo traços de ruralidade.



Casa Nelson Pereira da Costa, 1939. São Paulo. Vilanova Artigas. [DT]



Casa Celso Arthur de Oliveira Rodrigues, 1938. São Paulo. Vilanova Artigas. [FFC]



Aeroporto Santos Dumont, 1938. Rio de Janeiro. M M Roberto. [HM]



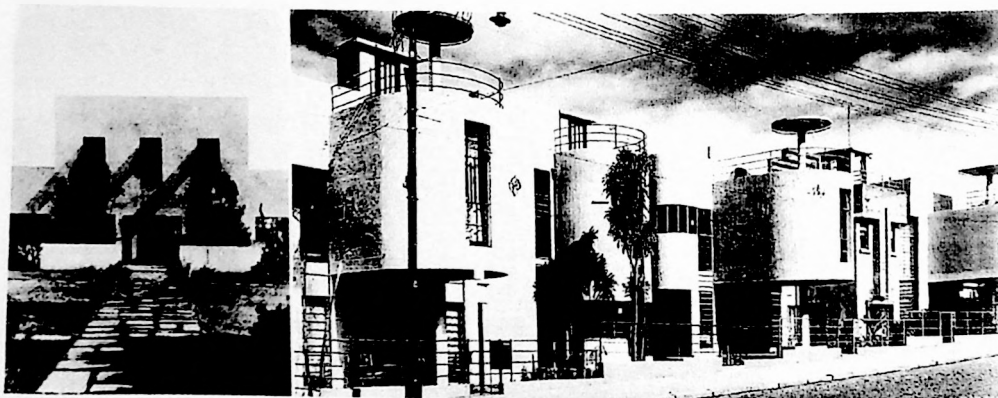
Estação de Hidros, 1937. Rio de Janeiro. Attilio Correa Lima [HM]

Já comentamos em outra oportunidade¹³ que ao sair da Escola Politécnica de São Paulo, no final de 1937, Artigas não demonstrava nenhuma intimidade, e nem sequer proximidade, com o que vinha sendo considerado como *arquitetura moderna* no Rio de Janeiro. E isso não deixa de ser um fato bem curioso. Porque essa expressão àquela altura já era efetivamente empregada por um grupo de arquitetos cariocas, atentos aos resultados concretos da presença de Le Corbusier no Brasil. Esse grupo estava, no geral, ligado a Lucio Costa e

¹³ Ver Thomaz, Daiva. *Um olhar...* op. cit. pp. 70-120.

à polêmica repercussão de seu trabalho na ENBA no início dos anos 30, como também, posteriormente, no Ministério da Educação. Existiam já algumas obras realizadas no Rio de Janeiro, inclusive da parceria Lucio Costa e Warchavchik, ou mesmo por Alvaro Vital Brazil, ou por Affonso Eduardo Reidy, ou Paulo Antunes Ribeiro, ou Carlos Leão, entre outros arquitetos¹⁴. Esse grupo representava uma vanguarda arquitetônica nessa época, fim dos anos 30, e as experiências bem sucedidas e promissoras que vinham efetivamente realizando, ganhava espaço. A falta de importância que esse conjunto de experiências assumia em São Paulo é, de fato, um pouco intrigante. Mesmo Artigas, um jovem engenheiro-arquiteto recém formado pela Politécnica, ligado ao círculo de artistas que Mário de Andrade chegou a frequentar, muito próximo de Warchavchik nesse final de década de 30, e no entanto, absolutamente distante, ao que tudo indica, desse ambiente de ebulição que marcava o trabalho dos arquitetos no Rio de Janeiro. Isso é muito curioso porque denota, no mínimo, um estado de isolamento no plano cultural entre essas duas cidades afinal, tão próximas, e mais do que isso, sempre nas pontas de decisão dos interesses do país. Portanto, soa bem estranho essas duas realidades tão diversas.

É necessário reconhecer que em São Paulo, a despeito das pioneiras casas modernistas de Warchavchik¹⁵, a partir de 1928, de provocativos projetos para participar de alguns concursos e do conjunto de casas da Vila América, de 1933, de Flávio de Carvalho¹⁶, da presença de Rino Levi¹⁷, principalmente no edifício Columbus, de 1932, e talvez mais alguns exemplares feitos em condições bem particulares, não se havia estabelecido enfim, uma cultura de *modernidade* arquitetônica na cidade. Ou pelo menos, não à altura daquela que se processava no Rio de Janeiro desde antes de 1930, e que foi, de todo modo, reforçada com o episódio da presença de Lúcio Costa na direção da Escola Nacional de Belas Artes. Além disso, o Rio de Janeiro, como sede do governo federal, detinha muitas das grandes obras públicas, e havia contado por fim, com o privilégio da presença de Le Corbusier nos projetos do Ministério da Educação e Saúde, e também no da Cidade Universitária do Brasil, ambos em 1936. O Edifício Esther, de Álvaro Vital Brazil, feito em 1935-37, em São Paulo, dava uma boa mostra da ebulição que se processava no Rio de Janeiro.



Casa da rua Santa Cruz, 1928. São Paulo. Gregori Warchavchik.

Conjunto de casas Vila América, 1933. São Paulo. Flávio de Carvalho.

¹⁴ Cf. Xavier, Alberto; Britto, Alfredo; Nobre, Ana Luiza. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini/FVA; Rio de Janeiro: Rioarte, 1991. pp. 31-46.

¹⁵ Ver entre outros trabalhos Ferrez, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: MASP, 1965; Souza, Ricardo Forjaz Christiano de. *Trajelórias de Arquitetura Modernista*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1982; Farias, Agnaldo.

¹⁶ Cf. entre outros, Daher, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982.

¹⁷ Ver entre outros trabalhos Aranha, Maria Beatriz de Camargo Aranha. *Rino Levi: arquitetura como ofício*. São Paulo: 2003. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.



Edifício Columbus, 1932. São Paulo. Rino Levi. [AMP]



Edifício Esther, 1937. São Paulo. Alvaro Vital Brasil e Adhemar Marinho. [AMP]

O que havia talvez em São Paulo, diferentemente do Rio de Janeiro, era um equacionamento de signo modernizador quanto à questão técnica. Tanto do ponto de vista da implementação da indústria como em torno do fato urbano propriamente. A forte presença da Escola Politécnica de São Paulo, desde 1894, representante de um dos vieses da cisão histórica entre arte e técnica na Paris de meados do século XVIII, sintomaticamente denuncia o tipo de preocupação orientador do ensino e da formação acadêmica em São Paulo. E se pode reconhecer que esse conhecimento interfere também nos planos traçados para a cidade.

Philip Goodwin, no livro *Brazil Builds* ressalta, numa leitura rápida de São Paulo, alguns desses aspectos: "São Paulo foi o bandeirante também do urbanismo. Ai surgiram os primeiros grandes planos de origem oficial. Os túneis 9 de Julho começaram a ser abertos em 1935. Estradas com passagem de nível nos cruzamentos, muitas asfaltadas, principiaram a ser construídas em 1920. Desde 1934, abrem-se avenidas novas, alargam-se ruas, constroem-se viadutos dentro do próprio coração da cidade. O seu atual prefeito, sr. Prestes Maia é engenheiro, uma combinação de Moses e La Guardia¹⁹. O arquiteto desenhista é avis rara no Brasil. Estes profissionais possuem diplomas de engenheiro e de arquiteto, mas pelo menos oitenta por cento deles são empreiteiros de obras. Está provado que isso foi sempre prejudicial ao desenho puro, em qualquer país do mundo. Quatro casas e meia por hora foram a média de construção em São Paulo, durante o ano de 1941. Em tais condições qualquer código de obras acaba sempre por ser sacrificado pela pressão do aumento da renda. A rua Marconi é um exemplo frisante. Esta rua está ao lado do Teatro Municipal, em seção urbana de construções de altura limitada, como o Hotel Esplanada e as lojas Mappin. O preço excessivamente elevado do terreno motivou em 1936, a proposta dos proprietários à Prefeitura Municipal de doarem o terreno necessário à abertura dessa nova rua de menos de duzentos metros de comprimento por cerca de seis de largura, onde existiam casas baixas, a fim de aproveitar-se a área de ambos os lados para construção de edifícios de quinze andares, máximo permitido por

¹⁹ (nota de rodapé do próprio texto citado): "Moses é diretor de Parques e Jardins, uma espécie de Manequinho Lopes de Nova Iorque. La Guardia é o atual prefeito da mesma cidade."

lei. Pois todas essas construções se fizeram em menos de três anos. Nem Detroit nem Huston poderão apostar carreira de crescimento com São Paulo e Rio de 1940-41.¹⁹

Esse comentário, que apresenta um nível de detalhamento pouco condizente com a abordagem geral do livro, revela ainda assim que o papel desempenhado pelo profissional formado na Politécnica, o engenheiro-arquiteto, estaria muito mais próximo do enfrentamento das questões técnicas que se prestam ao favorecimento da reprodução do capital do que de uma consciência efetiva das questões da cidade. Esboça-se na aplicação do conhecimento produzido no espírito da Politécnica de São Paulo, uma vontade de atuação planificadora em que se reconhece um nível tecnicista, digamos, de resolução dos problemas urbanos. Há nos planos apresentados por Prestes Maia, mesmo antes de se tomar prefeito, alguma coisa que acaba por negar a cidade existente, talvez na direção apontada por Manfredo Tafuri a respeito da ideologia do plano²⁰, transformando-a mais num objeto estático do que compreendendo efetivamente os processos que a animam. E, no entanto, esse poderia ser considerado um dos aspectos que se apresentavam como *modernizadores* na década de 40, em São Paulo.

Ao Rio de Janeiro, parece que coubera o franco incentivo ao outro viés na histórica cisão entre arte e técnica. Desde a chegada de D. João VI e a transformação daquela cidade em Corte da Família Imperial Portuguesa tomara-se desejável, ou talvez, imprescindível, fomentar o panorama da vida cultural e artística urbana. E para tanto, o rei parece não ter poupado esforços. Firmando contratos para a vinda da chamada Missão Artística Francesa, em 1816, lançava ao mesmo tempo as bases para a criação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, lugar da formação de pintores, escultores, gravuristas e, arquitetos.

O que ressalta de início é que mesmo de um ponto de vista, vamos dizer, geográfico, as diferenças entre os destinos culturais das duas cidades já começava a apresentar certas diferenças. Olhando sob outro aspecto, talvez fosse interessante algumas considerações em torno de uma geografia ligada à História. Como se sabe, a perspectiva colocada por Getúlio Vargas a partir de 1930, para que o país assumisse um modelo econômico industrializado em contraposição ao agrário-exportador vigente, parece ter tido rebatimentos práticos quase imediatos. O sentido modernizador próprio do processo de industrialização parece ter antecipado algumas escolhas, principalmente no âmbito da gestão federal da Cultura. Esse panorama permitiu fatos novos como a nomeação de Lúcio Costa para a diretoria da ENBA – Escola Nacional de Belas Artes, a contratação do edifício do MES – Ministério da Educação e Saúde, da CUB – Cidade Universitária do Brasil e, concomitantemente, a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Essas ações, assim como algumas outras obras de âmbito público contratadas durante a década de 30, parecem tentativas de difundir perante a sociedade da então Capital Federal uma imagem de *modernidade* que interessava explorar naquele momento, talvez como forma de alavancar a desejada implantação do novo modelo industrial para o país.²¹

¹⁹ Goodwin, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old. 1652-1942*. (fotografias G. E. Kidder Smith). New York: Museum of Modern Art, 1943. pp. 94-95.

²⁰ Ver Tafuri, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

²¹ A esse respeito ver entre outros: Santos, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: 1977; Costa, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995; Costa, Lucio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1982.



Edifício do Ministério da Educação e Saúde, 1936. Rio de Janeiro. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos. Consultoria: Le Corbusier. [LuC]

O Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque, de 1939, projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, com jardins de Burle Marx, teria aberto o caminho. O surpreendente caráter de *modernidade* apresentado naquele Pavilhão parece ter produzido um efeito emancipador da arquitetura brasileira, destacando-a perante as manifestações de outros países. A Europa, envolvida em ambiente de guerra, se encontrava, no geral, sob o domínio do nazi-fascismo. Portanto, sua arquitetura já estava bem distante daquela qualidade que tanto a havia distinguido entre os anos 20 e início dos 30, a ponto de ensinar a exposição *The International Style*, de 1932, no MoMA. De outro lado, encerrada nas políticas do stalinismo, a União Soviética, também já estava muito longe das inovadoras experiências produzidas pelo construtivismo nos anos 20, encontrando-se, naquele momento, mergulhada numa espécie de recuperação neoclássica imposta pelo *realismo socialista*. Nesse contexto, muitas indicações avalizadas convergem no sentido de destacar o Pavilhão da Finlândia, de Alvar Aalto, e o Pavilhão do Brasil, de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, como as expressões mais apreciáveis de toda a Feira Mundial de Nova Iorque²⁵. No caso do Brasil, além da surpresa que causava tal qualidade na arquitetura advinda de um país periférico e desconhecido, o Pavilhão parece ter dado mostras do que a arquitetura moderna brasileira estava potencialmente apta a oferecer.

Já no primeiro parágrafo do prefácio, o autor do livro *Brazil Builds*, Philip Goodwin, explicita as intenções que o conduziram a conhecer mais de perto a arquitetura brasileira e a produzir uma exposição com aquele livro que a acompanhava. Não custa lembrar: "O Museu de Arte Moderna, de Nova Iorque, e o Instituto Norte-Americano de Arquitetos, achavam-se ansiosos por travar relações com Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado."²⁶ Isso ainda era dezembro de 1942. Logo no ano seguinte, a exposição *Brazil Builds* era aberta do MoMA de Nova Iorque e o Brasil passava efetivamente a colaborar como país aliado na Segunda Guerra Mundial.

Ao que parece, portanto, teria se recorrido com *Brazil Builds* a uma estratégia bem semelhante àquela adotada pelo mesmo MoMA praticamente dez anos antes, quando da organização da exposição e lançamento do livro *The International Style*, em 1932. Naquela época, seguindo-se à queda da Bolsa de Nova Iorque, vinha se processando o rompimento pelos EUA da política econômica de financiamento da reconstrução europeia após a Primeira Guerra, conhecida como Plano Dawes²⁷. Ao mesmo tempo, estava em curso a preocupante escalada do nazismo na Alemanha, e não se pode negar que era, sem dúvida, um momento politicamente delicado. Nesse quadro, o MoMA parece ter sido conduzido, naquela ocasião, a assumir um papel de intermediador cultural para que o conhecimento arquitetônico produzido na Europa no período de entre-guerras não se perdesse, mas fosse, ao contrário, "socializado", ou melhor, "capitalizado" para os EUA sob a brilhante insígnia da "internacionalidade". E desse modo, parece ter sido providencialmente criado o "estilo internacional", um apelo irrefutável para que todo o conhecimento europeu viesse a ser transferido para as universidades americanas do modo mais legitimado possível. Ou seja, "salvando-o" das formas assumidas pela ascensão do autoritarismo na Europa, e mesmo na URSS, mas convocando-o a assumir os interesses da democracia formal norte-americana.

Enquanto evento notável, tudo leva a crer que a exposição no MoMA de Nova Iorque e o lançamento do livro *Brazil Builds* produziram um impacto considerável na cultura arquitetônica. Tanto na norte-americana como, no

²⁵ Ver entre outros, Frampton, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 311.

²⁶ Goodwin, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. op. cit. p. 7

²⁷ Cf. Kopp, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel/EDusp, 1990. p. 311

que era possível em tempos de guerra, na cultura mundial. Além disso, o fato de ter sido lançado um livro acompanhando a mostra possibilitou que as excepcionais imagens da arquitetura brasileira fossem levadas aos quatro cantos do mundo e que circulassem por lugares imprevistos. No Brasil, o impacto não foi menor. Tanto na Capital Federal como por todo o país, o fato parece ter sido muito bem recebido. Mário de Andrade chega a escrever um artigo sobre isso, comentando aspectos da estupefação dos brasileiros perante tão honroso reconhecimento.²⁸ Tratava-se do ponto alto da consagração da qualidade da arquitetura moderna que estava sendo feita no Rio de Janeiro, grande centro irradiador, assim como também em algumas outras cidades, mas de modo bem mais episódico.

É plenamente reconhecível no livro que a principal referência é o Rio de Janeiro. E nem se poderia supor nada diferente. Vivia-se ali um momento de franca ebulição arquitetônica praticamente desde 1930, quando Lucio Costa assumira a direção da Escola Nacional de Belas Artes, e parece absolutamente compreensível que a cidade fosse tomada como a mais importante fonte de referência. Mesmo porque, além de ser a Capital Federal na época, portanto o centro do poder político do país, ali estavam concentradas algumas das obras mais relevantes que haviam sido propostas nos últimos tempos. Do mesmo modo, encontrava-se ali o principal polo de trabalho de um grupo de arquitetos cujo interesse arquitetônico havia sido expandido para o mundo por meio do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova Iorque, em 1939. Este teria se constituído enfim, como o grande cartão de visitas que ofereceu o mote para a realização do livro e da exposição no MoMA, em 1943. Nas palavras de Philip Goodwin: "*Havia na feira de Nova Iorque excelentes edifícios modernos, mas nenhum de tão elegante leveza como o Pavilhão Brasileiro. Distingua-se pela maneira feliz com que foi o espaço aproveitado e pelos seus pormenores vivos e frescos.*"²⁹

A despeito de tudo, parece ter sido com surpresa que alguns dos profissionais ligados à prática da arquitetura em São Paulo receberam o *Brazil Builds*. E isso encontra mesmo algum fundamento.

Apesar de sua conhecida e declarada pujança no início dos anos 40, é de chamar a atenção a presença muito pequena com que São Paulo aparece no livro em termos de arquitetura. Entre os edifícios e monumentos antigos, encontram-se destacados alguns do Pará, do Rio Grande do Sul, da Paraíba, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, mas nenhum de São Paulo. São casas, fazendas, igrejas, teatros, monumentos, nada em São Paulo. Isso é muito curioso, e talvez merecesse um estudo à parte quanto às razões historiográficas que levaram às escolhas efetuadas por aqueles pesquisadores, e que, naturalmente, devem ter sido orientadas pelo SPHAN. Quanto aos chamados "Edifícios Modernos", a menos da presença um pouco de passagem de uma casa e um prédio de Henrique Mindlin, sem maiores referências, nenhuma das outras obras apresentadas poderia ser atribuída a arquitetos cuja formação tivesse se dado em São Paulo. De Gregori Warchavchik, além da pioneira casa da rua Santa Cruz, estão indicados o prédio da al. Barão de Limeira assim como uma outra residência sem referência, e, de Riño Levi, está destacado o prédio da Sedes Sapientiae. Mas estes dois arquitetos são formados na Itália. Talvez Philip Goodwin se referisse a obra desses arquitetos quando comenta: "*(...) muitos edifícios de São Paulo traem a influência italiana de um moderno mais pesado e mais pretencioso. Certo número de arquitetos são mesmo de origem estrangeira, tendo vindo para o Brasil já*

²⁸ Cf. *Brazil Builds*, artigo de Mário de Andrade publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 1943, e re-publicado em Depoimentos 1, São Paulo, CEB/Gfau, 1960, p. 49.

²⁹ Cf. Goodwin, Philip. *Brazil Builds*, op. cit. p. 194.

formados, prontos a aplicar idéias e princípios que traziam.³⁰ Dois outros arquitetos estrangeiros e, mais ou menos recém-chegados, têm obras mencionadas no livro: Jacques Pilon, com o prédio da Biblioteca Municipal, e Bernard Rudofsky, com as casas Amstein e Frontini. Afora isso, há um projeto ainda em maquete de uma escola industrial, da qual não se dá maiores referências além da autoria, que é de Marcelo e Milton Roberto, e, um merecido destaque é dado ao Edifício Esther, já concluído, projeto de Alvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho. Vale lembrar que os últimos arquitetos aqui citados são formados na ENBA, no Rio de Janeiro e pertencem ao chamado grupo carioca.³¹

Analisando os reflexos posteriores ao lançamento do livro *Brazil Builds*, porém, consideramos que é bem provável que um dos maiores impactos provocados tenha sido mesmo entre os arquitetos de larga atuação em São Paulo. Porque, embora tão próximos do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo, parecem ter se reconhecido tão pouco naquelas imagens impressas que representavam a arquitetura brasileira. E é de se considerar que era muito recente a pesquisa que ensejara o material da exposição e do livro, tanto no nível histórico-documental quanto no das escolhas realizadas entre as obras recém construídas, que ali comparecem. A data da publicação é início de 1943, mas no prefácio, datado de dezembro de 1942, está indicado que a pesquisa havia sido feita muito provavelmente no segundo semestre de 1942, e portanto, era extremamente recente na época. A partir disso, o que dá para imaginar é que na quantidade de obras que estava sendo feita pelos considerados melhores engenheiros-arquitetos de São Paulo, não havia a qualidade que interessava destacar ali. Talvez até por não serem enfim, suficientemente modernas. Ou não serem surpreendentes. No entanto, obras como por exemplo o prédio da Biblioteca Municipal, hoje Biblioteca Mário de Andrade, de Jacques Pilon, aparece com grande destaque, muito embora seja algo meio destoante da maioria das obras apresentadas. Será que havia critérios bem delimitados de escolha arquitetônica ou as escolhas passavam por ajustes de outra natureza?

Contudo, essa relativa ausência de São Paulo parece ter desencadeado uma importante reação, e quase imediata, entre aqueles profissionais ligados à arquitetura que teriam se ressentido com o fato. Nota-se uma mudança de rumo muito brusca entre alguns dos engenheiros-arquitetos que depararam com a condição de atraso, vamos dizer, arquitetônico, em que viviam. Mesmo que suas melhores referências estivessem calcadas num plano de *modernidade* identificado com expressões arquitetônicas dos próprios EUA, como era o caso da obra de Artigas, por exemplo, em relação a Frank Lloyd Wright. Ainda assim, diante da exuberância e da ousadia de grande parte das obras apresentadas no *Brazil Builds*, desenvolvidas de todo modo a partir do grupo carioca, parece que mesmo as obras mais recentes dos arquitetos atuantes em São Paulo tinham, subitamente, envelhecido.

Novamente nos vemos face a face com a explicitação do choque de *modernidade* ao longo deste nosso estudo. E talvez fosse interessante, neste ponto, lembrar aquela citação de Jauss a que já recorremos: *"o moderno não se define mais em relação ao antigo, a um passado exemplar ou renegado, mas pela sua abertura ao futuro, pela incessante procura da novidade. Ao se tomar sinônimo de novo, o conceito de moderno assume uma dimensão certamente essencial para a nossa compreensão de modernidade, mas, ao mesmo tempo, uma dinâmica interna que ameaça implodir sua relação com o tempo. De fato, se o novo está, por definição,*

³⁰ Cf. Goodwin, Philip L. *Brazil Builds*, op. cit. p. 81.

³¹ Cf. Goodwin, Philip L. *Brazil Builds*, op. cit.

*destinado a transformar-se no seu contrário, no não mais novo, no obsoleto e no envelhecido, então o moderno designa um espaço de atualidade cada vez mais restrito.*³²

É diante da consciência do *novo* como *abertura ao futuro* que parece ter sido gerada entre os arquitetos de São Paulo a urgência da mudança. Principalmente para Artigas, diríamos, em vista dos compromissos que passaria a assumir a partir dessa mesma época.

Por ora, parece importante observar que teria sido gerada na própria necessidade de mudança, uma necessidade de aproximação entre arquitetos. E nisto se torna possível compreender muitos dos esforços conjuntos empreendidos naquela ocasião, 1943, para a criação de um departamento em São Paulo do IAB. Sua concretização parece ter sido vista como um modo de promover contatos mais intensos entre arquitetos e, possivelmente, uma certa união em termos de idéias e mesmo de linguagem arquitetônica. Significava também a abertura de um espaço de legitimação da prática da arquitetura em São Paulo, nos moldes em que era reconhecida no Rio de Janeiro.

Em paralelo a esse esforço de aproximação ocorre um outro movimento de convergência, interessante pela amplitude com que se configura. Porque, além de aglutinar profissionais com uma prática meio esparsa na cidade, exerceu uma atração também entre os arquitetos bem atuantes que tiveram obras publicadas ou mencionadas no livro *Brazil Builds*. Reconhecendo-se possivelmente em dissonância com as obras apresentadas pelos cariocas, estes arquitetos demonstram uma mudança de atitude no sentido de aderir as concepções inovadoras que já vinham sendo experimentadas no Rio de Janeiro. Tratava-se de uma onda renovadora, ainda que, muitas vezes, esse movimento não tivesse ultrapassado apenas a conveniência de assumir uma linguagem comum.

Então, num panorama amplo da prática da arquitetura em São Paulo, podemos observar a partir dessa época, 1943, 1944, 1945, transformações muito fortes e repentinas nas obras de vários dos arquitetos de São Paulo. Artigas está entre eles, além de Oswaldo Bratke, Eduardo Kneese de Mello, o próprio Rino Levi, Jacques Pilon ou mesmo Warchavchik, para citar alguns de maior evidência. No caso de Rino Levi, a diferença entre a linguagem da *Sedes Sapientiae* e do Edifício Prudência ou do Hospital do Câncer, por exemplo, é de chamar a atenção. No caso de Jacques Pilon, o prédio quase em frente à Biblioteca Municipal, ou seja, o Edifício "O Estado de São Paulo", depois *Diário Popular* e hoje, *Hotel Jaraguá*, dá uma boa demonstração da mudança, muito embora tenha sido projetado em co-autoria com Franz Heep.³³

E que linguagem comum era essa? É bem provável que nesse aspecto o *Brazil Builds* tenha prestado um serviço vamos dizer, didático, dentro do próprio país. Pois que, ao mostrar exemplos do que era a "boa" arquitetura brasileira, a arquitetura moderna que cabia bem ao Brasil fazer, deixou claro também para os arquitetos brasileiros como é que se fazia. Quais eram os princípios, quais eram os experimentos, quais eram os resultados. Há no livro uma farta documentação visual e comentários que muitas vezes expõe o que não é possível compreender pelas imagens. E aqui caberia novamente estabelecer um paralelo, na medida em que

³² Jauss, citado por Jeanne Gagnebin p. 48

³³ Cf. Corona, Eduardo; Lemos, Carlos; Xavier, Alberto. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

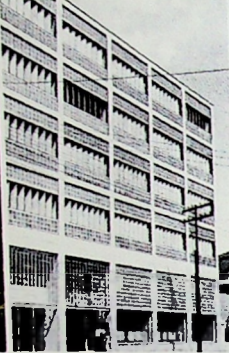
poderíamos considerar, guardadas as devidas proporções, que do mesmo modo como a exposição e o livro *The International Style* serviram para ensinar as bases de como se fazia o "estilo internacional", quais eram seus elementos constitutivos fundamentais, assim também funcionou o livro *Brazil Builds*. Muito embora neste caso, talvez não fosse nem essa a sua intenção.



Casa Alberto A. da Silva Caldas, 1942. São Paulo. Vilanova Artigas. [FFC]



Casa Benedito Levi, 1944. São Paulo. Vilanova Artigas. [VA]



Edifício Leonidas Moreira, 1944. São Paulo. Eduardo Kneese de Mello.

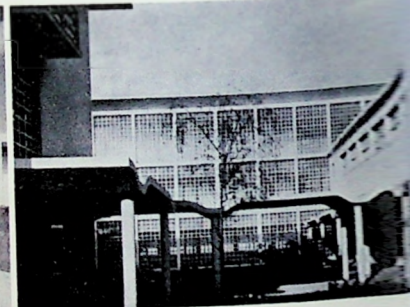
Casa (completar), 1940. São Paulo. Eduardo Kneese de Mello.



Casa Carlos Boti, 1941. São Paulo. Oswaldo Bratke. [OB]



Casa Oscar Americano, 1952. São Paulo. Oswaldo Bratke. [OB]



Sedes Sapientiae, 1942. São Paulo. Rino Levi. [AMP]



Edifício Prudência, 1944. São Paulo. Rino Levi. [AMP]



Edifício "O Estado de São Paulo", 1946. São Paulo. Jacques Pilon e Franz Heep. [AMP]



Biblioteca Mário de Andrade, 1942. São Paulo. Jacques Pilon. [AMP]

Mas *Brazil Builds* estabeleceu uma linguagem. Qual?

Já havia àquela altura alguns escritos esparsos, principalmente de Lucio Costa, que ofereciam indicações teóricas a respeito de uma outra postura estética perante a arquitetura. *Razões da nova arquitetura*, escrito em 1930, e só publicado em 1936³⁴, é talvez o mais importante deles. Seu alcance parece ter sido porém, bem restrito na época. No sentido de tentarmos então, definir mais precisamente essa linguagem é bem possível que tenhamos que nos reportar, em última instância, ao *Vers une Architecture*³⁵ (publicado em 1923), às palestras proferidas em Buenos Aires, reunidas no livro *Précisions sur une état present de l'architecture e de l'urbanisme*³⁶ (publicado em 1930), ao *Les 5 points d'une architecture nouvelle*³⁷ (publicado em 1926), enfim, aos escritos de Le Corbusier que apontam textualmente os elementos principais que resultariam na *arquitetura moderna*. Apresentados de modo muito objetivo e resumido, os famosos cinco pontos difundidos por Le Corbusier constituem a base de uma linguagem possível de ser aplicada a diversas situações, na eventualidade de se querer fazer uma *arquitetura moderna*: 1. *Pilotis* 2. Estrutura independente e planta livre. 3. Fachada livre. 4. Janelas em fita. 5. Teto jardim.

É claro que esses cinco pontos constituíam o básico. Ou seja, Le Corbusier teria sintetizado nesses cinco pontos o conjunto das experiências e conquistas da arquitetura européia desde final do século XIX, incluindo as influências mútuas tanto com relação à chamada "escola de Chicago" como com aquela de Frank Lloyd Wright, a qual havia surpreendido e tomado a atenção dos europeus no começo do século XX. Tratava-se enfim, de uma formulação mínima que permitiria a qualquer arquiteto digamos, médio, raciocinar em arquitetura de uma outra forma, elaborando um *projeto de arquitetura* até razoável.³⁸ Porque não se tratava mais de fazer uma composição arquitetônica, mas de traduzir numa espécie de equação arquitetônica essas variáveis que teriam que ser consideradas.

Agora, é preciso considerar que os arquitetos cariocas não estavam exclusiva e rigorosamente presos aos cinco pontos de Le Corbusier. Outras importantes referências teriam lugar.

Lucio Costa no seu conhecido artigo *Depoimento de um arquiteto carioca, ou Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre*, de 1951³⁹, comenta que "(...) Nesse conjunto de profissionais⁴⁰ igualmente interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituiu-se porém, de 1931 a 35, pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da Arquitetura."⁴¹ Mais adiante, no mesmo artigo, Lucio Costa se

³⁴ Cf. Lucio Costa em *Registro de uma vivência*, pp. 108-116.

³⁵ Cf. Le Corbusier. *Por uma arquitetura*. (trad. Ubirajara Rebouças). São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973.

³⁶ Cf. Le Corbusier. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. (trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

³⁷ Citado em Frampton, Kenneth. op. cit., p. 188

³⁸ Devo essa síntese tão clara à Arquitecta Ana Vaz Miheiro, portuguesa, que numa conversa animada me fez ver de outro modo a presença de Le Corbusier por toda a América Latina.

³⁹ Costa, Lucio. *Sobre Arquitetura*, op. cit. pp. 169-201.

⁴⁰ Lucio Costa se refere na parte anterior do mesmo texto a vários arquitetos e alguns engenheiros: Warchavchik, Reidy, Pinheiro, Luiz Nunes, Joaquim Cardoso, Marcelo Roberto, Fragelli, Paulo Camargo, Paulo Antunes, Carlos Leão, Jorge Moreira, José Reis, Firmino Seidanha, Oscar Niemeyer, Alcides Rocha Miranda, Milton Roberto, Aldary Toledo, Vital Brazil, Emami Vasconcelos, Fernando de Brito, Hédio Uchoa, Hermínio Silva, Allio Masieri Alves, Jaime da Silva Teles, Stelio Alves de Souza, Alexandre Baldessini.

⁴¹ Costa, Lucio. *Sobre Arquitetura*, op. cit. pp. 192-193.

refere ao prédio do Ministério da Educação e Saúde, observando que embora Le Corbusier não estivesse presente efetivamente durante o projeto e a construção do prédio, este continha os princípios por ele formulados: *"Estão, de fato, ali codificados, numa execução primorosa e com apurada modenatura, todos os postulados da doutrina assente: a disponibilidade do solo apesar de edificado, graças aos pilotis, cuja ordenação arquitetônica decorre do fato de os edifícios não se fundarem mais sobre um perímetro maciço de paredes, mas sobre os pilares de uma estrutura autônoma; os pisos sacados para sua maior rigidez; as fachadas translúcidas, guamecidas – conforme se orientam para a sombra ou não – de quebra-sol ou apenas dispositivo para amorteecer a luminosidade segundo a conveniência e a hora, e motivadas pela circunstância de já não constituir mais a fachada elemento de suporte, senão simples membrana de vedação e fonte de luz, o que faculta melhor aproveitamento, em profundidade, da área construída; a livre disposição do espaço interno, utilizado independentemente da estrutura; a absorção dos vigamentos para garantir a continuidade calma dos tetos; a recuperação ajardinada da cobertura."*⁴²

Uma das contribuições importantes na formação da linguagem carioca, e nem sempre lembrada com o peso devido, parece ter sido a presença de Gregori Warchavchik. E isto tanto no ensino na ENBA, a pedido de Lucio Costa, como nas casas projetadas e construídas por ele no Rio de Janeiro, a casa Nordschild, ou da rua Toneleros, e a casa Schwartz. Some-se a essas intervenções concretas a própria sociedade mantida com Lucio Costa, cujo fruto mais relevante talvez tenha sido o conjunto de casas da Gamboa, de 1931. Nessa experiência, bem conhecida, não se reconhecem sinais tão evidentes da presença de Le Corbusier e de seus cinco pontos. Porém, por outro lado, seria difícil negar que aquele agrupamento de casinhas operárias se distinguem justamente pelas inovações digamos, modernas, que introduzem. Estas podem ser reconhecidas tanto em temas do assentamento no lote urbano, na composição geometrizada e dinâmica dos volumes, como nas soluções espaciais internas e externas, ou pelo emprego de novos materiais e técnicas construtivas.



Conjunto de casas operárias da Gamboa, 1931. Lucio Costa e Gregori Warchavchik. [AMRJ]

⁴² Costa, Lucio. *Sobre Arquitetura*, op. cit. p. 194.

Não se poderia perder de vista ainda, possíveis repercussões decorrentes da presença de Frank Lloyd Wright, no Rio de Janeiro, em 1931. Coincidentemente, na mesma ocasião em que se manifestava a crise na ENBA pela saída de Lucio Costa. Mesmo que de passagem, a visita de Frank Lloyd Wright⁴³ teria contribuído, de todo modo, para chamar a atenção sobre outros aspectos associados a uma arquitetura feita no continente americano, bem diversos daquelas questões já colocadas por Le Corbusier em sua visita ao Brasil, em 1929, e reiteradas posteriormente, quando de sua estadia mais prolongada em 1936.

Bem retratada no livro *Brazil Builds*, a nova estética arquitetônica experimentada no Rio de Janeiro apresenta incontestáveis semelhanças com as proposições de Le Corbusier. Ao registrar e difundir aquele conjunto de obras, o livro parece ter expandido uma experiência concreta que passou a percorrer caminhos independentes como uma nova linguagem arquitetônica, um novo método, digamos, de fazer arquitetura, sem talvez, promover os questionamentos necessários e mais aprofundados quanto às questões estéticas propriamente. Essa parece ter sido então, a missão primeira cumprida pelo livro *Brazil Builds*, pois acabou mostrando para o Brasil mesmo como é que deveria ser a arquitetura moderna brasileira.



Obra do Berço, 1935. Rio de Janeiro. Oscar Niemeyer.

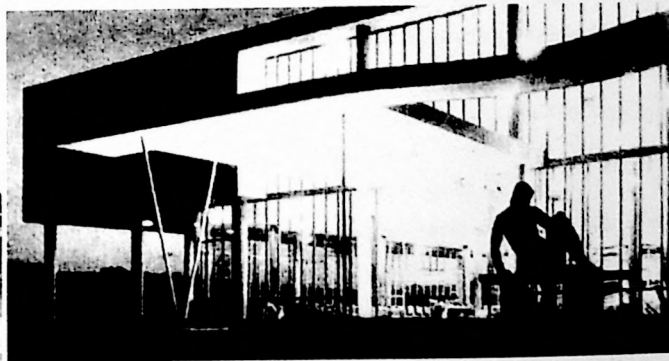
Estação para Hidroaviões, 1937. Rio de Janeiro. Attilio Correa Lima.



Edifício ABI, 1936. Rio de Janeiro. Marcello e Milton Roberto. [AMRJ]

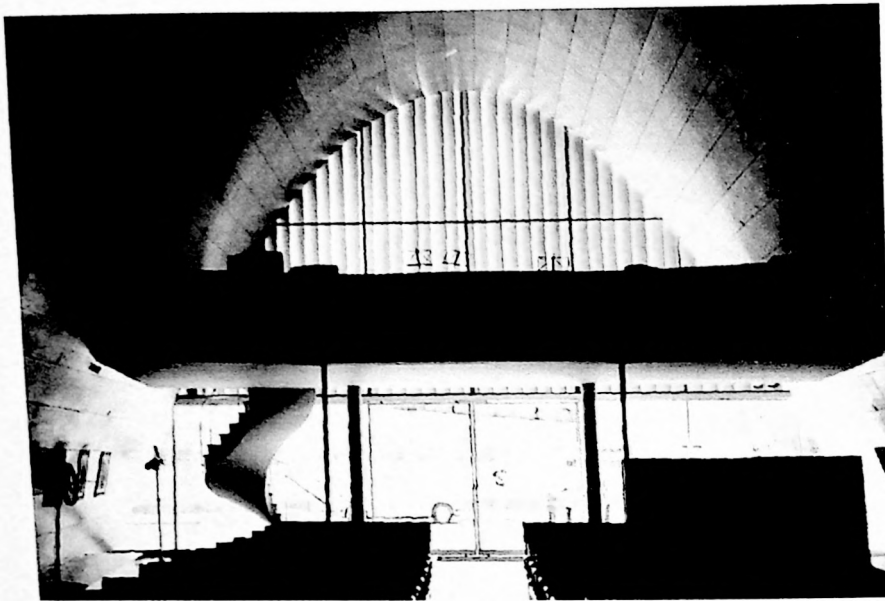


Torre d'água, 1937. Olinda. Luiz Nunes.



Cassino da Pampulha, 1942. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer. [ON]

⁴³ Ver a esse respeito: Ingoyen, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2002.



Igreja São Francisco, 1942. Belo Horizonte. Oscar Niemeyer [DT]

Para Artigas o que parece ter surgido perante *Brazil Builds* foi o exato conhecimento da qualidade de uma arquitetura que estava sendo feita no Brasil, quase exclusivamente no Rio de Janeiro, cuja importância ele ainda não se teria dado conta. Explicitavam-se nesse sentido, algumas profundas contradições presentes no panorama cultural brasileiro, tanto em relação às condições internas, da troca de experiências profissionais e culturais, como em relação ao que era possível estabelecer em termos de diálogo internacional. Pois que, enquanto o olhar arquitetônico de Artigas se ocupava em perscrutar na arquitetura norte-americana elementos capazes de lhe colocar em conjugação com uma postura estética nova, esse mesmo olhar se demonstrava provincianamente desconhecedor diante das hipóteses que já vinham sendo desenvolvidas no Brasil quanto à uma arquitetura *moderna*. Hipóteses que naquele momento estavam sendo, inclusive, celebradas por norte-americanos. E caberia observar que não se tratava apenas de um caso isolado, do despreparo do olhar de Artigas, em si, mas representava, de certo modo, o provincianismo do olhar dominante por todo o ambiente cultural e estético paulistano. É curioso que os pesquisadores de *Brazil Builds* parecem ter captado esse espírito, pois deixaram-no transparecer, não se sabe se deliberadamente ou não, nas escolhas estampadas em *Brazil Builds*.

Ainda se poderia acrescentar a esse quadro, o fato de que Artigas era um jovem com algumas inquietações, que teriam sido aguçadas principalmente a partir dos trabalhos realizados junto com Warchavchik, em 1939. Compartilhando a atitude de alguns poucos, havia buscado meios de escapar do provincianismo, ou pelo menos de trazer-lhe alguma novidade, alargando o âmbito de suas referências arquitetônicas durante o período inicial da 2ª. Guerra. Isto lhe teria permitido descobrir, respeitar e, indo um pouco além, incorporar, aspectos próprios de uma estética norte-americana, mais precisamente wrightiana, que talvez lhe tivesse representado uma postura arquitetônica atualizada. E, no entanto, isso se revelava perante *Brazil Builds*, insuficiente. Pois o que para Artigas era aparentemente o novo vindo dos EUA, para os próprios norte-americanos não era mais. Na

verdade desde 1932, com a exposição *The International Style* no mesmo MoMA de Nova Iorque, o novo perseguido pelos norte-americanos era decididamente outro⁴⁴. Isso encontraria validade ainda que se considere a reabilitação posterior de Frank Lloyd Wright perante a cultura arquitetônica norte-americana, a partir da imponência de obras como a *Falling Water*, ou o edifício administrativo da Johnson, em Racine, ambos de 1936, que lhe renderam de volta algum prestígio. Mas parece que não ia muito além disso. O que a outra exposição do MoMA de Nova Iorque, chamada *Brazil Builds* parece ter reconhecido é que o novo, no meio da 2ª. Guerra, passava pela experiência brasileira, fomentada a partir de uma base de sólidos princípios produzidos pela modernidade entre-guerras europeia em discreta simbiose com traços da cultura local.



Edifício administrativo da Johnson, 1936. Racine, Wisconsin, EUA. Frank Lloyd Wright.



Casa Kaufmann, ou Falling Water, 1936. Bear Run, Pennsylvania, EUA. Frank Lloyd Wright.

Brazil Builds tem o mérito de ter chamado a atenção do mundo, em plena guerra, para a manifestação arquitetônica de um país pouco conhecido. Mostrava que sua experiência recente acrescentava certa plasticidade inusitada aos rígidos princípios racionalistas desenvolvidos em solo europeu. Foram geradas desse encontro entre o novo e a tradição local, soluções que muitas vezes se disse, fruto das influências da presença marcante do barroco no Brasil. Sabemos contudo, que a arquitetura mostrada em *Brazil Builds*, principalmente a parte representante do Rio de Janeiro, leva em geral os mesmos traços da mestiçagem primordial que caracteriza toda a sociedade brasileira. Mistura do europeu com o índio, do europeu com o negro, do europeu com o índio-negro. Mistura da cultura da casa bandeirista com a cultura da oca indígena, da cultura da casa-grande com a cultura da senzala.

Artigas não participara dessa experiência, não estava representado em *Brazil Builds*.

⁴⁴ Cf. Hitchcock, Johnson. *The International Style*. New York/London: W. W. Norton & Co., 1995. op. cit.

Poderíamos dizer que essa ausência teria significado um sinal de alerta, um propulsor do processo de transformação na vida profissional de Artigas. Do turbilhão desencadeado pela consciência do *novo* representado em *Brazil Builds*, teriam resultado algumas firmes decisões. Deixar para trás o sócio Dutilio Marone, a construtora Marone & Artigas, mais ou menos duzentos projetos e cerca de cem obras construídas, a clientela paulistana da classe média abastada interessada em construir residências nos bairros jardins, o título acadêmico de engenheiro-arquiteto. E refazer a vida profissional individualmente como arquiteto. *Moderno*, naturalmente. Porque assumir ser arquiteto só poderia querer dizer, para Artigas, naquela ocasião, estar referenciado numa prática *moderna*. Isto é, que tendia a abandonar os métodos artesanais para assumir as novas condições de produção colocadas pela era industrial. Uma prática moderna implicaria um sentido de economia nos diversos aspectos, desde os construtivos até os espaciais, do lote à cidade. Implicaria padrões de eficiência em relação aos materiais, de minimização do desperdício, de planejamento por meio de ações racionalizadas que permitissem prever e decidir antecipadamente, isto é, ainda no nível do projeto, as questões relativas à construção. Mas não era só. Porque dedicar-se exclusivamente às questões do projeto de arquitetura, assumiria também para Artigas o caráter de uma postura realmente arquitetônica no sentido cultural e artístico. Que deveria dar conta das implicações que uma obra de arquitetura representa em termos de responsabilidade perante a cidade, perante a sociedade. Quais as questões que a arquitetura deve enfrentar? A que questões deve responder?

Nesse processo de assumir a arquitetura propriamente, em todas as suas qualidades e com todas as suas consequências, a partir do alerta de *Brazil Builds*, teria aberto caminho para que fosse despertada uma outra faceta. Esta dizia respeito à prática profissional da arquitetura, a defesa da própria profissão, que exigia a constituição de um fórum de debates e de um lugar de encontro entre arquitetos. Isso gera uma certa cumplicidade entre um grupo de arquitetos do qual Artigas faz parte, disposto a organizar não só o Instituto de Arquitetos como entidade representativa, como também para abrir uma pauta de discussões. A criação do Departamento de São Paulo do IAB e a realização do 1o. Congresso Brasileiro de Arquitetos se tomam portanto, questões tratadas praticamente juntas, ao mesmo tempo. É desse modo que se tomou possível realizar logo em janeiro de 1945 um congresso nacional de arquitetos em São Paulo. Novidade suprema no panorama brasileiro. E em São Paulo, o que até bem pouco seria praticamente improvável.

Em meio a todo esse processo que corre em paralelo às perspectivas do final da 2a. Guerra e da redemocratização do país com o fim também do Estado Novo, Artigas acaba se envolvendo, do ponto de vista do interesse profissional, com um outro tipo de perspectiva. Não por acaso, bem própria da arquitetura moderna europeia: a habitação em escala. Industrializada, como raciocínio de projeto e de construção. Esse é um dos aspectos novos, vamos dizer assim, na trajetória profissional de Artigas, que se manifesta em concomitância com a realização do 1o. Congresso de Arquitetos, e que parece reunir várias das questões que estavam na sua agenda de preocupações desde que assumira ser um arquiteto *moderno*. O barateamento da construção, a racionalização do espaço e do projeto, a industrialização de materiais e elementos construtivos, as possibilidades de tipificação e ao mesmo tempo de organização no espaço de um conjunto de moradias.

Enfim, trata-se de uma série de questões em que se poderia reconhecer um franco parentesco com o leque de preocupações enfrentado desde 1928, em nível internacional, pelos CIAMs – Congressos Internacionais de

Arquitetura Moderna. A realização desses Congressos fora inaugurada como atividade periódica na Europa, sob as expectativas de poder reunir e discutir as experiências acumuladas pela arquitetura moderna, principalmente em torno do tema da habitação nas grandes cidades⁴⁵. Até aquela época, por volta de 1945, havia se tomado possível a realização efetiva de cinco encontros do CIAM, reunindo arquitetos de diversos países, com raras exceções, europeus.⁴⁶ Pouco antes do início da 2a. Guerra, as atividades do CIAMs foram paralizadas. Mesmo porque, os principais portadores de experiências habitacionais no ambiente europeu eram sem dúvida os arquitetos alemães, responsáveis pelos projetos desenvolvidos durante a reconstrução alemã após a primeira guerra. Àquela altura, contudo, com a Alemanha convulsionada após a depressão causada pela queda da Bolsa de Nova Iorque, portanto do rompimento do Plano Dawes, e a tomada do poder pelos nazistas, os arquitetos *modernos* tiveram que se manter bem distantes do seu país de origem.

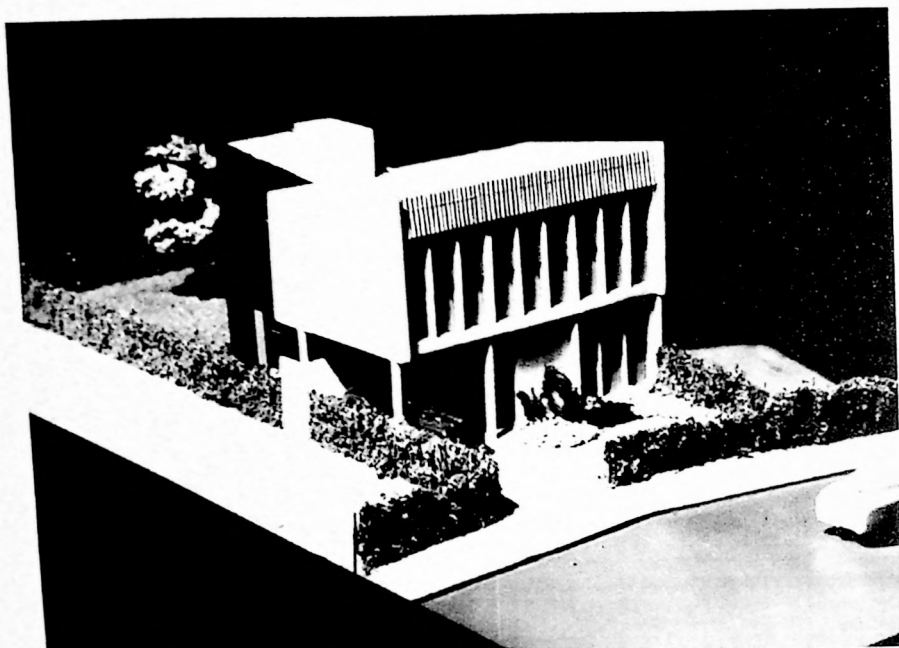
É muito curioso portanto, perceber as relações que parecem ter sido estabelecidas entre as propostas que se tornaram o centro de preocupações dos arquitetos modernos europeus no entre-guerras e o desejo de aproximação a essas mesmas questões no âmbito da realidade brasileira. A bem da verdade, bem pouco moderna. Porém, a despeito disso, se demonstrava já contaminada pelas mesmas enfermidades que costumam assolar estágios muito mais avançados de modernidade. Mas não podia ser diferente, pois, sustentado por uma economia agrário-exportadora, o país enfrentava a condição bem pouco confortável de estar na periferia do capitalismo.

Artigas se interessa pelo debate sobre as questões da habitação em escala, ao ponto de tomar para si a organização do tema como parte do debate do 1o. Congresso. A questão se colocava em São Paulo com muita pertinência, na medida em que não só a cidade havia se expandido desmesuradamente, como abrigava uma produção industrial em franco processo de crescimento. Além de organizar, Artigas contribui na discussão de propostas para o encaminhamento da industrialização da construção, uma das questões centrais desse 1o. Congresso de Arquitetos. A formação do arquiteto é uma outra questão substancial colocada na pauta do Congresso e que chama particularmente a atenção. Não havia ainda escolas voltadas para o ensino específico da arquitetura no país, e é desse Congresso que saem algumas recomendações de urgência nesse sentido. Tais apelos profissionais parecem ter contribuído para a criação das primeiras escolas de arquitetura: a Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, ainda em 1945, a Escola de Arquitetura, em Belo Horizonte em 1946, a Faculdade de Arquitetura Mackenzie, em São Paulo, em 1947, e a FAU, também em São Paulo, em 1948. Nesse 1o. Congresso Brasileiro de Arquitetos Artigas parece ter se desdobrado para corresponder à multiplicidade das tarefas, pois, na qualidade de secretário do IAB, era também um dos principais organizadores do Congresso.⁴⁷

⁴⁵ Ver entre outros: Aymonino, Carlo. *La vivienda racional*. (trad. J. F. Chico et alii). Coleção *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

⁴⁶ O primeiro em 1928, em La Sarraz, na Suíça; o segundo em Frankfurt, em 1929; o terceiro em Bruxelas, em 1930; o quarto, em 1933, no navio *Patris* no trajeto entre Marselha e Atenas; o quinto em Paris, em 1937.

⁴⁷ Ver a esse respeito: Thomaz, Dalva. *Um olhar...* op. cit.



Conjunto de casas Léo Ribeiro de Moraes, 1945. São Paulo. Vilanova Artigas e Léo Ribeiro de Moraes [VA]

As discussões em torno do tema da habitação em escala, que permitisse a transferência, digamos, de alguns dos processos industriais para o canteiro de obras, parecem ter entrado para o cotidiano profissional de Artigas. Pouco depois do debate que animou o tema no 1o. Congresso, Artigas elabora, ao que tudo indica em parceria com o arquiteto Léo Ribeiro de Moraes, o projeto de um conjunto de casas num grande lote urbano em São Paulo, no qual tentam viabilizar algumas hipóteses interessantes de industrialização. Mais do que isso talvez, porque o projeto explora a possibilidade da pré-fabricação de componentes, de modo que permitissem criar dois blocos independentes com alguns tipos diferentes de arranjo espacial. Isso facilitaria o ajuste quanto a questões de insolação, além de proporcionar uma diversidade de opções no assentamento do conjunto. Quase no final do ano seguinte, Artigas parte para os EUA com bolsa da Fundação Guggenheim⁴⁸, com a intenção de continuar essas pesquisas a partir da experiência norte-americana. Ao que se sabe, Artigas teria discutido questões ligadas à industrialização com arquitetos norte-americanos, entre eles William Wurster e Catharine Bauer, esta responsável pelos estudos realizados em torno da *habitação moderna*⁴⁹.

O envolvimento de Artigas no processo desencadeado pelo conjunto de atividades prementes para a afirmação da profissão de arquiteto em São Paulo, parece ter sido decisivo para que assumisse algumas posições em relação à vida artística, cultural e política da cidade e do país. É por essa época que Artigas se aproxima da militância política no Partido Comunista, filiando-se por ocasião da legalização do Partido em 1945.

⁴⁸ Ver a esse respeito: Irigoyen, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2002.

⁴⁹ Cf. Bauer, Catharine. *Modern Housing*. New York, 1934. Ver entre outros Kopp, Astorle. *Quando o moderno...* op. cit. pp. 169-170; 199-201; Thomaz, Dalva. *Um other...* op. cit. p. 153.



Livraria Monteiro Lobato, 1946. São Paulo. Vilanova Artigas. [Acervo Caio Prado Jr.]

CAPÍTULO 3

Artigas: uma crítica inusitada

- 3.1 *As casas de Artigas, os Museus e a polêmica da I Bienal*
- 3.2 *Le Corbusier como ideólogo*
- 3.3 *Os Caminhos da Arquitetura Moderna: realismo socialista no Brasil?*

3.1 *As casas de Artigas, os Museus e a polêmica da I Bienal*

Quero ser um propagandista do comunismo, e quero sê-lo em tudo o que eu possa pensar, falar e escrever, e em tudo o que eu possa pintar. Quero usar a minha arte como uma arma. (Diego Rivera¹)

Lina Bo Bardi num artigo para a sua recém criada revista Habitat, em 1950, prefere falar a respeito das casas de Artigas. Num esboço rápido, cria um retrato interessante de um conjunto quase amalgamado entre arquiteto e sua obra, que gostaríamos de reproduzir neste início de capítulo: *"Artigas é um temperamento retraído. Trabalha na sombra; o seu nome não aparece nas revistas, e ele não gosta de publicar projetos, idéias, desenhos; para ele Arquitetura é trabalho realizado, acabado, resolvido em cada pormenor. A sua é uma arquitetura humana, ou melhor doméstica, no sentido mais claro da palavra. 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, quase puritana. Não é 'vistosa', nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo. As casas de Artigas não se exaurem na única impressão de prazer comunicada por uma boa arquitetura de exteriores; eliminada a sensação de aprazível novidade que sempre suscita uma obra moderna, depois da primeira volta em roda das paredes de fora, o observador não sofre uma brusca interrupção por ter entrado na casa, mas aí ele tem a percepção exata de que a continuidade de espaço se produz, solidária com o rigor constante que as formas externas denunciavam. Esta harmônica continuidade de espaço é obtida por meios límpidos, claríssimos, sem a recorrência dos efeitos forçados, da forma livre, que como se pode observar em muita expressão arquitetônica contemporânea, especialmente na norte-americana, descamba para o decorativo. Citamos uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês. Nas casas de Artigas, que se vêem dentro, tudo é aberto, por toda a parte o vidro, e os tetos baixos – muitas vezes –, a cozinha não é separada, e o burguês que se deixasse levar pela novidade e pedisse uma casa a Artigas,*

¹ The Revolutionary Spirit in Modern Art, p. 64. citado em Wood, Paul. *Realismos e Realidades* (capítulo 4) in: Fer, Briony; Batchelor David; Wood, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 253.

chocado com 'tão pouca intimidade', cego por tanta claridade, se apressaria em fechar com pesadas cortinas as vidraças, a fazer crescer sebes, a reforçar as portas, para continuar, bem defendido, a sua vida despreocupada entre os móveis 'Chippendale' e os 'abat-jours' pintados a mão... As casas de Artigas são espaços abrigados contra as intempéries, o vento e a chuva, mas não o são contra o homem, tomando-se o mais distante possível da casa-fortaleza, a casa fechada, a casa com interior e exterior, denúncia de uma época de ódios mortais. A casa de Artigas que um observador superficial pode definir como absurda, é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana.²

A matéria vinha ilustrada com alguns projetos e obras recentes de Artigas. Além de foto da maquete do conjunto de casas industrializadas feitas com Léo Ribeiro de Moraes, contava com fotos da residência de padres chamada de Casa Paroquial do Jaguarê, e com fotos das casas Benedito Levi, Roberto Lacaze, Antonio Luiz Teixeira de Barros, Mario Taques Bittencourt (49), Czapsky, Hans Victor Trostli.

Artigas e Lina, na época em que foi publicado esse artigo, tinham em comum o fato de ambos terem realizado projetos para as instalações de dois Museus praticamente no mesmo lugar. Criados quase concomitantemente, ambos tinham por endereço o prédio dos Diários Associados, na rua Sete de Abril no. 230. Lina Bo Bardi chegara com Pietro Maria Bardi a São Paulo poucos anos antes de criar a revista *Habitat*. Artigas, mais ou menos na mesma ocasião, estava de saída para os EUA, onde permaneceria por cerca de um ano com bolsa da Fundação Guggenheim. No retorno de Artigas, o MASP – Museu de Arte de São Paulo, criado por Assis Chateaubriand, já se encontrava instalado no Edifício dos Diários Associados, segundo projeto elaborado por Lina Bo Bardi. Com a cessão de outro espaço, no mesmo prédio, para a instalação de um novo museu, será Artigas o responsável pelo projeto das acomodações do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo Matarazzo, em 1948, cujas instalações porém, só foram efetivamente inauguradas no ano seguinte.



Instalações do Museu de Arte de São Paulo, 1947. São Paulo. Lina Bo Bardi.



Projeto para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948. São Paulo. Vilanova Artigas.

² Cf. Bardi, Lina Bo. "Casas de Artigas". in *Habitat* (1) ano 1: 2-16, out-dez 1950. São Paulo: Ed. Habitat.

Entre final dos anos 40 e início dos anos 50, dois fatos muito próximos no tempo ecoam de modo dissonante.

Agosto de 1948: Artigas, que havia retornado cerca de seis meses antes de um período de estudos nos EUA, é um dos membros fundadores do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo e parte do seu primeiro Conselho Administrativo, ao lado de outros arquitetos como Eduardo Kneese de Mello, Jacob Mauricio Ruchti, Luís Saia, Rino Levi, e de artistas e intelectuais como Sérgio Milliet, Oswald de Andrade Filho, Tullio Ascarelli, Lourival Gomes Machado, Francisco Luís de Almeida Salles, Antonio Candido Mello e Souza, Mário Gracioti, Aldo Magnelli, Clóvis Graciano, André Dreyfus e Maria Guedes Penteado. Artigas elabora o projeto das instalações do MAM, num andar do Edifício dos Diários Associados, na rua 7 de Abril, 230, a convite de Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciocillo Matarazzo como era conhecido, o qual lhe solicita também um projeto para sua própria residência num amplo lote em frente ao Jockey Club de São Paulo, que acabou não sendo construído. A mostra inaugural do MAM, em 8 de março de 1949, sob responsabilidade de Léon Dégand, tem por tema *Do figurativismo ao abstracionismo*.³

Agosto de 1951: Artigas expõe publicamente sua oposição à I Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo por meio do artigo A "Bienal" expressão da decadência burguesa, no jornal *Hoje*, de São Paulo, edição de 12/08/51. Aliado aos que não viam com bons olhos o modo como esse evento vinha sendo organizado, inicia uma série de manifestações incisivas contra a I Bienal, ampliando o âmbito de uma crítica que gera polêmica e certo mal estar nos meios artísticos e intelectuais. Sobretudo porque Artigas assume uma posição contrária à arte chamada *abstrata*, predominante entre os artistas convidados, segundo consta, na maioria estrangeiros. Isto o coloca numa condição um tanto contraditória àquela altura, na medida em que era membro fundador do MAM e portanto, presumivelmente favorável às diversas expressões da Arte Moderna. Além disso, Artigas tomara-se, desde meados da década de 40, um dos maiores fomentadores das propostas da *arquitetura moderna* no ambiente paulistano, além de ser ele próprio um realizador. Acrescente-se que o evento também se relacionava à arquitetura, contando com a participação nacional e internacional dos arquitetos numa seção específica de arquitetura. Soma-se ainda o fato de que o projeto do lugar que abrigaria a I Bienal estava sendo elaborado por dois dos amigos de Artigas de longa data: Luiz Saia, colega de turma na Politécnica e companheiro de *república* nos tempos de estudante, e, Eduardo Kneese de Mello, parceiro de primeira hora nas atividades que precederam a instalação tanto do IAB/SP, em 1943, como do 1o. Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1945, ambos de papel relevante na afirmação da arquitetura moderna em São Paulo. Enfim, era notório entre artistas e arquitetos que Artigas se encontrava plenamente envolvido com questões da prática da arquitetura dentro de uma linguagem moderna. Esta representava a tradução explícita das idéias renovadoras que animavam seu fazer arquitetônico desde idos de 1943⁴, quando abandonara um certo idealismo wrightiano para abraçar as causas que a modernidade européia tão bem havia posto em questão.

Porque Artigas teria assumido tal postura perante a I Bienal?

Desde a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, apresentada na inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, havia permanecido um certo mal-estar aparentemente configurado na contraposição de caráter,

³ Cf. Revista Fundamentos (9-10): 197, mar-abr 1949.

⁴ Ver a esse respeito: Thomaz, Dalva. *Um olha...* op. cit. pp. 120-177.

vamos dizer, estético, que a mostra reafirmava entre o *figurativo* e o *abstrato*. A despeito das aparências, as raízes dessa questão estariam fincadas numa profundidade muito maior, se confundindo naquela ocasião com posturas assumidas no plano político. O momento histórico em que essa questão se colocava havia se tomado propício às polarizações. Reproduzia-se, como veremos mais adiante, um quadro próximo ao instaurado na URSS a partir do final da década de 20, época do lançamento do primeiro Plano Quinquenal. Não era por mero acaso. A intensificação das primeiras ofensivas ligadas à *guerra fria*, no âmbito internacional, parece ter favorecido a explicitação das oposições no plano político. Os blocos capitalista e socialista se enfrentavam de modo ainda não visto na História, e pela periferia desse embate a mesma questão ia sendo reproduzida das maneiras e com as formas próprias de cada lugar. No Brasil, se instaurara um quadro maniqueísta, representado em termos políticos entre *direita* e *esquerda*. Essa situação parece ter predisposto ao estabelecimento de uma disputa dentro da própria *esquerda* pela conquista do papel de liderança, garantindo talvez, a prevalência de suas idéias no campo da oposição. Ao que tudo indica, essa disputa se colocava em particular entre dois segmentos políticos, os auto-denominados *socialistas* e os também auto-denominados *comunistas*. Sob a perspectiva da *guerra fria*, e muitas vezes da iminência de uma possível terceira guerra mundial, tudo parece ter se tomado urgente e relevante. Assim, inúmeras questões até há pouco relegadas a segundo plano, passaram a ser tratadas, no novo contexto, com particular interesse político. Inclusive, ou talvez, principalmente, questões presentes no ambiente cultural e artístico que vinham, na verdade, de um certo panorama de conciliação desfrutado em tempos recentes, quando a união e a resistência eram ainda palavras de ordem.

A polêmica da I Bienal começa praticamente um ano antes da época de sua realização, no final de 1951.

É curioso observar que existam hoje, versões que apontem para a polêmica da I Bienal como um embate quase individualizado entre duas pessoas, Artigas e Mário Pedrosa⁵, quando suas dimensões assumem proporções extremamente superiores. Isto denota, em todo caso, a necessidade de um esforço de contextualização. Artigas teve uma presença realmente marcante na polêmica, não há dúvida. Porém, suas manifestações naquela época, delinham um sentido amplo por representarem um pensamento e uma postura de caráter fortemente partidário, compartilhada pelo grupo de intelectuais ligado ao Partido Comunista, quanto aos rumos dados à proposta do novo evento. Parece que seria assim, mais adequado trabalhar na hipótese de que os questionamentos colocados, tanto por Artigas como por outros militantes do Partido com relação à I Bienal, estariam muito mais no âmbito de uma diretriz político-ideológica dentro do embate que se travava, do que no de um possível viés individualizado, de representação de crítica de arte. Artigas não era crítico de arte. Além disso, havia nomes entre os redatores da revista *Fundamentos*, principal veículo de manifestação de Artigas naquele momento, que poderiam ser mais condizentemente associados à crítica de arte e ao embate direto com Mário Pedrosa. Entre eles, Fernando Pedreira e Ibiapaba Martins, como também reconhece Aracy do Amaral⁶. Envolvidos ativamente nessa polêmica, talvez representassem uma oposição mais determinada, se quisermos ver mais especificamente no campo da crítica das artes plásticas. A despeito disso, sabe-se que houve mesmo,

⁵ Ver a esse respeito Amarelante, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989. No subtítulo "Divergência ideológica", a autora apresenta uma breve versão um tanto equivocada a nosso ver, sobre a polêmica em torno da I Bienal. Equivocada quando polariza a discussão entre Mário Pedrosa e Artigas, porque tudo indica que o âmbito do debate seria muito maior, como mostra por exemplo, Aracy Amaral, em *Arte para quê?* São Paulo: Nobel, 1984. Equivocada porque apresenta Artigas como "um radical" e Mário Pedrosa como "um teórico respeitável", como se ambos estivessem correndo na mesma seara da crítica de arte. Equivocada na medida em que coloca num mesmo patamar argumentos de natureza diversa.

⁶ Amaral, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Nobel, 1984, pp.138-139.

circunstancialmente, situações de enfrentamento direto. Uma delas entre Artigas e Mário Pedrosa. Isso porém, ao que tudo indica, estaria muito longe de caracterizar uma discussão polarizada apenas entre os dois. Pelo menos é o que demonstram os vários artigos de outros autores publicados na revista *Fundamentos* e também em jornais da época.

Mesmo assim, talvez valesse argumentar que a História tem demonstrado certas nuances quanto ao exercício da militância política, a qual apresenta, quase inevitavelmente, colorações um pouco distintas dependendo da vivência e da maturidade, considerado-se de uma perspectiva individual. Para um jovem, o calor dos embates políticos tende a despertar certos arroubos que a maturidade parece não mais comportar. Esse é um aspecto que, a nosso ver, precisaria ser observado quando se examina um quadro histórico específico, ou quando se pretende fazer comparações entre posturas diferenciadas. No caso da polêmica da I Bienal, seria interessante lembrar que Artigas, assim como talvez a maioria dos redatores da revista *Fundamentos* naquela época, eram todos jovens, na faixa dos trinta e poucos anos, enfrentando um ambiente de crise política do porte da que se delineara naquela época, pela primeira vez. Mário Pedrosa, por exemplo, não era novato. Tinha já em seu currículo, um histórico de enfrentamento de questões políticas muito semelhantes desde os anos 20 como nos aponta Otilia Arantes: *"Durante a década de 20, Mário Pedrosa foi antes de tudo um ativista político. Militante comunista, ligado depois à IV Internacional, só muito esporadicamente exerceu naquele período a atividade de crítico de arte."*⁷ Em outro momento, a autora também fala à respeito da atuação de Pedrosa durante os anos 30: *"Certamente uma maior urgência do político na década de 30 havia de interferir na produção artística, e isso às vezes, a ponto de lhe dar razão [refere-se às palavras de Mário Pedrosa, citadas a seguir]: 'a polêmica não era mais artística, mas declaradamente política'."*⁸

Seria possível reconhecer, no caso da I Bienal, que os ânimos exaltados representavam só a ponta de um debate mais profundo, cujas tonalidades contrastantes assumidas naquela ocasião, ficavam por conta do clima de *guerra fria* instaurado. O debate em si remontaria talvez meados da década de 20 e a década de 30, no Brasil, quando tendências artísticas e divergências políticas parecem ter se confundido dentro do ideário das esquerdas. Tais divergências estariam na base dos pontos de conflito que se apresentaram em maior evidência no início da década de 50, como nacionalidade e internacionalidade, vanguarda artística e vanguarda política, arte de vanguarda e retorno às tradições, revolução e consolidação, como alguns dos principais temas polarizadores que enfim, animam todo o século XX. Mas é curioso que tais temas não parecem deter valores absolutos em si, como se poderia imaginar. Há um certo nível de movimentação vamos dizer, de superfície, que permite que, sob determinadas condições, certas expressões transitem no vocabulário de posturas políticas aparentemente opostas, tendendo a assumir conteúdos nem sempre semelhantes, dependendo das conjunturas específicas nas quais se apresentam. No complexo processo histórico das esquerdas no Brasil, sob a rubrica artístico-cultural parece se esconder uma herança específica e recorrente, fundada sobre divergências, hoje praticamente dissipadas no *vale-tudo* acarretado pela forte presença da cultura de *mercado*⁹. No quadro manifestado no início dos anos 50, no entanto, época em que pensamento e prática artísticos estavam mais próximos de um sentido de responsabilidade histórica, essa questão da herança assumiria maior gravidade. Veremos adiante como os rumos da arte, incluindo-se aqui a arquitetura, dita *moderna*, experimentaram na

⁷ Arantes, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta-Página Aberta, 1991. p. IX.

⁸ Arantes, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta-Página Aberta, 1991. p. 4.

⁹ Ver a esse respeito, entre outros: Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

URSS pós-Revolução Soviética um ambiente propício e promissor que teria contribuído para acalentar as esperanças depositadas num ideário de libertação artística gestado ainda no século XIX. Com isso, sua inevitável valorização enquanto expressão social dos novos tempos, cujas repercussões se fizeram sentir por grande parte do mundo ocidental. E a prática artística considerada *nova* ou *moderna*, porquanto interessada em romper com os ciclos revivalistas dos historicismos do século XIX, estava inexoravelmente comprometida com os valores impopulares da sociedade a partir do Iluminismo e da revolução industrial, quais sejam, a industrialização e seus reflexos na vida cotidiana, a cidade como lugar, as novas relações sociais, as necessidades concretas das sociedades urbanas e os contrastes decorrentes das contradições da produção industrial. Em diferentes níveis e, muitas vezes, com compromissos diversos é possível reconhecer que a chamada *arte moderna* não poderia ser compreendida longe dessas questões. Entretanto, a partir da verdadeira disjunção que caracteriza na URSS a implantação do primeiro Plano Quinquenal, ou seja, a partir da presença quase onipotente de Stalin, a questão artística parece ter assumido outra importância e outros valores. Um processo mal digerido, interno e externamente, teria gerado uma herança conflituosa em relação ao panorama artístico, o qual teria, de todo modo, influenciado as esquerdas organizadas do mundo não soviético. A virada stalinista, digamos, da URSS, teria sido responsável por inverter grande parte do discurso que dava sustentação às práticas artísticas relacionadas às vanguardas da década de 20, até praticamente confundir o próprio sentido de *vanguarda*. A noção de *vanguarda* se tornaria ela mesma controversa, permitindo confusões entre *vanguarda social*, ou *política*, ou *revolucionária* com *vanguarda artística*. Ou talvez, *vanguarda artística* revolucionária com *vanguarda política* revolucionária. Ou ainda, a posição reivindicada de *vanguarda do socialismo*, como se colocava a URSS, a partir dos anos 30.

Seria possível observar assim, que no interior do embate de caráter artístico-político-ideológico caracterizado naquele início da década de 50 no Brasil, se mantinha presente o clima de disputa pelo que pudesse ser considerado *posições de vanguarda*. Ou, *revolucionárias*. Qual manifestação artística seria considerada *de vanguarda*? Qual seria a mais *revolucionária*? Estas são questões que aparecem em escritos da época, como se pode observar nas edições da revista *Fundamentos*, por exemplo. É provável que houvesse interesse das próprias esquerdas em preservar a associação desses conceitos no sentido de garantir a instrumentalização da arte, tal como ocorrera na URSS, como veremos mais adiante. Pelo menos é um quadro desse tipo que parece se ter apresentado no Brasil, no início dos anos 50. Quem estaria mais à frente naquela disputa: os que defendiam o *socialismo realizado*, digamos, tomando como exemplo no plano artístico expressões acadêmicas e no plano político a denúncia dos avanços dos EUA comandando o bloco capitalista, ou, aqueles que defendiam o *socialismo* ainda não posto em prática, que talvez dependesse de uma presumível união internacional não concretizada e que, enquanto isso, poderia ser incentivada por uma união *artística*, digamos, internacional, independente do quadro político imediato? Como defender, de ambos os lados, a *vanguarda artística* se esta já estaria dissociada da *vanguarda revolucionária*, e, de certo modo, incorporada às expressões do próprio capitalismo? Como se deveria colocar então a questão: defender a '*vanguarda artística*' a despeito do capitalismo ou, defender a '*arte do socialismo realizado*' como se fosse '*vanguarda artística*'? Essa polaridade que não admitia intermediações talvez fosse a difícil questão posta aos militantes partidários das esquerdas no início da década de 50, face aos confrontos colocados pela guerra fria.

Tais contradições que permeavam o ambiente das esquerdas no Brasil, apresentavam-se num plano imediato para Artigos de modo talvez ainda mais contraditório. Pois que, fazia pouco se tomara um arquiteto

convictamente *moderno*. E as razões para isso pareciam relacionadas às perspectivas abertas diante de uma visão não romântica do mundo, na qual o arquiteto garantia um papel de agente na realidade concreta e a própria arquitetura encontrava lugar como participante do novo histórico. Quer dizer, da construção das novas relações artísticas, técnicas, sociais, políticas, econômicas. Poderíamos dizer que Artigas se tomara um arquiteto *moderno* justo porque passara, ao que tudo indica, a acreditar e a lutar ardentemente por uma transformação política da sociedade.

Possivelmente o caso de Artigas não era o único entre aqueles jovens reunidos em torno da revista *Fundamentos*. O fim do Estado Novo e pouco tempo depois, os primeiros reflexos da *guerra fria* com a ilegalidade novamente imposta ao Partido Comunista em 1947, teria criado um quadro favorável à luta por mudanças na sociedade. Acendiam-se, e em certos casos, reacendiam-se, paixões políticas desmesuradas ao mesmo tempo em que se acirravam as disputas entre as esquerdas. Principalmente no âmbito dos artistas e intelectuais. Ao que tudo indica, tornava-se muito difícil a convivência pacífica entre esses setores, constantemente confrontados pelas disputas de liderança das forças ligadas à esquerda no país. Pelo que demonstram documentos e mesmo depoimentos de quem viveu essa época, parece que era menos ofensivo conviver com setores ditos *da direita* do que com os opositores dentro da própria *esquerda*, tal o grau de incompatibilidade.

Na introdução do capítulo "O dilema da desfunção da arte", no livro *Arte para quê?*, Aracy Amaral faz uma leitura desse panorama contextualizando a posição dos artistas, como se pode observar: "E a guerra, terminada, não poria fim aos debates travados, pois o prestígio, para os meios intelectuais e artísticos de todo o mundo, da União Soviética, liderando a campanha da Paz (pela proscricção das armas atômicas) a partir do Congresso de Wrocław, na Polônia, em 1948, seria um dado novo para as gerações de artistas emergentes, assim como a participação efetiva da gravura chinesa o seria na revolução do país de Mao Tsé-Tung. Do outro lado da calçada, a utilização do expressionismo abstrato, a partir da guerra fria, pelos Estados Unidos, como vitrina para a exportação de uma imagem 'aberta' do mundo livre, em contraposição ao famigerado realismo socialista soviético, constitui um novo capítulo, de que participariam também as multinacionais, colocando materiais novos à disposição dos artistas experimentais e vanguardistas, patrocinando exposições e certames artísticos em toda a América Latina."¹⁰

Artigas, arquiteto filiado ao Partido Comunista em 1945, como vimos, engajado no que se dizia uma luta política *anti-imperialista* posta em prática nos diferentes setores da atuação partidária, empreendia batalhas com as armas que enfim, o aprendizado dentro do Partido lhe oferecera. E tudo indica que o grande palco desse aprendizado não se tenha dado entre arquitetos, eram poucos os arquitetos comunistas em São Paulo, ou mesmo entre artistas, mas no convívio com escritores e jornalistas, homens ligados à imprensa. Em particular, no âmbito da Comissão de Redação da revista *Fundamentos*, da qual participa entre janeiro de 1951 e fevereiro de 1952. Apesar de Artigas ter assumido o papel de ativo membro do Partido, com ampla participação em campanhas, comissões e congressos organizados por todo país, a experiência na Comissão de Redação da *Fundamentos* parece ter lhe exigido um pouco além. Porque, como já referimos¹¹, segundo Leandro Konder, havia uma linguagem própria, desenvolvida e adotada pelos comunistas naquele período, em particular na

¹⁰Cf. Amaral, Aracy. *Arte para quê?* op. cit. p. 3.

¹¹ Cf. Thomaz, Dalva. *Um olhar...* pp. 184-186.

imprensa escrita, que continha em si uma carga enorme: tanto por adotarem mais insultos do que propriamente argumentos no trato com intelectuais não filiados ao Partido, como por tomarem como regra desqualificar de saída seus opositores¹². O simples exercício de folhear hoje, exemplares de revistas da época pode oferecer um bom parâmetro para compreensão da voracidade dos comentários e dos artigos de então. Artigas viveu esse meio e se expressou com a combatividade que a inflamada paixão política despertava e de certo modo, exigia.

Não daria para negar que a revista *Fundamentos* foi caminhando muito rapidamente desde 1948, de uma posição um tanto ambivalente para uma outra bem definida dentro do debate das questões artísticas. Diversos artigos publicados na revista, alguns anteriores à inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, apontam nessa direção. Não raro essa ambivalência se torna evidente em artigos que defendem as expressões do *realismo* na arte, negligenciando as formas do *abstracionismo*, como convinha à política levada pelo PCB, justapostos a outros que demonstram forte entusiasmo pela criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, possivelmente cientes das implicações que isso acarretava em termos de incentivo à arte *moderna*.



Pescadores I. 1949-50. Di Cavalcanti [dicavalcanti.art.br]



Senecio, 1922. Paul Klee [LA]

¹² Konder, Leandro. *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1980. pp. 83-87.

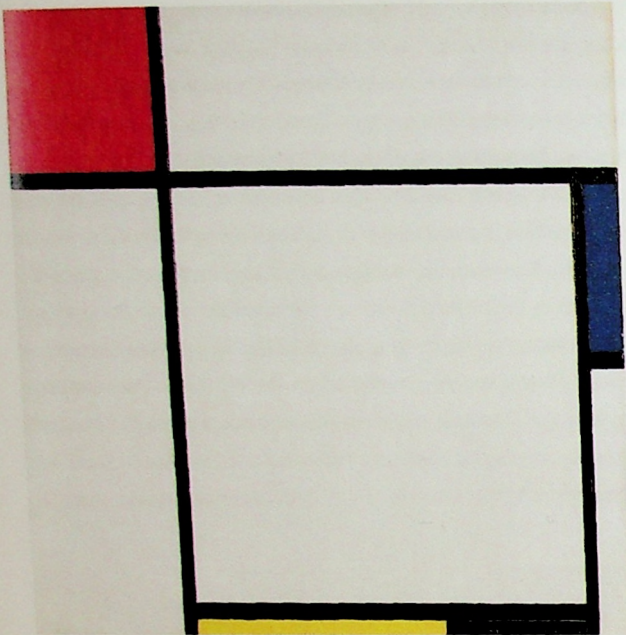
Di Cavalcanti, por exemplo, em artigo de agosto de 1948 intitulado *"Realismo e Abstracionismo"* expõe suas preocupações quanto *"à participação do artista na vida social de seu povo"*¹³. Crítica o *"anarquismo modernista"* pelos aspectos puramente subjetivos que pode conter e defende sua convicção pessoal quanto à adoção do *realismo*, não como cópia do real mas como interpretação inventiva. Considera vital *"fugir do abstracionismo"* de artistas como Kandinski, Klee, Mondrian, Arp e Calder por construírem *"um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios."* E continua: *"Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, não me parece obra da razão. E, o necessário para que o homem seja humano é que guarde seu raciocínio equilibrado."*¹⁴ Esse comentário de Di Cavalcanti parece ser muito sintomático do *estado da arte* em relação ao assunto. Pois que, além de colocar num mesmo rol artistas de tendências muito diversas dentro de um quadro de *modernidade*, associa *arte e razão* com intenções formalmente opostas àquelas assumidas pelos artistas ligados à arte, digamos, *moderna*. Como Mondrian, por exemplo. Na continuidade do artigo Di Cavalcanti se refere ainda à presença *"entre nós"* de Léon Dégand, o qual será responsável pela exposição de abertura do MAM, e a quem considera um dos apologistas do *abstracionismo*. O MAM ainda não havia sido inaugurado.



Alçapão de lagosta e cauda de peixe, 1939. Alexander Calder. [LA]

¹³ Di Cavalcanti, E. *Realismo e Abstracionismo*. In: *Revista Fundamentos*, São Paulo: no. 3, ago 1948, pp. 241-246.

¹⁴ *Idem*, *ibidem*. p. 242.



Composição, 1929. Piet Mondrian. [LA]

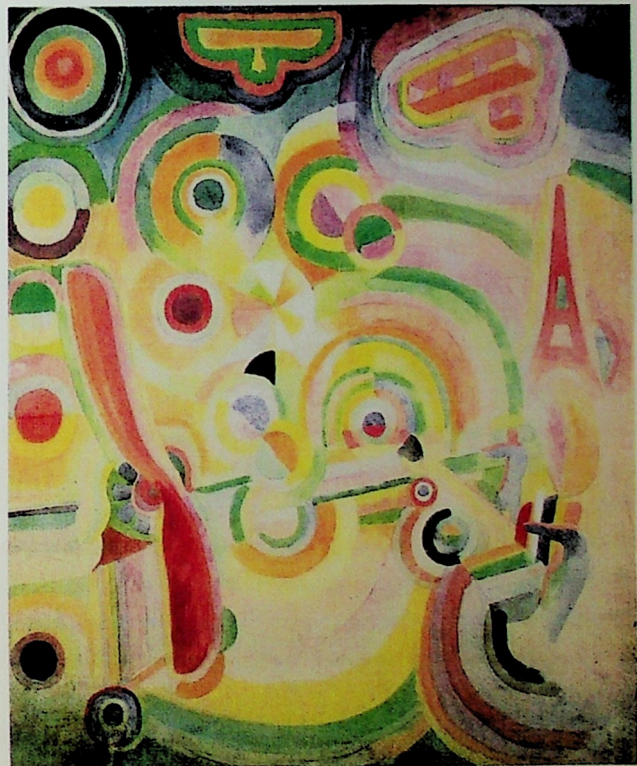
Mas a ambivalência da *Fundamentos* aparece de modo irrefutável num segmento específico da revista: os informes comentados sobre Artes Plásticas, assinado pelas iniciais "G. N."¹⁵. O primeiro se reporta ao Congresso Internacional de Crítica de Arte, realizado em Paris em junho de 1948. Nele o autor comenta: "*Como não poderia deixar de acontecer, foram dos mais animados os debates entre os abstracionistas e os partidários da arte figurativa.*" Entre os "*favoráveis ao abstracionismo*" o autor situa Victor Servranckx (belga); a Herbert Read (inglês) e Lionello Venturi (italiano) atribui "*um ecletismo confuso*", e destaca os franceses André Lhote e Waldemar Georges entre os favoráveis ao realismo. Concordando com a posição firmada por Waldemar Georges, cita suas palavras: "*o realismo não é a adoção (sic) de um estilo, mas sim um modo de pensar, uma posição do homem em face do mundo, e a única posição progressista e revolucionária concebível nos dias em que vivemos.*" Mais adiante, o autor afirma sua própria convicção no realismo, analisando: "*Somos racionalistas, gostamos de compreender e entendemos que as obras de arte devem – ao mesmo tempo – dirigir-se aos nossos sentidos e à nossa inteligência. Não podemos aceitar, como obras de interesse humano, aquelas que só pretendem impor-se à margem da inteligência. Isso não significa, porém, que apenas as formas exteriores nos interessem, preocupa-nos a vida interior (desconhecida) de tudo quanto existe, mas não suportamos a mistificação.*"

Observe-se nessa análise que outra vez deparamos com conceitos como os de "razão" (*Somos racionalistas...*) e "inteligência" (*...dirigir-se aos nossos sentidos e à nossa inteligência.*) ligados à arte, e referindo-se ao realismo, naturalmente. Ao mesmo tempo, é interessante perceber como esses conceitos preparam, de certo

¹⁵ *Revista Fundamentos* (São Paulo: no. 4-5, set-out 1948); Artes Plásticas: Congresso Internacional de crítica de Arte, Museu de Arte Moderna; Di Cavalcanti; Exposições, "Artes Plásticas". (informes comentados, assinados por G. N., muito provavelmente G. Nonnenberg, secretário da revista)

modo, para a exclusão das formas expressivas que conotam o puro sentimento, como a chamada "arte dos loucos", cujos termos chegam a gerar certa confusão. Arte dos loucos, arte dos alienados, arte dos que não têm *inteligência*? Esse tema parece ter emergido naquele momento ao mesmo tempo como contraponto e argumento favorável, digamos assim, ao *realismo*. Como Manfredo Tafuri apontou objetivamente nas relações entre cidade e vanguardas¹⁶, aqui talvez coubesse lembrar a oposição *caos* e *ordem* como instâncias em luta dentro da idéia de uma *arte* em disputa por posições de *vanguarda*. Política, naturalmente.

No final desse pequeno informe, o autor critica o que chama de "*fraseologia incompreensível dos partidários do abstracionismo*" citando trechos de Victor Servranckx como: "*o homem só realizará seu destino pela abstração cósmica*" ou "*A arte abstrata, espiritual e mágica, ritual e religiosa, só tem a ganhar com essa base sagrada que lhe permite conservar uma plástica pura, pura de qualquer 'doublage' do espiritual pelo materialismo sensualista.*" (ARTS – no. 178, pág. 4, 5^a col.).", para concluir que "*é numa linguagem plástica semelhante a esta que, através de suas telas, se exprimem os pintores abstracionistas.*"

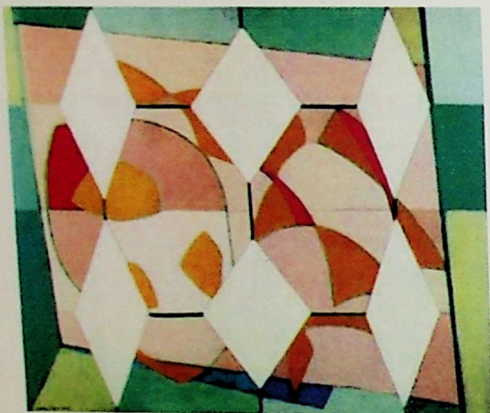


Homenagem à Blériot, 1914. Robert Delaunay. [LA]

O informe seguinte, assinado pelo mesmo autor, refere-se ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, que embora ainda não oficialmente inaugurado, oferecera um "*cocktail à imprensa especializada durante o qual apresentou uma parte dos quadros de sua rica coleção.*" Com relação a essa visita o autor comenta: "(...) nossa

¹⁶ Cf. Tafuri, Manfredo. *Projecto e Utopia*. op. cit. p. 66

impressão foi das melhores e hoje estamos certos de que o Museu de Arte Moderna de São Paulo muito poderá fazer pela elevação do nível cultural da cidade. Uma observação de detalhe queremos, porém, deixar aqui registrada: Ao lado de telas excelentes de grandes pintores estrangeiros, lá estavam uma de Volpi e outra de Di Cavalcanti, e a comparação de uma com as outras nos permitiu consolidar a convicção de que temos em São Paulo pintores de alto nível internacional. Afora os quadros pertencentes ao museu, foi-nos permitido ver algumas dezenas de quadros abstracionistas que o sr. Léon Dégand trouxe da Europa e que serão brevemente apresentados ao público paulista. Quadros de Kandinsky, Delaunay, Deyrolle, Arp, Magnelli, etc., que vieram apenas reforçar a opinião que, através de reproduções, já havíamos formado sobre arte abstrata. Voltaremos ao assunto por ocasião da exposição prometida que deverá coincidir, cremos, com uma exposição individual das telas de Cícero Dias depois de sua adesão ao abstracionismo e que, confiadas à guarda do Museu de Arte Moderna, tivemos a oportunidade de ver nesse mesmo dia.¹⁷



Composição, 1948. Cícero Dias [estadao.com.br]

Ainda entre aqueles informes, dois outros chamam a atenção. Um, que aponta as cinco melhores exposições de São Paulo naquela ocasião: *Flávio de Carvalho (a melhor das cinco) e depois Calder no Museu de Arte, Kauffmann e depois Flexor na Galeria Domus, Ostrova na Galeria Itapetininga.*¹⁸ Outro, que fala do lançamento da revista *Artes Plásticas*: *Sob a direção de Ciro Mendes, Flávio Mota e Cláudio Abramo, apareceu no mês de julho o primeiro número de 'Artes Plásticas', publicação especializada como seu nome indica, destinada a preencher uma séria lacuna da imprensa paulista. Boa apresentação gráfica, charges magníficas de Hilde Weber, colaboração variada e interessante. Em suma, uma tentativa séria que merece ser apoiada.*¹⁹

Curioso observar nesses informes que, pelo menos no plano da vida cultural dos intelectuais e artistas de São Paulo, não se colocavam ainda maiores restrições quanto ao tipo de manifestação representado no trabalho de cada um. Há porém, algumas insinuações entre certas expectativas deixadas no ar. Mas é bem possível que aquele momento se mostrasse mais propício à *consolidação*, e talvez fosse mesmo mais interessante valorizar e prestigiar a produção cultural, no sentido de angariar a respeitabilidade desses setores no conjunto das ações da sociedade.

¹⁷ Revista *Fundamentos* (São Paulo: no. 4-5, set-out 1948): *Artes Plásticas: Congresso Internacional de crítica de Arte; Museu de Arte Moderna; Di Cavalcanti; Exposições: "Artes Plásticas"*.

¹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁹ *Idem, ibidem.*

Um retrato dessa situação transparece no entusiasmo reticente de alguns comentários acerca da inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, encontrados na revista *Fundamentos*. Como é o caso do artigo de José Eduardo Fernandes, uma espécie de cobertura do evento que havia se dado em 8 de março de 1949: *"uma data de importância no desenvolvimento cultural de São Paulo, e mesmo do país. Essa realização elogiável coloca nossa capital na posição pouco comum, mesmo entre as grandes cidades, de possuir uma organização autônoma inteiramente dedicada às manifestações modernas nos diversos campos da arte. (...) Embora o enunciado de suas finalidades seja bastante amplo é justo destacar-se que a principal função do Museu é a de apresentar a arte moderna ao público."*²⁰ Nesse artigo o autor atribui a incompreensão da arte moderna, por parte do grande público, à pouca divulgação dos trabalhos dos artistas o que teria provocado uma dissociação entre o artista e o público. Em suas palavras: *"Tal dissociação, agravada ainda por outros fatores, contribuiu para indispor a arte moderna com o público, propiciando o aparecimento de preconceitos de parte a parte; de um lado o artista julgar o público incapaz de compreendê-lo, e de outro, o público a julgar o artista incapaz de fazer qualquer coisa compreensível."*²¹ A análise que faz dessa situação procura reconhecer causas dessa dissonância para além do ambiente artístico propriamente. Nesse sentido, coloca a estrutura econômico-social do país como responsável por manter de um lado, uma grande maioria inculta, subnutrida e analfabeta, de outro, uma minoria poderosa, *"ignorante em sua maior parte"*, incapaz de alavancar o *"progresso do país"*, *"submisso a interesses antinacionais"*. Entre esses dois setores em permanente tensão, estariam os artistas modernos *"esmagados em sua sensibilidade, sem a perspectiva de sua função social"*. Desenvolvendo esse lado da questão, o autor assinala que o MAM poderia cumprir um importante papel tanto no apoio aos artistas modernos como no empreendimento de uma programação de caráter didático. No artigo, ilustrado com perspectiva do projeto de Vilanova Artigas para o MAM, o autor destaca as festividades de abertura do Museu, ressentindo-se de que a mostra *Do figurativismo ao abstracionismo* exibia exclusivamente abstracionistas. Na conclusão do artigo o autor revela que já existia certa animosidade no ar: *"O MAM por suas iniciativas, deverá tender para a posição de centro da arte moderna em São Paulo. Seria lamentável que uma tal iniciativa se deixasse empolgar pelo exclusivismo avanguardista de algumas experiências formalistas, como o abstracionismo na pintura, certas escolas atonalistas na música, e, as indagações preciosas de cinema 'puro'."*²² O tom assumido no final desse artigo dá sinais de que se vivia a antevéspera da polêmica gerada pela I Bienal.

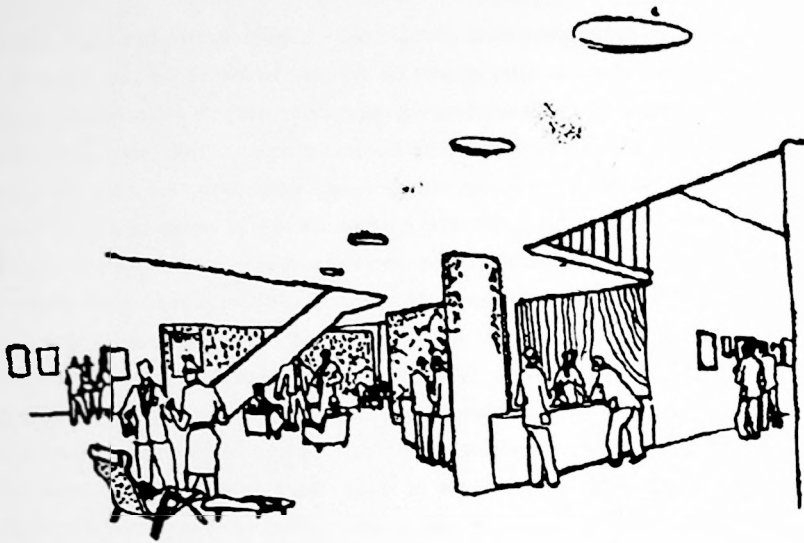
É interessante notar que embora nesse artigo já se colocasse, ainda que discretamente, a arte moderna em questão pelos eventuais rumos de uma pesquisa estética *incompreensível* ao grande público, sobrava à arquitetura moderna uma boa dose de distinção. E nesse sentido, o próprio trabalho de Artigas como arquiteto das instalações do MAM, é digno de elogios por parte do autor daquele artigo: *"O MAM está instalado à Rua 7 de Abril, 230, nesta capital, em local adaptado pelo arquiteto Vilanova Artigas, cujo brilhante projeto conseguiu dar a uma área relativamente pequena, todos os requisitos funcionais e estéticos exigidos pelas finalidades de um museu de arte moderna."*²³

²⁰ Fernandes, José Eduardo. Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: Revista *Fundamentos* (São Paulo: no. 9-10, mar-abr 1949). pp. 194-197.

²¹ Idem, *ibidem*. p. 195

²² Idem, *ibidem*. p. 197

²³ Idem, *ibidem*. p. 197.



Projeto para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948. São Paulo. Vilanova Artigas. [RF]

A arquitetura *moderna* praticada por Artigas, pelo menos a representada nas instalações do MAM, havia passado ileso pelo crivo dos críticos da revista *Fundamentos* naquele momento. O mesmo não se poderia dizer a respeito da própria *arquitetura moderna* que seria em breve alvo de dois artigos vorazes, escritos por Artigas.

No ano seguinte à abertura do MAM, Artigas já estará envolvido no processo conflituoso que cerca a realização da I Bienal. É o que aponta uma cronologia a respeito de Waldemar Cordeiro, onde se faz referência sobre a participação de Cordeiro nas *reuniões organizadas pelo arquiteto Vilanova Artigas, com o intuito de mobilizar os artistas e intelectuais contra a criação e a direção da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.*²⁴ Como se vê, Artigas não entrara no debate da questão artística em si, mas pelo viés da mobilização de artistas e intelectuais contra a própria criação da Bienal.

A discussão encaminhada em termos da oposição *realismo* e *abstracionismo*, conforme vimos no artigo de José Eduardo Fernandes, na revista *Fundamentos*, já se havia feito presente há algum tempo. Porém, por ocasião da Bienal as coisas parecem ter se tomado um pouco mais confusas, extrapolando o âmbito da representação propriamente artística. Outros interesses pareciam estar em jogo. Como por exemplo a interferência do MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, na organização da Bienal de São Paulo, fato que parece ter despertado ainda mais a ira dos militantes comunistas. Naquelas circunstâncias, *realismo* teria se confundido com presença marcante de artistas brasileiros na Bienal, configurando certa independência cultural, enquanto *abstracionismo* se confundira com reverência aos artistas estrangeiros, particularmente norte-americanos, ou seja, uma espécie de *submissão cultural* do Brasil ao exterior, em especial aos EUA. No clima de *guerra fria* isso parecia inconcebível para os militantes do PCB.

²⁴ Cronologia publicada in catálogo da exposição "Waldemar Cordeiro 1925-1973". Centro Cultural São Paulo, 1983, e reproduzida em: Amarel, Aracy. *Waldemar Cordeiro - uma aventura da razão*. São Paulo, MAC-SP, 1986. p. 183.

Aracy Amaral, explorando a polêmica da Bienal pelo caráter político afirma, com base em documentos pesquisados nos EUA, que realmente havia uma ligação entre o MoMA e o Departamento de Estado norte-americano²⁵ quanto a uma política cultural para a América Latina, observando ainda que: "os artistas comprometidos do Brasil pareciam bem informados a respeito, ao se manifestarem contra a implantação das bienais de São Paulo por sua vinculação com o MoMA."²⁶

É interessante notar, em todo caso, que se Artigas se envolve, em 1950, no debate das artes plásticas defendendo a presença dos artistas brasileiros, como representação digamos, política, ao mesmo tempo se envolve com Waldemar Cordeiro, defensor do *abstracionismo*²⁷.

Porém, já observamos em outra ocasião²⁸, que Artigas se encontraria até 1953 tão radicalmente preso ao discurso e às questões da luta partidária dentro do PCB que, por mais esforço que fizesse, dificilmente teria condições objetivas naquele momento, para compreender e discutir serenamente as idéias apontadas por Waldemar Cordeiro em favor da arte *abstrata*. Tanto é que, ao que tudo indica, a partir das reuniões contra a realização da Bienal, ambos tomarão caminhos distintos. Waldemar Cordeiro participará da I Bienal com obras de caráter *abstrato* e Artigas entrará, no início de 1951, na Comissão de Redação da revista *Fundamentos*, onde assumirá o discurso ácido e combativo colocado pelo PCB. Inclusive para a arquitetura *moderna*.

A primeira manifestação de Artigas sobre a Bienal foi publicada no jornal *Hoje*, em agosto de 1951, no artigo A "Bienal" expressão da decadência burguesa. Alguns trechos encontrados aqui e ali demonstram claramente o quanto Artigas estava impregnado com a ferocidade daquela linguagem adotada pelos militantes do PCB nesse início de década. Seria possível observar, contudo, um fato curioso. A manifestação de Artigas contra a Bienal acontece pouco tempo depois de ter sido negado à Oscar Niemeyer o acesso ao cargo de docente na FAUUSP. Sobre esse episódio há uma matéria voraz, não assinada mas que quase certamente foi escrita por Artigas, denunciando em altos brados os desmandos e os atos anticomunistas que estariam sendo aplicados inclusive na Universidade.²⁹

Na revista *Fundamentos* será Fernando Pedreira quem vai assinar o primeiro artigo sobre a Bienal, ainda na edição de agosto de 1951. Sob o título "A Bienal – Impostura cosmopolita"³⁰, Pedreira faz denúncias a respeito dos acordos que envolvem a realização da Bienal, além de atacar diretamente várias das figuras ligadas ao mecenato, assim como o próprio Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciccillo Matarazzo, criador do MAM de São Paulo e da Bienal. Pelo tom de Fernando Pedreira é possível perceber o grau de indignação política que o fato em si, provocava. Mas pouco fala de arte propriamente. Esse assunto também será tratado muito superficialmente no artigo "A Bienal e seus defensores"³¹, publicado no número seguinte da revista, em setembro de 1951. Nesse artigo Fernando Pedreira se dirige nominalmente a vários artistas e intelectuais que defendem a Bienal, e bate de frente com Mário Pedrosa no sentido de responder, sem maiores subterfúgios, ao seu artigo "A Bienal de São Paulo e os comunistas", publicado no jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro,

²⁵ Amaral, Aracy. *Arte para quê?*. São Paulo, Nobel, 1984. pp. 14-18.

²⁶ Idem, *ibidem*. p. 16.

²⁷ Ver a esse respeito dois artigos de Waldemar Cordeiro: *Abstracionismo*. in revista *Artes Plásticas*, São Paulo: ano 1, no. 3, jan-fev 1949; e *Ainda o Abstracionismo*. In *Revista dos Novíssimos*, ano 1, no. 1, jan-fev 1949, pp. 27-28.

²⁸ Ver Thomaz, Dalva. Op. cit. p. 230.

²⁹ Na *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*. In revista *Fundamentos*, São Paulo, no. 20, jul 1951. p. 23.

³⁰ Pedreira, Fernando. *A Bienal – Impostura cosmopolita*. In revista *Fundamentos*, São Paulo, no. 21, ago 1951. pp. 14-15.

³¹ Pedreira, Fernando. *A Bienal e os seus defensores*. In revista *Fundamentos*, São Paulo, no. 22, set 1951. pp. 12-13.

no dia 9 daquele mesmo mês. Enveredando claramente pelo viés da oposição política, *stalinistas* ou *trotskistas*, Fernando Pedreira desqualifica tanto o crítico Mário Pedrosa, como seus argumentos e os artistas por ele citados: Malevitch, Kandinsky e Rodchenko.

Contudo, um aspecto chama a atenção neste artigo de Fernando Pedreira. Trata-se de como os militantes do PCB parecem desconhecer, àquela altura, o trabalho dos *construtivistas soviéticos*. Já tínhamos observado isso com relação à Artigas, no plano específico da arquitetura³², e Fernando Pedreira sinaliza alguma coisa semelhante, no plano das artes plásticas, apontando na mesma direção. E seria um desconhecer ou seria um não reconhecer? Pode ter sido intencional, mas Fernando Pedreira parece tocar nesse assunto, em resposta a Mário Pedrosa, com pouquíssima familiaridade, desviando rapidamente a atenção para outros aspectos.



Composição suprematista, 1915. Malevitch [HR]



Cartaz da Primeira Bienal de São Paulo, 1951.
Antonio Maluf. [Ibiensaisaopalo.alojobr/](http://biensaisaopalo.alojobr/)

Seria bom ter presente que grande parte dessa polêmica aconteceu antes da abertura da Bienal, prolongando-se até depois de seu encerramento. Será já nos extertores da I Bienal, que Artigas vai lançar na revista *Fundamentos* o artigo "A Bienal é contra os artistas brasileiros"³³. Entre ironias e descomposturas, Artigas faz um discurso politizado e inflamado contra a Bienal, contra os aspectos imperialistas que reconhece na presença dos interesses dos países adiantados em relação ao Brasil e à América Latina, contra aqueles que se deixaram seduzir pelos encantos da arte *abstrata*, contra aqueles que relegaram a arte produzida por artistas brasileiros. Depois de desferir incontáveis insultos e agressões, afirma que os artistas progressistas, incluindo os escritores, "não são contra qualquer escola de arte. São sim a favor da participação da arte na luta que o povo duramente desencadeia contra o imperialismo americano, a miséria e a fome. São a favor da mobilização de todos os artistas para a luta pela libertação nacional do jugo estrangeiro, luta com as armas que lhe são peculiares, com as cores, as formas, a expressão, com os quadros, desenhos, com a força comunicativa de sua arte. São contra as manobras burguesas de erigir em arte uma atividade charadística só para convencer, através de uma propaganda do tipo fascista, que a arte não tem interesse nos problemas do povo. Que os artistas devem pôr-se

³² Ver Thomaz, Dáiva. *Um olhar...* op. cit. pp. 200-201.

³³ Artigas, J. Vianova. *A Bienal é contra os artistas brasileiros*. In revista *Fundamentos*, São Paulo, no. 23, dez 1951. pp. 10-12.

*à margem dos acontecimentos. Num momento como o que atravessamos, em que o imperialismo americano agride nossa soberania com a complacência de uma burguesia caduca, e ameaça escravizar-nos completamente, usar nossos jovens para suas aventuras guerreiras, cumprir-nos esquecer escolas e tendências estéticas para acima de qualquer condição, unimo-nos solidamente como cidadãos brasileiros que somos, patriotas e honestos, que desejam ardentemente a felicidade na nação, a liberdade de um povo. Unimo-nos para a luta como um só homem, contra o inimigo da pátria, sob qualquer forma em que ele se apresente.*³⁴

Ainda no âmbito da polêmica da I Bienal, faltaria tocar no assunto da reunião organizada pelo Clube dos Artistas, no prédio do IAB/SP em dezembro de 1951. Foi uma reunião tumultuada que acabou nas páginas dos jornais com fotos sensacionalistas pelas "vias de fato" entre os artistas e intelectuais presentes.³⁵

Há um aspecto curioso em torno de toda essa polêmica: Artigas não toca na questão da arquitetura, tratando a Bienal como se fosse um evento apenas voltado às artes plásticas. E Artigas não se coloca também, como se estivesse olhando para isso a anos-luz de distância. É de se imaginar que estivesse profundamente arraigado aos compromissos políticos que assumira perante o Partido. Ao mesmo tempo, parece estar envolvido de tal modo com as questões da Comissão de Redação da revista *Fundamentos* que o seu lado arquiteto-ativo teria ficado meio obscurecido. Artigas não fala da exposição de arquitetura da I Bienal, como se não tivesse nada a ver com isso. É de se estranhar. Artigas, de tão envolvido pela questão política que se colocava naquele momento, assim como seus rebatimentos no debate artístico, parece ter relegado a segundo plano as questões relativas à arquitetura, também presente naquele evento. Unido aos que combatiam duramente a realização da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Artigas parece ter se mantido distante de todo o cenário de preparação da Bienal, em termos propriamente arquitetônicos. E, a despeito da polêmica em que estava envolvida, a Bienal foi efetivamente aberta em 20 de outubro de 1951, permanecendo até finais de novembro.

A importância da realização da I Bienal não poderia ser enfim, negada. Assim também, a sua permanência no tempo, como acontecimento incorporado na história da vida cultural paulistana, brasileira e internacional, até hoje. Caberia observar contudo, alguns aspectos relacionados à presença dos arquitetos naquela primeira edição, de 1951. Vimos que, além da exposição e premiação voltada aos trabalhos das artes plásticas mais propriamente, a Bienal também pode contar com uma mostra internacional de arquitetura. Mostra da qual Artigas, naturalmente, não participou. Mas é interessante que praticamente todo o grupo de arquitetos cariocas ligados à arquitetura moderna estava representado nessa mostra convocada pela I Bienal de São Paulo. É o que se pode ver pela própria lista de premiação, que distingue com prêmios, em dinheiro inclusive, arquitetos internacionais e nacionais. Entre os primeiros foram contemplados o arquiteto Le Corbusier e o engenheiro Pier Luigi Nervi. Entre os brasileiros encontram-se os arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alvaro Vital Brazil, Afonso Eduardo Reidy, Paulo Antunes Ribeiro, Jorge Ferreira, Henrique Mindlin, todos pertencentes ao ativo grupo do Rio de Janeiro. Entre os arquitetos de São Paulo, encontram-se Rino Levi, Oswaldo Arthur Bratke e Ícaro de Castro Mello. Afora os arquitetos propriamente, também o engenheiro Joaquim Cardozo foi contemplado na premiação. E além disso, dos prêmios conferidos aos profissionais, a Bienal concedeu ainda prêmios aos estudantes de arquitetura, cuja distribuição foi, nesse caso, repassada pelo júri à Direção do Museu

³⁴ Cf. Artigas, J. Vitanova. *A Bienal é contra os artistas brasileiros*. In revista *Fundamentos*, São Paulo, no. 23, dez 1951. p. 12.

³⁵ Cf. Amaral, Aracy. *Arte para quê?*. São Paulo, Nobel, 1984. pp. 255-259; 268.

de Arte Moderna de São Paulo.³⁶ A decisão a respeito dos vários prêmios dados aos arquitetos ficara a cargo de um júri internacional, constituído por três representantes de outros países ligados a algumas cidades especificamente, como é o caso de Siegfried Giedion, da cidade de Zurique, Junzo Sakakura, de Tóquio e Mario Pani, da Cidade do México, sendo este último designado pelo IAB/Departamento de São Paulo. Também faziam parte do júri, dois arquitetos brasileiros, Eduardo Kneese de Mello, representando o MAM de São Paulo, e Francisco Beck, representando o IAB Nacional.³⁷

Poderia se dizer que Le Corbusier foi o grande premiado da I Bienal de São Paulo. A esse arquiteto foi concedido o prêmio máximo ou *"Grande Prêmio Internacional de Arquitetura: 'Prêmio Atílio Correa Lima' instituído pelo Governo do Estado"*³⁸. Em função do prêmio, coubera também a Le Corbusier, uma soma considerável em dinheiro, correspondente ao dobro dos valores recebidos individualmente pelos arquitetos ganhadores dos outros prêmios. Na ata, o júri afirma que *"conferiu o Grande Prêmio Internacional ao arquiteto Le Corbusier, em consideração à significação mundial de sua obra, relativamente ao desenvolvimento da arquitetura contemporânea e particularmente, à sua influência criadora sobre a moderna arquitetura brasileira."*³⁹ Parece que Le Corbusier estava sendo, de qualquer modo, recompensado pelos serviços prestados, o que é bem curioso. Quanto ao outro prêmio, concedido a um estrangeiro não-residente no Brasil, e conferido a Pier Luigi Nervi, a ata afirma que *"o júri considera de maior importância o encorajamento ao trabalho do engenheiro e tributa merecida homenagem à grande obra daquele italiano."*⁴⁰ Entre os arquitetos brasileiros, o prêmio de Lucio Costa foi conferido pelo projeto do conjunto Parque Guinle; Henrique Mindlin recebeu o prêmio pelo projeto de residência em Nogueira, RJ; Rino Levi pelo projeto da Maternidade Universitária de São Paulo; Alvaro Vital Brazil pelo projeto do Banco da Lavoura de Minas Gerais, em Belo Horizonte; Oscar Niemeyer, ao que tudo indica, pelo projeto da Fábrica Duches, em São Paulo; Affonso Eduardo Reidy, pelo projeto do conjunto residencial de Pedregulho. Menções especiais foram feitas a Oswaldo Arthur Bratke, pelo projeto de residência no Morumbi, provavelmente a sua própria; a Paulo Antunes Ribeiro, pelo projeto de um prédio de escritórios em Salvador; a Jorge Ferreira, por um pavilhão para refeitório e a Ícaro de Castro Mello, pelo projeto de Ginásio de Sorocaba.⁴¹



Parque Guinle, 19... Rio de Janeiro. Lucio Costa. [LuC]

³⁶ Cf. Rev. Acrópole 162 out 51 p. 193

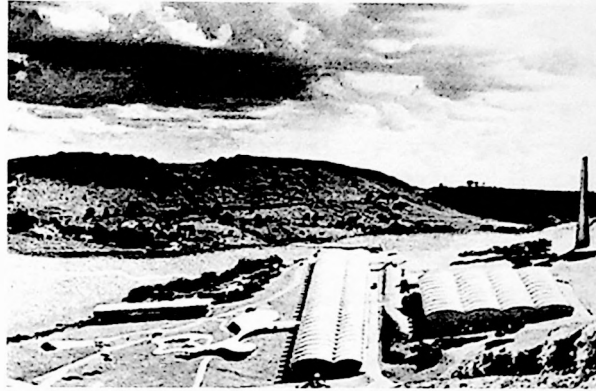
³⁷ Cf. Rev. Acrópole 162 out 51 p. 193

³⁸ Cf. Rev. Acrópole 162 out 51 p. 193

³⁹ Cf. Rev. Acrópole 162 out 51 p. 194

⁴⁰ Cf. Rev. Acrópole 162 out 51 p. 194

⁴¹ Cf. Rev. Acrópole 162 out 51 p. 194



Fábrica Duchesne, 1950. São Paulo, Oscar Niemeyer. [HM]

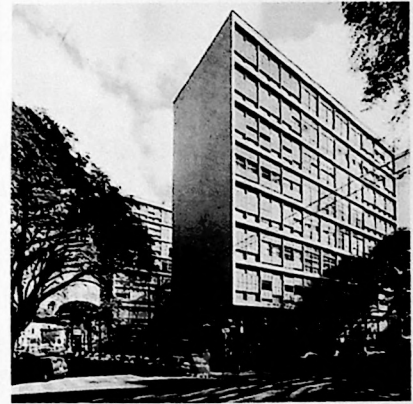


Banco da Lavoura de Minas Gerais, 1951. Belo Horizonte. Alvaro Vital Brazil. [HM]

Ficar ausente de um evento arquitetônico daquele porte, e ainda mais em São Paulo, não deve ter sido muito fácil para Artigas. Principalmente porque desde a criação do IAB/Departamento de São Paulo, em 1943, e da realização do 1o. Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1945, Artigas havia sido muito atuante nas questões relacionadas à arquitetura, estando sempre presente, participando com intensidade da vida cultural, artístico e arquitetônica da cidade. De outro lado, desde que voltara dos EUA, em início de 1948, havia elaborado alguns dos seus importantes projetos para residências, como as de Luiz Antonio Leite Ribeiro, de Juljan Czapski e Alice Brill, de Hans Victor Trostli, de José Mário Taques Bittencourt, assim como a sua própria. Muitas dessas casas estavam sendo terminadas por aquela época, chamando a atenção da imprensa especializada e dos arquitetos, de modo geral. O artigo de Lina Bo Bardi para o primeiro número da revista Habitat, refere-se a essas casas, conforme comentamos. O Edifício Louveira, recém concluído, estava sendo considerado como um dos belos exemplares arquitetônicos da cidade de São Paulo. Portanto, Artigas tinha o que mostrar numa exposição internacional do porte da concretizada na I Bienal de São Paulo. Porém, e mais uma vez como aconteceu em relação a *Brazil Builds*, ficara de fora da representação da chamada arquitetura moderna brasileira.



Casa José Mário Taques Bittencourt, 1949. São Paulo. Vilanova Artigas. [AFVA]



Edifício Louveira, 1946. SP. Vilanova Artigas. [AFVA]

3.2 Le Corbusier como ideólogo

A primeira expressão levada a público da crítica de Artigas no campo da arquitetura está contida no artigo *Le Corbusier e o Imperialismo*, publicado em maio de 1951, na revista *Fundamentos*⁴², portanto bem antes da realização da I Bienal de São Paulo. O próprio título adianta o assunto e diz sobre o seu teor: trata-se evidentemente de uma leitura politizada a respeito desse arquiteto franco-suíço de projeção internacional. Mas ao que se refere exatamente: à ação do arquiteto ou ao resultado concreto de sua arquitetura?

Vejamos.

O artigo coloca de saída uma questão política sobre um problema técnico. Ou seja, segundo Artigas, o fato de existirem dois sistemas diferentes de medidas, o sistema pé-polegada e o sistema métrico decimal, poderia representar alguns contratempos de ordem técnica ao avanço do "imperialismo americano". Argumenta então, que o primeiro sistema vinha de raízes anglo-saxônicas e que havia sido amplamente difundido pela mão do "império" britânico, enquanto o segundo, descenderia da Revolução Francesa, o que lhe concederia um caráter mais democrático, digamos.

Nada de novo até aqui, porque, a bem da verdade, a coexistência no século XX dos dois sistemas parece reproduzir tão-somente, e em termos técnicos, um dos mais conhecidos conflitos do século XIX: o embate entre França e Inglaterra. A disputa entre ambos por uma supremacia técnico-científica, ao mesmo tempo industrial e de caráter também imperialista, estivera enfim, extraordinariamente bem retratada ao longo do século XIX nos eventos internacionais das feiras e exposições mundiais. Iniciadas em 1851, em Londres, com a construção do imenso pavilhão conhecido como Palácio de Cristal, atingiram uma espécie de coroamento na comemoração dos cem anos da Revolução Francesa com a construção da Torre Eiffel e de todo o complexo de exposições do qual ressaltava a magnitude da *Galerie des Machines*, em Paris, 1889.

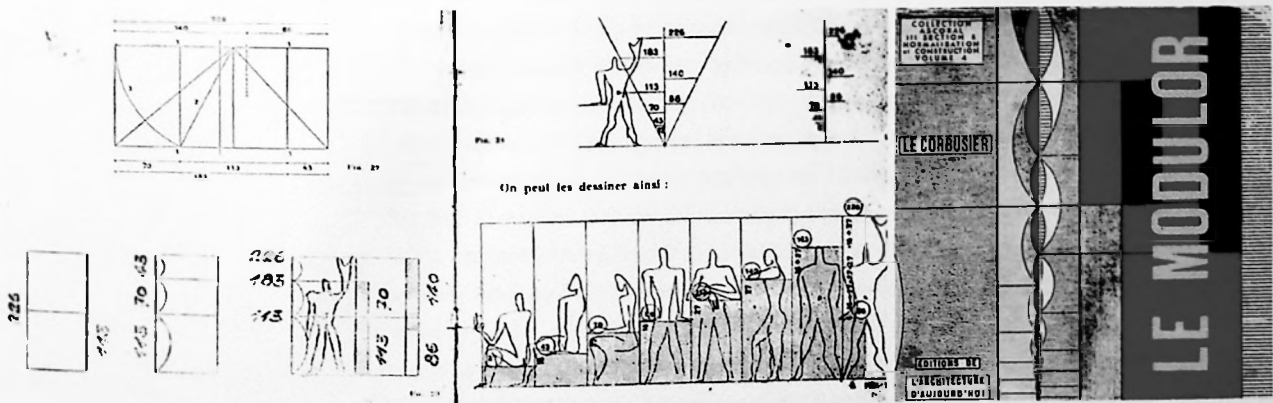
Esse seria apenas um pano de fundo sobre o qual Artigas apõe, na sequência do artigo, a questão dos EUA, grande potência industrial do século XX, imperialista, que esbarrava no entanto, em certas limitações à sua presença em países favoráveis ao sistema métrico decimal devido à disparidade das medidas. Para contornar tal dificuldade, Artigas lembra que algumas propostas já haviam sido apresentadas, como por exemplo, no campo da construção civil, a "modulação", tomando por base o "módulo" de 10 centímetros, ao que ele mesmo acrescenta: *"E a intenção é clara, ainda que não revelada nas normas: dez centímetros correspondem a quatro polegadas, sem muito erro, ou pelo menos com uma diferença que desaparece no processo grosseiro de aplicação de materiais de construção. Da Argentina à França, passando pelo Brasil, abrem-se as portas à penetração imperialista."*⁴³

⁴² Cf. *Revista Fundamentos* (18): 8-9, 27, maio 1951, São Paulo.

⁴³ Artigas, J. Vilanova. *Le Corbusier e o Imperialismo*, in: *revista Fundamentos* (18): 8, maio 1951, São Paulo p. 9.

Mesmo estabelecendo esse tipo de relação, desde o nome fica claro que Artigas pretende ressaltar nesse artigo uma outra proposta, ou seja, a apresentada por Le Corbusier sob o nome de *O Modulor*. Esse é o ponto central da discussão que interessa realmente colocar em xeque. Porque Artigas, numa espécie de breve resenha do livro e da proposta, aponta para Le Corbusier não como técnico ingênuo, mas como criador astuto, interessado em se colocar "a serviço de". "De" quem? Do *imperialismo norte-americano*, afirmaria Artigas..

Então, no sentido de demonstrar essa hipótese, Artigas vai tentando desconstruir o discurso organizado por Le Corbusier no texto de apresentação de sua proposta, no livro *O Modulor*⁴⁴. Por esse meio, procura fazer aflorar as intenções que ultrapassariam as meras palavras explicativas. Artigas critica o que chama de teor pseudo-humanista que Le Corbusier pretende associar ao *Modulor*, pelo fato deste relacionar medidas à proporções humanas, criando um sistema de modulação que incorpora a seção áurea. Dai o nome *Modulor*. Para Artigas, isso não representaria nenhuma manifestação de humanismo. Além de considerar simplificação rasteira da relação com o homem e ainda falseamento diante de um modelo que pretende conter a realidade, Artigas argumenta que isso representaria um discurso oportunista que, por tentar estabelecer a unificação de medidas, só viria favorecer e ampliar o campo de ação do imperialismo americano. Reconhece, contudo, e ao mesmo tempo, que o imperialismo não depende disso para se expandir, o que, portanto, só colocava Le Corbusier numa posição mais desconfortável ainda. Porque embora Le Corbusier tivesse oferecido seus préstimos, segundo Artigas, num misto de oportunismo e ingenuidade, mesmo assim teria sido preterido pelos reais interesses do avanço capitalista: "Enfim, o imperialismo não encontra uso imediato para as soluções de Le Corbusier. Acharnas atrasadas, no que não deixam de ter razão. A penetração imperialista hoje, é feita à força, a tiro de canhão, massacrando os patriotas, invadindo territórios, comprando governos inteiros, e por isso desprezam os Modulor. (...) Os aproveitadores da desgraça humana não querem dividir com ninguém a liderança. Nem uma palha levantam. Nos domínios dos imperialistas, não há lugar para ninguém, nem para Le Corbusier, que afinal tanto já fez, que tem uma folha corrida limpa, que é apolítico etc..."⁴⁵



⁴⁴ Le Corbusier. *Le Modulor*. Paris: Editions de L'Architecture D'Aujourd'Hui. Collection Ascorial III section B Normalisation e construction, volume 4. 1950.

⁴⁵ Artigas, J. Vilanova. Le Corbusier e o Imperialismo, in: revista *Fundamentos* (18): 8, maio 1951, São Paulo p. 27.

Que a crítica de Artigas a Le Corbusier está eminentemente ligada ao que considera uma postura política completamente equivocada daquele arquiteto, parece não restar dúvida. E, nesse sentido, também estaria evidente no artigo da *Fundamentos* que não é à qualidade da arquitetura de Le Corbusier que Artigas estava se referindo. Sua questão naquele momento era outra. Tudo indica que estava disposto a fazer aflorar a outra face de Le Corbusier. Aquela comprometida não com a qualidade da arquitetura enquanto parte de um movimento maior relacionado à cidade, portanto com uma dimensão de caráter mais amplo, como muitas vezes fizera crer. Artigas parece querer desvendar do outro lado demonstrando que as propostas de Le Corbusier não só passavam por seus interesses num plano individual, como as idéias que defendia não iriam nada além do projeto constituído pela burguesia para a sociedade, ao contrário do discurso transformador que parecia representar. Para levar adiante a crítica da atuação de Le Corbusier pelo que representaria em termos políticos, e ideológicos, Artigas parece ter se firmado em alguns aspectos específicos contidos no livro *O Modulor*. Isto lhe permitiria argumentos para tentar explicitar uma postura que suspeitava, mas que por meio estritamente arquitetônico talvez não tivesse condições de demonstrar.

Afinal, Artigas algumas vezes comenta que estudara com afincio, no meio da década de 40, a arquitetura de Le Corbusier para compreender-lhe o sentido, como se significasse um passaporte para que se tornasse um arquiteto *moderno*. E, na prática do projeto, Artigas dava mostras de que apreendera dessa arquitetura uma linguagem que traduzia aspectos fundamentais da modernidade, abrindo caminhos para a experimentação. É possível que Artigas tivesse reconhecido que a arquitetura de Le Corbusier mescla, e às vezes alterna, racionalidade e sensibilidade, permitindo o afloramento de concepções que se poderiam dizer refinadas, surpreendentes, que afirmam o já dito ao mesmo tempo em que apontam para novas hipóteses. Talvez esse aspecto ambíguo do modo de pensar a arquitetura de Le Corbusier é que tenha sensibilizado os arquitetos brasileiros postos em contato direto no ato do projeto, do desenho que antecipa o que ainda não é. Le Corbusier trouxera com sua experiência a dose de ambiguidade a saída que teria permitido aos arquitetos brasileiros produzirem uma arquitetura moderna desligada da modernidade propriamente. Le Corbusier trouxera elementos e formas de raciocínio de um pensamento arquitetônico ágil, adaptável e por conta disso mesmo muito moderno. Que talvez pudesse prescindir das condições de modernidade propriamente, na medida em que o raciocínio moderno tendia a suprir aquilo que se poderia, em outra condição, considerar absolutamente necessário. Le Corbusier parece ter trabalhado com um nível de ambiguidade suficiente para tomar o não-moderno, *moderno*. O primitivo, *moderno*. O bruto, *moderno*. Mas talvez precisasse disso mesmo para se tornar *moderno*. Le Corbusier traria em si esse traço profundo de ambiguidade, de tal modo que seu papel talvez não fosse *criar* algo inusitado, como tentara com a experiência do Modulor. O trabalho de Le Corbusier seria outro. Seu trabalho seria *transformar* em novo, tomar *moderno*. É possível que essa seja a essência da ambiguidade de Le Corbusier que Artigas queria apreender por um lado digamos, político, no momento mesmo em que Le Corbusier se reafirmava como a-político. Artigas parece cobrar de Le Corbusier, em *Le Corbusier e o Imperialismo*, um ser moderno que incluiria participar completamente do seu tempo. Ou seja, participar na luta política, tomar partido diante da *guerra fria*, lutar por melhores condições de vida para o conjunto da sociedade. Não *ser moderno*, mas *ao buscar transformar em moderno* Le Corbusier estaria trabalhando numa dimensão ideológica, de difusão de uma modernidade inexistente. Uma falsa modernidade. Le Corbusier dava lições de como *ser moderno*, sem *sê-lo efetivamente*. Portanto, criava representações do *ser moderno* e a falsa ilusão de que isso fosse *modernidade*. Discernir esse tipo de ambiguidade já incorporada na cultura arquitetônica brasileira, não seria nada fácil para Artigas. Assim como também não seria nada fácil criticar severamente uma arquitetura afinal tão

próxima. Quase aquela que estava sendo feita em seu próprio escritório de trabalho. E estava, de qualquer modo.

Artigas tenta capturar por diversos pontos no discurso, ou enfim, na palavra escrita, os sinais de um *ideário* facilmente transformável em *ideologia*. Como ideário, o *Modulor* poderia aparecer em sua face ingênua, como proposta bem intencionada, como um ponto a mais a ser acrescentado aos cinco outros que Le Corbusier divulgava, e que só eventualmente cumpria. De ora em diante, passariam a ser seis. Nesse sentido, é possível que as medidas propostas pelo *Modulor* fossem capazes de produzir obras arquitetônicas de qualidade, até belas. Porém, isso não tinha efetivamente nada que ver com a proposição de um sistema universal, isto é, não precisava estar necessariamente vinculado ao propósito de criar um sistema de medidas universalizante. E nem ser apresentado a empresários norte-americanos como grande solução para problemas que costumam brotar dos estudos mais especificamente técnicos. Como parte do ideário arquitetônico, poderia ser tratado como mais um experimento entre tantos que fazem parte da idéia de *moderno* como *novo*, como inovação que daria ensejo a alguns exemplares arquitetônicos interessantes, excitadores de curiosidade, propulsores de outras experimentações. Tudo isso, e talvez mais, faria parte, digamos, estaria contido na idéia de *moderno* para a arquitetura. Especialmente a proposta por Le Corbusier, ou, muitas vezes, apenas divulgada por ele. O *Modulor* como experimentação, como proposição estética digamos, talvez chegasse mesmo a ser adotado como ensaio pelo próprio Artigas-arquiteto, atento e aberto às inovações que reconhecia no cenário internacional.

Contudo, o *Modulor* que poderia ser eventualmente visto como um elemento a ser incorporado ao conjunto de idéias próprias de uma *linguagem moderna* da arquitetura ficava, sob aquelas circunstâncias, comprometido pelo caráter ideológico com que vinha envolto. E não se poderia esquecer, de todo modo, que o tipo de enfrentamento feito pelos militantes comunistas no Brasil, no contexto daqueles primeiros tempos de *guerra fria*, os fazia tensionar, por princípio, quaisquer relações que tivessem a ver com os EUA. E o *Modulor* de Le Corbusier tinha a expectativa de ser aceito pelos EUA, conforme declarado no texto do livro. Isso tanto pode ter realmente incomodado Artigas, como pode ter sido o pretexto para que empreendesse a crítica que desejava efetivamente fazer ao papel apolítico desempenhado por Corbusier.

Dois trechos do texto de Le Corbusier parecem ter sido suficientes para que Artigas expusesse o cerne da questão que queria levantar. No primeiro trecho citado por Artigas, Le Corbusier fala a respeito do processo que levou à criação do *Modulor*: *"É preciso que o leitor se coloque nas circunstâncias em que foi feita a pesquisa, isto é, durante a ocupação alemã de Paris: dificuldade de reunir o povo espalhado. A discussão da arquitetura entre profissionais, naquela atmosfera dolorosa de Paris, foi de difícil esclarecimento."*⁴⁶ A isso Artigas acrescenta, em seu artigo: *"Nada mais sobre a ocupação. A Pátria invadida pelas hordas nazistas, 78.000 fuzilados só entre os comunistas, nada inspira uma só palavra de revolta. Pelo contrário, prefere ficar com a 'Arquitetura' e divagações abstratas que chama de práticas, num plano em que a política não o atinja. É difícil tomar uma posição política ao lado do povo, sem ficar mal aos olhos dos imperialistas."*⁴⁷ Um pouco mais adiante, Artigas cita Le Corbusier novamente: *"O Congresso de Wraclaw para defender a idéia de paz realizou-se em agosto. A ele não compareci por achar-me preso a uma tarefa diária que requeria todos os meus cuidados: construir, afirmo, como conhecido homem de ação: a mim só me compete ater-me ao meu trabalho, ao meu 'atelier' e aos meus escritos, lá onde*

⁴⁶ Artigas, J. Vilanova. Le Corbusier e o Imperialismo, in: revista *Fundamentos* (18): 8, maio 1951, São Paulo p. 9.

⁴⁷ Artigas, J. Vilanova. Le Corbusier e o Imperialismo, in: revista *Fundamentos* (18): 8, maio 1951, São Paulo p. 9.

granjeei o meu conceito e o epíteto de homem de ação... onde permaneço obstinadamente desligado das realidades embaraçosas das paixões políticas.⁴⁸

A crítica de Artigas parece apontar para essa postura incomodamente apolítica. Postura que permitiria a Le Corbusier apresentar indistintamente propostas ao Brasil, ou aos EUA, ou à URSS, ou, aos regimes fascistas, enfim, uma postura que desconsiderava questões de outra natureza que não arquitetônica. Esse olhar cego para a política, e cheio de ambiguidade em relação ao que fosse efetivamente ser moderno, parece ter despertado profundas contradições em Artigas a ponto de fazê-lo voltar-se com tamanha virulência contra Le Corbusier, cuja obra afinal ele nitidamente apreciava. Aparentemente teria sido o caráter francamente ideológico que Le Corbusier teria, talvez ingenuamente, deixado explicitado num texto como aquele, lançado ainda sob o impacto da guerra e da necessidade da reconstrução europeia, que teria provocado a crítica de Artigas. Le Corbusier não teria sequer disfarçado suas intenções, e talvez nem pretendesse, quanto à adoção do *modulor* pela grande indústria norte-americana. Para Artigas, que examinava a questão num momento de radicalidade política, isso soava como acinte. Principalmente considerando uma Europa devastada e um território norte-americano preservado, intacto, enormemente enriquecido com a própria guerra e disposto a por em prática o arsenal construtivo e industrial que desenvolvera como potencial bélico. Talvez Le Corbusier quisesse cumprir um papel de criador de uma solução internacional para unificação de medidas. Seria digamos uma espécie de reconhecimento de suas contribuições, as quais estariam definitivamente incorporadas ao progresso essencial da humanidade. Talvez fosse um desejo almejado por Le Corbusier, e para casos como esse não se colocaria a hipótese de escrúpulos políticos, afinal os EUA teriam ajudado a vencer a guerra contra os nazistas. Mas Artigas, na profundidade do olhar crítico, não perdoou o fato de Le Corbusier se colocar ao lado dos interesses mais avassaladores, que monopolizariam um imenso mercado, com recursos e oportunidades nos vários cantos do mundo. Esse talvez fosse o aspecto complicado para o qual Artigas chamava a atenção. O lado dito "apolítico" que permite se colocar à disposição para servir quaisquer interesses, desde que se saia como beneficiário também.

Esse era um lado obscuro da personalidade de Le Corbusier que Artigas parece ter ajudado a desvendar, deixando à mostra perturbadoramente aqui no Brasil. Não seria fácil encarar as consequências de uma crítica desse tipo. Em que pese o fato da circulação da revista *Fundamentos* ser relativamente restrita, a crítica de Artigas a Le Corbusier deve ter provocado indignações entre os arquitetos brasileiros, além de profundos males-estares nem sempre explicitados. Que Le Corbusier tinha produzido franca influência na arquitetura carioca, àquela altura já considerada brasileira, não havia dúvida. E a própria premiação máxima da I Bienal, que se realizaria mais ou menos seis meses depois do lançamento de *Le Corbusier e o Imperialismo*, só vinha confirmar isso. Não se conhece comentários que rebatessem diretamente esse artigo, mas dado o clima francamente favorável a Le Corbusier, pode-se imaginar que Artigas deve ter angariando para ele próprio, Artigas, a antipatia de grande parte dos admiradores de Le Corbusier no Brasil.

Não era para menos, porque não interessaria à maior parte dos arquitetos locais, reconhecer aspectos não generosos, digamos, na figura de Le Corbusier. Pelo papel representado por Le Corbusier no Brasil, se poderia dizer que muito provavelmente essa era uma crítica totalmente indesejada. Arranhava, e mais do que isso,

⁴⁸ Artigas, J. Vianova. *Le Corbusier e o Imperialismo*, in: revista *Fundamentos* (18): 8, maio 1951, São Paulo p. 27.

atentava contra a imagem de um arquiteto que praticamente havia sido incorporado à cultura arquitetônica brasileira como um patrono dos novos tempos. Abalaria a figura do mito, da lenda viva que segundo alguns, Lucio Costa talvez o maior deles, animara uma produção arquitetônica bem sucedida nacional e internacionalmente. Seria quem oferecera enfim, oportunidade para que se pudesse dar dignidade à presença arquitetônica brasileira no meio internacional.

Lembre-se, por exemplo, da carta enviada por Lucio Costa a Le Corbusier, em 1946, transcrita no quarto volume de sua *Oeuvre Complète*⁴⁹: *"O prazer tão raro de receber notícias diretamente de vós, dissipa-se pouco a pouco, à medida que prosseguimos, item por item, a leitura de vossa carta. E uma penosa sensação de angústia abateu-se sobre nossos corações, ao imaginarmos o gênio de uma época vagando de um continente a outro, e batendo de porta em porta a reclamar o que lhe é devido. Pois é bem o caso, já que aquilo que há de legítimo na Arquitetura moderna, em toda a parte do mundo, se liga ao vosso riquíssimo âmagô e se alimenta nas fontes límpidas de vosso espírito. ...E, estou certo, vossa emoção seria intensa e alentadora ao verdes, face a face, pela primeira vez, o edifício do Ministério e que vós apalparíeis seus magníficos 'pilotis' de dez metros de altura. E vos seria igualmente reconfortante constatar 'in loco' que das sementes generosas lançadas aos quatro cantos do mundo – de Buenos Aires a Estocolmo, de Nova Iorque a Moscou –, aquelas disseminadas no caro solo brasileiro – graças ao talento excepcional, mas até então oculto, de Oscar e de seu grupo –, desabrocharam numa floração de arquitetura cuja graça e encanto jônicos já são bem nossos."*⁵⁰

Seria preciso reconhecer que o que chama atenção no artigo *Le Corbusier e o Imperialismo*, de Artigas, é a audácia, ou talvez a coragem, de colocar em xeque a figura de Le Corbusier. Artigas o coloca numa condição particular de ideólogo, de fomentador daquilo que precisava justamente ser combatido e que não interessaria aceitar. Nesse sentido, quase no final do artigo condena "os arquitetos progressistas do Brasil"⁵¹ a repudiar a *linguagem* de Le Corbusier. A linguagem escrita, entenda-se bem.

Então, quando colocamos no início a questão se a crítica de Artigas estaria no plano da ação do arquiteto Le Corbusier ou no resultado concreto de sua arquitetura, a resposta agora parece clara. Embora seja difícil separar uma coisa da outra quando se trata da mesma pessoa, o desenrolar da crítica de Artigas deixa transparecer que o alvo ali, naquele artigo, estava na atitude de alienação que reconhece em Le Corbusier. Ou, de favorecimento e colaboração com os setores mais comprometidos do capitalismo internacional, num momento em que as relações entre capitalismo e socialismo se encontravam tensionadas pela *guerra fria*. Mas Artigas não toca na obra de arquitetura de Le Corbusier. E no entanto, fica exposta a contradição entre uma prática que se propõe moderna no sentido de qualificar o espaço para o homem e uma atitude política que tenderia a comprometer o espaço de liberdade desse mesmo homem enquanto ser social, o que iria na direção oposta à modernidade. Le Corbusier parece contemplar a humanidade a partir de um plano de idealização, Artigas está falando da sociedade de classes.

⁴⁹ Le Corbusier. *Le Corbusier: Oeuvre complete 1938-1946 publiée par W. Boesiger*. Vol. 4. Les Éditions d'Architecture Zurich. Zurich: Edition Girsberger, 1966.

⁵⁰ Costa, Lucio. *Sobre Arquitetura*. op. cit. p. 118

⁵¹ Artigas, J. Vilanova. *Le Corbusier e o Imperialismo*, in: revista *Fundamentos* (18): 8, maio 1951, São Paulo p. 27.

3.3 Os Caminhos da Arquitetura Moderna: realismo socialista no Brasil?

Encerrara-se em dezembro de 1951, a Exposição Internacional de Arquitetura da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Da mostra haviam participado os mais expressivos nomes ligados à arquitetura moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, assim como alguns de outros lugares do Brasil e do exterior. Como vimos, durante o evento, um júri internacional que contava com a presença, ente outros, de Sigfried Giedion, distinguiu vários arquitetos participantes da mostra com prêmios especiais: Le Corbusier, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Henrique Mindlin, Rino Levi, Alvaro Vital Brazil, Oswaldo Bratke, Jorge Ferreira, Paulo Antunes Ribeiro e Icaro de Castro Mello. E dois engenheiros, Pier Luigi Nervi e Joaquim Cardozo.

Artigas não participara.

Cerca de um mês depois, contudo, publica *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*. Trata-se de um artigo de amplitude considerável, que tece uma crítica contundente à toda a arquitetura moderna no âmbito internacional, e mesmo à brasileira. Era o segundo artigo a respeito de arquitetura lançado por Artigas, num período relativamente curto, na revista *Fundamentos*⁵². Tanto no primeiro, *Le Corbusier e o Imperialismo*, como nesse segundo, *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, parece ter prevalecido um viés eminentemente crítico, correspondendo em grande parte às expectativas dos artigos publicados naquela revista.

Não seria exagero dizer que o artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* cumpriu, mais do que o anterior, um papel ao mesmo tempo complicado e importante, no quadro da cultura arquitetônica. A exemplo da atitude que mantivera com relação à I Bienal, recusando-se a participar de um evento que acabou contando com a presença de grande parte dos arquitetos seus parceiros de IAB e mesmo do Partido, como Oscar Niemeyer, a publicação desse artigo também parece reservar a Artigas um lugar diferente, afastado, de todo modo, do pensamento corrente entre os arquitetos protagonistas da história da arquitetura brasileira por aquela época. Essa atitude de distanciamento advinha, em grande parte, do tipo de comprometimento político e ideológico que assumira, e que encontra alguns paralelos no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro, mas num âmbito restrito. Quer dizer, os arquitetos ligados ao Partido Comunista por essa época, não eram muitos.

Embora apresente uma perspectiva diferente da colocada no primeiro artigo, *Le Corbusier e o Imperialismo*, publicado quase um ano antes, este segundo artigo, *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, também está entranhado da forte presença crítica de caráter político e ideológico. Seu teor permite reconhecer algumas atitudes que talvez dissessem respeito à condição enfrentada pelo próprio Artigas naquele momento. Há uma atitude radical que se pode perceber ali, de quem sente quase necessidade de voltar às origens históricas da arquitetura moderna e rever questões que ainda estariam mal colocadas. Mas essa radicalidade viria acompanhada de uma rebeldia demolidora, representada por uma certa virulência crítica que pretende demover o já estabelecido sem, no entanto, demonstrar convicção suficiente para afirmar o que deveria ser posto no

⁵² O primeiro foi *Le Corbusier e o Imperialismo* e o segundo *Os caminhos da Arquitetura Moderna*. Cf. *Fundamentos* no. 18, maio 1951 e no. 24, jan 1952.

lugar. Isso parece refletir uma condição peculiar de quem estaria impregnado com as idéias políticas e estéticas colocadas pela militância no Partido Comunista, mas cujo comprometimento ideológico, no entanto, não permitiria afirmar na teoria, e do ponto de vista estético, o que na prática se dava, para ele mesmo, de modo diverso. Essa ambiguidade parece propor que o artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* seja visto, analisado e compreendido como uma denúncia política relacionada à condição burguesa presumivelmente assumida pela arquitetura moderna e, simultaneamente, como o lançamento de um olhar crítico da própria arquitetura *moderna* enquanto manifestação estética, ligada às questões da técnica e da arte. Nesse sentido se poderia dizer que em grande parte o teor desse artigo é denúncia, em grande parte é crítica de arquitetura.

Como denúncia, o artigo às vezes se reveste de um tom candente, inflamado, de quem chama a atenção para a urgência de uma situação política que precisava ser revertida. Mas a linguagem não demonstra sinais de apelo direto, e sim, de uma sutil ironia, mesclada em determinados momentos com alguma agressividade que se aproxima do inconveniente. Isso confere ao artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* uma aparência talvez mais sectária do que este conteria enfim, de sectarismo. Mas quanto ao tipo de linguagem desse e de outros artigos, chegamos a observar certa vez⁵³, e já nos referimos a isso no início deste capítulo, que a chave para sua compreensão nos é oferecida por um comentário muito pertinente de Leandro Konder⁵⁴, pois o tom adotado por Artigas naqueles escritos se encontrava impregnado de um palavreado combativo, comumente empregado pelos militantes do Partido Comunista em manifestações semelhantes naquele início de década de 50. E de qualquer modo, é interessante verificar que, mesmo numa leitura rápida, se percebe essa mesma linguagem, num tom muito semelhante, em quase todos os outros artigos da *Fundamentos*. Além disso, é possível que esse tipo de linguagem a que estamos nos referindo, tenha ficado evidente na parte inicial deste capítulo, quando tratamos da polêmica da I Bienal. E o que parece valer para os escritos de Artigas, valeria também para grande parte dos articulistas da *Fundamentos*. Ou talvez, mais precisamente, para o grupo envolvido na Comissão de Redação da revista.

É bem verdade que o acirramento dos confrontos da Guerra Fria, desde o final dos anos 40, tinha feito os ânimos políticos realmente se exaltarem. E nesses casos, as palavras, quando vociferadas, parecem reiterar a gravidade do embate. Qual embate? Na verdade, talvez se devesse associar menos àquele que se travava nos centros nevralgicos da disputa estabelecida sobre a prevalência do capitalismo ou do socialismo na economia mundial, e mais, o embate travado na periferia desses pontos, em princípio centralizados nos EUA e na URSS. Trata-se portanto, de um embate que se trava nas próprias frentes de ação do que se poderia chamar, os avanços imperialistas. No Brasil, em particular, seria possível reconhecer que se trata de um embate direto travado com os braços de ação do imperialismo. Norte-americano, naturalmente. Ficaria demonstrado na história posterior que ambos os polos da disputa, EUA e URSS, teriam desenvolvido políticas de signo imperialista, capazes de assegurar posições importantes um perante o outro. Mas naquele momento, e pelo menos para o mundo ocidental, eram os EUA que se afiguravam como a grande potência imperialista. No Brasil, como em grande parte dos países da América Latina, e talvez até pela proximidade territorial, os EUA tentavam mesmo assegurar, por todos os meios possíveis, o caráter hegemônico que exerciam tanto sobre a economia desses países, como no campo da política, da cultura, da arte. Enfim, uma hegemonia imposta nos diversos setores que configuram parte da vida cotidiana. No artigo *Os caminhos da Arquitetura Moderna*, Artigas procura expor uma

⁵³ Cf. Thomaz, Dalva. *Um olhar...* op. cit. pp. 184-186.

⁵⁴ Cf. Konder, Leandro. *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1980.

posição política clara de denúncia do imperialismo, talvez um pouco menos diretamente do que ficara explicitado em *Le Corbusier e o Imperialismo*. De todo modo, é possível reconhecer em *Os caminhos da Arquitetura Moderna* uma denúncia dos métodos de ação do *imperialismo norte-americano*, conforme expressão corrente nos diversos escritos da época, partindo principalmente de militantes do partido comunista⁵⁵.

Como crítica da arquitetura, o artigo *Os caminhos da Arquitetura Moderna* traz uma apreciação profundamente perspicaz nos planos gerais, tendendo a construir polarizações nem sempre resolvidas no âmbito do próprio texto, terminando enfim, de maneira um tanto surpreendente.

O primeira polaridade estabelecida por Artigas nesse artigo está colocada nos termos do enfrentamento da relação entre *arquitetura e natureza*. Examinando sob esse aspecto, Artigas distingue no texto, como oposição, as diferenças observadas entre as propostas de Frank Lloyd Wright e de Le Corbusier. Em Wright, Artigas aponta a intenção de fazer com que o homem se adapte à natureza, mantida, tanto quanto possível, intacta. Para isso, os métodos de abordagem da arquitetura perante a natureza precisam se valer, por princípio, dos métodos digamos, artesanais, isto é, que permitam acomodar, sem interferências substanciais, o novo construído ao pré-existente. O resultado arquitetônico dessa postura se aproximaria de uma mimetização da natureza. Tal proposta tem sido associada, na história da arquitetura moderna, à ideia de *organicismo*. Em Le Corbusier, Artigas aponta e afirma o contrário. Ou seja, a presença da natureza precisa ser dominada, controlada, organizada em função do homem. Para tanto, a técnica se apresentaria como instrumento capaz de fazer com que a arquitetura seja colocada de modo distinto, e segundo suas qualidades inerentes, como obra do homem perante a natureza. Tal proposta, em oposição à anterior, se aproxima da ideia de *racionalismo*. Portanto, seria possível dizer que a primeira polaridade exposta por Artigas no texto, está relacionada ao modo de considerar a arquitetura diante da natureza. Nesse sentido, Artigas apresenta as duas correntes, *organicismo e racionalismo*, colocando-as nos pólos opostos do mesmo pensamento arquitetônico moderno. A representação dessa oposição estaria, segundo Artigas, personificada nas figuras máximas de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier.

A partir então, da oposição inicial, Artigas assume, baseado no que já fizera "o comentarista inglês Eric de Mare"⁵⁶, a oposição nietzcheana entre os deuses Apolo e Dionísio: "*Apolo versus Dionísio, na polêmica, simbolizam o antagonismo entre o intelecto e a emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo.*"⁵⁷ Nessa oposição, Apolo simbolizaria Le Corbusier e Dionísio, Frank Lloyd Wright. Trazendo a questão para o âmbito do urbanismo, Artigas reconhece que a ideia de *plano* seria incorporada tanto nas propostas de Le Corbusier como nas de Wright. Porém, e seguindo a tendência a estabelecer oposições, estariam mais ligadas às representações de cidade e campo. Apolo, Le Corbusier, propõe a cidade adensada e organizada que se distingue do campo. À essa ideia poderiam ser associadas, possivelmente, as imagens da *Ville Radieuse* ou ao *Plan Voisin* para Paris. Na outra ponta, Dionísio, Frank Lloyd Wright, propõe *Broadacre City*, ou seja, o plano para uma cidade tão alargada que pretenderia competir com o campo. Apolo e Dionísio, Le Corbusier e Wright, *racionalismo e organicismo, cidade e campo*.

⁵⁵ Ver a esse respeito, além de Konder, Leandro. *A democracia e os comunistas no Brasil*, op. cit., Moraes, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1994.

⁵⁶ Cf. *Fundamentos* (24): p. 20

⁵⁷ Cf. *Fundamentos* (24): p. 20

Essas não eram, naturalmente, idéias novas. O novo apresentado no artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* nesse aspecto, talvez fosse a polarização excludente que Artigas coloca, mesmo que fosse apenas para efeito de raciocínio. Mas parece que não era. Artigas evita e desconsidera a validade, profundidade e pertinência do conjunto de experiências européias ligadas às vanguardas que vinham, no mínimo, desde finais do século XIX, tomando-se por parâmetro as expressões assumidamente arquitetônicas, ou seja, a partir do Art Nouveau, conforme sugere Manfredo Tafuri⁵⁸. Porque se fôssemos considerar o panorama da *modernidade*, como vimos no primeiro capítulo, teríamos que nos remeter ao século XVIII. Artigas apenas cita alguns arquitetos europeus, de passagem, no texto do artigo *Os caminhos da Arquitetura Moderna*. Um deles, Alvar Aalto, é aproximado por Artigas ao *organicismo* de Wright, o que talvez seja até mais ou menos verdadeiro, pelo menos segundo o pensamento de Bruno Zevi⁵⁹. E Artigas se refere a Mies van der Rohe como se fosse mero *purista* e a Walter Gropius como se fosse um, digamos, *tecnicista*, desconsiderando o pano de fundo da experiência alemã desde o início do século XX, solidificada no período entre-guerras. Ou seja, desde a *Deutscher Werkbund*, passando por Bauhaus, por Neues Bauen, por Frankfurt, pelo expressionismo, por *Weissenhof*, pela síntese arquitetônica da modernidade alemã no Pavilhão da Alemanha em Barcelona. Porque, Mies van der Rohe e Walter Gropius representam, na história da arquitetura moderna, posições que não poderiam ser avaliadas sem uma apreciação ampla que permitisse compreendê-los dentro dos movimentos renovadores que animaram o conjunto da experiência arquitetônica européia, em particular após a primeira guerra. E além de toda a experiência da arquitetura moderna alemã, havia a riqueza da experimentação desenvolvida pelo que costumamos abreviar como construtivismo soviético, mas que envolve um conjunto de experimentos estéticos revolucionários durante os anos 20, na URSS, pelos quais Artigas não passa nem perto. E aqui, quase certamente por desconhecimento mesmo⁶⁰. Ou, ideologização. Pois a política do stalinismo que dava suporte às idéias estéticas do Partido Comunista no Brasil, nas décadas de 40 e início de 50, fazia crer que os anos 20 teriam sido uma espécie de limbo cultural, e que a "cultura do socialismo" propriamente, seria aquela concebida e praticada após a década de 30. Ou seja, já sob os auspícios de Stalin e de seu principal assessor *cultural*, Jdanov. Ou seja, o *realismo socialista*. Veremos isso mais adiante. Artigas simplifica todo o universo de questões que implica numa arquitetura moderna, construindo, ou melhor, reduzindo a uma polarização entre Wright e Corbusier, entre EUA e Europa, entre duas referências que eram preferencialmente suas referências, pessoais dele, Artigas, e nessa ordem. No máximo talvez, da arquitetura moderna brasileira, mas ainda com restrições. Não da *arquitetura moderna*. Porque o raciocínio teórico de Artigas opera no artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* como se essa polarização entre Wright e Le Corbusier desse conta do problema, como se fosse suficiente, como se bastasse para explicar o universo da *arquitetura moderna*. Essa seria uma simplificação muito séria para levar adiante a idéia de discutir *caminhos* para a arquitetura moderna em termos que tenderiam a um maniqueísmo, mais ou menos como se deu na URSS a partir de final do anos 20, como veremos mais adiante.

A segunda polarização não se coloca de modo tão explícito, mas vai sendo construída ao longo do texto, num percurso histórico. Artigas parte de uma situação concreta, a falta de moradia como problema crônico nas grandes cidades, uma situação já denunciada por Engels no volume *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*, como lembra no texto. Procura então, recuperar eventuais iniciativas colocadas num processo

⁵⁸ Cf. Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco. *Architettura Contemporanea*. Milano: Electa Editrice, 1976.

⁵⁹ Cf. Zevi, Bruno. *História da Arquitetura Moderna*. (trad. Virgílio Martinho). Lisboa: Ed. Arcádia, 1970. p. 31.

⁶⁰ Ver a esse respeito: Thomaz, Dalva. Um olhar... op. cit.

histórico cujos primórdios estariam na Revolução industrial, no sentido de contrapor ao problema, soluções. Contudo, reconhece que as medidas que foram sendo tomadas teriam muito mais o caráter de paliativo do que soluções propriamente definitivas. Aponta, nesse sentido, alguns compromissos incorporados ao ideário arquitetônico *moderno*, cujas raízes estariam nas idéias de John Ruskin e de William Morris, na Inglaterra, e também em Louis Sullivan, no contexto da escola de Chicago, nos EUA. Estas seriam as primeiras manifestações favoráveis a uma democratização da arte, e com ela, da arquitetura, tornando-a acessível ao conjunto da sociedade. Adverte contudo, que tais idéias poderiam ser compreendidas como parte de um plano burguês, reformista, isto é, não revolucionário. Artigas chega enfim, na casa popular do século XX. Coloca-a, de um lado, como promessa da *arquitetura moderna* no horizonte de possibilidades antevisto pelos métodos de industrialização aplicados à arquitetura. E, de outro, não mais como promessa, mas como realização concreta do mundo soviético. Diante desse quadro de confronto entre o *prometido* e o *realizado*, que teria ficado evidente na recuperação do percurso histórico, Artigas consegue enfim, opor, em linhas gerais, *capitalismo* e *socialismo* como duas formas antagônicas de ver e enfrentar a questão da moradia popular. De um lado então, estariam as promessas que computa à burguesia, representadas no universo do pensamento e prática da arquitetura moderna, *“forma de expressão que foi inventada e usada através da história, contra o povo, contra a classe operária”*⁶¹, que estaria comprometido segundo ele, com a defesa do capitalismo. De outro lado, estariam as realizações concretas dos *“construtores”* soviéticos, como se refere Artigas, cujas representações acadêmicas seriam, segundo Artigas, *“formas que são mais ligadas a épocas progressistas, formas de uma arquitetura que não era toda ela inventada em função do combate à classe operária”*⁶². Estas formas acadêmicas, assumidas em contraposição à arquitetura moderna, seriam aquelas que traduziriam a prática das democracias populares, expressão empregada para designar o socialismo soviético.

Estaria constituída aqui, desse modo, uma polarização que poderia ser vista como pano de fundo sobre a qual se distinguiriam outras oposições. Estas outras poderiam ser as propostas do *“imperialismo”* entendidas como *“propaganda de guerra”* e as construções das *“democracias populares”* como *“campo da paz”*⁶³. Ou, *“revolução estética”* e *“arte moderna”* como interessadas em *“combater a classe operária”* enquanto *“academismo”* seria uma forma de defender o *“socialismo e a revolução proletária”*⁶⁴. Ou, *formas do passado* e *formas do futuro*. Ou, *burguesia* e *proletariado*. Ou, *“arquiteto”*, como arquiteto *moderno*, e *“construtor”* como o responsável por *“levantar a casa proletária”* na URSS. E nesse caso, *arquiteto moderno* queria dizer burguês, preso aos interesses do capitalismo. Portanto, *contrário aos interesses do povo*.

Entrando pelo domínio da Arquitetura Moderna Brasileira, seria possível perceber que o raciocínio de Artigas no texto é levemente alterado, colocando-se muito mais em termos de *associações* do que propriamente de oposições. Vai nesse sentido a tentativa de resgatar historicamente aspectos que, segundo ele, poderiam ser confundidos com revolucionários, mas que, no entanto, uniriam substancialmente burguesia e manifestações de arte e de arquitetura modernas. A começar pela Semana de Arte Moderna de 1922, ou mesmo a I Bienal de São Paulo, realizada no final de 1951, poucos meses antes do lançamento desse artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*. Ou, as relações entre Estado Novo e *“intelectuais de esquerda”*⁶⁵, como teria ocorrido no Rio de

⁶¹ Cf. Revista Fundamentos (24) jan 1952, p. 24

⁶² Cf. Revista Fundamentos (24) jan 1952, p. 24

⁶³ Cf. Revista Fundamentos (24) jan 1952, p. 24

⁶⁴ Cf. Revista Fundamentos (24) jan 1952, p. 24

⁶⁵ Cf. Revista Fundamentos (24) jan 1952, p. 24

Janeiro, na década de 30, com o grupo de arquitetos modernos ligados aos projetos do SPHAN, da Cidade Universitária do Brasil e do edifício do MES. Ou, num âmbito internacional, o episódio *Brazil Builds*, no qual a Arquitetura Moderna Brasileira é mostrada a partir do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, em 1943. Ou, um caso recente naquela época, 1951/52, ligado ao fato de Nelson Rockefeller ter chamado o Brasil "país dos arquitetos" e, ao mesmo tempo, ter fechado acordo para que uma de suas empresas organizasse um plano urbano para São Paulo⁶⁶. Ou, o fato da arquitetura moderna ter sido ligada à especulação imobiliária através de projetos de *condomínio e Hotéis em Praias Desertas*⁶⁷, como aponta Artigas. E, na verdade, qualquer associação da arquitetura moderna com a burguesia passava a representar, nesse texto, vínculos diretos com o *imperialismo*, situando-se portanto, no *campo da guerra*, como coloca Artigas, em contraposição ao *campo da paz*, ou seja, o domínio do socialismo. Por conta disso, Artigas instiga jovens e estudantes de arquitetura a não aceitarem "sem um juízo crítico as formas da arquitetura moderna tais como se apresentam, e as teses reformistas e demagógicas que trazem em seu bojo"⁶⁸. E reafirma nos últimos parágrafos essa idéia de criar um "espírito crítico" com base nos "anseios" do povo no sentido de "afastar o bom do inútil na Arquitetura" como caminho para atingir uma "espontaneidade nova" referenciada nos "anseios populares".⁶⁹ Pouco antes de conduzir o texto, Artigas propõe que da "ligação entre os arquitetos e as massas populares" deveria surgir uma arquitetura não mais *moderna*, mas uma "arquitetura popular". Ao que parece, Artigas está propondo que os "caminhos da arquitetura moderna" deveriam ser *criticados* para conduzir a uma "arquitetura popular". Isto porém, Artigas deixa um tanto ambíguo na última frase, com a idéia de que há um processo em curso e que ainda não se concretizou mas que até que se concretizasse seria interessante, ou necessário, ou oportuno, "uma atitude crítica em face da realidade".⁷⁰ Qual realidade? A da arquitetura moderna? Se a resposta for essa, a crítica da *realidade* levaria inevitavelmente a uma "arquitetura popular", e portanto, *não mais moderna*, pelo menos não no sentido adquirido pela *arquitetura moderna*, a qual estava exatamente submetida à crítica naquele artigo. Portanto, Artigas estaria propondo que se abandonasse a arquitetura moderna para fazer um outro tipo de arquitetura. Qual? Contudo, se a *realidade* for a *realidade* mesmo, concreta, na qual a arquitetura moderna encontrava pouquíssimo espaço para se manifestar, e Artigas sabia bem disso porque vinha sentindo na pele desde que assumira ser um arquiteto moderno, então, a crítica a essa realidade poderia eventualmente ser a arquitetura moderna. Mas isso não destoaria do conjunto discursivo que havia montado naquele artigo? Não estaria negando ideologicamente aquilo que o Partido Comunista estava justamente querendo pregar para a arquitetura, ou seja, o *realismo socialista*, e mais que isso, porque talvez o Partido estivesse propondo que o próprio Artigas defendesse tal proposta? Não estaria por fim, em desacordo com o que Artigas havia declarado mais ou menos no começo daquele texto, de modo completamente explícito, quando diz que o objetivo do artigo é: "fundamentalmente o de 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 – a 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."⁷¹ E ainda se poderia discutir mais, porque será que essa delimitação tão clara entre duas classes em oposição – burguesia e proletariado – corresponderia mesmo à realidade brasileira ou vinha diretamente importado do discurso utilizado na URSS, no final dos anos 20, para validar as hipóteses do *realismo socialista*?

⁶⁶ Cf. Revista *Fundamentos* (24) jan 1952. p. 25.

⁶⁷ Cf. Revista *Fundamentos* (24) jan 1952. p. 25.

⁶⁸ Cf. Revista *Fundamentos* (24) jan 1952. p. 25.

⁶⁹ Cf. Revista *Fundamentos* (24) jan 1952. p. 25.

⁷⁰ Cf. Revista *Fundamentos* (24) jan 1952. p. 25.

⁷¹ Cf. Revista *Fundamentos* (24) jan 1952. p. 20.

A qual *realidade* Artigas estava se referindo?

Diante de outros escritos de Artigas naquela época, reconhecemos um exercício de contenção nesse artigo, mesmo que ele pareça em determinados momentos, sectário. Quer se considere *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* como denúncia, quer se considere como apreciação crítica da arquitetura, ou ambos, seria importante ter presente, de todo modo, que o artigo denota um certo esforço para manter o discurso num plano de severa racionalidade. Compreenda-se isto como uma tentativa de minimizar explosões dos aspectos mais emocionais, mantidos à flor da pele naqueles tempos de paixão política. Bastaria comparar esse artigo com o imediatamente anterior, publicado por Artigas em dezembro de 1951, ou seja, um mês antes, na própria *Fundamentos*. Naquele artigo, *A Bienal é contra os artistas brasileiros*⁷², fica perfeitamente evidenciado o tom de ironia e sarcasmo, onde não faltam impropérios. Em *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, e talvez justamente por se tratar de Arquitetura, o tom é bem diferente. Artigas seria mais econômico nos insultos, e mais contido no modo de expressão. Entretanto, o exercício da contenção, como parece estar nas suas intenções, pelo menos no começo do artigo, nem sempre se mantém. Em determinados momentos, sobressai no texto um descomportamento que parece ter escapado do controle, e que, eventualmente, poderia confundir seu teor a uma manifestação política, o que ainda assim não seria suficiente para desqualificar uma contribuição importante em termos de história da arquitetura. Do todo, se poderia depreender que Artigas quase chega a defender o *realismo socialista* como saída para a arquitetura no Brasil. Quase. Esse seria o termo correto. Pois, na ambiguidade da última frase, mais uma vez se percebe que há um exercício de contenção. Porque?

Qual era, afinal, a posição de Artigas naquele momento? Estaria defendendo ou não o *realismo socialista* para a arquitetura no Brasil?

É possível reconhecer em *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* uma ambiguidade. Artigas tenta refazer um percurso histórico, elaborando uma espécie de revisão crítica panorâmica da arquitetura desde a Revolução Industrial, como vimos. Desliza na direção do *realismo socialista* mas consegue engendrar a tempo uma outra saída, que poderia ser da perspicácia ou da insegurança, diante da questão tal como se apresentava. Isto porque, enveredando praticamente pela primeira vez⁷³ por um papel de teórico da arquitetura para examiná-la naquilo que era para ele absolutamente contemporâneo, que constituía, em essência, a base da sua própria prática no dia-a-dia dos afazeres de arquiteto, Artigas busca estabelecer um distanciamento que permitisse tecer uma aguda crítica dessa mesma arquitetura. Embora comece por destacar no artigo algumas representações do que seria, digamos, *moderno*, na experiência do século XX, apoiando-se na oposição Frank Lloyd Wright/Le Corbusier, como vimos, não seria esse seu enfoque principal. Como primeira incursão no universo da teoria, Artigas também poderia ter discutido ali, mais agudamente, o papel de uma arquitetura moderna atrelada ao conceito de *modernidade* enquanto técnica ou enquanto arte, tratando de modo uno ou em cada caso separadamente. E poderia ter elaborado essa crítica segundo um viés mais direcionado para a questão propriamente estética da arquitetura, como talvez fosse de se esperar para quem deveria conduzir a caminhos rumo ao *realismo socialista*.

⁷² Cf. Revista *Fundamentos*, (23): dez 1951, pp. 10-12.

⁷³ Dizemos "praticamente pela primeira vez" por conta desse artigo ter sido precedido por *Le Corbusier e o Imperialismo*, conforme já comentamos.

Não. O ponto de observação de Artigas ali é, duramente, outro. Pois que, sob o propósito de querer provar que "a obra dos arquitetos exprime ideologicamente o pensamento da classe dominante – a burguesia"⁷⁴, Artigas articula uma crítica da arquitetura moderna no que esta delinha de mais caro e profundo em termos de compromisso social com a *modernidade* histórica, em nome do quê, enfim, teriam seus principais atores a conduzido para uma condição de *não-arte*, negação de sua própria identidade artística perante a sociedade: a arquitetura da habitação operária, a qualidade da moradia produzida em larga escala nas grandes cidades. Essa é a questão que parece estar na raiz da atitude de denúncia que o artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* tão veementemente expõe. Esse é o fio condutor do artigo, seu enfoque central. É o que referencia e coordena todas as outras questões subjacentes ali discutidas, as oposições, as polarizações construídas, as quais permitiriam, no conjunto, delimitar um campo de observação coalhado de ambiguidades e contradições, que poderia servir para análises tanto pelo lado da *arquitetura moderna* como pelo *realismo socialista*. Como *arquitetura moderna* estaria relacionado ao papel do *arquiteto* e, como *realismo socialista*, estava estranhamente relacionada à figura do *construtor soviético*.

E toda a preparação, toda a revisão crítica que Artigas elabora dos "caminhos" da *arquitetura moderna* a partir dessa questão da habitação operária deveria, teria que, só poderia, vamos dizer assim, concluir pela opção do *realismo socialista*. Tudo levava a crer que essa seria a conclusão do artigo. Ou seja, que os "caminhos da arquitetura moderna" levariam inevitavelmente ao *realismo socialista*, tal como ocorrera na URSS, como veremos adiante.

No entanto, no último parágrafo, quase como um adendo, Artigas não afirma a *realidade*, como deveria, segundo a lógica que havia construído. Afirmar a *realidade* seria, vamos dizer, uma espécie de metáfora para afirmar o *realismo socialista*. Porque a ideia não deveria ser, naturalmente, afirmar a realidade brasileira, digamos, perversa, desigual, profundamente elitista. Não era essa a *realidade* que deveria ser afirmada. Seria a realidade tal como delineada pelo *realismo socialista*?

A despeito de qualquer comentário que se venha a fazer com relação ao teor do artigo, seria necessário reconhecer que Artigas se encontrava numa condição bem difícil ali.

Já há algum tempo temos considerado a hipótese de que arquitetos brasileiros ligados ao Partido Comunista teriam sido levados a apoiar, e em certos casos, defender, uma posição de alinhamento ao *realismo socialista*, principalmente diante da intensificação da *guerra fria* na virada da década de 40 para a de 50. Pouco seria de estranhar tal hipótese, na medida em que isto se teria colocado à semelhança do que já fora antecipado em outros setores da manifestação artística, em especial na literatura, nas artes plásticas e mesmo no cinema. Na arquitetura porém, diferentemente de outras artes, a questão assumia maior complexidade, em virtude principalmente dos inexoráveis vínculos estabelecidos com diferentes segmentos do setor produtivo na sua concretização. Arquitetura, como se sabe, não é uma arte independente da esfera da produção. Portanto, seus compromissos se colocam muito além do ato projetivo simplesmente, da criação artística em si. Além disso, seria interessante lembrar que no Brasil, naquele início de década de 50, a questão se apresentava de modo

⁷⁴ Cf. fundamentos (24): p. 20

ainda mais delicado, pois a chamada *arquitetura moderna brasileira* estava em franca evidência perante a cultura do pós-guerra, tanto na Europa como nos EUA. Especialmente por conta das repercussões do episódio *Brazil Builds* e da conclusão do conjunto da Pampulha⁷⁵, além da recente Exposição e Premiação da I Bienal de São Paulo⁷⁶. Assim, fazer qualquer defesa do *realismo socialista* naquela conjuntura tenderia a resvalar facilmente para a contramão de uma prática profissional que vinha conquistando espaço e prestígio na sociedade. Mais do que isso talvez, significaria um posicionamento no sentido inverso à própria história da arquitetura que lhe era contemporânea.

E, no entanto, envolvido naquela atmosfera marcada pelo interesse de politizar o debate em torno dos temas artísticos, Artigas teria sido, vamos dizer, conduzido, pelo Partido a assumir a defesa da questão do *realismo socialista* para a prática da arquitetura.

Essa é a hipótese com a qual temos trabalhado. Considera-se para tanto, que há uma participação ativa de Artigas na militância do Partido Comunista e sobretudo, de um ponto de vista bem objetivo e talvez até estratégico para o Partido, o fato de ser arquiteto e integrante do Conselho de Redação da revista *Fundamentos* ao mesmo tempo. Como profissional experiente e respeitado, professor da Universidade, com marcada ascendência sobre estudantes de arquitetura e trânsito razoável entre colegas, artistas e intelectuais, Artigas parece ter reunido, naquelas circunstâncias, as condições presumivelmente necessárias para levar adiante uma possível defesa do *realismo socialista* para a arquitetura. Pelo menos em São Paulo. E isso tanto no sentido de difundir as idéias, como de afirmar a possibilidade de uma prática propriamente, entre arquitetos brasileiros.

Nossa hipótese, contudo, também considera que, sob uma perspectiva estritamente arquitetônica, a situação se apresentava bem pouco favorável a esse tipo de defesa. Em particular, por conta da escalada crescente da *arquitetura moderna* no país, desde as primeiras experiências ainda nos anos 20, a forte presença na década de 30 e início de 40, e mesmo com a reafirmação das conquistas no ambiente promissor do segundo pós-guerra. Diante de tal cenário, acreditamos que o cumprimento das expectativas partidárias geradas numa conjuntura política peculiar e depositadas, pelo menos provisoriamente, nas mãos de Artigas, talvez fosse uma carga por demais pesada. Pessoal e profissionalmente. Porque, embora não se possa afirmar se apoiado em suas próprias convicções ou se movido pelas circunstâncias, o fato é que, concretamente, Artigas acabou sendo arremessado, na sua condição de arquiteto, para o centro de um profundo conflito. Sobre as consequências disso, a história vivida posteriormente deixa mostras bem visíveis⁷⁷. Naquele momento, contudo, Artigas parece ter ficado tão profundamente comprometido e ao mesmo tempo, ideologizado com as idéias do Partido que talvez não tivesse se dado conta do nível de contradição em que havia se colocado. Porque há uma evidente dualidade naquela condição peculiar de Artigas. Há um conflito gerado a partir de uma situação na qual se contrapunha, num âmbito bem individuado para Artigas, a importância da arquitetura e a importância da militância política. Arquitetura enquanto *arquitetura moderna*, pois na prática do projeto, não se conhece concessão de Artigas a outro tipo de arquitetura. E militância política enquanto militância no Partido Comunista,

⁷⁵ Considerar que em 1947 três revistas estrangeiras publicam números especiais sobre a arquitetura brasileira: *Architectural Forum*, *Progressive Architecture* e *L'Architecture d'aujourd'hui*.

⁷⁶ Cf. Revista *Acrópole* 162 out 51 p. 104.

⁷⁷ Cf. Thomaz, Dalva. *Um olhar...* op. cit. p

cuja perspectiva parece estar colocada na tentativa de afirmar, e que paradoxalmente através do próprio Artigas em São Paulo, uma prática da arquitetura como *realismo socialista*.

Assim, o artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* talvez devesse ser visto como o retrato do conflito na denúncia do conflito. Histórico, inclusive. Conflito da arquitetura moderna que não teria conseguido realizar as expectativas quanto ao estabelecimento de uma arquitetura condizente com as necessidades reais da sociedade. Conflito de uma arquitetura que realizou muitas das necessidades sociais segundo uma prática deliberadamente anacrônica, que desconsiderava as manifestações técnicas e artísticas do seu tempo. Conflito de um arquiteto que se tomou *moderno* a partir da incorporação de razões colocadas por uma *arquitetura moderna* que não contava no Brasil com as condições objetivas mínimas para cumpri-las. Conflito de um arquiteto decididamente militante comunista que se vê defendendo uma hipótese arquitetônica com a qual no fundo não concordava, tanto que na prática seu desenho, seu raciocínio de projeto, é o oposto. Enfim, conflitos explícitos e conflitos não declarados.

No sentido então, de tentarmos discutir aqui a importância dessa intervenção de caráter teórico, pontual e marcante de Artigas, consideramos fundamental expandir o âmbito da hipótese com que há tempo vínhamos trabalhando. Antes contudo de produzir-lhe a necessária expansão, seria bom esclarecer que essa nossa hipótese foi gerada em pesquisas anteriores, frente a um panorama relativamente abrangente, que ultrapassa os limites estritos da obra de Artigas e no qual têm lugar os arquitetos militantes no Partido Comunista por todo o país. E seria interessante ainda considerar que, embora não tenha sido possível comprová-la definitivamente, há fortes indícios de que nossa hipótese seja realmente verdadeira. Porém, e independente disso, acreditamos que a ausência de tal comprovação não chegaria a comprometer o raciocínio que desenvolvemos aqui. Em todo caso, sempre é bom ter presente que além do papel cumprido por Artigas em São Paulo, se poderia reconhecer que, no mínimo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro detêm parcelas de envolvimento com a questão do *realismo socialista* para a arquitetura no Brasil, por volta da mesma época. Num contexto portanto, em que têm lugar diferentes ações, com enfoques também um pouco diversos, caberia ressaltar que nossa hipótese encontra reforço de sustentação num debate estabelecido entre arquitetos comunistas nesse início dos anos 50, que, embora pouco conhecido, parece ter desempenhado um papel muito relevante no encaminhamento da questão arquitetônica no Brasil. De um lado do debate, encontram-se Oscar Niemeyer e Artigas defendendo uma mesma posição, favorável à arquitetura moderna, em confronto direto com as idéias de um combativo grupo de arquitetos comunistas do Rio Grande do Sul, a frente do qual se encontram figuras como as de Edgar Graeff e Demétrio Ribeiro. Nesse embate travado à distância, numa dimensão como se vê, interestadual, Artigas e Niemeyer parecem ter se empenhado por dissuadir o grupo de arquitetos do Rio Grande do Sul de levar adiante a defesa de uma arquitetura de caráter tradicionalista. Conforme já tentamos mostrar em outro trabalho, tal prática encontrava certo espaço, e teria sido gerada mesmo, como alternativa à arquitetura *moderna* entre aquele grupo de arquitetos. Suas intenções iam no sentido de cumprir um ideário mais aproximado, digamos, ao do *realismo socialista* tal como se impunha na URSS, posição com a qual nem Artigas e nem Niemeyer concordavam.⁷⁸

Mas o ponto de vista novo a acrescentar aqui em relação a nossa hipótese inicial, aquele que nos interessaria explorar, está relacionado aos caminhos que se abrem ao ampliarmos o raio de ação dessa hipótese,

imprimindo-lhe maior abrangência no plano internacional. Em outras palavras, tentar explorar outras possibilidades de se tomarem reconhecíveis aspectos fundamentais colocados na mesma questão enfrentada por Artigas, e por alguns outros arquitetos militantes do Partido Comunista no Brasil, quando a analisamos sobre o pano de fundo do contexto internacional. Isso nos permite trabalhar num panorama bem mais alargado e, ao mesmo tempo, de maior complexidade. Nesse novo horizonte, propomos então, discutir relações que possam aproximar compromissos colocados aos arquitetos ligados aos Partidos Comunistas fora da URSS. Em especial, quando foram criadas situações que tenderam a contrapor os ideais políticos do socialismo e os ideais estéticos da *modernidade*, à semelhança do quadro gerado no Brasil no início dos anos 50, e enfrentado, a partir de um ponto de vista teórico, por Artigas em São Paulo.

Não se poderia desconhecer, como ponto de partida, grandes semelhanças com a situação criada na própria URSS, no início da década de 30. Por essa época, as exuberantes expressões produzidas pelas correntes da vanguarda arquitetônica, como ademais das outras manifestações artísticas comprometidas com a *modernidade*, vão sendo rapidamente desqualificadas até serem suprimidas. Em seu lugar vão se impondo as primeiras investidas da política doutrinária do *realismo socialista*, que assumirá, em seguida, a condição de única expressão *verdadeira* para o socialismo. Tais fatos parecem ter sido, no entanto, condenados a um esquecimento planejado, pouco atingindo o domínio público senão depois do período propriamente stalinista da URSS. Ou seja, teriam vindo à tona, no mínimo, após a morte de Stalin, em princípios de 1953. Assim, se encontravam ainda num plano de desconhecimento, ou pelo menos, profundamente relegados, na ocasião em que se acirram as pressões pela adoção ampla do *realismo socialista* fora da URSS, por volta do início da Guerra Fria. É nesse contexto que se situa o artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, publicado no começo de 1952.

Mas quer se trate do âmbito interno à URSS, com a ascensão de Stalin ao poder, quer se trate de um âmbito externo, a partir do desencadeamento da Guerra Fria, parece necessário considerar, em qualquer dos casos, que os diferentes atores realmente comprometidos com a arquitetura moderna talvez tivessem pouquíssimas condições de assumir uma postura de defesa do *realismo socialista*, tal como colocado pelo Partido Comunista na URSS. Mesmo porque, todo o discurso político que dava suporte à prática do *realismo socialista*, aquele que o havia constituído no início dos anos 30 e que fornecia as bases para sua manutenção ainda nos anos 50, nitidamente jogava as conquistas estéticas da *modernidade* arquitetônica, tão caras aos arquitetos ditos progressistas no mundo ocidental, para a contramão do socialismo.

E, o que sustentava o *realismo socialista*? É o que discutiremos em seguida.

Antes, contudo, gostaríamos de ressaltar o papel cumprido por Artigas perante a história da arquitetura brasileira com o artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*.

Representando um campo ambíguo de interesses, que poderia situá-lo tanto no sentido de compreender o quadro de atualidade da *arquitetura moderna* naquele momento, como também para interpretá-lo como uma defesa do *realismo socialista*, o artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* demonstra que Artigas estava

⁷⁴ Cf. Thomaz, *Daiva*, op. cit. p. (verificar). Ver também Aracy A. Amaral

concretamente interessado em contribuir teoricamente, isto é, não só na prática, para a cultura arquitetônica. E poderíamos dizer que essa hipótese se coloca exatamente num momento de importância crucial na história da arquitetura brasileira, porque a partir dali a chamada *arquitetura moderna brasileira* passaria a ser duramente criticada por alguns arquitetos europeus. Caso de Max Bill, como talvez o mais flagrante, conforme veremos.

Então, com tudo que eventualmente se possa considerar como expressão de radicalidade política, ou mesmo de explicitação das idéias defendidas pelos comunistas no Brasil, há um aspecto de profunda importância com relação ao artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* que não se pode deixar de reconhecer: trata-se de uma crítica realmente inusitada. E inusitada porque consegue pela primeira vez inverter o olhar.

De fato, esse artigo assegura para Artigas um lugar muito bem definido na história da arquitetura brasileira. Pois que, além de cumprir um papel de contribuição teórica para pensar a arquitetura no Brasil, sua principal conquista foi ter conseguido inverter o olhar da crítica e com isso aberto um outro caminho. Ou seja, invertiam-se pela primeira vez os papéis históricos. E tanto os europeus como os norte-americanos passaram a ser daqui contemplados sob uma nova perspectiva crítica.

Há séculos, o olhar europeu parametrizara a cultura e a arte brasileiras, e a Semana de Arte de 1922 parece ter feito mesmo por atualizá-lo diante da nova condição da modernidade européia. *Brazil Builds* cumpriria papel semelhante, só que a partir do olhar norte-americano. Estrangeiro, de todo modo. Ou seja, a cultura e a arte brasileiras teriam sido recorrentemente objeto de apreciação a partir de um ponto de vista externo, quaisquer que fossem suas manifestações e independente do lugar em que se colocasse o ponto exato de observação. Poderia ser dito que a cultura e a arte brasileiras estiveram sempre colocadas como alvo de críticas, positivas ou negativas, considerando um olhar externo, exterior. Então, nesse sentido o artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* nos permite deparar com a novidade da situação inversa: não era mais a cultura e a arte brasileiras, nesse caso representadas na arquitetura, que estariam colocadas na berlinda, mas o contrário. Eram a arquitetura européia e a arquitetura norte-americana, como marcadores avançados da arte e da cultura internacional, que estariam colocadas na mira da cultura brasileira. Ou seja, ao inverter-se o olhar, invertiam-se também os papéis. Olhando a partir daqui, o que vemos? Qual é o panorama que se nos apresenta e o que pensamos dele? Que relações queremos ou não estabelecer com esse panorama? Interessa-nos inteiro, em bloco, ou apenas partes dele? Essa é a nova perspectiva crítica que se abre, a perspectiva da escolha e de não precisarmos ficar a mercê de, mas antecipar o olhar para que se possa distinguir com antecedência o que se deseja ou não. Esse é o grande papel que esse artigo parece ter cumprido, dentro de uma visão da história e da inserção da arquitetura brasileira nessa história.

Cabe a Artigas, portanto, com a inversão do olhar que exercita no artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, a contribuição primordial à crítica arquitetônica brasileira a respeito da arquitetura moderna internacional. É uma atitude de ousadia. Do mesmo modo, se pode dizer que foi o primeiro olhar crítico com relação à própria *arquitetura moderna brasileira*, elaborado não a partir de uma visão passadista, mas no interior da própria idéia de arquitetura *moderna*, tal como colocada no Brasil e muito afinada com relação ao mundo exterior. Enfim, era um olhar brasileiro que se dava o direito de ver o mundo criticamente.

CAPÍTULO 4

Construtivismo soviético, realismo socialista e inflexão da modernidade

- 4.1 Primeiras pinceladas a respeito de *realismo socialista*
- 4.2 *Construtivismo* e internacionalidade
- 4.3 A construção do novo no pós-Revolução Soviética
- 4.4 *Construtivismo*: pesquisa da *construção* e militância política
- 4.5 O embate *formalismo* e *realismo*
- 4.6 A caminho do *realismo socialista*: por uma *arquitetura proletária*?
- 4.7 *Realismo socialista*: *Quem não está conosco está contra nós*
- 4.8 *Realismo socialista*: *Socialista no seu conteúdo, nacional na sua forma*
- 4.9 *O que é nosso, o que não é nosso*, arquitetura bolchevique e *International Style*
- 4.10 1932: um ponto de inflexão da *modernidade*?

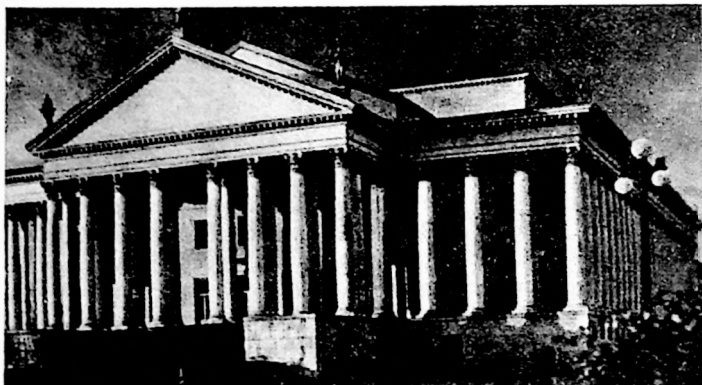
4.1 Primeiras pinceladas a respeito de *realismo socialista*

Como primeira abordagem, poderíamos dizer que o *realismo socialista* constitui uma política de caráter doutrinário proposta para os diversos campos da expressão artística, institucionalizado como determinação oficial a partir da década de 30, e amplamente adotado nas manifestações da arte por toda a URSS até o fim do stalinismo, em meados dos anos 50. Formulado inicialmente a partir do âmbito da literatura, como assinalam especialistas¹, teria, no entanto, e num curto período, sido estendido a outros setores da atividade artística sob a condição de política única, capaz de conferir unidade às formas de expressão nos diversos domínios da arte na URSS.

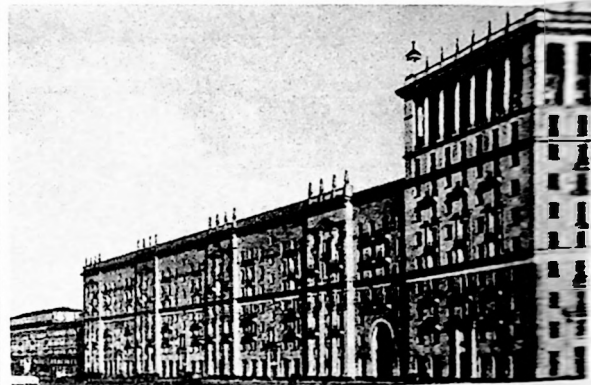
Na arquitetura, o *realismo socialista* se afirmaria, de modo geral, no incentivo à adoção de expressões monumentais que remetem a uma espécie de restauração de valores artísticos do passado, situados na chamada Antiguidade clássica mais precisamente. Estes passariam a ser cultuados como os verdadeiros valores da sociedade socialista. Contrapondo-se desse modo, e visivelmente, às experimentações das chamadas vanguardas soviéticas, levadas durante os anos 20, a arquitetura do *realismo socialista* retomaria uma estética de aproximação formal aos valores ditos *clássicos*, relacionados à cultura greco-romana, à renascentista, ou mesmo ao neoclássico desenvolvido já num período pós-revolução industrial. Embora fartamente explorado durante o século XIX, o neoclássico ainda encontrava, sob o domínio do ecletismo, certa repercussão no ambiente da URSS nos anos 20, em paralelo à ousada ebulição de propostas produzidas pelas vanguardas

¹ Ver entre outros: Arvon, Henri. *La estética marxista*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1972. pp. 83-110; Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985. pp. 193-205.

soviéticas. Segundo observa Anatole Kopp, referência constante neste assunto por se tratar de um dos poucos pesquisadores da arquitetura do período stalinista fora da URSS, e que teve acesso direto a documentos mantidos nos arquivos locais², a política do *realismo socialista* na arquitetura justificava todo esse retrocesso estético apregoado com o argumento de que era preciso assimilar a "*herança cultural do passado*" como o verdadeiro valor proletário.³



Teatro, 1939. Sochi. V. Schtiouko e V. Gelfreich [APS]



Edifício habitacional, 1939. Moscou. A. Mordninov [APS]

De início, idéias que pretendiam circunscrever um conceito de *realismo socialista*, ainda não completamente definido para a arquitetura, teriam sido apresentadas sob a forma de fortes recomendações por parte dos poderes constituídos para que fossem desenvolvidas. Recomendava-se principalmente que se buscasse não nas *utopias*, mas na *realidade*, as bases para caracterizar uma arquitetura que pudesse ser reconhecida como proletária. Segundo porta-vozes, uma prática que tomasse por base a realidade, embora guardando relações com a cultura burguesa, encontraria maior legitimidade como representação de uma arquitetura autenticamente proletária por estar identificada com valores artísticos já conhecidos, e portanto, facilmente reconhecidos pelo proletariado. Ou seja, faziam crer que as representações de valores ao alcance do reconhecimento do proletariado, mesmo que assumidamente burgueses, tomariam essa prática identificada como verdadeira "arquitetura proletária".⁴

Argumentos desse tipo evidenciavam intenções de tomar explícita uma oposição às práticas assumidas por uma arquitetura renovadora, que se apresentava como revolucionária não só politicamente, mas também de um ponto de vista formal. Propostas por arquitetos ligados às correntes de vanguarda da URSS, as novas experimentações arquitetônicas que produziam as formas chamadas *abstratas* em franca contraposição à arquitetura tradicional que refletia a *realidade*, seriam, diante das hipóteses do *realismo socialista*, depreciadas política e artisticamente pelos poderes então constituídos. Fomentadas num ambiente libertário que proporcionara considerável suporte à Revolução e, ao mesmo tempo, no interior das avançadas pesquisas

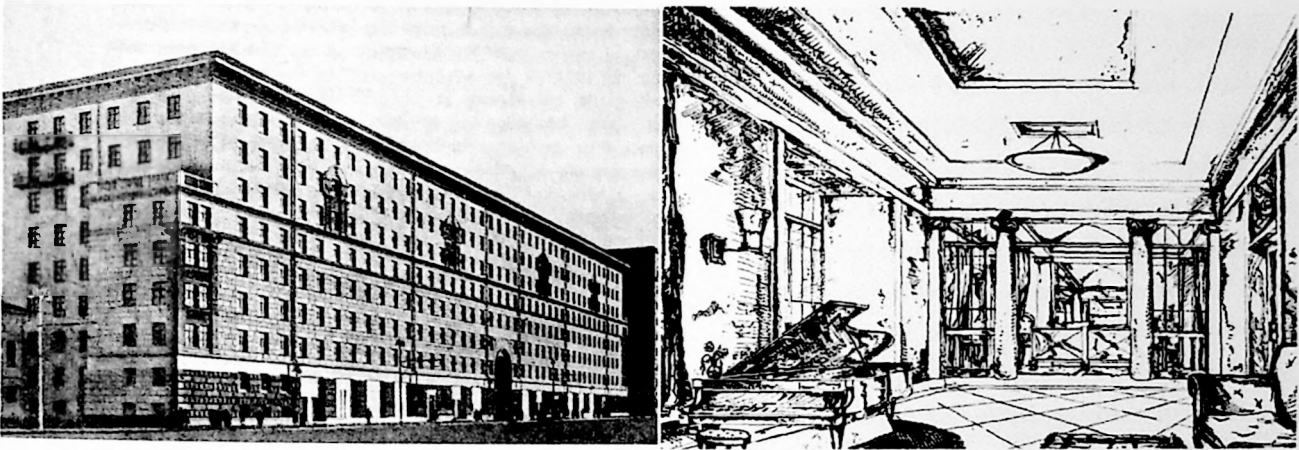
² Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985. Ver em especial a introdução, pp. 15-28.

³ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985.

⁴ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985.

estéticas provocadas pelas contradições da *modernidade*, estas correntes de vanguarda, ao contrário do que passariam a ser acusadas, estavam profundamente comprometidas com uma arquitetura de caráter presentemente socialista. Suas expressões arrojadas talvez fossem apenas a contrapartida estética de práticas sociais que ainda precisavam ser inventadas para dar conta do novo *modo de vida* que a sociedade pós-Revolução se impunha.

Estava exposto, como se vê, no início dos anos 30, o choque de idéias entre duas correntes que, de certo modo, tinham corrido por caminhos paralelos durante toda a década anterior.



Edifício habitacional, 1940 Moscou, I. Joltovski [APS]

Projeto para apartamento, interior, 1934. [TandR]

Mas o que no início se configurava tão-somente como *recomendações* para que fossem adotadas na prática da arquitetura tendências mais *realistas*, compreendidas na URSS como *historicistas*, no desenrolar do processo de encaminhamento das idéias em torno do *realismo socialista*, no entanto, as autoridades soviéticas parecem ter cada vez mais conduzido a questão politicamente.

A partir então, do refinamento que se poderia dizer, ideológico, das práticas inicialmente sugeridas, em termos de aprimoramento político-doutrinário, o *realismo socialista* passará oficialmente a partir de 1937, a ser considerado como a única prática capaz de representar a arquitetura efetivamente socialista. O que quer dizer, a única admissível no território soviético. Sob argumentos doutrinários, o *realismo socialista* se transformou numa imposição para a arquitetura dentro da URSS, seguindo um processo semelhante ao que passaram outros setores das expressões artísticas por aquela mesma época. Numa etapa posterior, ainda sob o domínio de Stalin, teria se tomado orientação geral para todos os Partidos Comunistas ligados ao chamado PCUS, o Partido na URSS.⁵

⁵ Ver Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985. Ver também, do mesmo autor, *Ville et révolution*. Paris: Éditions Anthropos, 1967.

4.2 Construtivismo e internacionalidade

O fortalecimento de uma política sintomaticamente passadista para as artes na URSS, parece ter sido, como observa Kopp, estrategicamente conduzido no sentido de combater as correntes de vanguarda internacionais que haviam encontrado lá, durante os anos 20, um espaço de grande fertilidade.⁶ O fomento à política do realismo socialista teria então de início, centrado como alvo principal a neutralização das correntes que sustentavam experiências investigativas quanto às potencialidades de uma estética moderna, considerada em seu viés cosmopolita.

Na arquitetura tratava-se, ao que parece, de desestabilizar em especial os principais representantes dessa tendência. Ou seja, os arquitetos ligados a ativa corrente do *construtivismo*, porquanto esta se demonstrasse com o espírito mais radicalmente libertário, emancipador e interessado nas possibilidades vislumbradas pelas trocas internacionais. De fato, muitas das teses arquitetônicas defendidas pelos *construtivistas soviéticos* se colocavam em inegável consonância com idéias do *funcionalismo* europeu. A diferença residiria porém, no fato de estarem calcadas sobre um socialismo já proclamado. Esse novo contexto naturalmente as transformara. Tomara, ao que parece, muitas dessas teses bem mais atraentes aos olhos esperançados quanto a um futuro não tão distante, colocando-as numa posição capaz de interferir e animar forças mobilizadoras que alimentavam o amplo diálogo internacional quanto à *modernidade* técnica, estética e principalmente social. E, de todo modo, não seria difícil reconhecer que essa condição de internacionalidade se encontrava manifestamente colocada no ambiente da reconstrução europeia, que seguiu o fim da Primeira Guerra Mundial.⁷

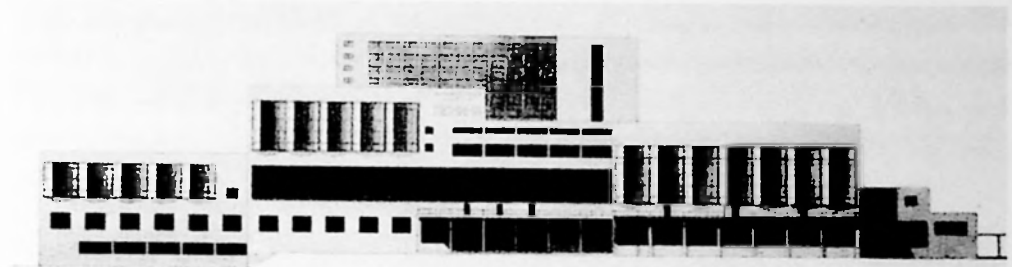
Os construtivistas soviéticos tinham efetivamente estabelecido durante a década de 20, intensos contatos e um acentuado processo de intercâmbio artístico-cultural com diversos setores das vanguardas internacionais. Em especial talvez, aqueles presentes na Alemanha, catalizados no ambiente da Bauhaus. Nesse quadro, parece ter sido facilitada entre Bauhaus e artistas soviéticos uma interessante troca de experiências, a qual consubstancia alguns dos aspectos ligados tanto aos conteúdos e métodos de aprendizagem, como às próprias práticas artística e arquitetônica.⁸ Como estudioso do assunto, Anatole Kopp costuma chamar a atenção, nos seus vários escritos, para pontos específicos das relações estabelecidas entre Alemanha e URSS. Referindo-se em particular ao ensino das artes e da arquitetura, Kopp destaca semelhanças que podem ser reconhecidas nos processos didáticos aplicados tanto na faculdade de arquitetura Vkhutemas como na Bauhaus. A Vkhutemas foi aberta em 1920, na URSS, enquanto a Bauhaus foi criada na Alemanha em 1919, embora apareça equivocadamente como 1920 no trecho em que Kopp procura ressaltar o que há em comum em ambas: "*Les similitudes avec les méthodes du Bauhaus ouvert lui aussi en 1920 sont, sur certains points, étonnantes: création d'un enseignement commun introductif à toutes les disciplines artistiques; cours conçus non comme un enseignement didactique mais comme une série d'expériences orientant l'élève vers la recherche personnelle et*

⁶ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985. p. 200.

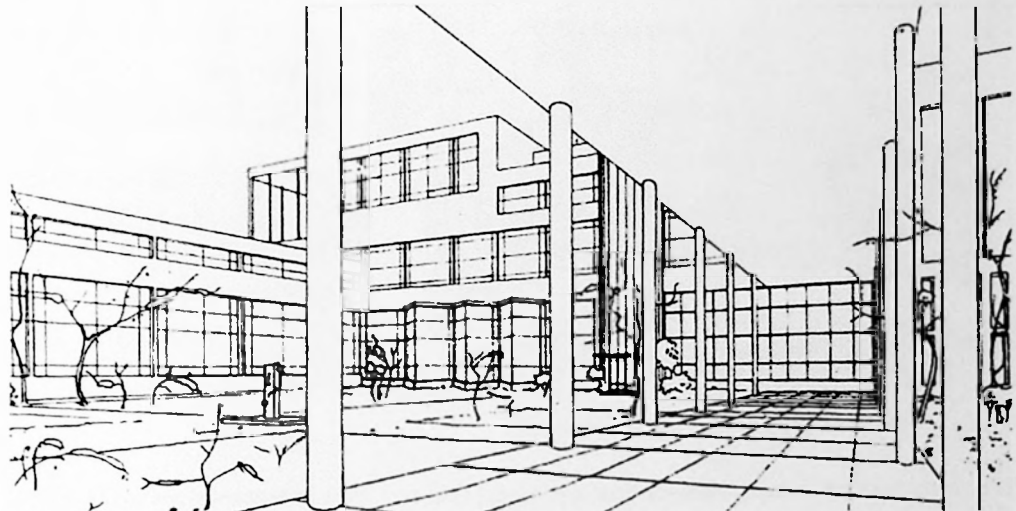
⁷ Ver a esse respeito, entre outros: Schmidt, Hans. *Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932*. In: Rosa, Alberto Asor et alii. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura - URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. [Comunicación 23]. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. pp. 251-268.

⁸ Ver a esse respeito, entre outros: Bójko, Szymon. *El Vkhutemas: originalidad y conexiones de una experiencia didáctica en la URSS*. In: *La Bauhaus*. [Comunicación 12]. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1971. pp. 75-86.

la découverte, rejet total de l'académisme et de ses recettes; tendance marquée à une synthèse des arts, abandon de la peinture de chevalet au profit de moyens d'expression intégrés à l'architecture, etc. Mais le Bauhaus n'est finalement qu'une école d'arts appliqués adaptée à l'ère industrielle, et l'enseignement de l'architecture n'y sera introduit qu'en 1927 par Hannes Meyer nommé à ce poste par le directeur du Bauhaus Walter Gropius, alors qu'au Vkhoutemas l'architecture sera enseignée dès 1920.⁹



Biblioteca Central Lênin. Moscou, 1929. A. Leonid e V. Vesnin. Projeto vencedor do concurso. Não construído. [TandR]

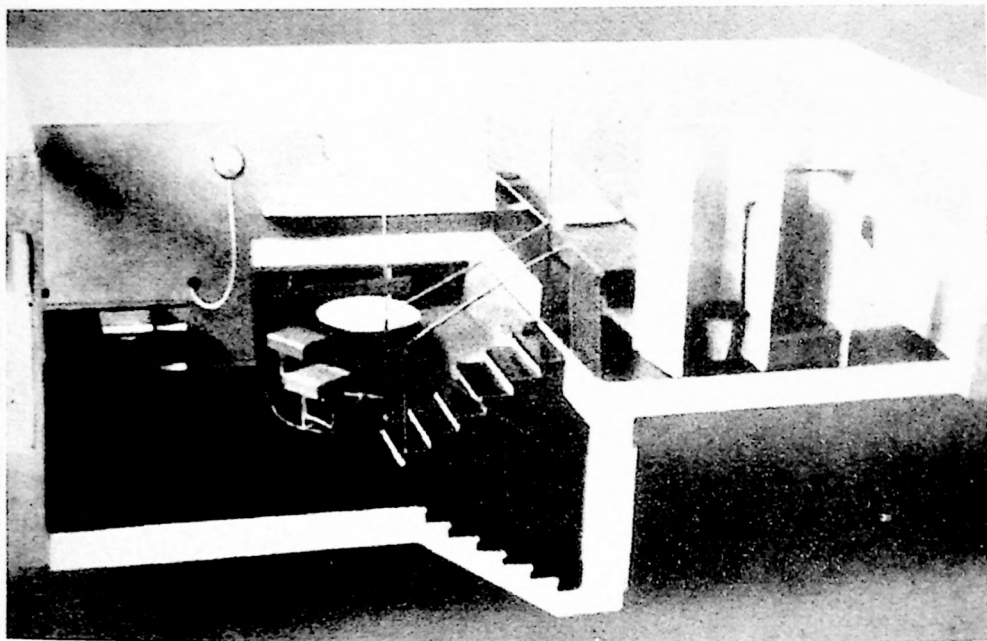


Biblioteca Central Lênin. Moscou, 1929. A. Leonid e V. Vesnin. Projeto vencedor do concurso. Não construído. [TandR]

Mais ou menos recentemente, historiadores e estudiosos da arquitetura moderna particularmente interessados no *construtivismo soviético*, também passaram a considerar a importância dessas relações entre Alemanha e URSS, em especial no que se refere ao ensino das artes e da arquitetura, introduzindo-as muitas vezes como um dado novo na história da arquitetura do século XX, conforme vinha sendo divulgada pela cultura ocidental. Kenneth Frampton, por exemplo, comentando a respeito do *"mobiliário leve"* produzido na Bauhaus concomitantemente às experiências feitas nos Vkhutemas, da URSS, observa que: *"Hoje já se sabe, com base na correspondência entre Moholy-Nagy e Rodchenko, que depois de 1923 a Bauhaus sofreu uma influência*

⁹ Cf. Kopp, Anatole. *Ville et révolution*. Paris: Éditions Anthropos, 1967. p. 112: *"As similitudes com os métodos da Bauhaus também abertas em 1920 são, sob certos pontos, surpreendentes: criação de um ensino comum introdutório a todas as disciplinas artísticas; curso concebido não como um ensino didático mas como uma série de experiências orientando o aluno à pesquisa pessoal e à descoberta, rejeição total do academismo e de suas receitas; tendência marcada a uma síntese das artes, abandono da pintura de cavalete em favor de meios de expressão integrados à arquitetura, etc. Mas a Bauhaus nada mais é que uma escola de artes aplicadas adaptada à era industrial, e o ensino de arquitetura não será introduzido senão em 1927 por Hannes Meyer nomeado a esse posto pelo diretor da Bauhaus Walter Gropius, enquanto na Vkhoutemas a arquitetura será ensinada desde 1920."* (tradução livre da autora)

direta dos *Vkhutemas*.¹⁰ Antes dessa observação de Frampton, Szymon Bojko analisando as relações entre as duas escolas havia comentado que: "A partir de 1927, tendrán lugar un serie de contactos entre el *Vchutemas* y la *Bauhaus*. Los '*Izvestia*' de la época se constituyen en promotores de cambios entre una e outra escuela, exposiciones de trabajo de estudiantes, correspondencias, etc., que debían contribuir a un mejor conocimiento reciproco. Dando cuenta, em términos elogiosos, de los trabajos de la escuela relativos a la decoración, inspirada en principios modernos de higiene y de economía, y de las novas formas, al mismo tiempo funcionales e armoniosas, de los objetos de uso común, los '*Izvestia*' se alegraban del 'directo vínculo establecido entre la *Bauhaus* y nuestros centros artísticos-industriales y arquitectónicos'¹¹.¹²



Maquete de habitação. El Lissitzky, cerca de 1934 [Constructivismo]

De um ponto de vista mais especificamente ligado à atividade profissional, Mario de Micheli reforça num texto do fim dos anos 70, essa mesma ideia de intercâmbio cultural entre alemães e soviéticos apontando que: "Desde 1923, año en que Adolf Behne fue por primera vez a la Unión Soviética como miembro de la Asociación berlinesa '*Das neue Russland*', las relaciones entre los arquitectos alemanes y la Rusia Soviética se habían desarrollado y consolidado constantemente: en 1923, Hans Hopp fue invitado como consejero de la Exposición Agrícola de Moscú; em 1925, Eric Mendelsohn recibe el encargo de realizar un establecimiento textil en Leningrado; también em 1925 tiene lugar el primero de los cinco viajes que Bruno Taut hizo a la URSS; em 1928, además de la participación de Max Taut y de Peter Behrens en el concurso para el proyecto de la sede del *Centrosojuz*, es preciso señalar el proyecto realizado por Fred Forbata para um edificio destinado a los técnicos extranjeros residentes en Moscú."¹³

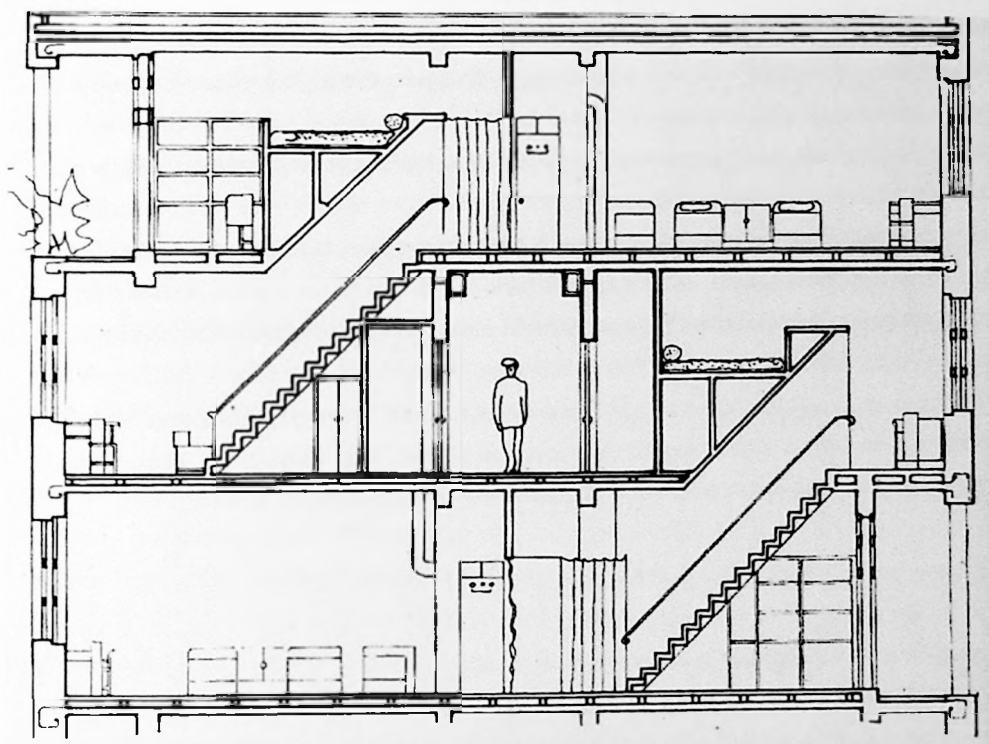
¹⁰ Cf. Frampton, Kenneth. op. cit. p. 204.

¹¹ Citado pelo autor a partir de: *El Vchutemas y la Bauhaus alemana*, "*Izvestia*", 5 febr., 1927.

¹² Cf. Bojko, Szymon. *El Vchutemas: originalidad y conexiones de una experiencia didáctica en la URSS*. In: *La Bauhaus*. (Comunicación 12). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1971. pp. 84-85.

¹³ Cf. Micheli, Mario. La organización de la ciudad industrial en el Primer Plan Quinquenal. In Rosa, Alberto Asor et. alli. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura - URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 153.

Dentre outras experiências de reconhecido intercâmbio cultural, haveria que se enfatizar os importantes contatos internacionais de âmbito bem mais conhecido e estudado pela História da Arquitetura. Caso dos artistas que mantinham vínculos diretos com a Bauhaus, como Kandinsky, Malevitch, El Lissitzky, entre outros. Caso de arquitetos estabelecidos, como Le Corbusier e Pierre Jeanneret, responsáveis pelo projeto do edifício do Centrosoyous, em Moscou, contratado em 1928, e pela proposta para a reconstrução de Moscou, em 1931-32. Esses arquitetos participariam também da primeira fase do concurso para o Palácio dos Soviets, em 1931, inicialmente de alcance internacional e cujo processo acabou se transformando na explicitação da proposta do *realismo socialista*. Mas como concurso, pode contar na primeira fase com a participação de vários convidados estrangeiros, entre estes figuram alguns dos principais arquitetos europeus, Walter Gropius, Auguste Perret, Hannes Meyer, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig. E seria preciso lembrar ainda o trânsito de outros importantes arquitetos, como Hannes Meyer e André Lurçat, no início da década de 30, ou de toda a equipe de arquitetos de Ernest May, conhecida como a "brigada" de Ernst May.¹⁴



Casa Comunal, década de 20, URSS. K. Ivanov e P. Smolin [TandR]

No caso da relação estabelecida com os alemães seria preciso considerar as condições particulares da Alemanha. Na realidade, apesar das substanciais perdas na Primeira Guerra Mundial, é reconhecido o rápido processo de reconstrução da Alemanha. Superado o impacto dos tempos de imediato pós-guerra e, sufocadas lutas internas que apontavam para a revolução socialista, o país teve que fazer concessões e ao mesmo tempo empreender esforços no sentido da reabilitação econômica, moral e social. Assumindo o Plano Dawes, proposta de financiamento vinda de parte dos EUA, a Alemanha teria com isso efetuado investimentos consideráveis em áreas de atendimento social e de setores ligados ao desenvolvimento industrial. Praticamente recomposta na

¹⁴ Ver entre outros: Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*, op. cit. p. 243; *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990. pp. 204-229.

ocasião da queda da Bolsa de Nova Iorque, a Alemanha dispunha àquela altura de um conhecimento técnico-artístico extremamente sofisticado, que se poderia dizer construído e incentivado num longo processo que descendia mais remotamente dos tempos da sua unificação, no fim do século XIX, e mais proximamente, da criação da *Deutscher Werkbund*, em 1907. Ao mesmo tempo, havia um avançado processo de industrialização, reconhecido e, no mínimo, lido como invejável entre os países europeus. Portanto, a Alemanha detinha, examinando-se de uma perspectiva bem objetiva, possibilidades muito concretas de realizar amplos programas arquitetónicos nas suas cidades. Isto permitiria oferecer condições de moradia e de vida dignas a enormes parcelas da sociedade, pelo menos de um ponto de vista marcadamente arquitetónico, como bem o demonstra a experiência de Ernst May, em Frankfurt, sob a administração da social-democracia, por exemplo. Ou, as propostas habitacionais conduzidas por Walter Gropius e por Hannes Meyer, no rastro da experiência produzida na própria Bauhaus. Ou, a atuação de Mies van der Rohe, na oportunidade criada com a exposição da *Deutscher Werkbund* de 1927, em Stuttgart, que, envolvendo arquitetos de vários países europeus, acabou por criar importantes exemplos de moradias coletivas no conhecido bairro *Weissenhof*. A despeito dessa condição privilegiada sob alguns aspectos, é preciso considerar que a Alemanha permanecia entretanto, comprometida com os interesses do capitalismo. Ou seja, sujeita às regras da exploração e do lucro, da sociedade estruturada sobre os privilégios das elites, das desigualdades sociais. Permanecia submetida aos entraves representados pela propriedade privada do solo, empecilho constante aos novos projetos para os assentamentos humanos, aos planos urbanísticos e ao desenvolvimento de uma qualidade arquitetónica mais desembaraçada dos preconceitos criados dentro da sociedade de classes. A Alemanha que enfim, fora o berço privilegiado de todo o desenvolvimento da teoria marxista, não se socializara. Muito embora se saiba que o ambiente revolucionário no imediato pós-guerra tendera a encaminhar avanços nesse sentido, os levantes socialistas foram violentamente sufocados. Assim, a despeito de algumas ilhas de facilidades, creditadas à atuação firme da social-democracia, os resultados se demonstraram por fim, desfavoráveis no conjunto: a Alemanha continuava atrelada ao capitalismo. Ainda assim, parece que as esperanças de reverter, num tempo breve, aquela situação, permaneceram vivas durante toda a década de 20. Pelo menos numa parcela da sociedade.

4.3 A construção do novo no pós-Revolução Soviética

De seu lado, a URSS, mesmo enfrentando os percalços dos primeiros tempos, parecia contar com a alavancagem proporcionada pelo grande entusiasmo revolucionário que exigia mudanças a curto prazo. E parecia contar também com, no mínimo, algumas das potencialidades desejáveis no sentido de realizar o *novo*. O novo artístico, o novo técnico, o novo histórico. É considerável o fato de que se tratava sobretudo, da sociedade socialista apresentando-se enfim, como contemporânea de todos os sonhos e utopias pensados naqueles, pelo menos, últimos cento e cinquenta anos. Concretamente, isso não era pouco. Traduzia-se em termos de responsabilidades colocadas com relação ao novo tipo de vida da sociedade socialista que precisavam ser enfrentadas. Tratava-se de desenvolver um outro ambiente, mais propício ao surgimento de um novo olhar sobre a vida cotidiana. Este implicaria numa necessária transferência de foco do individual para a coletivo, do ambiente doméstico para o ambiente urbano.

Sob um clima de efervescência, alguns dos setores mais mobilizados ligados às manifestações artísticas em geral, e arquitetônicas, em particular, procuraram rapidamente se ocupar dos novos temas de trabalho. Não faltavam abundância e diversidade de problemas nessa tarefa de "construir" a sociedade socialista, num sentido amplo. Para os arquitetos que participavam intensamente de todo aquele processo parecia impor-se, em particular, o compromisso de realizar a cidade que a sociedade socialista almejava. Projetos e propostas teriam sido logo apresentados no sentido de cumprir a plataforma mínima das mudanças exigidas pela sociedade. Ousados, muitos desses projetos pareciam movidos pela necessidade de conquistar uma superação, tal o grau de inventividade e inovação com que eram trabalhados. Situações assim, de intensa busca e experimentação, podem ser particularmente verificadas entre projetos elaborados por arquitetos representantes das correntes da chamada *vanguarda soviética*.

Muitas vezes esses projetos estavam fadados a não sair do papel, dadas as condições reais da nova sociedade soviética, mas o caminho parecia estar indicado.

Além disso, e como é bem conhecido, as condições técnicas na URSS pós-revolucionária contavam com enormes limitações. O desenvolvimento industrial se demonstrava ainda tímido se comparado a outros países europeus, e a ausência de alguns dos recursos técnicos imprescindíveis, provenientes do ensino e da prática mais democratizados, eram, no mínimo, flagrantes.

El Lissitzky, num escrito de 1929, comenta: *"Con l'avvento della macchina s'è iniziata quella rivoluzione della tecnica che ha determinato il superamento definitivo della fase artigianale: ciò è decisivo per la grande industria moderna. Entro un secolo, con i nuovi sistemi produttivi, sarà sconvolto lo stesso modo di vivere. La tecnica ha rivoluzionato lo sviluppo sociale ed economico, ma anche il campo estetico. Questa rivoluzione ha stabilito in Europa occidentale, ed in America, le fondamenta di una nuova architettura. // Nell'Ottobre del 1917 comincia la nostra Rivoluzione e la nuova pagina storica della società umana. Gli elementi fondamentali della nostra architettura appartengono a questa Rivoluzione sociale e non a quella tecnica. // Al posto del committente privato è subentrato per noi il committente 'sociale'. Il baricentro delle attività si è spostato dal particolare verso il generale, dai modi intimi e singolari alla diffusione quantitativa. Per l'architettura valgono oggi altre misure. Tutte le ricette che prima erano a disposizione ormai perdono di valore. Tutto il campo dell'architettura ad un tratto assume carattere problematico. // Ogni difficoltà si è presentata in un paese indurito dalla fame e dalla guerra, separato ermeticamente dal resto del mondo. Per risolvere i problemi di architettura l'economicità è diventata un parametro valido di fondazione.*"¹⁵

Não é difícil imaginar o retrato de um ambiente convulsionado pela intensidade das transformações promovidas pelo impulso revolucionário e, ao mesmo tempo, com um misto de entusiasmo e afeição pelas mudanças que

¹⁵ El Lissitzky, "Russland. La ricostruzione dell'architettura nell'Unione Sovietica". In: Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1978. p. 304. "Com o advento da máquina é iniciada aquela revolução da técnica que determinou a superação definitiva da fase artesanal: isto é decisivo para a grande indústria moderna. Em um século, com os novos sistemas produtivos, será subvertido o mesmo modo de viver. A técnica revolucionou o desenvolvimento social e econômico, mas também o campo estético. Esta revolução estabeleceu na Europa ocidental, e na América, o fundamento de uma nova arquitetura. // No Outubro de 1917 começa a nossa Revolução e a nova página histórica da sociedade humana. Os elementos fundamentais da nossa arquitetura pertencem a esta Revolução social e não àquela técnica. // O lugar do cliente privado é substituído por nós pelo cliente 'social'. O baricentro da atividade é deslocado do particular para o geral, do modo íntimo e singular à difusão quantitativa. Para a arquitetura valem hoje outras medidas. Todas as receitas que estavam à disposição já perderam o valor. Todo o campo da arquitetura de repente assume um caráter problemático. // Todo o tipo de dificuldade se apresentava num país endurecido pela fome e pela guerra, hermeticamente separado do resto do mundo. Para resolver os problemas de arquitetura a economicidade tornou-se um parâmetro válido desde o início." (tradução livre da autora)

ainda estariam por vir. Aos arquitetos envolvidos na chamada vanguarda soviética caberia o papel da proposição do novo num ambiente que trazia, em si, uma contradição entre o desejo de *modernidade*, mas que se poderia dizer, ainda carente de modernização no sentido concreto. Henri Arvon, observando de um ponto de vista amplo, reconhece nos acontecimentos ressaltados pela situação na URSS do início da década de 20, que a revolução artística teria precedido a revolução política.¹⁶ A isso talvez devessemos acrescentar que, em termos arquitetônicos, a revolução artística parece ter precedido a revolução técnica propriamente, enquanto geradora dos meios que permitissem viabilizar a execução das idéias.

Entre os arquitetos mais empenhados na pesquisa técnica estavam aqueles ligados ao movimento *construtivista*. De início esse movimento se apresentava segundo um caráter amplo, englobando grande parcela dos interessados nas várias hipóteses de renovação da arquitetura. Imbuídos talvez, de uma profunda consciência histórica a respeito da necessidade de rompimento com o passado, e, ao mesmo tempo, com o compromisso da construção do que fosse o novo, representantes das correntes ligadas ao *construtivismo* soviético parecem ter saído em busca de todo o conhecimento técnico e artístico disponível, dentro e fora da URSS, para avançar, intencionalmente, numa prática arquitetônica que fosse inovadora e ao mesmo tempo, consequente.

Afinal, a sociedade que ora buscava melhores condições de vida havia permanecido durante longo tempo, e de todo modo, alijada das condições de *modernidade* que permeava o ambiente europeu, muito por conta de um sistema político retrógrado e elitista.

Num pequeno trecho de V. Khazanova podemos passar rapidamente os olhos pelo entusiasmo que parece ter marcado os setores ligados a construção num período ainda inicial: *"The eight months between tre February and the great October socialist revolutions were notable in Russian architectural life for numerous remarkable events. Large meetings of building and construction workers were called to meet engineers and architects. Appeals were written, proclaiming the beginning of a new era. 'The long awaited moment has come... Despotism, based on blood, darkness and the helplessness of the people is overthrown by the revolutionary proletariat and the revolutionary army. The nests of the old régime are burnt... A new life is coming... We must create a new order for ourselves. It is essential to establish a new organization for all builders, without exception.'* It was with words such as these that on Saturday, 4 March 1917, the working comrades of the organized building workers in Petrograd were informed of a general town meeting. Five days later, on Thursday 9 March, the representatives of more than forty artistic organizations from Petrograd were gathered together at the invitation of the Association of Architects of the Academy of Fine Arts. On Sunday, 12 March, at the Mikhailovsky Theatre, the second gathering of leaders of all branches of the arts took place. Presiding were A. Benoit, M. Gorky, A. Glazunov, the architect M. Lalevich and others. A. Tamanyan delivered a speech full of civic verve, dismissing the old bureaucracy and opening the way to a new life. Architects enthusiastically set to work. A competition was announced for the execution of a monument to the victims of the Revolution. It was the first commission from the state. M. Gorky, A. Lunacharsky and A. Blok headed the first jury and selected the project of L. Rudnev. The work was completed in 1920 and is an outstanding example of Soviet architecture."¹⁷

¹⁶ Ver entre outros: Arvon, Henri, op. cit. pp. 58-59.

¹⁷ Khazanova, V. "Soviet Architectural Associations 1917-1932". In: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. p. 19: "Os oito meses entre o Fevereiro e a grande revolução socialista de Outubro foram notáveis na vida da arquitetura russa por numerosos eventos de destaque. Grandes encontros de construtores e operários da construção foram chamados para se reunir a engenheiros e arquitetos. Eram escritos apelos proclamando o começo de uma nova era. 'O tão aguardado momento chegou... Despotismo,

Dissipadas as bases que concorriam para perpetuar a condição estagnadora da Rússia pré-revolucionária, restaria aos novos atores sociais a responsabilidade de promover a emancipação perante às condições do atraso. Esse parece ter sido um dos pilares da organização de associações e grupamentos de forte atuação no campo das artes e da cultura, constituídos a partir da revolução socialista. Considerando os de caráter mais abrangente, quer dizer, que incluíam a participação de diversas áreas artísticas, marcam forte presença, e no mais das vezes em posições opostas, o movimento *Proletkult* e a *LEF* – Frente de Esquerda da Arte, esta última liderada por Vladimir Maiakovski.¹⁸ Entre os arquitetos, várias organizações foram sendo criadas ao longo da década de 20, até os primeiros anos da década de 30. Segundo V. Khazanova, a mudança do governo soviético para Moscou acabou dando origem à MAO – Associação dos Arquitetos de Moscou, formada em 1922. Em Leningrado, foram criadas a LOA – Associação dos Arquitetos de Leningrado, congênera da MAO de Moscou, e a OAKh – Associação dos Arquitetos e Pintores, ambas formadas provavelmente na mesma época da MAO. Um pouco posterior é a organização da ASNOVA – Associação dos Novos Arquitetos, criada em Moscou, em 1923. Caracterizada como uma certa dissidência da anterior, a OSA – Associação dos Arquitetos Contemporâneos, foi criada em 1925. Mais para o final da década, e com as mudanças de rumo advindas do novo cenário político, outras associações foram criadas, como a ARU – Associação dos Arquitetos Urbanistas, formada em 1928, a partir de um setor dos arquitetos ligados à Asnova, e o grupo OKTOBER, em 1929, que congregava além de arquitetos, alguns artistas ligados a áreas diversas, como cinema e pintura. Pouco posterior é a junção de algumas dessas entidades, como o caso da incorporação da ASNOVA, OSA e ARU, em 1930 com a VANO – Associação Científica dos Arquitetos, transformada em SASS/VANO, em 1931. Perseguindo objetivos bem diferenciados da maioria das associações anteriores, foi criada em 1929 a VOPRA – União dos Arquitetos Proletários, que acabará oferecendo suporte ao *realismo socialista* adotado a partir da década de 30.¹⁹

A par de grupamentos e associações profissionais formadas especificamente por arquitetos, algumas instituições ligadas ao ensino da arquitetura e das artes foram criadas, em grande parte incentivadas pelo mesmo espírito renovador que entusiasmava artistas e arquitetos. Entre as mais conhecidas estão a UNOVIS, organizada por Kazimir Malevich, em Vitebsk, em 1919; o ZHIVSKULPTARKH, termo formado da contração das palavras pintura, escultura, arquitetura em russo e que representava a união de pintores, escultores e arquitetos, criada em 1919; o *Meffak* – Faculdade do Metal, organizado por Rodchenko, os VKHUTEMAS, Ateliers de Altos Estudos Artísticos e Técnicos, a Faculdade de Arquitetura VKHUTEMAS, e o INKHUK, Instituto de Cultura Artística, todos criados em Moscou, em 1920. Mais para o fim da década, o VKHUTEMAS foi transformado em VKHUTEIN, Instituto de Altos Estudos Artísticos e Técnicos, em 1928. Entre essas instituições ligadas ao ensino artístico, os VKHUTEMAS, inicialmente, e o VKHUTEIN, em seguida, parecem ter desempenhado papéis fundamentais, tanto pela qualidade dos planos pedagógicos, ao que se sabe em constante contato com outra

baseado em sangue, escuridão e impotência do povo foi derrubado pelo proletariado revolucionário e pelo exército revolucionário. Os ninhos do velho regime estão queimados... Uma nova vida está vindo... Nós precisamos criar um nova ordem para nós. É essencial estabelecer uma nova organização para todos os construtores, sem exceção. Eram com palavras como estas que no sábado, 4 de março de 1917, os camaradas trabalhadores da organização dos operários da construção em Petrogrado foram informados de um encontro geral na cidade. Cinco dias depois, na quinta-feira 9 de março, os representantes de mais de quarenta organizações artísticas de Petrogrado estavam reunidos juntos sob convite da Associação dos Arquitetos da Academia de Belas Artes. No sábado, 12 de março, no Teatro Mikhailovsky, a segunda reunião de líderes de todos os ramos da arte teve lugar. Presidindo estavam A. Benoit, M. Gorky, A. Glazunov, o arquiteto M. Lalevich e outros. A Tamanyan levou um discurso cheio de verve cívica, dispensando a velha burocracia e abrindo o caminho para a nova vida. Arquitetos entusiasmadamente puseram-se a trabalhar. Um concurso foi anunciado para a execução do monumento às vítimas da Revolução. Foi a primeira comissão do estado. M. Gorky, A. Lunacharsky e A. Blok encabeçaram o primeiro júri e selecionaram o projeto de L. Rudnev. O trabalho foi finalizado em 1920 e é um destacado exemplo da arquitetura soviética." (tradução livre da autora)

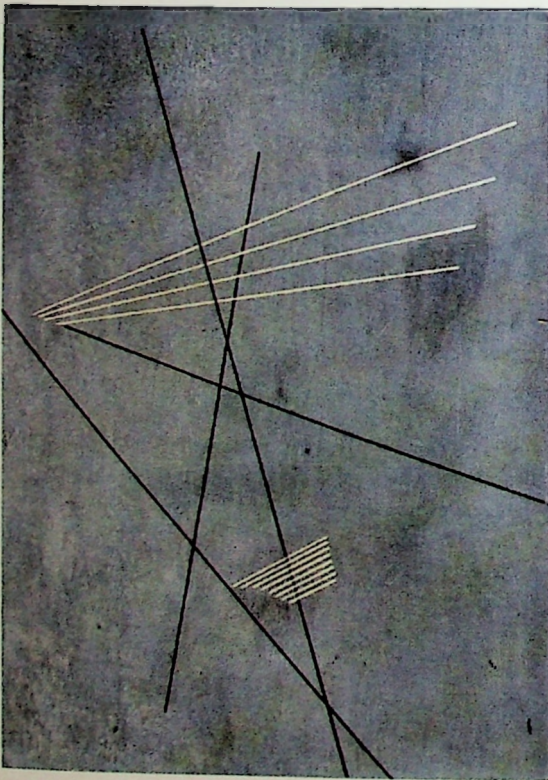
¹⁸ Cf. Kopp, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990. p. 80.

¹⁹ Sobre as organizações de arquitetos na URSS ver em particular: Khazanova, V. "Soviet Architectural Associations 1917-1932", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. pp. 19-25 e 132-137.

importante escola, a Bauhaus, na Alemanha, como por constituírem lugares de concentração daqueles arquitetos que podem ser considerados os mais empenhados nas pesquisas técnico-formais.²⁰

4.4 Construtivismo: pesquisa da construção e militância política

O movimento *construtivista* assume forte presença no quadro da cultura soviética do período revolucionário. Muito embora "construção" seja uma idéia profundamente ligada à arquitetura, os limites do movimento *construtivista* se estendem bem além do fato arquitetônico. Para os artistas atuantes da cultura das vanguardas, interessados em quebrar as fronteiras da arte desde o início do século XX, a idéia de *construção*, como exposta no próprio nome, constitui um mote privilegiado para um olhar novo sobre a criação artística. Como idéia-força posta em movimento num ambiente propício, *construção* une experiências estéticas provenientes de segmentos artísticos variados, provocando intensas relações entre os trabalhos de criação expressos sob os mais diferenciados meios, pintura, escultura, tecelagem, artes gráficas, literatura, fotografia, cenografia, arquitetura.²¹

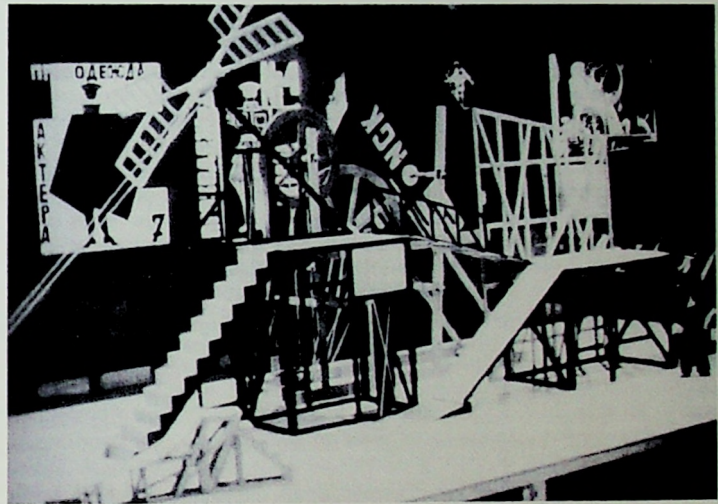


Construção linear. 1919. Aleksander Rodchenko. [BF]

²⁰ Cf. Khan-Mahomedov, S.O. "Creative trends 1917-1932", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. pp. 9-17; Khazanova, V. "Vkhutemas, Vkhutein", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. pp. 31-34; Quilici, Vien. "Per una nuova pedagogia architettonica: Ladovskij e il Vchutemas". In: Quilici, Vien. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1978. pp. 83-81.

²¹ Sobre essas relações ver, entre outros: Fer, Briony. "A linguagem da construção" (capítulo 2). In: Fer, Briony; Betchelor David; Wood, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. (trad. Cristina Fino). São Paulo: Cosac & Naify, 1998. pp. 87-169; Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. op. cit. pp. 324-330.

Considerando o *construtivismo* na sua concepção ampla dentro do quadro das expressões artísticas, seria possível dizer que suas primeiras manifestações parecem estar relacionadas com o ambiente criado em torno da revolução soviética. Alguns estudiosos do assunto, como Briony Fer²², situam o *construtivismo russo* nos anos que se seguem à revolução, propriamente, destacando entre as presenças mais influentes, artistas como Aleksander Rodchenko, Varvara Stepanova, Liubov Popova, além de Vladimir Tallin e Vladimir Maiakovski. Este último, poeta e literato, representa entre o grupo dos *construtivistas* uma das principais lideranças da LEF – Frente de Esquerda da Arte. Era também responsável pela publicação da influente revista de mesmo nome, a LEF, que congregava os artistas considerados mais atuantes politicamente e cuja suas ações atingiriam o máximo de ousadia e radicalidade.²³



Projeto cenográfico e cartaz para *O corno magnânimo*, de Meyerhold. 1922. Liubov Popova. [BF]

²² Fer, Briony. "A linguagem da construção". In: Fer, Briony; Batchelor David; Wood, Paul. *Realismo, Regionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. (trad. Cristina Fino). São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 96 e seguintes.

²³ Ver, entre outros: "Por que combate el LEF". In: *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. pp. 87-93.



Cartaz para o filme *O encouraçado Potemkin*. 1925. Aleksander Rodchenko. [BF]

Colocando Vladimir Tatlin no centro do movimento *construtivista*, o crítico Giulio Carlo Argan situa suas primeiras manifestações num momento anterior à Revolução: "A partir de 1915, o *Suprematismo de Malevich* e o *Construtivismo de Tatlin* (1885-1953) são as duas grandes correntes da arte avançada russa; ambas se inserem no vasto movimento da vanguarda ideológica e revolucionária, liderada por *Maiakovski* e oficialmente sustentada pelo comissário para a instrução do governo de *Lenin*, *Lunacharsky*. *Malevich* é um teórico; não se ocupa da exaltação e da propaganda dos ideais revolucionários, mas da rigorosa formação intelectual das gerações que irão construir o socialismo. A concepção de um mundo 'sem objetos' é, para ele, uma concepção proletária porque implica a não-propriedade das coisas e noções. Sua utopia urbanista-arquitetônica também se inspira nesse princípio: a ordem da sociedade futura será a de uma cidade onde 'objetos' e 'sujeitos' se exprimem numa única forma. O programa, que não terá seqüência na Rússia, exercerá, por outro lado, notável influência na Alemanha, na formação do método didático da Bauhaus. A posição de Tatlin não difere radicalmente da de *Malevich*, mas visa a uma intervenção na situação de fato. É um programa preciso de ação política. A arte deve estar a serviço da revolução, fabricar coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos. Qualquer distinção entre as artes deve ser eliminada como resíduo de uma hierarquia de classes; a pintura e a escultura também são construções (e não representações) e devem, portanto, utilizar os mesmos materiais e os mesmos procedimentos técnicos da arquitetura, que, por sua vez, deve ser simultaneamente funcional e visual, isto é, visualizar a função. Não mais existem artes maiores e menores: como forma visual, uma cadeira não difere em nada de uma escultura, e a escultura deve ser funcional como uma cadeira. A arte deve ter uma função precisa no desenvolvimento da revolução: a excitação revolucionária potencializa as faculdades inventivas, as faculdades inventivas conferem um sentido criativo à revolução. É preciso dar ao povo a sensação também visual da revolução em andamento, da transformação de tudo, a começar pelas coordenadas do tempo

e do espaço. Os artistas se tomam os geniais diretores do 'espetáculo' entusiasmante da revolução: são eles que organizam as festas populares, as comemorações, os desfiles, as representações teatrais.²⁴



Torre de Tatlin, projeto do Monumento para a Terceira Internacional, 1920. Vladimir Tatlin.[BUSSR]

"Encarregado de estudar o Monumento à Terceira Internacional (1919), Tatlin projeta sua torre Eiffel proletária: uma gigantesca espiral inclinada e assimétrica de treliça metálica, que gira sobre si mesma e funciona como uma antena emissora de notícias e sinais luminosos. A cidade soviética deve ter uma estrutura e uma figura novas. A arte, que não mais pode ser representativa, pois não há mais valores institucionalizados para representar, será informativa, visualizará instante por instante a história em ação, estabelecerá um circuito de comunicação intencional entre os membros da comunidade. É uma intuição profética, que será retomada apenas muitos anos depois, mas já não no quadro de uma revolução em andamento, e sim no de uma sociedade neocapitalista ou de consumo." (Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, pp. 326-329)

²⁴ Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. op. cit. pp. 325-326.

Comentando as relações entre a arte e arquitetura no movimento *construtivista*, El Lissitzky já havia distinguido duas posições diferentes assumidas por Malevich e por Tatlin. Para El Lissitzky, a mesma arte que descobrira que o mundo é regulado por uma ordem geométrica e por um "conjunto de elementos visíveis e de cores", passara a negar, em particular na pintura, as cores, resumindo-se ao branco, ao preto e à conformação dos volumes. Nisso, a pintura passaria a se aproximar da arquitetura: "*Si è creato un equilibrio asimmetrico di valori, la tensione dei corpi si è risolta in nuove espressioni dinamiche, si è stabilita una ritmicità nuova.*"²⁵ Mas quem estava no comando de tal concepção era Malevich que, segundo El Lissitzky, não poderia reconhecer a realidade material do mundo se estava preso ao conceito do *não-objeto*. Limitara-se portanto, a "uma consideração ótica do mundo". Assim, El Lissitzky reconhece que quem teve condições de desenvolver a outra concepção, a que envolvia volume e arquitetura, foi Tatlin: "*Questa esigeva non solo la contemplazione, ma anche la sensazione tattile delle cose. Il processo di conformazione da essa sostenuto si basava sulle qualità specifiche del materiale usato. Tatlin, a capo di questa tendenza, credeva che la comprensione intuitiva ed estetica del materiale desse luogo a possibilità inventive, sulla base delle quali si potessero costruire gli oggetti indipendentemente dai metodi scientifici. Credeva di provarlo col suo abbozzo del monumento alla III Internazionale (1920). Questo lavoro fu compiuto senza specifiche nozioni tecnico-costruttive o statiche, e con ciò fu provata la validità della sua concezione. Esso costituisce uno dei primi tentativi di creare una sintesi fra 'il tecnico' e 'l'artistico'. La tendenza propria di tutta l'arte architettonica nuova, di smuovere il volume, di creare una compenetrazione dello spazio interno ed esterno, trova qui la sua prima espressione. Qui un'antica forma di costruzione (quella della piramide) viene creata di nuovo, con materiale nuovo e per contenuti nuovi. Questo lavoro, e molti altri esperimenti attuati su materiali e con modelli, ha portato alla nascita del termine ad effetto di 'Costruttivismo'.*"²⁶

Não é difícil reconhecer entre os arquitetos *construtivistas* que o interesse se demonstra, de fato, concentrado no imbricamento entre a pesquisa formal da arte e a pesquisa construtiva de uma técnica que se aproxima daquela de tipo industrial, mecanizada. Essa tensão sempre presente entre um aspecto e outro parece estar comprometida, no ambiente soviético, com a expectativa de proporcionar uma arquitetura arrojada, revolucionária, capaz de caracterizar, para a nova sociedade que se desenhava, uma estética inovadora, firmada sobre os valores de seu tempo.

Viés bem semelhante sensibilizava arquitetos por toda a Europa, principalmente em lugares como Alemanha, talvez concentrado em torno do ambiente da Bauhaus, e também na Holanda²⁷, que já vinha desde os tempos da primeira guerra exercitando ousadias por meio do movimento *De Stijl*. Esse interesse simultâneo que se poderia dizer próprio da *modernidade* europeia do entre-guerras, parece ter permitido uma intensa troca de

²⁵ Cf. El Lissitzky, "Russland. La ricostruzione dell'architettura nell'Unione Sovietica". In: Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1978. p. 306: "*Criou-se um equilíbrio assimétrico dos valores, a tensão dos corpos resultou em novas expressões dinâmicas, estabeleceu-se uma nova ritmicidade.*" (tradução livre da autora)

²⁶ Cf. El Lissitzky, "Russland. La ricostruzione dell'architettura nell'Unione Sovietica". In: Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1978. pp. 306-307: "*Esta exigia não só contemplação, mas também a sensação tátil das coisas. O processo de conformação da sustentação se baseava na qualidade específica do material usado. Tatlin, no comando desta tendência, acreditava que a compreensão intuitiva e estética do material desse lugar a possibilidade inventiva, sobre a base do qual se poderia construir os objetos independentemente dos métodos científicos. Pensava prová-lo com seu esboço do monumento à III Internacional (1920). Este trabalho foi feito sem noções técnico-costrutivas ou estáticas específicas, e com isto foi provada a validade de sua concepção. Essa constitui uma das primeiras tentativas de criar uma síntese entre 'o técnico' e 'o artístico'. A tendência, própria de toda a arte arquitetônica nova, de remover o volume, de criar uma fusão do espaço interno e externo, encontra aqui a sua primeira expressão. Aqui uma antiga forma de construção (aquela da pirâmide) vem criada de novo, com material novo e para um conteúdo novo. Este trabalho, e muitos outros experimentos feitos sobre o material e com modelos, levaram ao nascimento do termo e com efeito do 'Costruttivismo'.*" (tradução livre da autora)

²⁷ Ver a esse respeito, entre outros: Qorhuys, Guernit. "Arquitectos holandeses y vanguardias rusas 1919-1934". in: *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. pp. 301-313.

experiências no plano artístico e mesmo no arquitetônico-urbanístico, a despeito das condições difíceis enfrentadas pela Europa no imediato pós-guerra. Nesse sentido, seria interessante considerar a existência de um diálogo internacional respeitável em curso durante toda a década de 20, estabelecido a partir de alguns setores ligados ao que Manfredo Tafuri chama de vanguardas positivas²⁸, as quais tendem a compartilhar as idéias a respeito do que deveria ser a expressão da *modernidade* sob as condições de uma tecnologia avançada. Sobretudo, seria possível dizer ainda, que se afirmava uma interessante relação de paridade entre as pesquisas levadas pelos arquitetos construtivistas na URSS e as correntes arquitetônicas consideradas mais progressistas e avançadas da Europa, no período pós-primeira guerra.

Não por acaso o conjunto dessas experiências inovadoras, tanto as desenvolvidas pela cultura soviética como também pela europeia de modo geral, não só conquistou olhares ávidos por desvendar as capacidades da nova arquitetura, como passou a adquirir dimensões muito maiores do que as colocadas pelo continente europeu.

Fica interessante observar nesse sentido que, às vésperas da impossibilidade de continuar o que vinham realizando durante a turbulenta e promissora década de 20, arquitetos ligados às correntes da vanguarda soviética têm seu trabalho divulgado entre os mais importantes da chamada arquitetura contemporânea em termos internacionais. É que toda a potencialidade daquela arquitetura rebelde e inovadora estava muito próxima de ser apresentada ao mundo através do olhar admirado dos EUA, no início dos anos 30. Interessados no reconhecimento do que havia de mais avançado em termos de propostas e realizações arquitetônicas no mundo europeu, durante mais ou menos dois anos pesquisadores vinculados ao recém-criado MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, perscrutaram as recentes experiências europeias por diversos países. Incluíram por fim, na relação das principais concretizações, pelo menos uma obra soviética gerada sob o ideário *construtivista*. Desse modo, o que despontava como nova arquitetura da URSS, fora deliberadamente incorporado ao conjunto de realizações internacionais considerado, por parte daqueles pesquisadores do MoMA, merecedor de destaque. Portanto, ao lado de várias obras de países europeus e de alguns exemplos norte-americanos, a URSS, pela mão dos *construtivistas*, se encontrava arquitetonicamente representada na qualidade de participante da exposição *The International Style*, aberta em 1932, no MoMA de Nova Iorque.²⁹

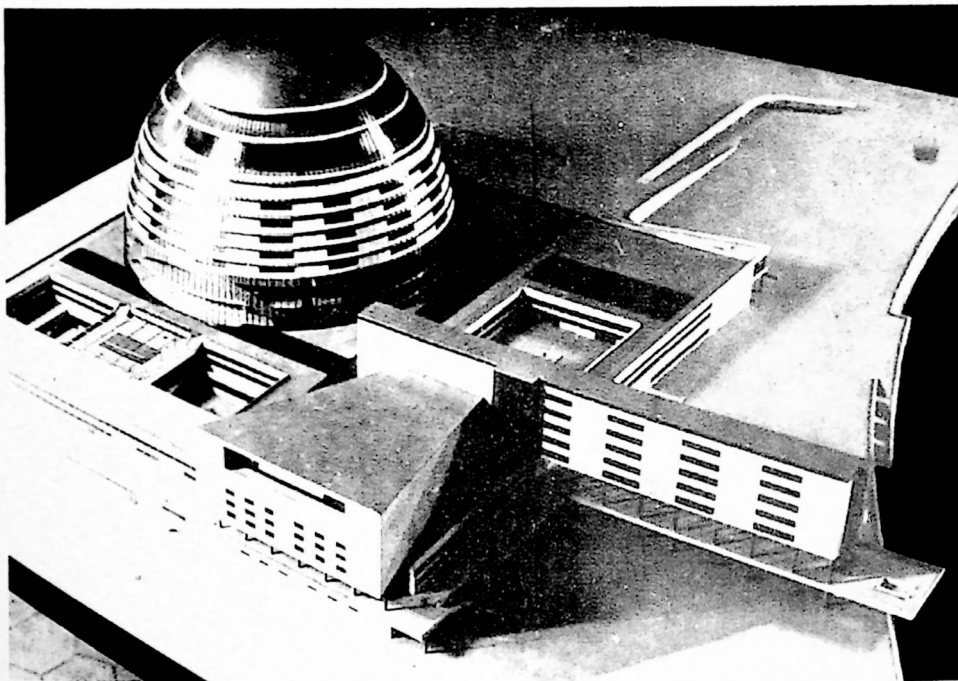
Enquanto os arquitetos soviéticos ligados ao *construtivismo* manifestavam seus interesses em certa consonância com a vanguarda estética internacional, mantinham, ao mesmo tempo, profundos vínculos com os artistas e intelectuais responsáveis por intensa atividade na militância política dentro da URSS. Essa participação se concretizava em particular na atividade do grupo de arquitetos *construtivistas* ligado à *LEF* – Frente de Esquerda da Arte, cuja liderança costuma ser atribuída ao poeta Vladimir Maiacovski. Mais do que o envolvimento direto no cenário de fundo da própria revolução socialista, alguns desses artistas e arquitetos tinham se mantido, segundo o que apontam seus estudiosos, em franca mobilização durante os acontecimentos que tomaram lugar por toda a década de 20. Nesse sentido, é de se notar por exemplo, a quantidade de escritos e manifestos produzidos ao longo dos anos 20, assim como a publicação de algumas revistas representativas. Como principal porta-voz dos artistas, distingue-se a própria revista *LEF*, lançada em 1923³⁰, cujo redator-chefe era Vladimir

²⁸ Ver a esse respeito principalmente o trabalho de Manfredo Tafuri, em especial: *Projecto e Utopia*. (coleção Dimensões). Lisboa: Editorial Presença, 1985.

²⁹ Cf. Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philip. *The International Style*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1995. (edição revista e ampliada a partir do original *The International Style: Architecture since 1922*). p. 237.

³⁰ Cf. De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (versión Angel Sánchez Gijón). Madrid: Alianza Editorial, 1994. p. 407.

Maiakovski³¹. Entre os arquitetos o primeiro veículo de comunicação parece ter sido a revista *Asnova News*, editada por El Lissitzky e N. Ladovsky, mas que por alguma razão ficou apenas na primeira edição³². Como efetivo veículo difusor das idéias dos arquitetos *construtivistas* então, seria possível reconhecer a revista *SA – Sovremennaiia Arkhitektura*, ou Arquitetura Contemporânea, ligada à OSA, editada pelos arquitetos A. Vesnin e M. Ginsburg. O primeiro número da revista *SA* data de 1926³³. Afora esses veículos de maior difusão, há que se considerar o resultado em termos teóricos do clima de fórum de debates permanente instaurado nos lugares de formação artístico-arquitetônica, como o *Vkhutemas* e o *Inkhuk*.³⁴



Concurso Palacio dos Soviotes, 1932. M. Ginzburg e G. Hasenpflug [TandR]

Nas discussões de caráter eminentemente arquitetônico, grande parte dessa atividade política se desenvolvia tanto no sentido de conquistar os meios para criar o ambiente urbano e arquitetônico propício às novas práticas socialistas, como para incentivar tais práticas a partir da reformulação dos próprios programas arquitetônicos. Não eram poucos, àquela altura, os programas que careciam de revisão à luz dos novos interesses colocados pela sociedade pós-revolução bolchevique. E também não eram poucos os que ainda demandavam estudos minuciosos para que viessem a ser completamente formulados, frente às exigências advindas do processo de reestruturação do ambiente urbano. Idéias ligadas à superação do predomínio dos interesses individuais em favor de uma vida mais coletivizada davam suporte, por exemplo, à criação dos chamados *condensadores sociais*, lugares que representavam algumas das novas hipóteses definidoras de programas arquitetônicos que eram naquele momento completamente inusitados.³⁵ A idéia corrente da necessidade de *reconstrução do modo*

³¹ Cf. Kopp, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990. p. 81.

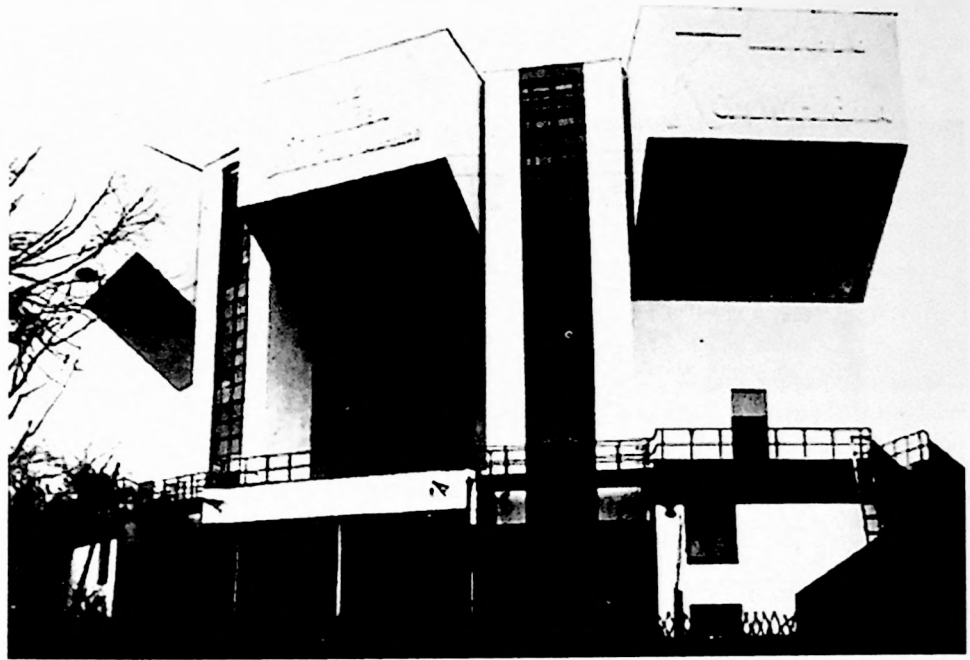
³² Cf. Khazanova, V. "Soviet Architectural Associations 1917-1932", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. p. 133.

³³ Cf. Kopp, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990. p. 79.

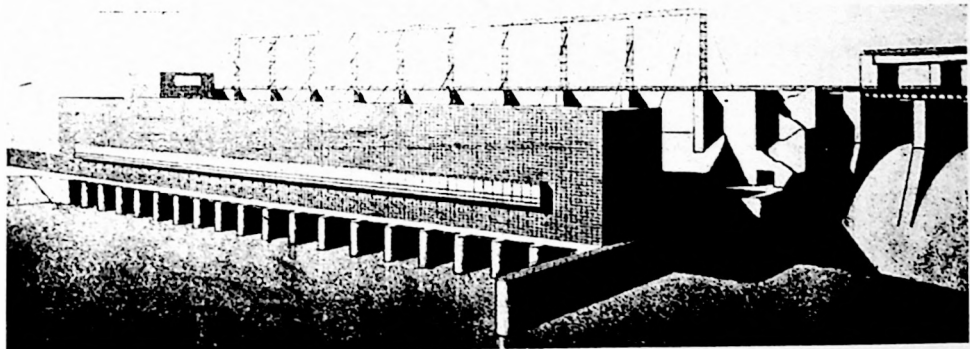
³⁴ Cf. "El Instituto de Cultura Artística (INCHUK) – Informe sobre la actividad del Instituto". In: *Construtivismo*, coleção Comunicación (19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. pp. 371-372.

³⁵ Ver Kopp, Anatole. *Ville et révolution: architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*. Paris: Éditions Anthropos, 1967, em especial pp. 155-197.

de vida ou da construção do modo de vida socialista³⁶ dava fundamento concreto para algumas das mais contundentes ações arquitetônicas. De programas de edifícios a cidades inteiras. Como respostas efetivas a tais questões, os arquitetos *construtivistas* apresentavam projetos singularizados, tanto pelo sentido transformador em termos políticos e propositivos, como também pelas inovações técnicas e formais apresentadas por suas propostas. Exemplos dessas propostas transformadoras podem ser encontrados nos clubes operários, nos espaços coletivos de socialização para adultos e crianças, nos grandes teatros e bibliotecas, nos pavilhões, nos edifícios administrativos, nas fábricas, barragens, nos conjuntos habitacionais que incorporavam lavanderias e refeitórios coletivos, nas casas comunais, nos projetos para os novos assentamentos urbanos.³⁷



Clube operário Rousakov, 1927. Moscou. Konstantin Melnikov. [TandR]



Projeto para Hidrelétrica e complexo industrial de Dneprostroi, Rio Dnieper, 1927-1932. V. Vesnin, Nicholas Kolya, G. Orlov, S. Andreyevsky, V. Korshinsky. [TandR]

³⁶ Ver Kopp, Anatole. *Ville et révolution: architecture e urbanisme soviétiques des années vingt*. Paris: Éditions Anthropos, 1967, em especial pp. 137-153.

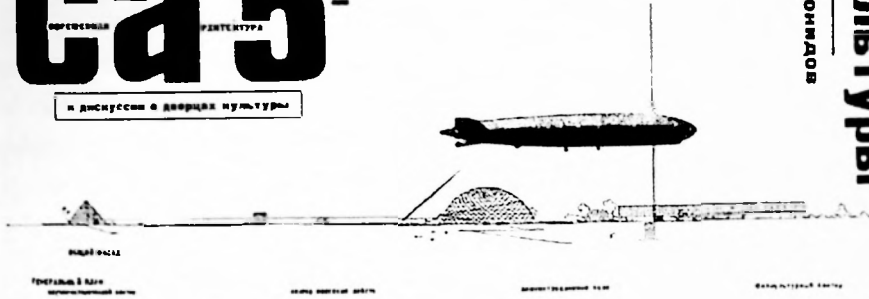
³⁷ Ver entre outros: Kopp, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990, especialmente os capítulos "A reconstrução do modo de vida na URSS. Dos anos vinte aos anos trinta" e "Um meio ambiente para mudar a vida"; Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma/Bari: Laterza, 1978; *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973.

СА-5 1930

ПРОЕКТЫ АРХИТЕКТУРЫ

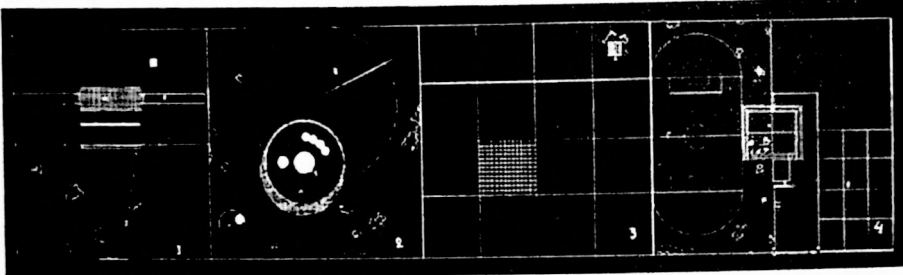
и дискуссии о дворце культуры

М. ЛЕОНИДОВ
Дворец
культуры



172-173. Palace of Culture, proposal. This project went beyond the classical formula for a palace of culture and involved the development of an entire neighborhood as a cultural center.

173



Projeto para o Palácio da Cultura em Moscou, 1930. I. Leonidov. [T and R]

4.5 O embate *formalismo* e *realismo*

As primeiras investidas concretas de imposição de um ideário chamado *realista* para a arquitetura na URSS parecem datar da época do lançamento do I Plano Quinquenal, no final da década de 20. A partir dali, as hipóteses de experimentação relacionadas às pesquisas técnicas e estéticas que vinham sendo praticamente confundidas com *arquitetura do socialismo* dentro e fora da URSS, seriam rapidamente sentenciadas, e tão logo, suprimidas.

No verdadeiro campo de batalha montado pelos defensores do *realismo*, os arquitetos propositores das soluções arquitetônicas marcadamente modernas tomaram-se alvo preferencial de agudos arremessos. Da posição de responsáveis por uma proposta *de esquerda*, revolucionária e prospectiva para a arquitetura, chamada durante a década de 20 de *arquitetura do socialismo*, os *construtivistas* passariam a ser abertamente hostilizados como supostos defensores da *arte burguesa*. De carro-chefe no amplo diálogo da *modernidade* internacional a respeito do futuro da arte, da técnica e da sociedade estabelecido entre vanguardas soviéticas e europeias, as concepções arquitetônicas de caráter moderno passariam a ser, na URSS, repentinamente depreciadas e rejeitadas enquanto propostas válidas para o ambiente soviético.

Porque?

Num primeiro embate parece ter sido posta em prática, conforme comenta Anatole Kopp, a idéia de indiscriminadamente identificar quaisquer concepções arquitetônicas modernas como práticas *formalistas* por parte dos setores interessados em promover a vertente oposta, qual seja, a que se transformaria na doutrina do *realismo socialista*. Ao impingirem pejorativamente uma forte associação da idéia de *formalismo* à experimentalismo inconsequente, as intenções daqueles que defendiam o *realismo* teriam ido no sentido de desvalorizar cada vez mais o conjunto da prática *construtivista*, retirando-lhe mais e mais o espaço já conquistado perante a sociedade. Expressões arquitetônicas que, segundo seus detratores, estariam comprometidas com formas *abstratas* seriam sumariamente classificadas como *formalistas*, e portanto, figurando nessa categoria, desqualificadas como experimentalismo inconsequente. É assim que, num primeiro momento, todas as expressões formais comprometidas com idéias modernas teriam sido, no mínimo, desencorajadas, digamos, como representações válidas para uma estética socialista. Num segundo momento, contudo, viriam a ser explicitamente condenadas e radicalmente intoleradas, e não mais pelos seus detratores, mas pelos próprios poderes constituídos na URSS sob o comando de Stalin. Isto resultou, concretamente, num completo banimento de toda a *arquitetura moderna* do cenário das hipóteses artísticas do socialismo na URSS até praticamente a década de 60.³⁸

Adolfo Sánchez Vázquez, comentando a respeito das consequências resultantes desse processo no qual a "experimentação" foi sendo rechaçada em nome do "realismo", observa que: "A concepção rígida do realismo, que colocava em sua base um método único e fechava suas portas à experimentação formal, foi um obstáculo para que a arte da nova sociedade socialista se beneficiasse não apenas das contribuições que lhe chegavam de outras correntes artísticas (alheias ou opostas a ela), mas, sobretudo, das conquistas formais que o novo conteúdo ideológico exigia."³⁹

Jean Michel Palmier, no início de um extenso trabalho publicado nos anos 70, a respeito da arte no período revolucionário da URSS observa que: "Os anos 20, durante muito tempo ocultados pelo estalinismo e pela teoria do realismo socialista, surgem hoje como uma espécie de sonho em que a arte e a política pareciam de acordo, em que os artistas podiam entregar-se às experiências mais audaciosas sem incorrer na crítica de 'formalismo', de 'arte decadente', de 'cosmopolitismo', de 'arte de esquerda'. É fato inegável que este período de intensa experimentação formal, mesmo não tendo a aprovação geral do governo soviético, mesmo mostrando-se Lênine céptico para com a 'nova arte' e não escondendo sua simpatia pelas obras realistas mais clássicas, não sofreu qualquer repressão. (...) Lênine via neste frenesim artístico a juventude apaixonante e necessária da revolução. Por causa disto, os anos 20 aparecem retrospectivamente como o período mais fecundo do encontro entre a arte e o marxismo, que longe de esterilizar a produção artística lhe insuflou uma nova vida."⁴⁰

³⁸ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985. p. 201.

³⁹ Cf. Vázquez, Adolfo Sanchez. *As idéias estéticas de Marx*. (trad. Carlos Nelson Coutinho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968. p. 21.

⁴⁰ Cf. Palmier, Jean Michel. *Lênine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol. 1. Lisboa: Moraes Editores, 1976. p. 11.

O termo *formalismo* aplicado às artes na URSS parece ter sido criado dentro da esfera da teoria e crítica literárias pouco anteriores à revolução soviética, num movimento conhecido como dos *Formalistas Russos*.⁴¹ Os integrantes desse movimento teriam assumido como pressuposto a necessidade de empreender uma renovação na linguagem e nas formas de expressão da escrita, empenhando-se decisivamente para levar adiante tal propósito.

Com relação aos primórdios desse movimento e sua importância na literatura, Jean Michel Palmier, no mesmo trabalho referido há pouco, comenta: *"A redescoberta dos Formalistas russos é um dos acontecimentos mais notáveis da crítica moderna. Nascido de um encontro entre dois grupos, o Opoiá de Petrogrado (Maiakovski, Brik) e o Círculo de Linguística de Moscovo (Jakobson), ligado ao Futurismo (Khlebnikov), o Formalismo russo atinge o apogeu com os primeiros escritos de Chklovski que se propõe analisar a obra literária não só quanto ao seu conteúdo mas também quanto à sua forma. Parece ingênuo aos teóricos formalistas acreditar que a ideologia só se transmite ao nível do conteúdo e não ao nível da forma. Por isso, encetam um verdadeiro trabalho de desconstrução das formas estéticas e literárias, combatendo o Proletkult que quer introduzir nos velhos moldes do verso clássico e burguês um conteúdo revolucionário. O movimento ver-se-á tão violentamente atacado por Trotski como por Lunatcharski. Desde Bielinski e Tchernychevski, tinha-se de tal maneira identificado, na Rússia, análise literária e análise do conteúdo que esta preocupação com a forma parecia indecente e uma tentativa para regressar à teoria da arte pela arte, tão violentamente combatida na época de Nekrassov."*⁴²

Analisando também as origens do movimento literário dos *Formalistas* dentro do quadro da cultura pré e pós-revolucionária na URSS, a historiadora da arte Briony Fer aponta para algumas relações estabelecidas por esse grupo com outras manifestações da vanguarda artística, ampliando o âmbito da questão: *"O Formalismo russo era uma escola de crítica literária estabelecida em torno de dois grupos – o Círculo Linguístico de Moscou, fundado em 1915, e a OPOYAZ, a Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética, criada em São Petersburgo em 1916. Shklovsky era membro da OPOYAZ, assim como o era Osip Brik. Roman Jakobson, que deixou a União Soviética em 1921 e tomou-se posteriormente uma figura importante no desenvolvimento do Estruturalismo, era um linguista proeminente e membro do grupo de Moscou. Os formalistas mantinham vínculos estreitos com os construtivistas, por intermédio de figuras como Brik, especialmente, e haviam estado envolvidos com a vanguarda antes da revolução. O interesse dos construtivistas por um sistema racional de construção, que pudesse ser analisado e dividido em partes, tinha muito em comum com as idéias dos formalistas sobre a natureza da linguagem – sobre o que era a linguagem, como funcionava e como podia ser analisada. 'Construção' era um dos conceitos-chave na visão do Formalismo russo sobre a linguagem, em sua preocupação central com a forma pela qual a linguagem era estruturada."*⁴³

De fato, Osip Brik num artigo escrito no primeiro número da revista *LEF*, em 1923, se reporta ao trabalho de Rodchenko, situando-o num universo muito próximo ao que transitam os *formalistas* em literatura, como ele próprio. Para falar da obra de Rodchenko, Brik adota conceitos similares aos dos *formalistas* e que são, ao

⁴¹ Ver entre outros: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. (completar). Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol.1, 2. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

⁴² Cf. Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol. 1. Lisboa: Moraes Editores, 1976. pp. 25-26.

⁴³ Cf. Fer, Briony. "A linguagem da construção". In: Fer, Briony; Batchelor David; Wood, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. (trad. Cristina Fino). São Paulo: Cosac & Naify, 1998. pp. 120-121.

mesmo tempo, reconhecidamente diferenciados em relação aos de outros pintores da época: *"Rodchenko é um abstratista. É diventato un costruttivista e un produttivista. Non a parole, ma nei fatti. Esistono pittori che sono riusciti ad assimilare rapidamente il gergo alla moda del costruttivismo. Invece di 'composizione' dicono 'costruzione'; invece di 'scrivere', dicono 'formare'; invece di 'creare', dicono 'costruire'. Ma continuano a fare i soliti quadri: paesaggi e ritratti."*⁴⁴ E mais adiante, Brik procura tomar mais claras as diferenças: *"Molti, data un'occhiata ai lavori di Rodchenko diranno: 'Che c'entra il costruttivismo? In che cosa si distingue dall'arte applicata?'. Ed ecco la mia risposta: Colui che applica un metodo artistico decora l'oggetto, Rodchenko lo 'forma'. Chi applica l'arte considera l'oggetto come qualcosa cui sovrappone la propria composizione ornamentale, Rodchenko vede nell'oggetto un materiale da 'formare'. Chi applica l'arte non ha niente da fare se non può abbellire l'oggetto, per Rodchenko la completa assenza di qualsiasi abbellimento è condizione imprescindibile alla costruzione funzionale dell'oggetto. Non i ragionamenti di carattere estetico, ma la destinazione dell'oggetto determina l'organizzazione del suo colore e della sua forma."*⁴⁵

Nesse pequeno trecho, Brik nos oferece algumas chaves que permitem compreender idéias-base do universo *formalista*, tanto na literatura, como nas artes plásticas, ampliando-o mesmo para o campo da arquitetura. As noções de *composição*, de *escrever* e de *criar* seriam consideradas, digamos, categorias tradicionais de uma arte de caráter estático, imutável, quer na literatura, quer em outros campos artísticos. Para os *formalistas* então, parece ter sido necessário promover uma subversão dessa ordem bem estabelecida que possibilitasse libertar a arte de seus próprios compromissos, àquela altura indesejados. Que a arte abandonasse seu pedestal, que a arte viesse compartilhar do mundo industrializado, do cotidiano dos homens comuns, essa seria a proposta. E o cotidiano estaria muito próximo da condição do operário na fábrica, na realização de um trabalho que se poderia dizer, de montagem, a partir de peças pré-existentes que vão sendo *"formadas"* de modo a *"construir"* uma outra peça mais complexa. Nesse sentido é que talvez tivesse interessado aos *formalistas* contrapor *construção* à idéia anterior de *composição*, e *construir* à idéia de *criar*. Sendo assim, o conceito de *"construção"* parece ser não só fundamental enquanto expressão, como se teria tomado perfeitamente adequado para traduzir os desejos da nova experimentação estética que propunha negar sua condição de arte. Que não queria mais ser um privilégio, ficar resguardada sob uma condição que lhe permitia ser fruída apenas por alguns. A arte precisaria ser *"não-arte"* para que pudesse se expor, ser acessível, participar da vida mundana. Aceitaria para tanto uma posição menos nobre, desde que também, menos passiva. Queria ser revelada como parte do universo cotidiano, do trabalho, da produção: o artista que constrói é um operário que produz. Esse apelo do artista reivindicando para si um outro lugar na produção parece ser um dos desafios lançados para a questão da arte pelos *formalistas*. Como se fosse possível talvez, retirar a arte do âmbito propriamente artístico e reinseri-la num ambiente comum. Como se fosse facultado ao artista, a possibilidade de assumir um outro papel na sociedade.

⁴⁴ Cf. Brik, O. "Alla produzione!". In: Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma/Bari: Laterza, 1978. p. 222: *"Rodchenko é um abstrato. Tornou-se um construtivista e um produttivista. Não na palavra, mas nos fatos. Existem pintores que são bem sucedidos por assimilarem rapidamente o jargão à moda do construttivismo. Ao invés de 'composições' dizem 'construções'; ao invés de 'escrever' dizem 'formar'; ao invés de 'criar' dizem 'construir'. Mas continuam a fazer os quadros de costume: paisagens e retratos."* (tradução livre da autora)

⁴⁵ Cf. Brik, O. "Alla produzione!". In: Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma/Bari: Laterza, 1978. p. 223: *"Muitos, dando uma olhada no trabalho de Rodchenko dirão: 'O que tem a ver o construttivismo? No que se distingue da arte aplicada?'. E aqui está a minha resposta: Aquele que aplica um método artístico decora o objeto, Rodchenko o 'forma'. Quem aplica a arte considera o objeto como qualquer coisa a que vai sobrepor a própria composição ornamental, Rodchenko vê no objeto um material de 'formar'. Quem aplica a arte não tem nada a fazer se não pode embelezar o objeto, para Rodchenko a completa ausência de qualquer embelezamento é condição imprescindível para a construção funcional do objeto. Não as razões de caráter estético, mas a destinação do objeto determina a organização da sua cor e da sua forma."* (tradução livre da autora)

as questões do ensino da arquitetura e das artes que tomavam lugar com a criação dos VKHUTEMAS e do INKHUK, ambos em 1920⁵⁷.



1925 Pavilhão URSS na Exposição de Artes Decorativas de Paris. K. Melnikov.

⁵⁷ Cf. Khan-Mahomedov, S.O. "Creative trends 1917-1932", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971, p. 11.

E, nesse ponto, seria interessante observar que tem origem no INKHUK a organização da primeira associação de arquitetos reconhecidamente interessados nos problemas formais e construtivos, decorrentes de uma nova abordagem da arquitetura, que se poderia dizer próxima ao ideário da *modernidade* arquitetônica européia. Ou seja, é a partir do *Inkhuk* que é criada em 1923, a chamada *Asnova* – Associação dos Novos Arquitetos, ao que tudo indica sob a iniciativa de Nikolai Ladovsky, de El Lissitzky e de mais alguns arquitetos. Em termos práticos, essa associação congregava a maioria dos arquitetos engajados nas propostas da chamada *nova arquitetura* soviética, logo após a Revolução. Entre os envolvidos⁵⁸ na criação da *Asnova*, e seus mais ativos participantes, se destacariam arquitetos como N. Dokuchaev, V. Krinsky, A. Rukhlyadev, A. Efimov, V. Friedman, I. Mochalov, além de Konstantin Melnikov. Uma das figuras mais engajadas nesse processo e responsável por parte do programa pedagógico da *Vkhutemas*, Ladovsky se tornou o presidente da *Asnova* em sua primeira formação.⁵⁹



Capa do livro anual da escola de arquitetura *Vkhutemas*. Moscou, 1927. El Lissitzky. [Briony Fer]

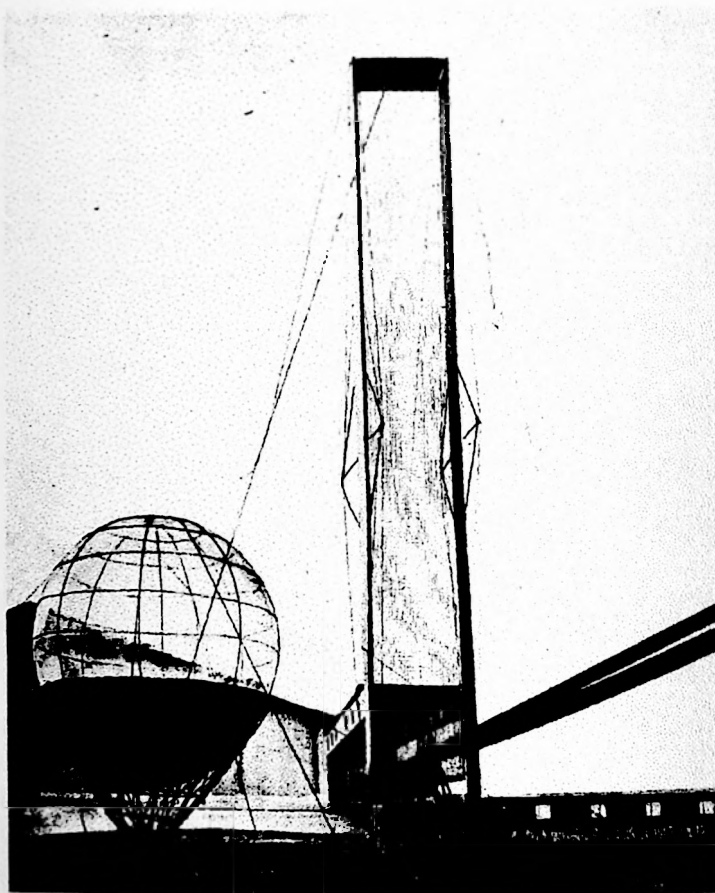
Embora agrupados em torno da mesma associação, sabe-se porém que, dadas as propostas diferenciadas entre *formalistas* (ou *racionalistas*, ou *construtivistas racionalistas*) e *construtivistas* propriamente, logo a *Asnova* se demonstrou incapaz de dar conta das recorrentes divergências internas, manifestadas pelos dois grupos de arquitetos. Um era constituído pelos chamados *formalistas* (ou *racionalistas*, ou *construtivistas racionalistas*), contava com a liderança de N. Ladovsky, arquiteto reconhecido por sua capacidade de ajuntamento desde os primeiros ateliês dos *Vkhutemas* e que tinha sido, além de tudo, um dos principais articuladores da criação da *Asnova*. O outro grupo, constituído pelos *construtivistas* propriamente, encontrava na figura de Aleksandr Vesnin um ponto de convergência. Entre os arquitetos ligados a ele podem ser destacados nomes como M. Barshch, A. Burov, I. Sobolev, L. Komarova, N. Krassilnikov, todos alunos da faculdade de arquitetura *Vkhutemas*.⁶⁰ Teria

⁵⁸ Cf. Khan-Mahomedov, S.O. "Creative trends 1917-1932", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. p. 13.

⁵⁹ Ver a esse respeito: Ladovskij, N. "Fondamenti per l'elaborazione di una teoria dell'architettura". In: Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma/Bari: Laterza, 1978. pp. 246-251.

⁶⁰ Cf. Khan-Mahomedov, S.O. "Creative trends 1917-1932", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. p. 13.

sido a situação de conflito insustentável gerada dentro da *Asnova* que motivara a formação de uma outra associação de arquitetos com características, digamos, dissidentes, a OSA – Associação dos Arquitetos Contemporâneos. Efetivamente criada em 1925, a OSA reunia o grupo chamado de arquitetos *construtivistas* propriamente. Constituíam um segmento bem mais politizado, muitas vezes considerado representante de uma *arquitetura de esquerda*, radicalmente interessado em transformar a arquitetura, tanto formal como politicamente, no sentido de que assumisse de vez seu caráter primordialmente revolucionário e socialista. Entre os arquitetos que compõem a OSA podemos encontrar os nomes dos três irmãos Vesnin, Aleksandr, Viktor e Leonid, também de grande parte do grupo liderado por A. Vesnin, como M. Barshch, A. Burov, I. Sobolev, N. Krassinikov, além de M. Guinsburg, G. Bergman, V. Vladimirov, I. Golosov, I. Leonidov, I. Nikolaev, A. Nikolsky, G. Orlov, A. Pasternak, N. Sokolov, R. Khiger, F. Yalovkin, e dos engenheiros A. Lolleit e G. Karlsen.⁶¹



Projeto para o Instituto Lenin, 1927. Ivan Leonidov. [T and R]

Vimos que, inicialmente, *formalismo* seria um termo assumido pelos movimentos interessados em renovar as expressões estéticas com o sentido de promover um desligamento das premissas da arte acadêmica. Isto teria acarretado, inevitavelmente, uma negação aparente da arte. Ou seja, a negação da arte parece ter significado um ponto de partida para *realizar* a arte como uma *nova arte*, afinada com seu tempo, que precisava ser *inventada* a partir da atualização dos meios de expressão disponíveis e dos relacionamentos propostos entre o

⁶¹ Cf. Khan-Mahomedov, S.O. "Creative trends 1917-1932", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. p. 15.

sujeito e o universo circundante. Esse era o contexto no qual *formalismo* atingira um sentido de pesquisa quase científico, identificado talvez com as inquietações do artista perante os avanços do novo mundo industrial.

Contudo, esse sentido assumido por *formalismo* seria completamente alterado mais para o fim da década de 20. E para arquitetura, não se poderia dizer mesmo que houvesse um consenso em torno do que fosse efetivamente *formalismo*, conforme vimos. Entre os próprios arquitetos ligados aos avanços na arquitetura da URSS dos anos 20, ser classificado de *formalista* parece que já provocava algum mal-estar por conotar uma certa alienação. O que dizer então, quando fora desse grupo de inovadores da arquitetura, ou seja, entre aqueles segmentos interessados em combater essas correntes arquitetônicas, de um momento para outro passassem todos os arquitetos de expressões marcadamente modernas a ser classificados de "*formalistas*"? É, no entanto, o que parece ter prevalecido no embate instaurado desde finais daquela década. *Formalismo* passaria a ser transformado em adjetivo depreciativo em termos estéticos e, ao mesmo tempo, atitude politicamente comprometedora, por parte do grupo de arquitetos interessados em recuperar as práticas artísticas mais convencionais, reconhecidamente acadêmicas. Nesse sentido, estes últimos apregoavam a condenação de toda a arquitetura de caráter moderno, como ademais toda a arte, que passaram a chamar de *formalista* por originarem formas *abstratas*. Com atitudes desse tipo, demonstravam-se favoráveis a um retorno à verdadeira arte, aquela cujas expressões eram marcadamente *realistas*. E para a arquitetura, poderíamos observar que o sentido dado a *realista* nesse discurso, se parece muito com *revivalista*, ou, *historicista*.

De qualquer modo, tudo indica que *realista* queria dizer o oposto do que se considerava a *nova arquitetura*.

Enfim, toma-se evidente nesse embate que o que estava sendo colocado pelos defensores do *realismo* era uma retomada dos valores arquitetônicos anteriores à revolução soviética, os quais ainda se mantinham como pano de fundo nos cenários urbanos em vias de transformação. O que estava sendo proposto como *realismo* numa URSS ainda revolvida pelo processo que levou a primeira revolução socialista à vitória, apontava, paradoxalmente, para um retorno aos tempos iniciais da revolução industrial. Tempos em que, acuados pela intensidade das inovações técnicas e científicas que vinham se impondo na vida cotidiana, os arquitetos acabaram encontrando refúgio na outra ponta do mesmo avanço técnico-científico, ou seja, na redescoberta do passado e na então novidade dos *revivalismos* que permitiu constituir por exemplo, o *neoclássico* como estilo.

Do caráter comprometedor apostado ao termo *formalista* teria decorrido, talvez por extensão, uma certa banalização de seu emprego como prática classificatória. *Formalista* parece ter sido desse modo, associado a qualquer expressão arquitetônica reconhecida como *abstrata*, ou *não realista*. Essa atitude esvaziadora do significado original de *formalismo*, pretendia, ao que parece, inculir definitivamente certa confusão em torno dos fundamentos propostos tanto para o ensino como para a prática da *arquitetura nova* na URSS, retirando-lhe o espaço para atuação. Ao mesmo tempo, essa confusão deturpadora, que era terminológica mas que era também no sentido de desconsiderar diferenças internas na conduta dos arquitetos modernos, escapava dos lugares tradicionalmente apropriados à sua discussão. Atingia o conjunto da sociedade numa circunstância em que as idéias a respeito do que realmente se desejava quanto à arquitetura, ainda se mostravam um tanto vagas, como enfim, todo o futuro do socialismo.

Eram tempos de lançamento do primeiro Plano quinquenal, do banimento de Trotski do poder, da ascensão de Stalin como representante máximo do poder soviético. Eram tempos também, de certa euforia outorgada nos primórdios stalinistas com relação à chamada "construção do socialismo" e a reafirmação do poder proletário. Num contexto como esse, a discussão estética parece ter sido encaminhada de modo particularmente tendencioso. Estavam colocadas nessa esfera conotações que extrapolavam os limites da arte para atingir o campo da luta ideológica, travada naquele momento sob o espírito da coletivização do campo e da afirmação do proletariado como classe.⁶² O artista responsável pela renovação das expressões artístico-arquitetônicas até ali, engajado na perspectiva de uma arte revolucionária, passou a ser chamado de artista profissional e de *formalista*. Sua presença parece ter representado um estorvo diante dos novos interesses políticos que acarretavam, naturalmente, rebatimentos no plano estético. Esse artista *moderno*, agora já beirando a inconveniência, passou a ser considerado, nesse quadro, como um pequeno-burguês em oposição à figura do operário-artista, nascido das propostas culturais e artísticas desenvolvidas nos círculos operários, e que queria ver enfim, suas expressões *realistas* serem reconhecidas como expressões artísticas legítimas⁶³. Como argumento concreto, essa oposição, que não era nova, mas que encontrara espaço para se manifestar de modo mais contundente, parece ter sido considerada uma plataforma de base para que fosse articulado um discurso aparentemente coerente por parte dos poderes constituídos. Para estes, tomava-se importante certo incentivo no sentido de que fosse excluída da hipótese artística, e cultural, da URSS dos anos 30, aquilo que não havia proliferado a partir das mãos do próprio proletariado. Isto significava, na prática, uma preferência pelo *realismo*.

Apontando assim, para um afinilamento maniqueísta da questão da arte no seu imbricamento com a política, a confusão instaurada quanto ao *formalismo* em arquitetura permitia encaminhar o propósito latente de classificar tudo que não fosse *realista*, de *formalista*. Ou seja, o que não era aparentado da cultura emergente do proletariado, quer dizer, *realista*, era então, pequeno-burguês, o que queria dizer abstrato, ou, *formalista*.

Formalista se tomara assim, argumento depreciativo por excelência na URSS, a partir de finais dos anos 20. Banalizado e aplicado indiscriminadamente para quaisquer soluções arquitetônicas mais arrojadas, cujas expressões apresentavam naturalmente formas novas, passava-se por cima de um debate que se desenvolvia há anos no âmbito dos arquitetos diríamos, modernos, da URSS. Debate marcado por divergências internas e dissensões entre os próprios responsáveis por uma arquitetura renovadora, comprometida com o ambiente do socialismo. Havia entre esses arquitetos um interesse comum, é verdade. Interesse manifesto na pesquisa e na experimentação de novas hipóteses técnicas e por consequência, *formais*. Porém, seria necessário perceber também, que alguns deles trabalhavam dentro dos objetivos explícitos de avançar uma arquitetura tão revolucionária quanto o próprio socialismo. Nesse sentido, as diferenças de orientação, talvez mais evidenciadas no tipo de envolvimento político que cada grupo de arquitetos mantinha, parecem ter sido literalmente ignoradas por quem, de fora desse contexto, preferia classificá-los genérica e pejorativamente de *formalistas*.

Considerando em particular os *construtivistas*, se poderia dizer que, de fato, suas pesquisas arquitetônicas exploravam experimentos formais que incorporavam as possibilidades oferecidas pela técnica mais avançada. Contudo, teria que se reconhecer afinal, que compreendiam estudos muito atentos à necessidade de renovação

⁶² Ver, entre outros: Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol. 1. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

⁶³ Ver, entre outros: Novicki, P. "La cultura artística proletaria e la reacción burguesa". In: *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corzon Editor, 1973. pp. 191-228.

dos programas arquitetônicos, da organização dos novos espaços, concebidos como parte do projeto geral de reconstrução da cidade para abrigar a sociedade socialista.

Quando os *construtivistas* reunidos em torno de sua associação, a OSA, realizaram a primeira conferência, em 1928, esses arquitetos se manifestaram quanto aos problemas formais, expondo claramente o que rechaçavam: *"1. a ignorancia de los constructores y de los ingenieros ajenos a los problemas de la calidad social-artística de la arquitectura; 2. el eclecticismo sin principios de los 'embellecedores' de la arquitectura que visten cualquier contenido social de la arquitectura con hábitos propios de los estilos del pasado; 3. la búsqueda en abstracto de una nueva forma alejada de la funcionalidad social de la arquitectura y de la posibilidad de adaptación real; 4. el dilettantismo ingenuo de aquellos que pretenden simbolizar, mediante una forma arquitectónica decorativa, una determinada concepción del mundo; 5. el llamado trabajo de 'nuevo estilo' que utiliza los elementos de la nueva arquitectura como elementos de 'modernización' y 'embellecimiento' de unas construcciones substancialmente superadas.*"⁶⁴ Pelo que se vê, esses arquitetos repudiavam qualquer modernização "de fachada", na medida em que seus objetivos parecem estar relacionados à resolução dos problemas arquitetônicos que deveriam ser enfrentados pelo socialismo, fazendo uso para tanto do instrumental técnico e artístico-social, como colocam, o mais avançado possível.

Maybe por perseguirem objetivos tão mais amplos do que aqueles que vinham tentando ser associados a *formalismo*, os arquitetos construtivistas parecem querer deixar bem explicitado no documento da mesma reunião da OSA, como atingir o tipo de "embelezamento" que propõem para a arquitetura: *"1. con el mismo sistema de construcción del nuevo tipo social, con la exactitud de la división de las funciones de carácter público y social de diferente destino y con la integridad general de todo el organismo arquitectónico; 2. con el máximo nivel cualitativo de todos los elementos, sin excepción alguna, y de todas las partes de la construcción relacionadas con el destino técnico-social de la misma; 3. con el empleo de todas las peculiaridades específicas de los distintos elementos de la arquitectura, a saber: superficie, volumen, relación espacial, dimensiones, factura, color, etc., considerando una determinada calidad de la misma no como un valor abstracto autosuficiente, sino como una magnitud continuamente variable que en cada oportunidad presenta la posibilidad concreta de realización.*"⁶⁵

É possível perceber que não se tratavam de elucubrações dijetantes, mas de experimentos concretos, empreendidos sob as intenções transformadoras do próprio caráter da sociedade soviética, como esta teria enfim, se colocado. Procurava-se definir uma arquitetura que atendesse, o mais plenamente possível, os interesses do socialismo, da nova sociedade socialista.

⁶⁴ Cf. "Resolución sobre los informes presentados a la sección ideológica de la OSA" (aprovada na 1a. Conferência da OSA, em Moscou em 15 de abril e publicada na SA no. 3), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973, pp. 313-314.

⁶⁵ Cf. "Resolución sobre los informes presentados a la sección ideológica de la OSA" (aprovada na 1a. Conferência da OSA, em Moscou em 15 de abril e publicada na SA no. 3), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973, pp. 314-315.

4.6 A caminho do *realismo socialista*: por uma *arquitetura proletária*?

Mas parece que a ousadia incomodava. Subjacente às pesquisas formais conduzidas tanto por *racionalistas* como por *construtivistas* propriamente, a ousadia moderna teria se tomado um problema ao papel prefigurado para a arte na URSS dos anos 30. Afinal, quem se rebelava em estética, talvez um dia se rebelasse em política. Isso, parece que na URSS àquela altura, não seria mais tolerado. Assim, reivindicando, ao que tudo indica, a condução de um processo de restabelecimento dos verdadeiros *valores artísticos*, levantaram-se as bandeiras mais retrógradas quanto à questão da arte. Falando em nome de uma maioria silenciosa e ainda carente de condições para seu pleno desenvolvimento, alguns setores já comprometidos com a política dos tempos de Stalin tomavam para si o direito de determinar tanto os destinos da arte como os destinos do próprio socialismo. Frente a esse outro contexto, a continuidade das experimentações dos arquitetos ligados à *nova arquitetura* soviética, já então classificados em bloco, de *formalistas*, repercutiria como desafio às proposituras do *realismo* do modo como vinha sendo encaminhado e como seria por fim, oficialmente determinado.

De caráter estranhamente conservador para quem se pretendia numa posição de vanguarda, o conjunto de idéias ainda vago no começo dos anos 30, e que foi reunido sob o nome de *realismo socialista*, parece ter encontrado apoio entre os que estavam mais firmemente determinados a rapidamente substituir todo o movimento estético renovador na URSS por expressões de tendências marcadamente acadêmicas. Historicistas, no caso da arquitetura. Entretanto, seria preciso notar que o propósito de confrontar os valores assumidos pelos *construtivistas*, de modo geral, não chegava a constituir uma novidade lançada pelos formuladores do *realismo socialista* para a arquitetura, na década de 30. Como vimos, aspectos particulares depois incorporados à doutrina do *realismo socialista* já vinham, na verdade, se manifestando havia algum tempo. Chegaram a ser defendidos mesmo, programaticamente, por arquitetos contrários às práticas experimentais, responsabilizadas por desencadear as formas *abstratas* características da *nova arquitetura*.

Era o caso notório dos arquitetos ligados à V.O.P.R.A. – União dos Arquitetos Proletários⁶⁶, uma associação formada em 1929⁶⁷, com o objetivo de promover, por todo o território soviético, uma nascente "arquitetura proletária" desenvolvida por esse grupo de arquitetos. Entre as finalidades imediatas proclamadas pelo grupo ressalta a idéia de contraposição ao trabalho desenvolvido pelos *construtivistas*, a quem parecem francamente dispostos a combater. Nesse sentido, entre seus principais alvos estariam particularmente os arquitetos ligados à O.S.A. – Associação dos Arquitetos Contemporâneos, organização criada em 1925 que, como vimos anteriormente, se poderia dizer dissidente da A.S.N.O.V.A. – Associação dos Novos Arquitetos, a primeira e grande associação de arquitetos modernos. Esta agrupara no princípio, e de modo indistinto, tanto os chamados *formalistas*, ou *racionalistas*, como os *construtivistas* propriamente.⁶⁸

⁶⁶ Os membros fundadores da VOPRA são: Alabian, Baburov, Babenkov, Vlasov, Deriabin, Zapletin, Zaslavski, Zilberg, Ivanov, Kozelkov, Kocar, Krestin, Kriukov, Kupovski, Mazmazian, Maca, Michailov, Mordvinov, Poliakov, Terechin, Simbirchev, Solodovnik, Faifel, todos signatários da Declaração de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 337.

⁶⁷ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985. p. 77.

⁶⁸ Cf. Khazanova, V. "Soviet Architectural Associations 1917-1932", in: *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971. pp. 19-22, 132-135.

Postulando-se como representantes de uma arquitetura realmente *proletária*, os arquitetos reunidos em torno da VOPRA consideram a existência de um vínculo praticamente direto entre a "arquitetura do capitalismo" e a preocupação com o "embelezamento", ou "decorativismo"⁶⁹, referindo-se em especial ao "formalismo" e ao "tecnicismo", como se pode verificar na declaração de princípios daquela associação: "La arquitectura de la época del capitalismo se caracteriza por su tendencia al embellecimiento y por su exaltación del formalismo y del tecnicismo como fines en sí mismos."⁷⁰ Nesse documento, reconhecem como "arte burguesa" e distante da "realidade" soviética toda a arquitetura praticada pelas correntes predominantes no fim da década de 20, tanto o *construtivismo*, como o que chamam de *formalismo* e mesmo o *ecletismo*, conforme discriminam no texto: "En la URSS, dentro de las condiciones de la revolución proletaria y de la construcción socialista, la arquitectura continúa hallándose en una fase propia del arte burgués; el constructivismo, el formalismo y sobre todo el eclecticismo representan las corrientes dominantes de la arquitectura de nuestros días. Estas corrientes, idénticas a las del Occidente capitalista, aunque modificadas y adaptadas a nuestras condiciones bajo la influencia de nuestra realidad sieguen siendo esencialmente ajenas a esta última."⁷¹

A declaração da VOPRA rechaça a arquitetura do *ecletismo* afirmando que: "En nuestros días el eclecticismo es reaccionario por su utilización de los métodos mais atrasados 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. El eclecticismo es reaccionario en cuanto que aspira a formas de vida fundadas en la pequeña propiedad, sofoca los gérmenes del nuevo modo de vida colectivista; es reaccionario y además enemigo nuestro en el plano ideológico, puesto que en la realidad da origen a formas clasistas que nos son extrañas."⁷²

Quanto ao que denomina de *formalismo* como corrente arquitetônica, a declaração da VOPRA faz questão de associá-lo ao capitalismo industrial desenvolvido, e nesse sentido afirma: "El formalismo es la consecuencia del encuentro entre la psicoideología y las costumbres de la intelectualidad pequeño-burguesa y las tendencias monopolistas de la época del capital financiero. Rechazamos el formalismo, su búsqueda de formas arquitectónicas abstractas realizada exclusivamente en laboratorios; unas formas en las que se introduce a la fuerza el contenido de la construcción y se ignora el proceso de la construcción, los materiales y la importancia de la técnica en el campo de la arquitectura. Rechazamos el formalismo desarraigado de nuestras condiciones, de las tareas de carácter utilitario-social propuestas por el proletariado. Detestamos particularmente las fantasías y las utopías sin fundamento de los arquitectos formalistas en lo que concierne a la asunción de las tareas de carácter social y cotidiano, así como el carácter idealista de su teórica y de sus métodos de trabajo."⁷³

Contudo, a oposição mais drasticamente enfatizada na declaração da VOPRA diz respeito ao *construtivismo*. Embora reconhecendo a importância de seu papel histórico na tentativa de superar o atraso do *ecletismo*, e

⁶⁹ Cf. Kopp, Anetole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985. p. 80.

⁷⁰ Cf. Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 329.

⁷¹ Cf. Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 329.

⁷² Cf. Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 330.

⁷³ Cf. Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 331.

mesmo na colocação do problema das novas técnicas de racionalização, mecanização e padronização, considera o construtivismo como a representação do mundo do capital financeiro e monopolista, assim como de seus interesses: *"Rechazamos el constructivismo que ha crecido sobre la base del capital financiero. Los rasgos esenciales del capital monopolista – la aspiración a la racionalización y a la poderosa industrialización – han determinado esta arquitectura. El constructivismo, además de negar el arte para sustituirlo con la técnica y la ingeniería, ha sido en el campo arquitectónico el reflejo de los grandes grupos capitalistas de la burguesía cuyo vehículo psicológico estaba representado por la intelectualidad técnica con su típico fetichismo de la máquina, con su antipsicologismo y su materialismo vulgar. Renegamos del constructivismo de nuestra época que ignora el contenido artístico y los medios de influencia artística. Renegamos del constructivismo con sus invenciones abstractas, su ciega imitación y su pretensión de transferir mecánicamente a nuestro suelo la técnica occidental, sin tener en cuenta las condiciones locales y las posibilidades reales, la cantidad y la presencia de ciertos materiales y de ciertos factores económicos, con su fuga hacia adelante en lo que respecta a la solución de los problemas de carácter social-cotidiano. 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. Repudiamos la teórica de los constructivistas, fundada en el materialismo vulgar, y su funcionalismo formalmente técnico como método de trabajo y de análisis de la arquitectura."*⁷⁴

Considerando a arquitetura do construtivismo como uma arquitetura "extraclassista", própria das "condições de uma sociedade comunista", a qual se estava querendo impor "na época de ditadura do proletariado e de luta pela organização socialista do mundo"⁷⁵, a declaração da VOPRA reivindica a prática de uma outra arquitetura, a qual *"debe ser clasista por su contenido y por su forma"*⁷⁶, *debe satisfacer las exigencias del proletariado hoy hegemónico, proletariado que incluye a los trabajadores y a los oprimidos de todo el mundo, consideramos que la arquitectura deste período debe participar en la lucha de clases con todos los medios a su disposición."*⁷⁷

Mas afinal o que seria uma "arquitetura proletária"?

Pouco há de explicitado a esse respeito na declaração da VOPRA além de algumas sinalizações, colocadas num tom que se poderia dizer, um tanto generalista. Num trecho que procura ressaltar a "função social da arquitetura nas mãos do proletariado" pode ser lido que: *"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."*⁷⁸ Mais adiante, tratando dos objetivos fundamentais proclamados pelos arquitetos da VOPRA, se pode ler que: *"El interés de clase del proletariado ante una revolución cultural y de las costumbres ha planteado a los arquitectos nuevas tareas e indica a la arquitectura uno de los instrumentos de lucha más*

⁷⁴ Cf. Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 332.

⁷⁵ Cf. Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 333, tradução livre da autora, no original: "(...) en la época de la dictadura del proletariado y de la lucha por la organización socialista del mundo (...)".

⁷⁶ Grito nosso.

⁷⁷ Cf. Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 333.

*importantes para alcanzar un modo de vida colectivo así como la reforma cultural.*⁷⁹ Quanto às tarefas do arquiteto propriamente, a declaração da VOPRA afirma que: *"El arquitecto tiene frente así toda una serie de tareas prácticas: la construcción de habitaciones no fundadas en la pequeña propiedad, sino de tipo colectivo, la construcción de fábricas vistas como puestos de trabajo organizado en un ambiente sano, la construcción de círculos aptos para un descanso inteligente y para la educación comunista de las masas, casas de reposo, asilos, etc."*⁸⁰ Um pouco mais adiante, a declaração complementa: *"(...) el arquitecto debe ser un propagandista, el organizador de nuevas formas de trabajo y de vida cotidiana, sin alejarse de la realidad y sin quedarse en lo que ya há sido adquirido; el arquitecto há de encontrarse en la vanguardia del movimiento proletario."*⁸¹

No mais, a partir da leitura do documento que institui a VOPRA, seria possível concluir que o que deveria particularizar uma "arquitetura proletária", cuja ideia é tão firmemente defendida por esse grupo de arquitetos, não se apresenta enfim, suficientemente definido.

Entretanto, é bem curioso notar que mesmo nas indicações ainda vagas expostas no documento da VOPRA, o arrolamento de intenções apresentado em forma de discurso resulta muito próximo do que se encontra nos diversos escritos dos *construtivistas*. Mais que isso, talvez. Pois, o que esse documento proclamava como intenção em termos de realização arquitetônica em 1929, na realidade já estava, vamos dizer, teorizado pelos *construtivistas* enquanto concepção de ideias e de projetos, e por vezes até já realizado. Na medida do viável, considerando as próprias condições da URSS dos anos 20, esse conjunto teoricamente elaborado vinha sendo posto em prática há algum tempo: as habitações coletivas, as grandes cozinhas chamadas "fábricas de refeições", a nova proposta para o ambiente de trabalho nas fábricas e os clubes operários concebidos como "condensadores sociais" assim como os grandes teatros e edifícios culturais, entre outros programas inovadores.

O trabalho desenvolvido pelos *construtivistas* durante toda a década de 20 não poderia ser menosprezado. Nem do ponto de vista teórico, nem prático. Numa resolução da primeira conferência da OSA, realizada em 1928, portanto antes da criação da VOPRA, os *construtivistas* assumem sua "concepção científica do mundo", segundo eles em perfeita consonância com a "característica do marxismo ortodoxo" cuja "concepção científica do mundo é ativa e eficaz"⁸². Defendem um trabalho de tipo "artístico" e afirmam que o *construtivismo* se contrapõe à arte realista, dominante até então: *"El constructivismo, naturalmente, declara la guerra abierta al arte mencionado cuando este último pretende, con sus medios artesanales e especulativos, sobreponerse a una construcción activa y práctica, a la aplicación de los valores materiales-artísticos de la época de la construcción del socialismo. // Además, como es natural, el constructivismo se plantea la cuestión de la no aceptación de la cultura artística del pasado, no cuando esta herencia se entiende como adquisición de las capacidades profesionales y técnicas de los métodos particulares del oficio, con la comprensión de su limitación histórica en el plano productivo, sino cuando esta herencia se impone de manera vulgar y dogmática, al margen de cualquier*

⁷⁹ Cf. Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 330.

⁷⁹ Cf. "Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA)", in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 334.

⁸⁰ Cf. "Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA)", in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 334.

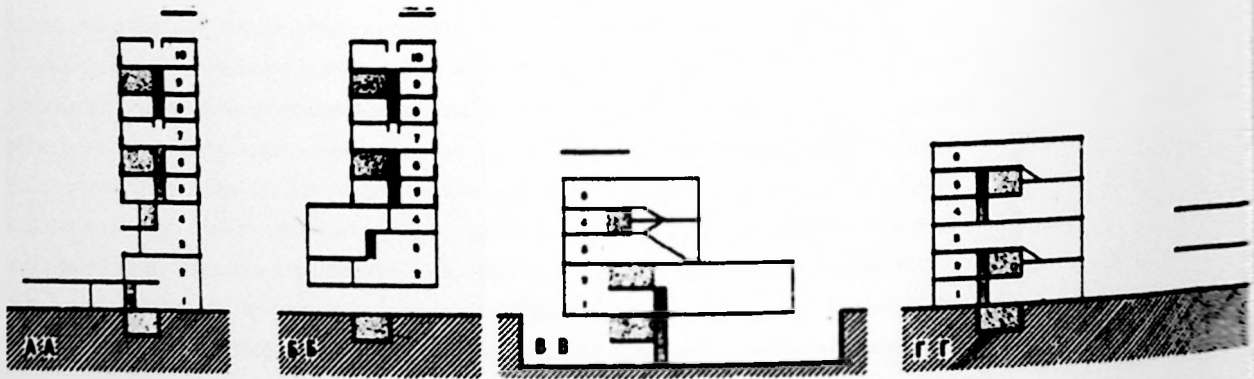
⁸¹ Cf. "Declaración de la Union de Arquitectos Proletarios (VOPRA)", in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 335.

⁸² Cf. "Resolución sobre los informes presentados a la sección ideológica de la OSA" (aprobada en la 1.ª Conferencia de OSA, em Moscú em 15 de abril e publicada na SA no. 3), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. pp. 311-312.

vinculación práctica con los nuevos problemas sociales de una construcción funcional, sin tener en cuenta para nada las últimas conquistas de la ciencia y de la técnica."⁶³

No mesmo documento da OSA, divulgado em 1928, um pouco mais adiante, os *construtivistas* defendem a realização de novos tipos de arquitetura capazes de dar conta da construção do socialismo, explicitando: "El nuevo tipo de viviendas colectivas, el nuevo tipo de Club, de Palacio del Trabajo, de comité ejecutivo, de fábrica, etc., que han de ser portadores y condensadores de la cultura socialista, nosotros lo contraponemos a los tipos prerrevolucionarios del 'despacho de rentista', 'casitas de campo', etc., que son el resultado de unas premisas sociales, económicas y técnicas prerrevolucionarias y que todavía hoy sirven como base para la arquitectura en auge en la URSS. // Ante la utilización pasiva de los viejos materiales, de las viejas construcciones y de los viejos métodos constructivos, nacidos en las circunstancias de una estructura socio-económica hoy muerta en nuestro país, y que constituyen la herencia de nuestra miseria e inercia prerrevolucionaria, deteniendo todavía hoy el ritmo de marcha y empeorando la calidad de la nueva cultura socialista en fase de desarrollo, nosotros oponemos la superación tenaz de nuestro atraso, la asimilación activa y científica de todas las conquistas de la técnica mundial en el campo de los materiales más modernos, de las construcciones, de la mecanización y de la standarización de la producción urbanística, así como adaptación planificada de todas estas conquistas en nuestro urbanismo práctico y cotidiano, teniendo en cuenta las peculiaridades económicas de la URSS."⁶⁴

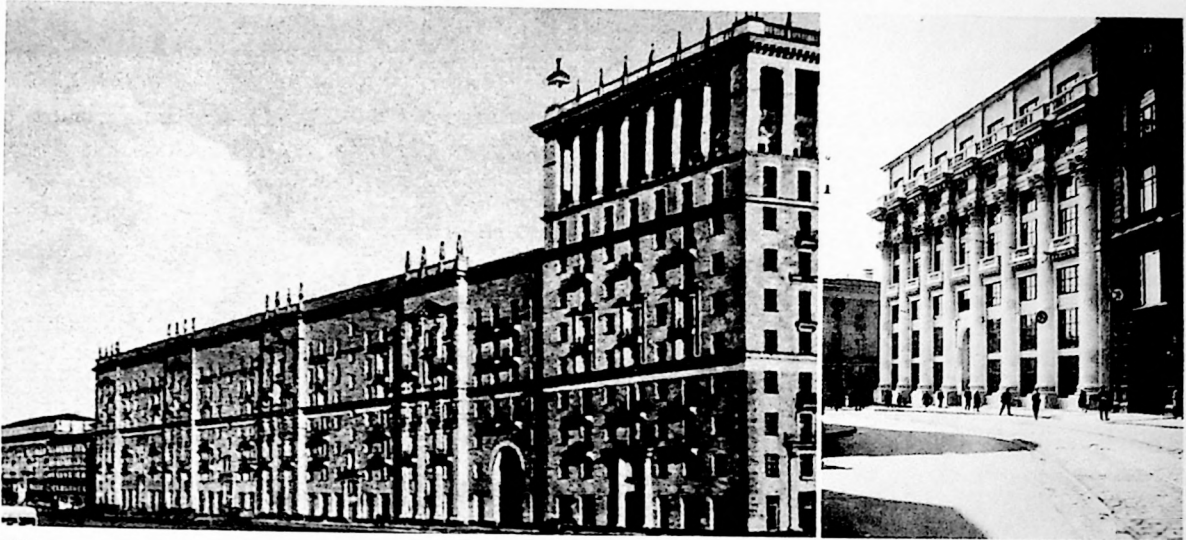
Se em termos de discurso os escritos da VOPRA e da OSA podem, eventualmente, apresentar semelhanças que tendem a confundir a própria origem das idéias, na prática, contudo, é possível verificar que os resultados de fato arquitetônicos aparecem de modo bem distinto.



Projeto para Casa Comunal RSFSR, 1929. M. Barshch e V. Vladimirov (OSA). [TandR]

⁶³ Cf. "Resolución sobre los informes presentados a la sección ideológica de la OSA" (aprovada na 1a. Conferência da OSA, em Moscou em 15 de abril e publicada na SA no. 3), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 312.

⁶⁴ Cf. "Resolución sobre los informes presentados a la sección ideológica de la OSA" (aprovada na 1a. Conferência da OSA, em Moscou em 15 de abril e publicada na SA no. 3), in *Construtivismo*. (Comunicación 19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 313.



Edifício habitacional, 1939 Moscou. A. Mordninov[APS]

Edifício de Apartamentos na rua Mokhovaya, Moscou, 1934. I. V. Zholtovsky (VOPRA). [TandR]

A arquitetura evidencia o que parece estar diluído no discurso elaborado sempre prevendo um interlocutor em especial, bem definido. Pode-se dizer que hoje, distantes do borbulhar dos embates da época, e por meio das palavras muitas vezes esvaziadas de seus plenos sentidos, não nos parece permitido reconhecer diferenças verdadeiramente substanciais nesse confronto entre VOPRA e OSA. O discurso parece dizer bem menos do que a própria arquitetura. A declaração da VOPRA talvez não apresente um quadro de preocupações tão totalmente diverso dos anseios, protestos e recomendações expostos em outros documentos escritos e veiculados durante os anos 20 por outras associações. Particularmente, os documentos dos *construtivistas* ligados à OSA, ou mesmo à LEF, e, pelo menos, aqueles que se tomaram mais acessíveis a nossos tempos. Quanto às imagens da própria arquitetura, já não se pode falar do mesmo modo, pois as propostas são diametralmente diferentes.

Mas a questão mais intrigante que ressalta no documento de constituição da VOPRA, é a própria ideia de uma arquitetura "proletária".

Para a VOPRA, "arquitetura proletária" representaria acima de tudo a expressão de uma causa, que naturalmente confere significado àquele próprio ajuntamento de arquitetos. A começar pelo nome da associação, tudo indica que por "arquitetura proletária" os arquitetos da VOPRA pretendem efetivamente se referir a um tipo de arquitetura de caráter substancialmente diferente da arquitetura chamada "revolucionária", ou "socialista", ou "soviética". Tudo aponta para uma arquitetura "de classe" e não uma arquitetura "voltada para uma classe". "Arquitetura proletária" parece constituir, nesse sentido, um tipo de arquitetura concebida não por arquitetos ditos *profissionais*, mas por arquitetos nascidos do próprio proletariado. Ou seja, a expressão de valores pertencentes ao proletariado. Isto parece sinalizar a afirmação da presença de uma cultura, digamos, própria do proletariado, a qual esse grupo de arquitetos representa e que pretende, de todo modo, incentivar em contraposição às ideias e às práticas que, por não serem oriundas da classe operária não encontrariam repercussão perante ela. Ao que

parece, no raciocínio da VOPRA a arquitetura chamada "revolucionária", "socialista" ou mesmo "soviética" não comoveria o proletariado.

Há, no entanto, outros segmentos entre os arquitetos soviéticos que também se referem a uma arquitetura proletária, mais ou menos na mesma época, mas talvez não com a mesma conotação dos arquitetos da VOPRA. Nas declarações e documentos lançados por grupos de arquitetos a partir do final dos anos 20, como por exemplo a declaração programática da ASNOVA⁸⁵, a declaração de formação do grupo OKTIABR⁸⁶, bem como uma outra declaração em que reconhece seus erros⁸⁷, encontra-se a expressão "arquitetura proletária" referindo-se "à época da ditadura do proletariado". É muito comum encontrarmos nesses documentos um certo tom de *mea culpa* acompanhando uma defesa sem grande consistência do que seria uma "arquitetura proletária". Se essa expressão pode parecer fruto de um certo espírito de época, outros indícios levam a crer que se tornara senão uma imposição dos primeiros tempos stalinistas, pelo menos uma *boa recomendação* para que se tomasse centro das atenções.

Sabe-se que após a Revolução de Outubro e todo o processo de reorganização que se seguiu, a URSS teria caminhado a partir do final da década de 20, no sentido de implantar um programa de industrialização maciça nos mais variados setores da produção, o que acarretava, naturalmente, a prefiguração de um ambiente urbano marcadamente proletário. Ao mesmo tempo, a coletivização do campo parece ter promovido a figura do camponês a um papel essencial no conjunto da economia soviética. Sob essa nova prevalência na ordem social, a condição do *proletário* precisaria ser, no mínimo, respeitada, senão, incentivada como modelar, porquanto este fizesse parte integrante, mais que isso, imprescindível, de uma proposta de futuro que se desenhava para os próximos anos. Disso possivelmente decorresse, ou apenas acompanhasse, uma preocupação especial quanto à, digamos, satisfação, que a condição de ser proletário deveria causar no próprio proletariado. O proletário, quer ligado ao campo, quer à cidade, teria que ser enaltecido como a figura chave da nova sociedade. Teria, não só que se reconhecer como, mas ao mesmo tempo, ser reconhecido no conjunto de representações disponíveis à sua volta. Em particular talvez, as de tipo artístico. Ou seja, na literatura, na pintura, na escultura, nas artes gráficas, na fotografia, no teatro, no cinema, na música, na arquitetura. Nesse processo de dignificação do proletariado, este talvez precisasse ser constantemente brindado como o novo possuidor de palácios, mesmo que fossem palácios públicos. Porém, essa representação como palácio provavelmente não deveria mais ser simbólica, como muitas das obras projetadas pelos *construtivistas* ao longo da década de 20, mas sim, literal, para que fosse indubitavelmente reconhecido como palácio. Também os ambientes onde o proletariado fosse presença obrigatória talvez precisassem, nesse sentido, ser enobrecidos, monumentalizados.

Afinal, o que seria uma "arquitetura proletária"?

"Arquitetura proletária": para atender ao proletariado ou *vinda* do proletariado? Em outras palavras: seria o mais avançado conhecimento arquitetônico em termos de possibilidades técnicas e formais posto à disposição das expectativas e necessidades do proletariado ou seria, pelo contrário, necessariamente uma arquitetura artesanal

⁸⁵ Os números 1-2 da revista SA, de 1931, trazem a Declaração Programática da ASNOVA, cujo primeiro subtítulo é: "Las funciones sociales de la arquitectura proletaria", cf. *Construtivismo*, coleção Comunicación (19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. pp. 327-328.

⁸⁶ Cf. *Construtivismo*, coleção Comunicación (19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. pp. 175-181.

⁸⁷ Cf. *Construtivismo*, coleção Comunicación (19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. pp. 185-190.

ou falsamente artesanal mas que cumpriria as expectativas do proletariado porque reproduziria formalmente o repertório arquitetônico conhecido do proletariado?

A primeira, mais ousada, é verdade, na medida em que assumia sua condição de *modernidade*, tinha o sentido revolucionário do novo histórico, permitindo a abertura de caminhos em direção ao futuro. A segunda, conservadora, teria que fazer uso de todo tipo de falseamento para encontrar refúgio na cultura do passado, e assim forjar uma *cultura proletária* fruto da aparente identificação do proletariado com aquilo que conhecera até ali pelos olhos de uma burguesia contra a qual, paradoxalmente, acabara de se rebelar.

É bom lembrar que a idéia de uma *cultura proletária* não era nova. Jean Michel Palmier aponta seus primórdios nas manifestações revolucionárias de princípios do século XX, associada muitas vezes ao nome de Bogdanov, um de seus principais mentores intelectuais, com quem Lenin teria desenvolvido uma grande polêmica. No processo ligado à própria revolução soviética, a *cultura proletária* parece ter tomado força com a organização do *Proletkult*, cuja atuação esteve sempre muito presente no ambiente pós-revolucionário da URSS, e, ao que parece, em permanente conflito com as posições da chamada "arte de vanguarda" soviética.⁶⁸

A despeito de tudo, e a partir do exame dos textos documentais acessíveis, permanece a sensação de que há uma certa ambiguidade no discurso que trata da arquitetura proletária por essa época, fim dos anos 20. O que se percebe com mais clareza é que os momentos de maior tensão podem ser reconhecidos quando se opõem alguns temas muito caros ao universo artístico, quais sejam, *utopia* e *realidade*, formas *abstratas* e formas *realistas*, a questão da *arte* e da *não-arte*, a *construção do novo* e a *recuperação da cultura do passado*.

Havíamos discutido anteriormente, um afinamento maniqueísta em torno da questão *formalismo* e *realismo*, preso ao universo da expressão artística em seu imbricamento com a esfera política.

Poderíamos acrescentar aqui um outro tipo de afinamento maniqueísta, que tende a se fundir ao anterior, e que está representado numa oposição digamos, ideológica, construída a partir de um conceito de classe. Ou seja, toda a chamada arquitetura da vanguarda soviética seria considerada pequeno-burguesa ou, "extraclasse", quer dizer, que não está voltada primordialmente para os interesses da classe operária, enquanto a "arquitetura proletária" seria a legítima representante de uma arquitetura de classe. Nesse quadro que tende a uma polarização ao que tudo indica, conveniente, é possível distinguir que *formalismo* e *arquitetura extraclasse* são conceituações colocadas cada vez mais próximas, enquanto *realismo* e *arquitetura proletária* são também associadas, mas na outra ponta.

Desse modo, o desenho da situação, em termos arquitetônicos, na URSS de início dos anos 30, estaria enfim, muito próximo de um quadro maniqueísta entre a *construção do novo*, dito, *burguês*, e a *recuperação do antigo*, dito *proletário*.

Quer dizer, qualquer expressão reconhecida como *nova arquitetura*, ou *arquitetura revolucionária*, ou *arquitetura do socialismo*, ou *arquitetura de esquerda*, ou *arquitetura de vanguarda*, ou *arquitetura construtivista*, ou como quer que chamassem a arquitetura *moderna*, ela seria associada a uma *construção do novo* e, portanto,

considerada no mínimo *fomalista* e *burguesa*, além de ser muitas vezes considerada como expressão do capitalismo, da cultura ocidental, internacionalista ou americanizada. Portanto, e de qualquer modo, *extraclasse*. Já a arquitetura reconhecida como *recuperação dos valores artísticos do passado*, seria considerada *realista* e *proletária*, portanto de *classe*.

4.7 Realismo socialista: Quem não está conosco, está contra nós

A iniciativa de reforçar a tese da "consolidação do socialismo num só país"⁸⁹, proposta e defendida por Stalin, assim como o lançamento do Primeiro Plano Quinquenal, a partir de 1929, parecem constituir a base político-econômica para concepção do *realismo socialista* adotado para as artes e para a cultura, de modo geral, na URSS.

Na análise de Giulio Carlo Argan: "*Após a morte de Lenin e a queda de Lunacharsky, a nova burocracia stalinista nega à arte qualquer autonomia de pesquisa e de orientação, reduzindo-a a um instrumento de propaganda política e de divulgação cultural. A vanguarda é desautorizada e reprimida; a velha academia, revalorizada. À arte da revolução se sucede, usurpando os títulos de 'realista' e 'socialista', uma arte de Estado, que de fato não é arte, e sim uma ilustração banal e enfática de temas impostos. Mais que opressão política e condicionamento ideológico, é a desforra dos mediocres. Os maiores responsáveis não apenas pelo bloqueio das vanguardas e pelo retrocesso ao pior convencionalismo burguês, mas também pela perseguição a qualquer pesquisa avançada, foram um mau pintor, Zdanov, e um mau arquiteto, Jofan*⁹⁰. A partir de 1930 aproximadamente, a pintura, a arquitetura e a escultura da União Soviética, às quais se devolve anacronicamente o prestígio acadêmico perdido, serão, infelizmente, semelhantes em tudo, exceto na temática, à pintura, à escultura e à arquitetura oficiais do fascismo italiano e do nazismo alemão."⁹¹

De passagem, nesse trecho, Argan chama à atenção para um aspecto interessante. O *realismo socialista* como expressão adotada para definir as artes nos tempos stalinistas, teria, na verdade, tomado o termo *realismo* emprestado, digamos, tanto da história da arte anterior ao século XX, como das idéias presentes nas vanguardas das primeiras décadas do século. Porém, ao retirá-lo dos contextos originais, e inseri-lo num outro, alterara-lhe substancialmente o significado.

Isso fica particularmente evidenciado na relação que o *realismo socialista* estabelece com a arte da vanguarda, concebida praticamente no calor da revolução soviética. Pois que, ao retirar o *realismo* do sentido que havia assumido no contexto revolucionário em que atuam as vanguardas artísticas soviéticas, conservando as idéias

⁸⁹ Cf. Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago), vol. 1, 2 e 3. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

⁹⁰ Segundo Rita Di Leo, a proposta de consolidação do socialismo em um só país foi exposta e aprovada no XIV Congresso do Partido em 1925, embora pouco se tenha conhecimento disso. Cf. Di Leo, Rita. "De la NEP al Plan". In: Rosa, Alberto Asor et alii. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura - URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. pp. 20-45.

⁹¹ O autor se refere a B. Yofan (ou, Jofan) autor do projeto vencedor do concurso para o Palácio dos Soviets, em 1931.

⁹² Cf. Argan, Giulio Carlo. AM p. 330.

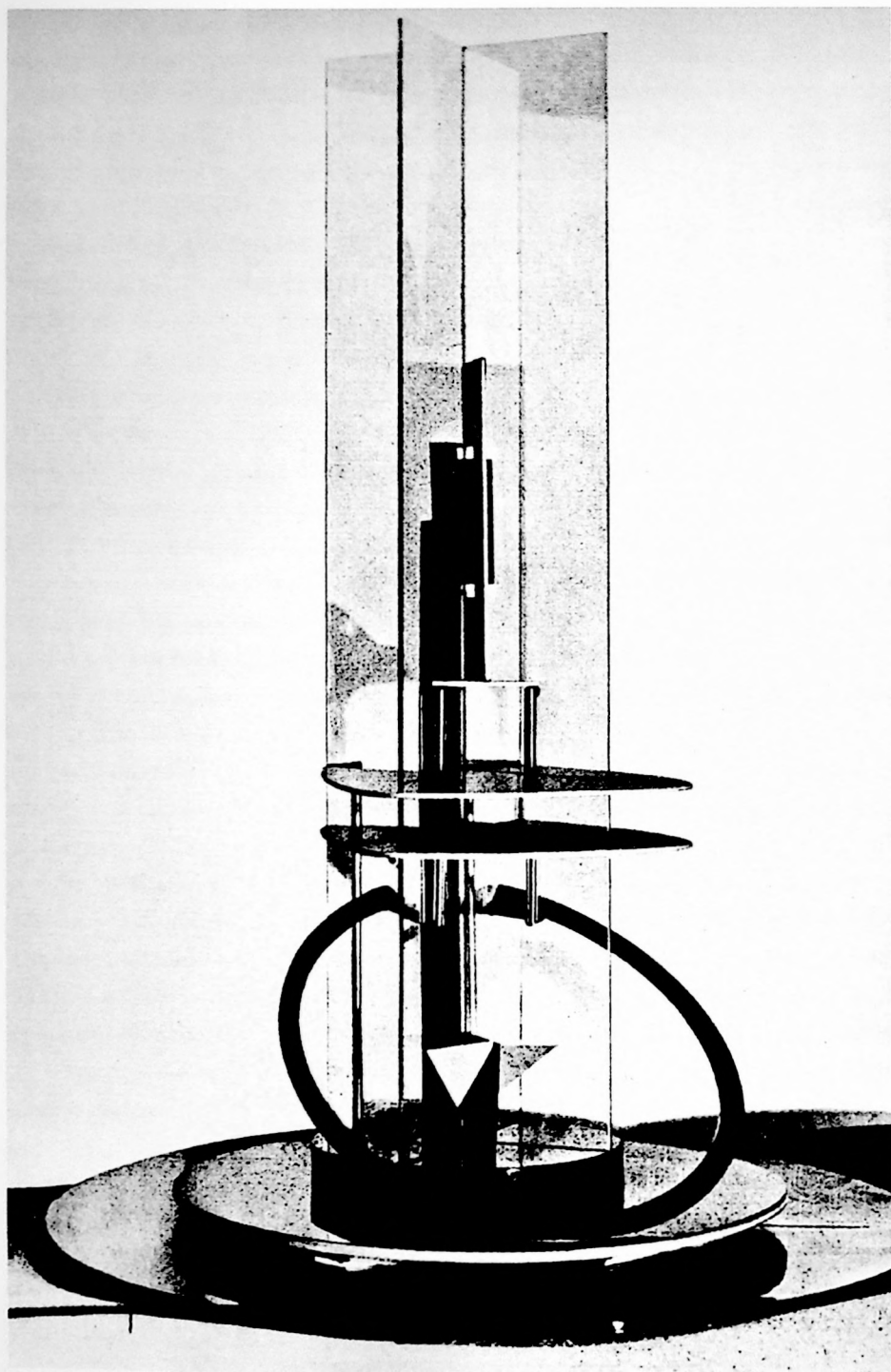
que favoreciam a sua consistência no plano do discurso, mas apresentando-o visualmente sob uma outra forma, o *realismo socialista* teria feito inverter seu significado. Em outras palavras, no momento mesmo em que o *realismo socialista* aproveita o mesmo discurso sobre *realismo* construído pela vanguarda, associando-o à outra forma, que não por acaso é a forma oposta, teria conseguido provocar uma virada de cento e oitenta graus no próprio conceito de *realismo* defendido pela vanguarda. Como se de repente esse outro *realismo* tivesse sido, vamos dizer, avalizado pela arte da vanguarda, na medida em que o discurso é aparentemente o mesmo. Na prática expressiva, no entanto, teria sido submetido, digamos, a um leve ajuste: distante das inovadoras pesquisas técnico-formais propostas pelas vanguardas, a expressão artística determinada para o *realismo socialista* seria acadêmica. Ou seja, a partir de um discurso retirado de um certo contexto e revelado sob a forma oposta àquela prevista no discurso original, o significado do termo passaria a ser totalmente invertido, originando um outro conceito de arte: a arte do *realismo socialista*.

Esse atitude em relação ao "realismo" e a "arte de vanguarda" pode ser reconhecida considerando, por exemplo, o *Manifiesto Realista*, lançado por Naum Gabo e Noton Pevsner, em 1920⁹². Nesse manifesto, os irmãos Pevsner afirmam a necessidade do rompimento com a inércia da arte "do passado". Contudo, negam o caminho apontado na idéia da falsa velocidade exaltada pelo *futurismo* italiano, desnudado na sua face mais "provinciana" e reacionária quanto à vida. E negam também, o *cubismo*, denunciado pela "lógica anárquica" e destruidora que não caberia ser adotada por quem havia feito a Revolução. Afirmam assim que a disposição do artista estaria voltada, naquela circunstância, para o sentido de "construir", e não o contrário. Para Gabo e Pevsner, nesse manifesto, o que importa é a vida: *"Pero la vida no espera y el paso de las generaciones no se detiene; y nosotros, que aseguramos el relevo de aquellos a los que devora la historia, que tenemos en la mano la totalidad de sus experiencias, de sus errores y realizaciones, y que hemos vivido años que valen siglos, decimos: ninguno de los nuevos sistemas artísticos resistirá a las exigencias de la nueva cultura que se está formando, mientras las bases mismas del arte no se apoyen en el firme suelo de las verdaderas leyes de la vida; mientras los artistas no digan juntamente con nosotros: todo es falso, sólo es real la vida con sus leyes. Y en la vida, sólo lo que agita, mueve, es bello, poderoso y sabio; sólo eso está en la verdad. Porque la vida ignora la belleza como plano estético. La realidad es la belleza suprema. La realidad no conoce el bien, el mal, ni la equidad como planos morales. // La necesidad es la más alta y la más justa de las morales. En la esfera racional, la vida no reconoce a la verdad abstracta como criterio de conocimiento. // La acción es la verdad más alta y más firme. // Estas son las leyes de una vida inexorable."*⁹³ Como embasamento para a proposta da arte *realista*, os irmãos Pevsner proclamavam os tons dos corpos e dos materiais, a linha como direção das "forças estáticas escondidas nos objetos e seus ritmos", a profundidade "como forma plástica do espaço", a linha e a profundidade criando volume escultórico, os ritmos cinéticos ao invés dos estáticos.⁹⁴

⁹² Cf. Gabo, N.; Pevsner, Noton: "Manifiesto realista" (datado de 05 de agosto de 1920). In: *Construtivismo*, coleção Comunicación (19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. pp. 63-69. Ver também: De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (versión Angel Sánchez Gijón). Madrid: Alianza Editorial, 1994. pp. 397-402. Sobre o "Manifiesto do realismo", esse autor observa que foi escrito por Gabo e Pevsner em 1920 para distinguir o construtivismo "de natureza 'estética'" daquele de Tietlin, que seria de "natureza 'prática'". Segundo o autor, isto representa o rompimento do movimento construtivista em suas duas tendências (cf. p. 397).

⁹³ Cf. Gabo, N.; Pevsner, Noton: "Manifiesto realista" (datado de 05 de agosto de 1920). In: *Construtivismo*, coleção Comunicación (19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. p. 66.

⁹⁴ Cf. Gabo, N.; Pevsner, Noton: "Manifiesto realista" (datado de 05 de agosto de 1920). In: *Construtivismo*, coleção Comunicación (19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. pp. 67-69.



1923 Colonne. Naum Gabo

Nessa concepção, tal como proposta por Gabo e Pevsner, a arte *realista* expressaria a ação da vida no presente.⁹⁵ Tal idéia não parece de todo estranha ao universo do *realismo socialista*, permitindo talvez, visualizar uma certa ambiguidade. Aqueles artistas porém, estavam interessados na renovação das expressões da arte na URSS do pós-Revolução, e portanto, se referiam, naturalmente, a uma *arte de vanguarda*, muito distante do olhar acadêmico que o *realismo socialista* acabou lhe imprimindo. Ao que parece, esse olhar bem mais conservador descenderia das práticas fomentadas entre a chamada cultura proletária, incentivada em particular pelo *Proletkult* no período revolucionário, em paralelo aos movimentos de vanguarda da arte.

Mesmo o termo *socialista*, integrante na expressão *realismo socialista*, teria que ser reconhecido na sua inadequação. Pois que, fora associado a algumas das manifestações artísticas próprias do período revolucionário pelo sentido francamente partidário do socialismo que procuravam defender e demonstrar. Não seria portanto, difícil de reconhecer que o sentido de *arte socialista* parecia estar, até o final dos anos 20, umbilicalmente ligado às propostas *dessa vanguarda*. Ou seja, de uma *vanguarda artística*, politicamente engajada no processo da revolução soviética, interessada numa manifestação artística nova, social, formal e tecnicamente revolucionárias, capaz de ser reconhecida como *socialista* entre as principais expressões da *modernidade* internacional.

Enfim, na própria composição do nome *realismo socialista*, assumido para a arte nos tempos de Stalin, foram juntados dois termos que isoladamente carregavam cargas semânticas muito fortes. Apesar disso, acabaram inexpressivos e amesquinçados na formulação de uma doutrina a ser cumprida sob a supervisão estrita dos poderes constituídos na URSS.

No campo da arquitetura, uma das dificuldades de examinar a questão do *realismo socialista* está na escassez dos trabalhos realizados a esse respeito. Entre uma ou outra contribuição mais esparsa, o estudo "arquitetura do período stalinista"⁹⁶, de Anatole Kopp, parece ser um dos poucos que trata do assunto com especificidade. Apoiando-nos portanto, em grande parte nesse estudo, e procurando, sempre que possível, confrontá-lo com outras referências, consideramos fundamental destacar algumas das idéias ali apontadas na composição das bases do *realismo socialista*, tanto de um ponto de vista político como da teoria estética.

Entre as propostas fundamentais proclamadas em paralelo ao Primeiro Plano Quinquenal estavam as relacionadas à *consolidação do socialismo num só país*, ou seja, a industrialização acelerada para "ultrapassar a América"⁹⁷ e a plena coletivização principalmente do campo. Perseguido muito de perto tais idéias, discursos oficiais parecem ter procurado dar conta das novas tarefas, deixando claro, sempre que possível, o papel atribuído aos diversos atores sociais. Arquitetos e artistas, assim como operários e camponeses, seriam considerados doravante como "os *construtores do socialismo*"⁹⁸. Mais uma vez se pode perceber nessa expressão empregada à época que, do mesmo modo como discutimos em relação ao nome *realismo socialista*, aqui também se impingia um outro significado político à idéia chave do *construtivismo*, ou seja, o conceito fundamental de "construção". Porém, é necessário observar que neste caso, o *construtor* nos tempos de

⁹⁵ Cf. Gabo, N.; Pevsner, Noton: "Manifesto realista" (datado de 05 de agosto de 1920). In: *Construtivismo*, coleção Comunicación (19). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. pp. 68-69.

⁹⁶ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. capítulo: "Le réalisme socialiste en architecture", pp. 193-236.

⁹⁷ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 193.

⁹⁸ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 195. O autor cita aqui uma frase do discurso de Zdanov no Congresso dos Escritores, em 1934, no qual este se refere especificamente aos artistas.

realismo socialista parece querer dizer um participante das chamadas "brigadas", uma figura que já não desfrutava do mesmo grau de liberdade em termos de criação como nos intensos movimentos que agitavam os anos 20.

Anatole Kopp chama a atenção para uma importante alteração introduzida no discurso dos primeiros tempos do stalinismo, que não se trataria de mero argumento, mas que remetia efetivamente a uma outra prática. Entre as idéias estimuladoras da atividade artística dos anos 20 na URSS, a principal delas, talvez até a que orquestrasse as demais, parece ter sido a da atuação da arte como "instrumento de transformação social"⁹⁹. Ou seja, no período pós-revolucionário a arte havia sido assumida pelos artistas de vanguarda como uma poderosa ferramenta, capaz de colaborar no processo de construção do socialismo, transformando a realidade, reconstruindo o modo de vida, colaborando nos chamados *condensadores sociais*, dando novas formas às também novas exigências colocadas para a sociedade socialista. Entretanto, o discurso que dá uma certa conformação ao *realismo socialista* coloca a arte longe do compromisso de *transformar*, simplesmente porque não haveria mais o que ser transformado. Para os poderes soviéticos responsáveis pela formulação do *realismo socialista* a sociedade já estaria transformada, já era socialista. Não seria mais oportuno continuar acalentando a hipótese de criação de um outro ambiente que representasse concretamente os anseios do socialismo. Naquelas circunstâncias, a arte passara a ter outra finalidade. Segundo Kopp, seria necessário *falar, afirmar*, se possível, alardear, a nova condição de uma sociedade socialista já "consolidada". Isto teria ficado patente num discurso proferido por Jdanov, considerado o grande teórico do *realismo socialista*, no primeiro Congresso de Escritores, em 1934, sobre o qual Kopp observa: "*Affirmer, 'parler' pour consolider, consolider ce qui vient d'ailleurs. L'art ne parle plus son objet, il parle autre chose. Il ne sert plus qu'à retransmettre, dans une analogie redondante, le bien fondé des décisions politiques (...)*"¹⁰⁰.

Esse esboço dos primeiros tempos do *realismo socialista* permite situar algumas das questões ligadas aos artistas e aos arquitetos, num panorama político-econômico que se apresentava muito diferente daquele que animara os anos 20. Ao que tudo indica, no caminho percorrido entre o lançamento da idéia do Primeiro Plano Quinquenal, no final de 1927, e o surgimento, digamos, da concepção do *realismo socialista*, no início dos anos 30, transformações foram muito rapidamente se sucedendo. Não tardou, nesse contexto, que emergisse a consciência de que frente aos novos métodos empregados pelos poderes constituídos, tudo o que se demonstrasse pouco condizente com as novas determinações acabava se tomando extremamente vulnerável. Sujeitava-se a ser considerada atitude suspeita, sabotadora, não socialista, proscrita. Esse tipo de procedimento passaria a ser adotado no âmbito das manifestações artísticas, assim como nas atividades políticas e em outros campos de atuação da sociedade.

Na análise de Rita Di Leo: "(...) la discriminación que se abatía sobre cualquiera que no hubiera hecho suya la ideología, funcionaba rigidamente a todos los niveles, con el efecto de expulsar de la sociedad civil, de excluir de los beneficios de la participación en el sacrificio colectivo, a quienes se hubieran dejado sorprender o arrastar por la duda. Es fácil comprender que la ciencia burguesa fuera la más vulnerable. (...) La motivación oficial para esto fue que la emancipación del nuevo sistema del viejo comportaba nuevas ideas y nuevos instrumentos; además, el proletariado en el poder no podía tolerar el sabotaje burgués en la construcción del socialismo. En suma, se

⁹⁹ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 195.

¹⁰⁰ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. pp. 196-197: "*Affirmer, 'falar' para consolidar, consolidar o que vinha de outro lugar. A arte não fala mais de seu objeto, ela fala outra coisa. Não faz mais que retransmitir, numa analogia redondante, as bem fundadas decisões políticas (...)*". (tradução livre da autora).

*tratava de demoler de modo ejemplar al más débil de los adversarios potenciales de la clase obrera en el poder; en realidad, el verdadero objetivo era la clase misma, en la forma concreta de la fuerza de trabajo inquieta y mal dispuesta a los sacrificios. La condena al aislamiento por la colectividad podía abatirse sobre cada uno de los intelectuales, pero en verdad tenía el objetivo de influenciar el comportamiento obrero en la fábrica. En ésta es donde resultaba un instrumento de presión directa el privilegio de pertenecer a la máquina del poder, con toda su carga de derechos civiles y beneficios económicos.*¹⁰¹

Eram tempos de enrijecimento do poder central, interessado em fazer cumprir as metas do Plano Quinquenal e assim, permanecer no poder. Mas eram tempos também de um estranho tipo de relacionamento entre esses poderes constituídos, afinal a classe operária vitoriosa na Revolução de Outubro, com o próprio proletariado. A figura do proletário era, segundo Rita Di Leo, por um lado, exaltada, e por outro, subordinada¹⁰².

No que se refere à prática arquitetônica, se poderia dizer que no período que vai do final da década de 20, até 1932, face às determinações firmadas pelo poder central na URSS, o que demonstrasse demasiado interesse na concepção técnico-formal, ou que representasse uma pesquisa marcadamente técnica ou estética ligada, enfim, aos valores contemporâneos, seria provavelmente tachado de *formalista*. Isto configuraria àquela altura uma manifestação dos interesses burgueses, contrários aos propugnados pelo socialismo, portanto, indesejável à classe do proletariado e à própria URSS.

Num primeiro momento, um dos fundamentos utilizados para sustentar tal atitude se apoiava, como vimos, no fato da expressão *formalista* para arquitetura ter sido associada ainda na década de 20, a um caráter, no mínimo, apolítico, senão burguês. Nas justificativas encontradas para isso, havia apelos a declarações de escritores ligados ao movimento dos *formalistas russos*, anteriores à revolução soviética de 1917, num contexto muito diferente daquele que se mesclara durante toda a década de 20, e que se apresentava novamente modificado no início dos anos 30¹⁰³. Sustentando argumentos desse tipo, era desconsiderada a experiência efetivamente vivida em todo o período revolucionário que se estendera pelos anos 20, com a ampla atuação no campo das artes e em particular da arquitetura. Num segundo momento, contudo, o afinamento maniqueísta que contrapunha cultura proletária e cultura burguesa já se instaurara. Na acomodação a um discurso convenientemente adaptado às exigências políticas do novo momento, a alegação de *formalismo*, quer fosse no plano das idéias, do projeto ou da obra de arquitetura, estaria incorporada ao conjunto indesejável da chamada arte de vanguarda, ideologicamente classificada de prática burguesa, sob suspeição e condenável.

Nas palavras de Anatole Kopp: *"C'est ainsi que dans les années trente le terme de formaliste attribué à une production artistique quelconque dispensera de toute étude critique approfondie de la production donnée, et sera une condition suffisante pour stigmatiser toute oeuvre non conforme aux canons de l'esthétique socialiste; la critique esthétique se limitera à un amalgame d'affirmations relevant plus du domaine politique que du domaine artistique. // L'opposition entre idéologie bourgeoise et idéologie socialiste étant justifiée par l'essence socialiste de la société soviétique, il en résulte que: 'Qui n'est pas avec nous, est contre nous' (Kto ne s'nami, tot protiv*

¹⁰¹ Cf. Di Leo, Rita. "De la NEP al Plan". In: Rosa, Alberto Asor et. alii. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura - URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973. p. 42.

¹⁰² Ver Di Leo, Rita. "De la NEP al Plan". In: Rosa, Alberto Asor et. alii. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura - URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973. pp. 41-42.

¹⁰³ Ver entre outros: *Teoría da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

nas). // "Qui n'est pas avec nous, c'est-à-dire qui ne clame pas bien haut sa fidélité aux objectifs du pouvoir, aux objectifs du Parti, celui-ci est contre nous." "La question se pose de renforcer la lutte contre les déviations de la ligne principale du Parti"¹⁰⁴. // *Ainsi apparaît l'esprit de parti en art, qui couronne la théorie du réalisme socialiste, esprit de parti qui résulte d'un glissement sémantique de l'expression de Lénine (Partijanja littérature)*.¹⁰⁵

O curioso desse discurso de N. Milioutine, autor do livro sobre a *Sotsgorod*, ou seja, a "cidade socialista", publicado em 1930¹⁰⁶, é que parece representar o ponto máximo de um maniqueísmo de certo modo, já anunciado. Tratava-se possivelmente da manifestação extremada do mesmo maniqueísmo que vinha, na verdade, aparecendo sob enfoques diferentes desde meados da década de 20, se considerarmos um processo um pouco mais próximo, e desde o início do século, num processo um pouco mais longínquo. É provável que a polarização em torno de um tema que tendia a ser excludente, remonte ao debate sobre cultura proletária desenvolvido entre Lenin e Bogdanov bem antes da Revolução de 1917, recuperado com intensidade em momentos posteriores. O embate entre os chamados *artistas de vanguarda*¹⁰⁷ e o *Proletkult* parece ter representado um desses momentos de tensão dentro da mesma questão. Manifestando-se sob prismas diversos, teria culminado numa polarização ideológica declarada, aparentemente colocada entre arte burguesa e arte proletária na década de 30, mas que estaria associada à suposta condição de estar a favor do socialismo ou não.

"Quem não está conosco, está contra nós". Embora essa expressão advenha da doutrina religiosa, o sentido que assume na URSS dos anos 30, nada religiosa, e naquelas condições, uma evidente demonstração de força. De quem não admite o diálogo. De quem não está disposto a negociar e tampouco permitir a sobrevivência do oposto. Qualquer contrariedade, oposição, ou, simplesmente, não adesão ao *realismo socialista*, que afinal se propunha a regular o universo da arte e da cultura, assumiria, pelo que contém essa expressão de intolerância, a condição de ser politicamente contrário ao próprio socialismo. Quer dizer, do ponto de vista ideológico, *realismo socialista* ficaria profundamente colado à própria hipótese do *socialismo*.

Entre as idéias que parecem ter dado consistência ao *realismo socialista* ressaltam portanto, aquelas que teriam assumido importância a partir de alterações no âmbito dos compromissos políticos propostos para a arte. Quer dizer, que a arte estava instrumentalizada, e pelos próprios artistas-atores sociais no processo revolucionário, desde antes da revolução de outubro de 1917, parece não haver dúvida. Porém, enquanto na década de 20, a arte estava associada à idéia de *instrumento de transformação para a sociedade socialista*, passaria numa outra etapa, por volta do início dos anos 30, a ser considerada como *fator de consolidação da sociedade socialista*. Tal alteração teria caminhado em paralelo ao processo político pelo qual passava a própria URSS. A ascensão de Stalin ao grau mais alto do poder soviético acompanhava a proposta de *consolidação do socialismo*, lançada

¹⁰⁴ Citação de N. Milioutine: "Les objectifs importants de l'architecture soviétique à l'époque actuelle". In: *Sovietskaia arkhitektura*, no. 2/3, 1932.

¹⁰⁵ Cf. Koop, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985, p. 201: "É assim que nos anos trinta o termo formalista atribuído a uma produção artística qualquer dispensará de todo estudo crítico aprofundado da produção feita, e será uma condição suficiente para estigmatizar toda obra não conforme aos cânones da estética socialista; a crítica estética se limitará a um amálgama de afirmações relevantes mais para o domínio político do que do domínio artístico. A oposição entre ideologia burguesa e ideologia socialista era justificada pela essência socialista da sociedade soviética, que resulta em 'Quem não está conosco, está contra nós' (Kto ne s'nami, tot protiv nes). Quem não está conosco, quer dizer quem não proclama bem alto sua fidelidade aos objetivos do poder, aos objetivos do Partido, esse está contra nós." "A questão se põe em reforçar a luta contra os desvios da linha principal do Partido. Assim aparece o espírito de partido na arte, que coroa a teoria do realismo socialista, espírito de partido que resulta de uma deturpação semântica da expressão de Lénine (Partijanja littérature)." (tradução livre da autora).

¹⁰⁶ O título do livro de N. Milioutine publicado em 1930 que trata da "sotsgorod" é *O problema da construção das cidades socialistas*. Cf. Koop, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1990, p. 149.

¹⁰⁷ Ou futuristas, como coloca Jean Michel Palmier.

pouco antes, conforme havíamos visto. Partindo então, do princípio assumido por Stalin de que a sociedade socialista já se encontrava implantada, o que seria discutível em vista do processo de coletivização que ainda estava por vir, a arte seria agora oficialmente instrumentalizada para atender um objetivo diferente. Deveria se responsabilizar pela outra face da mesma questão, ou seja, a de fazer a sociedade sentir orgulho de sua condição, digamos, proletária, assim como de suas realizações. A arte, em seus diversos campos de manifestação, se encarregaria de promover demonstrações explícitas e constantes desse orgulho.

É interessante notar nesse sentido o papel ambíguo que Francesco Dal Co coloca tanto para Maiacovski, reafirmando uma hipótese que atribui a Asor Rosa, como para os *construtivistas* de modo geral. Representando a própria síntese do pensamento da vanguarda em relação aos homens comuns como protagonistas da arte, Maiacovski teria involuntariamente responsabilidade nos desdobramentos que levaram à formulação do *realismo socialista* para as artes. Do mesmo modo se poderia perceber com relação aos *construtivistas*, segundo Dal Co, que teriam cumprido papel semelhante ao proclamarem "a expressão comunista das edificações materiais", visão que acabou institucionalizada pelas mãos do Partido. Referindo-se ao discurso de Jdanov no primeiro congresso de escritores, em 1934, Dal Co comenta: "*Zdanov realiza aquello a que, por lo menos inconscientemente, aspira la vanguardia soviética en general, hipotetizando una superposición o, en el mejor de los casos, una concordancia entre el punto de vista del partido y el de la cultura y el arte. Esta aspiración tiene orígenes que se remontan mucho más allá de los acontecimientos de los años veinte y que tienen su raíz en las teorías generales de la vanguardia. Esto ha sido percibido con mucha perspicacia por A. Asor Rosa, al escribir: 'En cierto modo, puede que sin pretenderlo, Mayakovski favoreciera la implantación del estalinismo en el campo de las artes y de la cultura al reconocer el principio de una subordinación de éstas a las directrices del partido y a las necesidades inmediatas de la lucha'*"¹⁰⁸. // *La primitiva adhesión del a la revolución tiene lugar aparte de este 'control institucional'; el hilo que enlaza, en la primera fase, entre intelectuales y revolución es la figura del artista proletario. La diferencia entre la situación social del artista burgués y la del 'artista proletario' - 'el artista burgués', como declara O. Brik, 'se enfrentaba a la multitud como a un elemento extraño; el artista proletario ve ante sí a su gente'*"¹⁰⁹ – *si, por una parte, es provocada por la violenta imposición de las imágenes de la revolución sobre el lenguaje tradicional del arte; por otra, es fruto de la imposición de la ideología revolucionaria sobre la generalidad del aparato teórico de la vanguardia.*"¹¹⁰

Mas havia, em tempos de *realismo socialista*, alguns papéis especiais reservados aos artistas na qualidade de "construtores do socialismo", ao lado de operários e camponeses. Um deles estaria relacionado ao plano social, no empenho mesmo de participar da grande obra de "construção do país do socialismo" enquanto agentes da industrialização e da coletivização.¹¹¹ Considerava-se que o artista, por deter uma posição privilegiada na sociedade, poderia servir como "mediador" comprometido com a tarefa didática de produzir uma arte rapidamente compreensível, facilitando assim seu acesso à maioria. Entretanto, para os artistas da vanguarda,

¹⁰⁸ A. Asor Rosa. "Rivoluzione e letteratura", in *Contropiano*, ano I, número 1, Firenze: La nuova Italia, 1968, citado por Francesco Dal Co em *Arquitectos y ciudades. Unión Soviética, 1917-1934*. In *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 99.

¹⁰⁹ O. M. Brik. "L'artista proletario", in *Iskusstvo Kommuny*, número 2, 1918; trad. italiano In Quilici, Vieri. Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma/Bari: Laterza, 1969. pp. 65-66, citado por Francesco Dal Co em *Arquitectos y ciudades. Unión Soviética, 1917-1934*. In *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 99.

¹¹⁰ Cf. Francesco Dal Co em *Arquitectos y ciudades. Unión Soviética, 1917-1934*. In *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. pp. 99-100.

¹¹¹ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 195.

isso apontava na direção oposta, como comenta Kopp, das possibilidades de experimentação relacionadas às linguagens artísticas, conforme se tinha visto tão pronunciadamente durante a década de 20¹¹².

Na arquitetura, tudo indica que não havia um *parti pris* concreto para referenciar o que deveria ser um *realismo* nesse campo. Pelo menos não como se conhecia para a pintura ou para a escultura. É bem provável que o parâmetro mais próximo a ser adotado na arquitetura estivesse no plano da *negação do novo*. Negação das propostas da chamada *vanguarda*, desde os *construtivistas* até todo tipo de arquitetura comprometida com a *modernidade*, classificada em bloco, como vimos, de *formalista*. Como o *realismo socialista* havia sido formulado antes que tudo para a literatura, seus contornos poderiam ser apenas alargados, digamos, no sentido de atingir a arquitetura. E nesse caso, o pressuposto do didatismo da linguagem fácil e acessível, como apresentado para a elaboração das obras da literatura, se reverte, no campo da arquitetura, ao emprego das formas ditas artísticas, já conhecidas, que remeteriam mais uma vez à antiguidade clássica. A prática dos arquitetos deveria se prender, portanto, a partir dessa concepção, ao retorno à exploração do vocabulário acadêmico que mal havia sido abandonado, e que tomava por base a cultura artística da Grécia do período clássico. Estas formas seriam, segundo as hipóteses do *realismo socialista*, as mais apropriadas para a representação arquitetônica da sociedade do socialismo por delerem certa proximidade ao povo e serem compreensíveis à maioria.¹¹³

4.8 Realismo socialista: Socialista no seu conteúdo, nacional na sua forma

Ao mesmo tempo em que era lançada a proposta para elaboração de um plano quinquenal durante o XV Congresso do Partido Comunista, em dezembro de 1927, dois outros processos, ao que parece, interligados, corriam em paralelo. Um deles se relaciona à expulsão de Trotski e a ascensão de Stalin. O outro, ao reforço da idéia de *consolidação do socialismo num só país*.¹¹⁴ Algumas das implicações dessas propostas no âmbito das artes e da arquitetura, colocadas nos diversos contextos em que procuramos discuti-las, permitiram senão um quadro de aproximação, pelo menos hipóteses para uma certa aproximação entre as relações no plano político e suas interferências no plano estético. Entretanto, um outro aspecto ainda precisaria ser acrescentado a esse panorama mais ou menos delineado. Referimo-nos à questão relacionada ao que se poderia chamar de desligamento da proposta de internacionalidade subitamente colocado para a URSS. Isso parece coincidir com a época do início da depressão internacional, subsequente à queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, embora talvez não se possa estabelecer uma relação direta entre esses dois fatos. E nem seria essa nossa proposta para discutir aqui.

Ao distanciamento afirmado pela URSS no início da década de 30, com relação ao cenário internacional corresponderia um esforço no sentido do fortalecimento interno. E isso tanto em termos político-econômicos, como culturais e artísticos. Parece ter sido necessário, nessa conjuntura, um certo empenho para que se

¹¹² Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 197.

¹¹³ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. pp. 199-200.

¹¹⁴ Ver entre outros Aragon. *Histoire de l'URSS - 1917 a 1960*. Tome II janvier 1923 à janvier 1946. Paris: Presses de la Cité, 1972.

pudesse construir uma idéia de nacionalidade e de uma cultura digamos, *nacional*, capaz de dar conta da proposta de consolidar o *socialismo num só país*. Mas qual país se a União Soviética era por princípio uma reunião de etnias e nacionalidades, muitas vezes de características bem diferentes?

Segundo Jean Michel Palmier, a questão do debate em torno do que seria uma *cultura nacional* não era nova na URSS. Remontaria, ao que parece, aos tempos czaristas, num quadro muito anterior à Revolução de Outubro, do qual Lenin teria participado ativamente. Desse debate o autor menciona dois aspectos bem específicos que teriam sido particularmente considerados, qual seja, a questão da *autonomia cultural* e a questão da *língua nacional*. Esta última assumia especial relevância em função das várias repúblicas e etnias que deram origem à Rússia, e depois, à União Soviética.¹¹⁵

Relacionando a discussão da cultura nacional mais diretamente com o panorama artístico-cultural, e com um olhar referenciado na década de 70 do século XX, Palmier observa: *"A questão nacional esteve e está ainda no centro de todas as discussões estéticas na URSS, e basta recordar os esforços realizados atualmente na URSS para desenvolver um cinema, uma arte, uma literatura em harmonia com as tradições nacionais de cada república, para compreender a importância do problema abordado durante aquelas discussões. Finalmente, esta questão enraiza-se em toda a história da Rússia: a necessidade de unificar em redor de um poder central um território constantemente atacado pelos Estados vizinhos e a necessidade de preservar a riqueza maravilhosa de tantos povos diferentes."*¹¹⁶ Reportando-se a um artigo escrito por Lenin em 1913, portanto anterior à Revolução de Outubro, e considerando um contexto em que a *"política nacional exercia-se em detrimento do povo"* e que, em paralelo, *"o 'nacionalismo burguês' de alguns (polacos, judeus, ucranianos, geórgios) esforçava-se por desviar a classe operária da sua luta internacional, afirmando a necessidade de uma luta pela 'cultura nacional'"*, Palmier afirma que Lenin *"insiste na igualdade de direito de todos os Russos e qualifica de 'reacionária' a idéia de uma 'cultura nacional'"*.¹¹⁷ O mesmo autor cita um outro trecho da autoria de Lenin, no qual este teria afirmado a idéia de uma cultura internacional: *"para a qual cada cultura nacional contribui apenas com uma parte, a saber, unicamente o conteúdo democrático consequente e socialista de cada uma das culturas nacionais."*¹¹⁸ Segundo Palmier, Lenin rejeitava tanto a idéia de "autonomia cultural" como a de "autonomia cultural nacional" do mesmo modo como a de uma "cultura nacional", colocando-se a favor de *"salvaguardar e desenvolver a cultura internacional do socialismo."*¹¹⁹

Entretanto, diante da proposta de consolidação do socialismo num só país, o pano de fundo dessas idéias havia sido completamente alterado. Os argumentos postados em favor da internacionalidade da cultura pressupunham, ao que tudo indica, vínculos também internacionalizados pelos laços políticos do socialismo. Assim, nesse contexto de rompimento do diálogo internacional permanente em favor da construção de um ambiente de auto-suficiência interno à URSS, o que se pode perceber é que, a despeito de referências que se supunham solidificadas, a questão da *cultura nacional* passa a adquirir outra importância. Para o *socialismo num só país*, defendido por Stalin, fazia todo o sentido não só defender, como forjar uma representação de *cultura*

¹¹⁵ Cf. Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol. 2. Lisboa: Moraes Editores, 1976. pp. 104-111.

¹¹⁶ Cf. Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol. 2. op. cit. p. 105.

¹¹⁷ Cf. Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol. 2. op. cit. p. 108.

¹¹⁸ Cf. Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol. 2. op. cit. p. 109.

¹¹⁹ Cf. Palmier, Jean Michel. *Lénine: a arte e a revolução*. (trad. José Saramago). vol. 2. op. cit. p. 110.

nacional. A concepção do *realismo socialista* parece ter sido incumbida de cumprir esse papel no campo das artes e da arquitetura.

No arsenal teórico-estético criado para levar adiante a proposta do *realismo socialista* na arquitetura, alguns conceitos tomam especial relevância. Um deles, segundo Anatole Kopp, autor em que estamos nos apoiando, considerado uma das idéias-chave para a estética do *realismo socialista*, seria a redefinição da dicotomia entre *forma* e *conteúdo*.¹²⁰

Por *conteúdo* deveria ser entendido no contexto do *realismo socialista*, e para todas as manifestações das artes, as próprias vicissitudes da sociedade socialista: "*Le contenu de l'art soviétique des années trente c'est précisément cette société industrialiste qui s'offre aux regards de l'artiste*"¹²¹. Quanto à *forma*, como no caso da arquitetura suas bases clássicas já estavam definidas, talvez restasse dizer que: "*La forme artistique est donc secondaire à ce contenu éminemment social*."¹²² Partindo dessa dicotomia central entre *forma* e *conteúdo*, para que o conteúdo pudesse expressar a necessária "grandiosidade" da sociedade socialista, seria preciso recorrer então, a uma arte monumental. Ou seja, a *forma* que correspondente ao *conteúdo* "grandioso" do socialismo é a forma monumentalizada. E aqui estaria colocado como pressuposto formal, a recuperação da "herança cultural do passado". Esse talvez seja o argumento mais sólido para embasar o retorno ao classicismo para a arquitetura, e mesmo para práticas acadêmicas adotadas na pintura ou escultura, porquanto representasse uma "arte de glorificação"¹²³. Mas a *forma* necessitava ao mesmo tempo de uma mediação de caráter político que a transformasse em arte "*instrument idéologique*"¹²⁴, ou seja, uma arte de identificação fácil, capaz de afirmar constantemente a "consolidação do socialismo num só país". E para isso, cria-se uma estrutura crítica muito imediata, fundada na contraposição direta entre "o que é nosso" e "o que não é nosso": "*Ce qui est à nous; c'est-à-dire la production artistique élaborée dans les limites étroites de l'URSS. On trouve déjà ici les prémisses du nationalisme grand russe qui fleurira bientôt. 'Ce qui n'est pas à nous': tout ce qui se présente comme objet étranger à la société socialiste (mais aussi à la tradition russe)*."¹²⁵

Tentando então, resumir as idéias fundamentais que parecem orientar a prática do *realismo socialista* poderíamos dizer que, num plano ainda geral, o artista deveria desempenhar um papel de *construtor do socialismo* e que sua tarefa estaria presa a um didatismo que garantisse a legitimação da arte pela sua imediata compreensão.

Na arquitetura propriamente, o *realismo socialista* toma como ponto de partida o estabelecimento de uma dissociação entre *forma* e *conteúdo*. O conteúdo estaria ligado à expressão do *orgulho da sociedade socialista* e, ao mesmo tempo, sua *grandiosidade*. Para tanto, do ponto de vista da forma, a adoção da tese de que o socialismo seria o *herdeiro natural da cultura do passado*, entenda-se aqui greco-romano, alimenta a opção

¹²⁰ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 198.

¹²¹ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. pp. 198. "O conteúdo da arte soviética dos anos trinta é precisamente aquela sociedade industrialista que se oferece ao olhar do artista." (tradução livre da autora).

¹²² Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. pp. 198. "A forma artística é portanto secundária a este conteúdo eminentemente social." (tradução livre da autora).

¹²³ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. pp. 199.

¹²⁴ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. pp. 199.

¹²⁵ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 199. "O que é nosso, quer dizer a produção artística elaborada nos limites estreitos de URSS. Encontramos já aqui as premissas do nacionalismo pan-russo que florescerá em seguida. O que não é nosso: tudo aquilo que se apresenta como objeto estrangeiro à sociedade socialista (mas também à tradição russa)." (tradução livre da autora).

pelas formas clássicas como a verdadeira expressão do socialismo. De um lado, estas pareciam ser acessíveis à maioria, pela proximidade e pela convivência ao longo da história. De outro, se prestavam à representação de uma desejada monumentalidade. Contudo, a cultura do passado detinha valores de universalismo e idealismo que precisavam ser devidamente afastados, assim como deveriam ser retiradas as indesejáveis marcas da expressão burguesa. Nesse sentido, a herança do passado estaria sujeita a um crivo crítico capaz de determinar quais os valores ditos progressistas e quais os ditos retrógrados que concederiam legitimidade para algumas expressões em detrimento de outras. É de se observar porém, que esses critérios, pouco explicitados, eram justificados, segundo Kopp, na teoria da assimilação crítica da herança cultural do passado, a qual se dizia apoiada diretamente em Lenin: "*Si nous ne comprenons qu'une culture prolétarienne ne peut être éditée qu'a partir d'une connaissance précise de la culture créée par toute l'humanité et par l'intégration de cette culture, nous ne pouvons accomplir notre tâche.*"¹²⁶ Assim, essa cultura arquitetônica de caráter historicista passa a ser definida como a expressão do proletariado, portanto a própria expressão do socialismo, em contraposição à cultura moderna, exploratória e inovadora, identificada como formalista, e portanto, burguesa. Essa oposição formal, visualmente fácil de ser identificada, deixaria clara uma crítica corrente e imediata entre o que é expressão do socialismo e o que não é. Ou seja, a primeira se coloca numa condição de o que é nosso, socialista, e a segunda, de o que não é nosso, portanto não-socialista. Esse maniqueísmo na identificação formal permitiria enfim, que a arte funcionasse como instrumento ideológico do stalinismo, a partir da oposição entre ideologia socialista e ideologia burguesa.¹²⁷



Sede do Soviet municipal da cidade de Sochi, 1936 URSS. I. Joltovski. [AK]



Pavilhão principal da URSS na exposição de economia agrícola de Moscou, 1938. Moscou. [AK]

¹²⁶ Cf. Kopp, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 200: "*Se nós não compreendermos que uma cultura proletária não pode ser edificada senão a partir de um conhecimento preciso da cultura criada por toda a humanidade e pela integração desta cultura, nós não poderemos cumprir nossa tarefa.*" (tradução livre da autora).

¹²⁷ Cf. Kopp, Anatole. op. cit. pp. 193-236. Pela escassez de bibliografia a respeito, o capítulo "Le réalisme socialista en architecture" nos serviu de apoio nessa tentativa de sintetizar as principais idéias do realismo socialista.

4.9 O que é nosso, O que não é nosso, a arquitetura bolchevique e o *The International Style*

Colocada então, a partir dos anos 30, na contra-corrente do socialismo, a arquitetura *moderna* foi condenada na URSS por representar a expressão "do que não é nosso". E como aponta Kopp, o discurso que dava sustentação a isso era "o que não é nosso está contra nós"¹²⁸.

Parece oportuno nesse sentido, repetir a citação de N. Milioutine¹²⁹, a qual já nos referimos, cujo original foi publicado na revista *Sovietskaia Arkhitektura*, em 1932: "Qui n'est pas avec nous, c'est-à-dire qui ne clame pas bien haut sa fidélité aux objectifs du pouvoir, aux objectifs du Parti, celui-ci est contre nous." "La question se pose de renforcer la lutte contre les déviations de la ligne principale du Parti."¹³⁰

Há um aspecto interessante que gostaríamos de observar especialmente, relacionado à época de implantação do *realismo socialista* na arquitetura na URSS.

O famoso discurso de Zdanov que serve inúmeras vezes de referência para o *realismo socialista* foi feito no I Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934¹³¹. Três anos depois, em junho de 1937¹³², é realizado o I Congresso dos Arquitetos Soviéticos, quando definitivamente a prática do *realismo socialista* passa a ser fixada como a única prática admissível para a arquitetura do socialismo na URSS.

Contudo, muitas indicações convergem no sentido de afirmar que a política do *realismo socialista* começa a se impor na arquitetura a partir de 1931, com o concurso do Palácio dos Soviets¹³³. E se considera também que sua confirmação acaba sendo concretizada a partir da liquidação do *construtivismo*, bem como de todas as outras correntes da chamada *arquitetura de vanguarda*, através de um decreto de 1932, que propõe a unificação das diversas tendências representadas nas várias associações de arquitetos sob uma única grande associação: "La disposición del CC. del PC de la URSS de 23 de abril de 1932, argumentando que la variedad de asociaciones y organizaciones culturales suponían un peligro social, en cuanto que podían ponerse al servicio de un grupo, un instrumento de intereses ajeos al pueblo, etc., decretando la disolución de todas ellas y englobando a sus

¹²⁸ Cf. Kopp, Anatole, op. cit. p. 201.

¹²⁹ Segundo S. O. Khan-Mahomedov, Nikolai Aleksandrovich Milyutin (1889-1942) foi o mais influente teórico da arquitetura na primeira metade dos anos 30, como resultado da publicação de dois trabalhos principais: *The Planning of Socialist Towns (Sotsgorod, 1933)* e *Essential Questions of Theory in Soviet Architecture* (1933). Havia tomado parte na Revolução de Outubro e durante os anos 20 assumiu diversos postos governamentais. Entre 1930 e 1935 foi presidente do *Socialist Resettlement Committee and the Housing Academy* e, entre 1931 e 1934 foi editor do jornal *Soviet Architecture (Sovietskaya Arkhitektura)*. Cf. *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971, p. 87.

¹³⁰ N. Milioutine: "Les objectifs importants de l'architecture soviétique à l'époque actuelle". In: *Sovietskaia arkhitektura*, no. 2/3, 1932, citado por Anatole Kopp, op. cit. p. 201.

¹³¹ Cf. Dal Co, Francesco. *Arquitectos e Ciudades-Unión Soviética 1917-1934*. In: Rosa, Alberto Asor et. ali. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura - URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 99. Segundo o autor, o discurso de Zdanov foi pronunciado no dia 17 de agosto de 1934, em Moscou.

¹³² O I Congresso dos Arquitetos Soviéticos foi realizado em Moscou, entre os dias 16 e 26 de Junho de 1937. Cf. *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971, p. 136.

¹³³ Cf. *Construtivismo*, coleção Comunicação. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972. p. 27; *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971; Quilici, Vieri. *L'Architettura del costruttivismo*. Roma/Bari: Laterza, 1978; Rosa, Alberto Asor et. ali. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura - URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973.

*miembros en organizaciones estatales unitarias, terminaba com el vanguardismo en la URSS y, consecuentemente, con el constructivismo.*¹³⁴

É assim que, em maio de 1932, é criada a União dos Arquitetos da URSS¹³⁵, um organismo oficial que visa unificar sob orientação da política do *realismo socialista*, direta e estritamente, a prática da arquitetura em todo o território soviético. Restringidos nas suas possibilidades de pesquisa arquitetônica, os arquitetos da *vanguarda soviética* passavam desse modo, e muito rapidamente, para um plano de isolamento em relação ao panorama internacional.

É bem curioso que a abertura da exposição *The International Style*, no MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque tenha sido nesse mesmo ano de 1932. Exibia-se ali, ou talvez mais do que isso, exaltava-se ali as inovações conquistadas pela arquitetura europeia, conforme vimos anteriormente. Estava sendo exibido naquela ocasião, o resultado de uma farta documentação feita por toda a Europa nos dois anos precedentes, entre 1930 e 1931. Nessa grande mostra, ao lado de uma imensa maioria de obras realizadas pela nova arquitetura europeia, principalmente na Alemanha, e uma ou outra obra norte-americana, encontra-se presente, no entanto, uma das obras propostas e executadas por arquitetos ligados a *vanguarda* arquitetônica soviética, em Moscou.

Quer dizer, enquanto os EUA começavam a apreciar os atributos arquitetônicos fruto das correntes estéticas inovadoras produzida em ambiente europeu, a prática dessa arquitetura passava, ao mesmo tempo, a ser considerada inadequada e portanto, indesejável pela URSS.

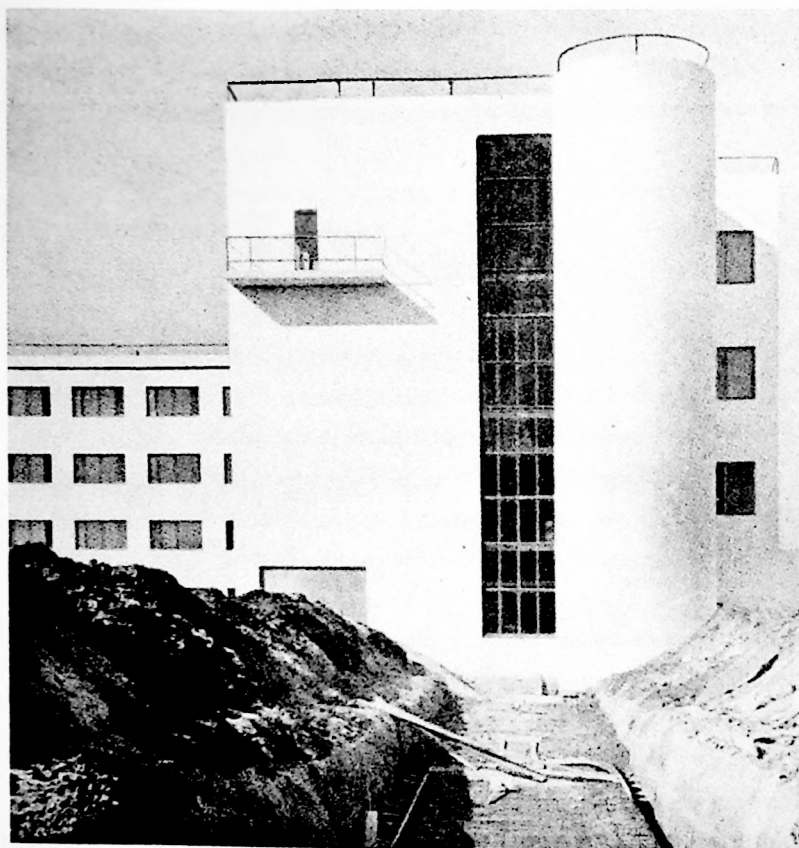
De fato, a exposição *The International Style* chamava a atenção para as qualidades de uma arquitetura esteticamente já despojada dos valores clássicos. Uma *arquitetura moderna*, atualizada perante as exigências de um novo modo de vida que se estabelecera nas cidades a partir da era industrial. Arquitetura sensível à apreciação de programas novos ou resolvidos de modo novo, tecnicamente precisa, formalmente exuberante na exploração dos planos contínuos, nas linhas horizontalizadas, nas aberturas, nas transparências, na generosidade dos espaços.¹³⁶ Essa arquitetura, de signo francamente inovador, vinha sendo desenvolvida na prática de idéias libertárias tanto em relação aos compromissos sociais que já não eram mais condizentes com o tipo de vida que se estabelecera nas grandes cidades, como em relação aos compromissos artísticos com os historicismos, recuperados com o início da *modernidade*. Além disso, era uma arquitetura que estava sendo empreendida em lugares onde havia um respaldo da sociedade, ou onde, pelo menos alguns de seus segmentos, se mostravam receptivos a vislumbrar hipóteses para um futuro mais promissor. Poderíamos dizer que isto vinha assumindo um significado especial tanto no ambiente da social-democracia alemã, e europeia de modo geral, como no ambiente da sociedade socialista propriamente, da URSS na década de 20. Talvez por conta disso, as manifestações arquitetônicas geradas sob esse desejo de abertura para um futuro menos excludente tendiam, muitas vezes, a ser associadas a uma arquitetura de comunistas, ou, "arquitetura bolchevique".

¹³⁴ Cf. *Constructivismo*, coleção Comunicación. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972, pp. 27-28.

¹³⁵ Cf. *Building in the USSR 1917-1932*. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971, p. 136.

¹³⁶ Cf. Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philip. *The International Style*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1995. (edição revista e ampliada a partir do original *The International Style: Architecture since 1922*).

X É bem provável que esses fossem aspectos que talvez pouco interessassem aos EUA, expor. Ao que parece, o que vinha se transformando no objeto de cobiça pelos EUA era muito mais a qualidade formal atingida pela arquitetura internacional européia. Então, presumivelmente interessaria menos reforçar as idéias capazes de promover tal arquitetura do que a sua prática enquanto qualidade técnico-formal, digamos. E para que sua disseminação fosse possível no ambiente norte-americano precisaria estar já despojada do caráter de reivindicada liberdade social e política que lhe teria fornecido todo o embasamento de origem. Ou, pelo menos, que essas características fossem mantidas dentro de um determinado nível de controle. Que fosse enfim, uma arquitetura reformadora, mas não revolucionária. E para isso, a melhor saída talvez tenha sido a que foi efetivamente adotada. Ou seja, associá-la à idéia de um novo "estilo". Desse modo, transformar a nova estética numa questão de ordem formal, permitiria contornar as verdadeiras questões motrizes da arquitetura européia, principalmente aquela desenvolvida no ambiente alemão, e também no soviético, isto é, o desejo da socialização da vida.



Exposição *The International Style*, New York, 1932.
 "USSR, Government Architects (Nicolaiiev & Fissenko): *Electro-Physical Laboratory, Lefortovo, Moscow, 1927.*
Vertical and curved elements used with functional justification and aesthetic success."

[fonte: Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philip. *The International Style*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1995. (edição revista e ampliada a partir do original *The International Style: Architecture since 1922*. p. 237)]

Exatamente no mesmo momento, na URSS, o país do socialismo realizado, essas manifestações estéticas começavam a sentir um processo de rechaçamento por parte dos novos detentores do poder. Os setores oficiais se apoiavam nas idéias rapidamente impostas pela política do *realismo socialista* para afirmar que aquela arquitetura inovadora era burguesa e portanto, manifestação do capitalismo.

Como num passe de mágica, invertia-se o quadro na URSS.

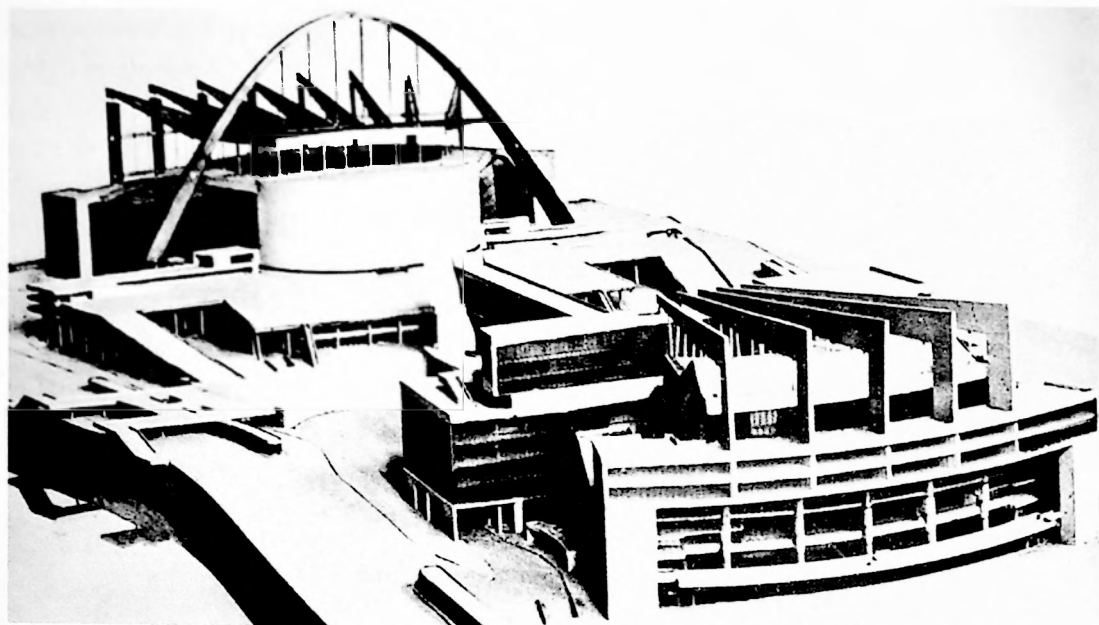
E dali para diante, parece que tudo passa a convergir para a idéia chave na URSS, de que as manifestações estéticas relacionadas a uma *atitude moderna* em arquitetura seriam manifestações de uma arte comprometida com o capitalismo. Portanto, inadequada, e mais que tudo, indesejada para o ambiente do socialismo!

Por que caminhos passavam, afinal, interpretações tão díspares para a mesma arquitetura?

Le Corbusier nos permite um exemplo para que possamos observar uma mostra da singularidade daquele momento. Junto com seu sócio, Pierre Jeanneret, esse arquiteto participara tanto do concurso do Palácio dos Soviets, na URSS, em 1931, como tivera, ao mesmo tempo, algumas obras selecionadas para a exposição *The International Style*, em Nova Iorque. Num escrito autobiográfico Le Corbusier comenta: "*M. de Senger publie son second livre: 'Le Cheval de Troie du Bolchevisme'. Le cheval c'est moi.*"¹³⁷ E mais adiante, é possível ler numa outra de suas anotações: "*Pour des raisons que je suis obligé de reconnaître 'raisonnables', si je me place dans le temps, le Jury décide que le Palais qui couronnera le plan quinquennal sera réalisé en Renaissance italienne. En effet, hélas, un Palais qui exprime dans sa forme et dans sa technicité l'être moderne, est un fruit net et clair d'une civilisation en pleine conquête e non pas d'une civilisation qui commence. Une civilisation qui commence, comme c'est le cas en Russie, requiert pour le peuple des aliments substantiels, fleuris et séduisants, une beauté d'usage courant: des statues, des colonnes, des frontons, sont d'une compréhension plus aisée que les lignes châtiées et impeccables, fournies par la solution apportée à des problèmes d'une gravité et d'une difficulté technique jusqu'ici inconnues. Donc à Moscou, verdict d'une psychologie probablement avisée, je le répète. Je m'incline, j'admets, je le déplore toutefois. En 1931, plans commandés en concours restreint (Auguste Perret, Peter Behrens, un Anglais (?), un Espagnol (?), Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Le projet Le Corbusier e Pierre Jeanneret triomphe, mais subitement, renversement des situations: une haute personnalité me déclare: 'Staline a décidé que l'architecture prolétaire est d'esprit gréco-latin!' Ma présence à Moscou pour s'expliquer est jugée indésirable. Depuis 1931 tous contacts furent coupés. 'Architecture notoirement capitaliste!... Pendant ce temps je l'échapperai belle du temps d'Hitler à Paris: mes livres sont déjà interdits en Allemagne: 'Architecture Bolchevique'...*"¹³⁸

¹³⁷ Cf. Petit, Jean. *Le Corbusier lui-même*. Genève: Éditions Rousseau, 1970. p. 74. "Sr. de Senger publicou seu segundo livro: O Cavalo de Tróia do Bolchevismo". O cavalo sou eu." (tradução livre da autora)

¹³⁸ Cf. Petit, Jean. *Le Corbusier lui-même*. Genève: Éditions Rousseau, 1970. p. 74. "Por razões que sou obrigado a reconhecer como 'razoáveis', se eu me coloco no tempo, o Juri decidiu que o Palácio que coroará o plano quinquenal será realizado em Renascença italiana. Com efeito, ai de mim, um Palácio que exprime na sua forma e na sua technicidade o ser moderno, é um fruto límpido e claro de uma civilização plena e não de uma civilização que se inicia. Uma civilização que começa, como é o caso na Rússia, requer alimentos substanciais para o povo, floridos e sedutores, uma beleza de uso corrente: estátuas, colunas, frontões, são de uma compreensão mais tranqüila que as linhas apuradas e impeccáveis, dadas pela solução trazida pelos problemas de uma gravidade e de uma dificuldade técnica até aqui desconhecidos. Portanto à Moscou, a sentença de uma psicologia provavelmente prudente, eu o repito. Eu me dobro, eu admito, eu o lastimo no entanto. Em 1931, projetos encomendados em concurso fechado (Auguste Perret, Peter Behrens, um inglês (?), um espanhol, Le Corbusier e Pierre Jeanneret). O projeto Le Corbusier e Pierre Jeanneret triunfa, mas subitamente, revertem-se as situações: uma alta personalidade me declara: Stalin decidiu que a arquitetura proletária é de espírito gréco-latino! Minha presença em Moscou para explicações é julgada indesejável! A partir de 1931 todos os contatos foram cortados. 'Arquitetura notoriamente capitalista!... Durante esse tempo eu escaparia por pouco dos tempos de Hitler em Paris: meus livros já estavam proibidos na Alemanha: 'Arquitetura Bolchevique'...' (tradução livre da autora).



Projeto para o concurso do Palácio dos Soviets, 1931. Moscou. Le Corbusier e Pierre Jeanneret. [LeC]



Projeto vencedor do concurso do Palácio dos Soviets, 1931. Moscou. B. Yofan, V. Schtiouko e V. Gelfreich. [AK]

4.10 1932: um ponto de inflexão da *modernidade*?

Aquele é, sem dúvida, um momento curioso que não pode deixar de ser observado.

Mais do que isso, trata-se de examiná-lo muito cuidadosamente pois teria se transformado num dos momentos mais intrigantes da história recente da arquitetura. Pode ser reconhecido ali, a nosso ver, um ponto de inflexão, um momento crucial, momento do embaralhamento, da virada de cena. X

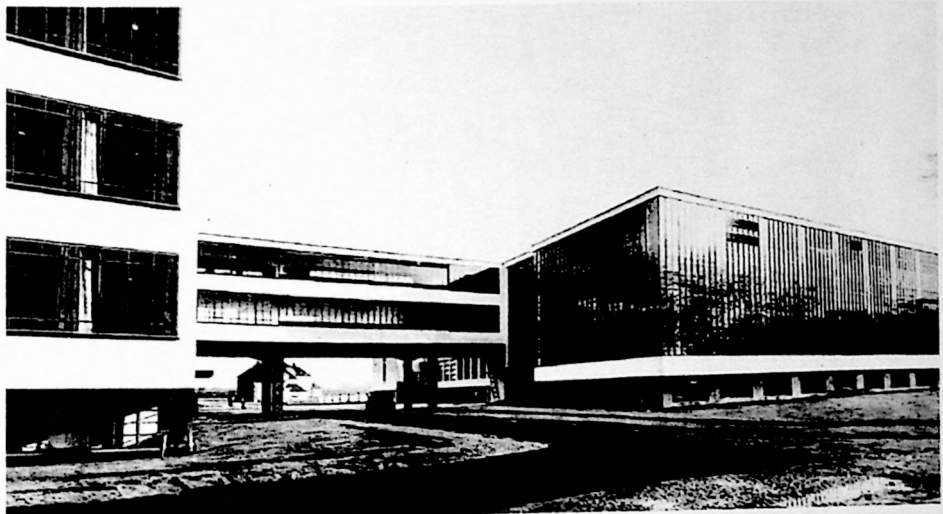
Momento em que estética e prática política se encontravam tão entremeadas uma na outra, com relações tão veementemente imbricadas, tão inseparáveis, tão umbilicalmente unidas que se poderia dizer confundidas numa só. X

Embora escondesse algumas armadilhas, essa ligação revelou-se uma síntese encantadora que permitia enfim, o sentido histórico da *modernidade*. A história da arquitetura se encaminhara para isso. Era a síntese da própria história da *modernidade* como condição. Parece que não se vislumbrara até ali separação possível entre o desejo de *modernidade* do ponto de vista técnico ou estético que fosse separado do desejo de *modernidade* do ponto de vista político e social. Moderno queria dizer *de outro tipo*, diferente das relações ultrapassadas que haviam marcado a humanidade até ali. *Moderno* queria dizer que o que era antigo, não condizente com a atualidade, havia que ser historicamente superado.

Modernidade queria dizer *forma e conteúdo*.

(Forma reivindicada pelos EUA, sem o conteúdo, naturalmente. E conteúdo reivindicado pela URSS, sem a forma. E tanto forma como conteúdo rechaçados pela Alemanha nazista e pela Itália fascista que queriam outras formas, as clássicas, para outro conteúdo, o que representasse o privilégio para uma casta)

Voltemos um pouco à história.



Bauhaus, Dessau, 1925. Alemanha. Walter Gropius.

1932: Bauhaus, ainda em Dessau, está pressionada e na iminência do seu fechamento pelos nazistas que venceram as eleições municipais. Mies van der Rohe, então diretor da escola, se vê na contingência ou de fechá-la ou de ter que transferi-la rapidamente. Vai para Berlim e aluga ali o prédio de uma antiga fábrica, desocupado, para tentar reorganizar a escola. O nazismo avançava a passos largos. A mudança é feita às pressas por Mies e um grupo de alunos em outubro de 1932. Os nazistas, já com plenos poderes na Alemanha, fecham definitivamente a Bauhaus em abril de 1933. Walter Gropius havia deixado a direção da Bauhaus em 1928, ainda em Dessau, ocasião em que Hannes Meyer assumira a diretoria, permanecendo ali até 1930. A partir de meados de 1930, é Mies van der Rohe quem assume a direção da Bauhaus.¹³⁹

Caberia notar que as obras de Mies vinham ganhando destaque desde o monumento a Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, de 1926. Na qualidade de primeiro vice-presidente da *Deutscher Werkbund*, Mies van der Rohe ampliou, em 1927, o âmbito da exposição internacional de arquitetura de Stuttgart, na Alemanha, que resultou no famoso bairro Weissenhof. Formado a partir de um agrupamento de casas de sentido inovador, o bairro contou com projetos de arquitetos de vários países europeus, como se fosse uma grande exposição mesmo. Só que para permanecer e não para ser desmontada em seguida. Além do projeto do próprio Mies van der Rohe para um conjunto de moradias, Weissenhof contava com propostas de Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Martin Stam, Victor Bourgeois, Peter Behrens, Ludwig Hilberseimer, A. Schneck, A. Rading, J. Frank, R. Döcker, Hans Scharoun, Hans Poelzig, Bruno Taut e Max Taut.¹⁴⁰ Em 1929, Mies van der Rohe realiza o Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona, no qual a qualidade da arquitetura moderna que vinha sendo produzida na Alemanha não deixa mais dúvidas.

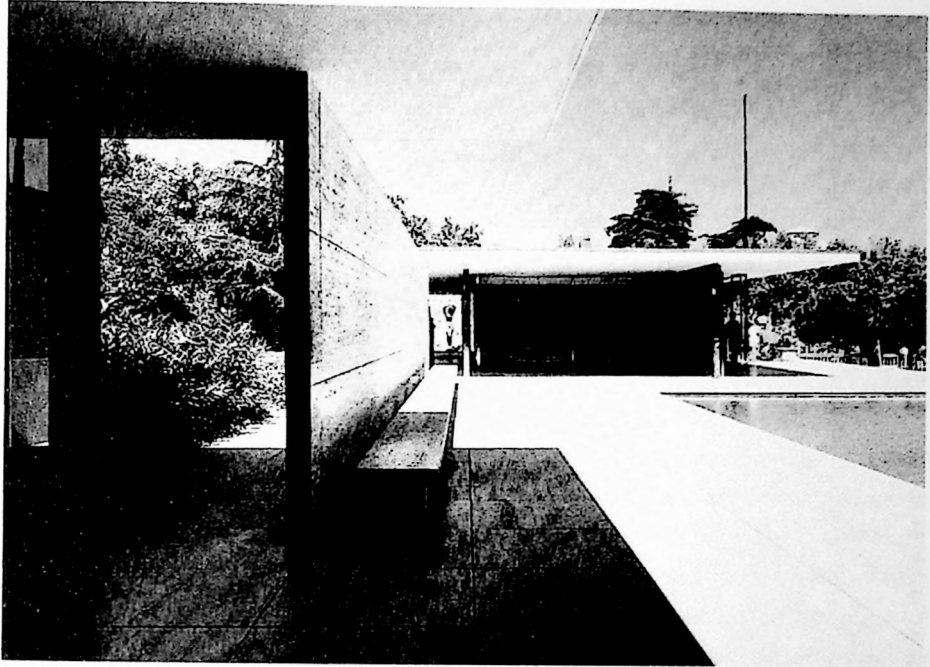
E, no entanto, seria considerada arte degenerada pelos nazistas.



Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927. Alemanha. Plano geral de Mies van der Rohe

¹³⁹ Cf. Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Bauhaus archiv. Berlim: Benedikt Taschen, 1994. pp. 227-238.

¹⁴⁰ Cf. Carter, Peter. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, 1999. p. 175; Benevolo, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976. pp. 456; 458-459.



Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona, 1929. Mies van der Rohe.

1932: Estava programada a realização do CIAM IV para Moscou. Porém, o Congresso não se realizou. A respeito das circunstâncias desse episódio Hans Schmidt comenta: *"En el verano de 1932 debería haberse realizado en Moscú el IV Congreso de Arquitectura Moderna (CIAM), que habría seguido al III Congreso, convocado en Bruselas en 1930. Este congreso fue preparado, pero nunca tuvo lugar. Todavía en marzo de 1932, durante una reunión en Barcelona de delegados del CIAM (CIRPAC)"*¹⁴¹, se había suscitado el problema de *"si el CIAM, vista la indignación suscitada por el desenlace del concurso (para el Palacio del Soviet, en Moscú), podía aceptar la invitación rusa"*¹⁴². Un grupo de veintisiete arquitectos, alemanes, holandeses, húngaros y suizos, que en esa época trabajaban en Moscú, se dirigió a la secretaria del CIAM con una carta fechada el 7 de julio de 1932, deplorando y condenando semejante negativa. No obstante esta protesta, se renunció al congreso, que tuvo lugar en el verano de 1933, a bordo del vapor *Patris II*, entre Marsella y Atenas. Así, pues, 1932 fue la fecha que debía marcar la escisión entre la arquitectura soviética y la nueva arquitectura occidental, escisión que duraría veinticinco años."¹⁴³

Contudo, considerando-se que por essa época já estava sendo criada a União dos Arquitetos da URSS, como organização única e voltada para a política do *realismo socialista*, certamente não haveria interesse, ou condições, de abrigar em território soviético um congresso destinado a discutir arquitetura *internacional*. E principalmente, *moderna*. Ou seja, a essa altura qualquer pesquisa formal, relativa à *forma* mesmo, já estaria

¹⁴¹ CIRPAC – Comité International pour la Résolution du Problème de l'Architecture Contemporaine, criado durante o CIAM II, realizado em 1929, em Frankfurt, esse comitê tinha por função básica a "preparação dos temas a serem discutidos nos congressos seguintes" (cf. KF op. cit. p. 326)

¹⁴² Cf. *Die Neue Stadt*, Frankfurt, 1932, no. 2, p. 45, citado em Schmidt, Hans. *Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932*. In: Rosa, Alberto Asor et. ali. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura – URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 253.

¹⁴³ Cf. Schmidt, Hans. *Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932*. In: Rosa, Alberto Asor et. ali. *Socialismo, Ciudad y Arquitectura – URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeos*. (Comunicación 23). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973. p. 253.

completamente ideologizada na URSS, identificada, como vimos, com o *formalismo* e, portanto, segundo eles, com a ideologia burguesa. Assim, acreditamos que, a despeito de tudo, o CIAM IV não teria mesmo condições de ser realizado num lugar já comprometido com o *realismo socialista* como política de Estado.

Mas o curioso é que naquela altura também haveria pouquíssimas condições do CIAM IV ser realizado em território alemão. Instalados em grande parte das cidades do país, os nazistas davam demonstrações públicas de outras *convicções* estéticas, muito próximas por sinal, daquelas dos soviéticos. Só que com outro "conteúdo". E os nazistas também se contrapunham frontalmente à arquitetura moderna.

Assim, encontravam-se neutralizados os dois centros mais ativos em termos de uma estética nova, de uma *arquitetura nova* no ambiente europeu, URSS e Alemanha. E ambos por motivos políticos, só que opostos. Nesse sentido, parece razoável que talvez a saída mais adequada para aquele próximo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, o CIAM IV, fosse mesmo fazê-lo no mar, a bordo de um navio.

Numa tentativa de ampliar o olhar, seria interessante verificar a situação da arquitetura na Europa por aquela época. Em linhas gerais, é possível perceber uma mudança relativamente rápida no panorama arquitetônico entre 1929 e 1932. O clima de ebulição favorável por volta de 1929, permite reconhecer a proposição de obras da maior importância relacionadas à estética nova, como o *Pavilhão Alemão em Barcelona* e a casa *Tugendhat*, em Brno, ambos de Mies van der Rohe; o Abrigo do Exército da Salvação, em Paris, e a *Villa Savoye*, em Poissy, de Le Corbusier; o conjunto para habitação do *Narkomfin*, de Moscou, de M. Ginzburg e I. Milinis; o conjunto habitacional de *Dammerstock*, em Karlsruhe, e os prédios do bairro *Siemensstadt*, em Berlim, de Walter Gropius, e os de Hans Scharoun. Estes exemplos muito próximos foram projetados no mesmo ano em que também se realizou o CIAM II, em Frankfurt, na Alemanha.



Casa Tugendhat, Brno, 1929. República Tcheca. Mies van der Rohe.



Edifício de habitação do Narkomfin, 1929. Moscou. M. Guinzburg e I. Milinis.



Villa Savoye, Poissy, 1929. França. Le Corbusier.



Bairro Siemensstadt, Berlim, 1929 Alemanha. Walter Gropius.

O abalo provocado pela queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, contudo, parece ter produzido alguns efeitos drásticos na Europa. E isso se fez sentir mais imediatamente aonde o investimento dos EUA se tomara diretamente presente. Caso da Alemanha, por exemplo. Assim, podemos observar que naquele país, um dos focos do programa de financiamento do primeiro pós-Guerra de parte dos EUA, pouco se vê em termos de realizações arquitetônicas a partir de 1930, além de algumas obras ligadas à iniciativa privada. E nesse sentido, todo o entusiasmo que vinha tomando conta dos arquitetos, assim como poderíamos dizer de grande parte da própria cultura arquitetônica durante a década de 20, parece ter rapidamente arrefecido.

É curioso notar, no entanto, que ao mesmo tempo em que as possibilidades no campo da arquitetura vão se esgotando a passos largos na Alemanha, em outros países menos comprometidos com o financiamento dos EUA, parece ter havido até ao contrário, uma certa mobilização, perceptível pelo menos num primeiro momento. Na Itália, por exemplo, são criados em 1930, tanto o *MIAR – Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*, como a revista *Casabella*, esta última por iniciativa de Edoardo Persico e Giuseppe Pagano¹⁴⁴. Em torno desses verdadeiros acontecimentos arquitetônicos está colocada uma implementação na ideia de "arquitetura racional", incentivada na Itália como numa espécie de inércia, própria da dinâmica do tempo na arquitetura, do que vinha sendo produzido na Alemanha, na URSS e até mesmo na França. Isso parece ter se tomado patente com a realização daquela que pode ser considerada a obra máxima de Giuseppe Terragni, a *Casa del Fascio*, em Como, em 1932.

¹⁴⁴ Cf. KF pp. 248-249.

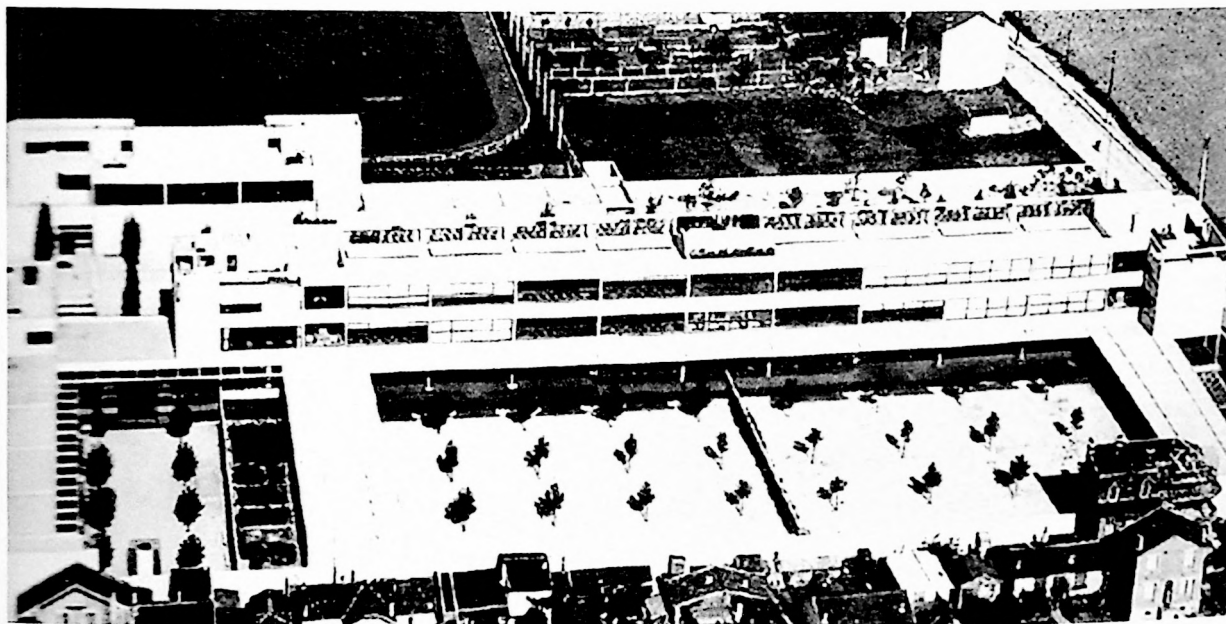


Bairro Dammerstock, Karlsruhe, 1929. Alemanha. Walter Gropius.



Casa do Fascio, Como, 1932. Itália. Giuseppe Terragni. [DT]

Na França, a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* é criada também em 1930¹⁴⁵, portanto, concomitantemente à *Casabella*. Pode ser verificada ainda a publicação de dois dos livros mais marcantes de Le Corbusier à época: *Une Maison, un Palais*, e, *Précisions sur un état présent de l'architecture e de l'urbanisme*. Neste último estão reunidas as palestras realizadas em Buenos Aires, na visita de Le Corbusier à América do Sul, em 1929, na qual passa pelo Brasil, visitando Rio de Janeiro e São Paulo, cidades para as quais esboça croquis de planos urbanos. Logo em seguida, é apresentada por Le Corbusier e Pierre Jeanneret a proposta da *Ville Radieuse*, em 1931, na mesma época em que André Lurçat realiza a Escola Karl Marx, em Villejuif, também na França. Na Grã-Bretanha, onde a estética nova tinha ficado restrita aos movimentos de fim do século XIX e às representações do *Modern Style*, é criado em 1931, o *MARS – Modern Architectural Research Group*, com o propósito de implementar as teorias do "racionalismo" no ambiente inglês¹⁴⁶.



Escola Karl Marx, Villejuif, 1931. França. André Lurçat.

Dessa rápida passada de olhos pela situação europeia podemos perceber que na Alemanha a arquitetura *moderna* fica seriamente abalada junto com a crise de 29, possivelmente por conta dos vínculos que mantinha com todo o processo de reconstrução nacional. A partir da tomada do poder pelos nazistas, será uma outra estética a que tomará lugar das experimentações levadas até ali em nome da arquitetura moderna. Na Itália, a arquitetura chamada *racionalista* havia sido gerada já sob o fascismo, uma vez que sua ascensão é anterior à do nazismo. Contudo, a pouca expressão da arquitetura moderna em ambiente italiano se comparada ao ambiente alemão, ainda permitiu que a arquitetura dita racionalista perdurasse num primeiro momento e mesmo fosse incentivada no início dos anos 30, como se pudesse, de algum modo, representar a estética do fascismo. A própria Casa do Fascio, de Terragni, de 1932, manifesta essa intenção. No entanto, após 1932 o fascismo italiano parece ter repellido fortemente a idéia de uma estética nova, racional, em função de uma guinada no

¹⁴⁵ Cf. VERIFICAR

¹⁴⁶ Cf. verificar

sentido do historicismo, passando então a condenar as manifestações da chamada "arquitetura racional". A partir de 1932, portanto, delinea-se um quadro mais claro das tendências estéticas na Europa e na URSS. Pode-se dizer que a partir da Alemanha e da Itália vão se organizar as linhas estéticas de um classicismo monumental que se espalhará pelos países ocupados ou com alianças explícitas com os regimes totalitários, caso da França ocupada, da Espanha sob o regime franquista e mesmo de Portugal sob regime salazarista. Pelo outro lado, será a URSS que comandará um programa de construções pelos países socialistas, cuja orientação estética se pautava no *realismo socialista*, conforme vinhamos observando.

Enfim, parece mais ou menos evidente que após a crise de 29, e com a criação do MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, naquele mesmo ano, os EUA quiseram chamar para si a arquitetura moderna europeia.

Então, pode ser que a lógica do rechaçamento do *construtivismo* na URSS, assim como toda a arquitetura moderna, a partir de 32, esteja relacionado ao fato dos EUA terem assumido a arquitetura moderna como *Estilo Internacional*. Ora, como é que uma expressão estética única poderia servir a interesses tão diversos como os interesses capitalistas e os socialistas ao mesmo tempo? Se os EUA ficaram, vamos dizer, com a arquitetura moderna, a URSS passou a defender o outro lado, ou seja o historicismo. E coincidência ou não, o nazismo e o fascismo também. Portanto, aonde é que se poderia praticar arquitetura moderna a partir dos anos 30? Na Inglaterra, nos EUA, na América do Sul e em Chandigarh, por exemplo.

1933/34: Os arquitetos europeus mais comprometidos com arquitetura moderna começam a ter que deixar a Europa por conta da ocupação nazista, na Alemanha, por conta do fascismo na Itália e por conta dos outros países ocupados, como a França, a Espanha, etc. A maioria desses arquitetos vai buscar refúgio ou nos EUA ou na Inglaterra, e muito eventualmente na América do Sul, Argentina, Brasil.

Se, enfim, não era possível fazer arquitetura moderna na Europa após a ocupação nazista, sobrou Le Corbusier e suas idéias. E alguns estudantes de arquitetura, como comenta Anatole Kopp.

Aqui tem o impressionante depoimento de Anatole Kopp no começo do artigo *Sur les problèmes de L'Architecture Moderne*, publicado na revista *La Nouvelle Critique*¹⁴⁷, em janeiro de 1953: "*En 1933, alors que je faisais mes premières armes d'étudiant en architecture, l'enseignement officiel de l'architecture était sans complaisance aucune envers l'architecture 'moderne'; il s'en tenait alors à l'utilisation rigoureuse des ordres grecs et romains. Pour moi, j'identifiais au contraire l'architecture 'moderne' et les idées politiques défendues par le Parti communiste; sentimentalement il m'apparaissait que l'architecture 'moderne' était l'expression même du socialisme et que lutter pour l'une, c'était lutter pour l'autre. Aussi bien avais-je l'impression, ainsi que mes camarades, de prendre une position politique lorsque nous présentions, sûrs d'avance du résultat, une étude d'inspiration 'moderne' au patron de notre atelier.*"¹⁴⁸

¹⁴⁷ Cf. revista *La Nouvelle Critique – revue du marxisme militant*, 5me. Année, no. 42, janvier 1953, pp. 105-118.

¹⁴⁸ Cf. Kopp, Anatole. artigo, p. 105: "*Em 1933, quando comecei a me instrumentalizar como estudante de arquitetura, o ensino oficial de arquitetura não tinha complacência alguma com a arquitetura 'moderna'; e se prendia então à utilização rigorosa dos ordens gregos e romanos. Para mim, eu identificava ao contrário a arquitetura 'moderna' e as idéias políticas defendidas pelo Partido comunista; sentimentalemente me parecia que a arquitetura 'moderna' era a expressão mesma do socialismo e que lutar por uma era lutar pela outra. Assim também eu tinha a impressão, assim como meus camaradas, que tinha uma posição política quando nós apresentávamos, sobre o avanço do resultado, um estudo de inspiração 'moderna' ao dono do nosso atelier.*" (tradução livre desta autora).

CAPÍTULO 5

Artigas: a crítica, a crise, a inversão e a *Arquitetura Brasileira*

- 5.1 Artigas, *arquitetura moderna brasileira, realismo socialista*: crises e críticas
- 5.2 *Arquitetura de vanguarda: nem Apolo, nem Dionísio, então o que fazer?*
- 5.3 *Realismo socialista (e) arquitetura moderna?*
- 5.4 *Uma atitude crítica e qual realidade?*
- 5.5 *Tradições nacionais na arquitetura moderna: a Arquitetura Brasileira*
- 5.6 Expondo contradições: *a tradição brasileira e as vanguardas artísticas européias*
- 5.7 Artigas, *construtivismo soviético e realismo socialista*: inversão e re-inversão do discurso
- 5.8 Nacional e internacional: a inversão do olhar e a liberdade para a *Arquitetura Brasileira*

5.1 Artigas, *arquitetura moderna brasileira, realismo socialista*: crises e críticas

Quando nos propusemos como questão discutir os dois artigos sobre arquitetura publicados na revista *Fundamentos*, no começo da década de 50, *Le Corbusier e o Imperialismo* e, *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, entremeados pela polêmica da I Bienal, reconhecíamos nesse conjunto uma postura crítica de Artigas quanto à questão do que fosse *moderno* na arquitetura, e também na arte, diante das propostas do *realismo socialista* trazidas à tona pelo Partido Comunista nos primeiros tempos de *guerra fria*. E perguntávamos logo de início: mas que importância isso leve? A pergunta sugeria duas vertentes de especulação: uma, dentro de um quadro arquitetônico mais geral, outra, na trajetória específica de Artigas.

Tentando dar conta da questão, principalmente pelo que já discutimos até aqui, poderíamos dizer que é possível distinguir três situações críticas, no sentido de situações *de crise*, mais ou menos simultâneas e distintas colocadas com relação à *arquitetura moderna brasileira*, do início para o meio da década de 50, que precisariam ser consideradas quanto as repercussões da crítica de Artigas. Uma delas é a questão do confronto *arquitetura moderna e realismo socialista*, colocada de modo mais setorizado entre arquitetos comunistas; outra é a situação da *arquitetura moderna brasileira*, alvo de críticas dentro e fora do Brasil; e uma terceira é uma crise¹ pessoal de Artigas. Entre as três há ligações. Para não ampliarmos demais a discussão, vamos nos prender ao ponto de vista de Artigas, ou seja, as relações que mantém com cada um desses processos.

O confronto das hipóteses colocadas pelo *realismo socialista* perante a *arquitetura moderna* não era novo. Na aproximação que fizemos no capítulo anterior pudemos apreciar, minimamente, o processo que acompanha as primeiras manifestações desse embate. Tentamos para tanto, separar diversos aspectos que compõem a

¹ Já tivemos a oportunidade de discutir esta questão em Thomez, Dalva. *Um olhar...* op. cit. pp. 206-237

questão em suas origens na URSS, a partir de finais da década de 20 e início dos anos 30. Mas foi uma separação apenas didática, digamos, porque a questão é muito complexa e a própria bibliografia a respeito parece ainda não dar conta de sua extensão e profundidade. Pelo fato de não se apresentar, nem quanto à URSS, nem quanto ao Brasil, com o mesmo nível de transparência que a história costuma trabalhar por suas condições específicas, o episódio *realismo socialista*, tanto lá como aqui, é recoberto de meandros obscuros, que não é dado a qualquer um penetrar. Podemos quando muito nos aproximar. E, muitas vezes, quando pensamos estar próximos de compreender, surgem das sombras, das entrelinhas, dos próprios códigos verbais, enfim, surge do esperado, o inesperado.

No Brasil, diante das primeiras ofensivas da *guerra fria*, uma condição semelhante a da URSS no final dos anos 20 e início dos 30, parece se ter instaurado no plano da arte e, particularmente como nos interessa aqui, da arquitetura, quanto ao embate entre *moderno* e *realismo socialista*. Essa contraposição teria sido incentivada pelo Partido Comunista para que fosse, digamos, encampada e defendida pelos arquitetos de maior atuação dentro do Partido². Num panorama amplo, tudo indica que estes se faziam representar principalmente pelas lideranças constituídas no Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Entre os arquitetos do Sul, Demétrio Ribeiro, Enilda Ribeiro, Nelson Souza e também Edgar Graeff teriam representado o núcleo concentrador da questão, que se expandia pelo envolvimento dos estudantes e pela criação de um centro de estudos.³ A posição sustentada por Edgar Graeff parece, num primeiro momento, bem menos afirmativa quanto à adoção de hipóteses do *realismo socialista* para a arquitetura brasileira do que aquela defendida pelos três primeiros⁴. Fica evidenciada, contudo, uma estreita aproximação das posições de Graeff com as idéias defendidas por aquele grupo de arquitetos a partir de um artigo publicado por ele em 1952⁵. Assim, tudo indica que a partir dessa época se poderia reconhecer uma posição mais unitária e crítica da arquitetura *moderna* liderada por todos esses arquitetos. Nas propostas que encaminhariam no sentido de tentar estabelecer outra prática para a arquitetura brasileira, seria possível reconhecer que a tendência principal estava colocada na recuperação das chamadas *tradições nacionais*. Estas estariam representadas nos elementos arquitetônicos tradicionalmente incorporados nas construções que marcam os cenários regionais do país, e deveriam, segundo eles, ser reintroduzidas no vocabulário da prática arquitetônica, ou mesmo assumidas no conjunto como parte do imaginário formal que deveria compor a obra de arquitetura no Brasil⁶. Por meio de tal recuperação, ficavam propostas algumas maneiras consideradas mais adequadas de estabelecer as desejadas ligações entre a arquitetura e o *povo*, como dito na época, pois tratava-se de representar o que era *conhecido* do povo. Além de ser uma idéia muito próxima do discurso de implantação do *realismo socialista* na URSS, na década de 30, constituía ainda uma das idéias chave em termos da definição de como deveria ser enfrentada a questão da *forma* na prática da arquitetura proposta como *realismo socialista* no Brasil. Nessa aproximação entre *arquitetura* e *povo* não teria sido cogitada, contudo, a adoção no Brasil das mesmas expressões formais que o *realismo socialista* assumira na URSS, no seu empenho em estabelecer relações de proximidade com a civilização clássica, em particular a grega. A questão colocada pelo grupo de arquitetos do Rio Grande do Sul seria outra,

² Moraes, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994.

³ Parte do debate travado entre esses arquitetos está registrado na revista *Horizonte*, Rio Grande do Sul: Ribeiro, Demétrio. *Sobre Arquitetura Brasileira*, in (5 nova fase): 145, maio de 1951; Graeff, Edgar. *Sobre Arquitetura*, in (6 nova fase): 170-171, junho de 1951; Souza, Nelson. *Sobre Arquitetura*, in (7 nova fase): 207-208, julho de 1951; Graeff, Edgar. *Sobre Arquitetura*, in (5 ano II): 116-117, maio de 1952.

⁴ Cf. Graeff, Edgar. *Sobre Arquitetura*, in *Horizonte* (6 nova fase): 170-171, RS, junho de 1951.

⁵ Cf. Graeff, Edgar. *Sobre Arquitetura*, in *Horizonte* (5 ano II): 116-117, RS, maio de 1952.

⁶ Cf. Graeff, Edgar. *Sobre Arquitetura*, in *Horizonte* (5 ano II): 116-117, RS, maio de 1952.

pois estava muito mais fortemente relacionada ao que chamariam de tradicional. E brasileiro, porque embutia uma defesa do nacional frente ao imperialismo norte-americano.⁷



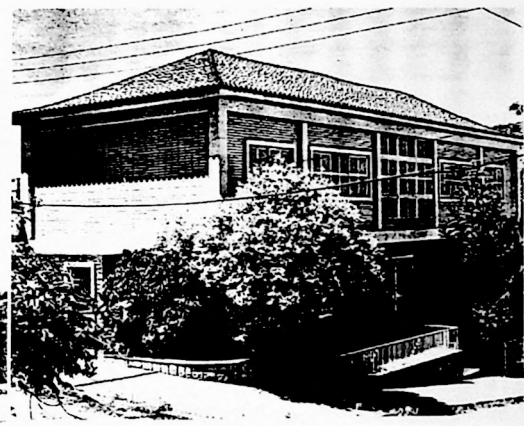
Aeroporto Salgado Filho, 1950, Porto Alegre RS
Nelson Souza [AMPA]



Residência-ateliê Danubio Gonçalves, 1956, Porto Alegre RS.
Nelson Souza. 1956 [AMPA]



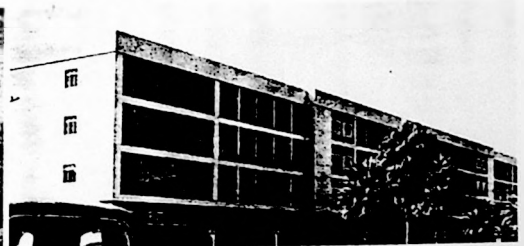
Casa Vitor Graeff, 1951, Porto Alegre.
Edgar Graeff [AMPA]



Casa Isabel Lochpe, 1953, Porto Alegre RS. Edgar Graeff [AMPA]



Instituto de Pesquisas Biológicas, 1950,
Porto Alegre RS. Demétrio Ribeiro [AMPA]



Colégio Estadual Julio de Castilhos, 1953, Porto Alegre.
Demétrio Ribeiro e Enilda Ribeiro. [AMPA]

⁷ Ver a esse respeito, entre outros: revista Horizonte, em particular os textos: Ribeiro, Demétrio. Sobre Arquitetura Brasileira, in (5 nova fase): 145, maio de 1951; Graeff, Edgar. Sobre Arquitetura, in (6 nova fase): 170-171, junho de 1951; Souza, Nelson. Sobre Arquitetura, in (7 nova fase): 207-208, julho de 1951; Graeff, Edgar. Sobre Arquitetura, in (5 ano II): 116-117, maio de 1952. Ver também tese enviada ao IV Congresso Brasileiro de Arquitetos por Demétrio Ribeiro, Nelson Souza, Enilda Ribeiro, in revista Brasil Arquitetura Contemporânea (7): 43, Rio de Janeiro, 1956.

No Rio de Janeiro, o impacto das idéias de *realismo socialista* colocadas pelo Partido Comunista em contraposição à arquitetura *moderna* teria sido bem mais diluído. Difícil fazer uma afirmação categórica, mas tudo indica que o embate *realismo socialista* e arquitetura *moderna* não teria encontrado ali, na prática da arquitetura, propriamente, campo fértil para se proliferar. O mesmo não seria válido com relação a uma postura teórica, veementemente defendida. No crítico Mario Barata se reconhece talvez uma dessas mais eloquentes defesas⁸ quanto às idéias que embasam a possibilidade da adoção de propostas do *realismo socialista* na arquitetura no Brasil. Nos textos, Mario Barata enfatiza a idéia de *realismo*, evitando a palavra *socialista*. Afirma a necessidade de uma revisão da *arquitetura moderna brasileira*, particularmente quanto às expectativas formais de uma arquitetura ligada às tradições do povo e que fosse portanto, de fácil aceitação pelo povo. Acrescenta ainda que nesse processo, as exigências concretas da realidade nacional deveriam ser consideradas, afirmando o "trinômio: arquitetura – tradição – necessidades dos habitantes do país."⁹ Contudo, no âmbito da prática arquitetônica propriamente, não se poderia ressaltar, nessa época, lideranças evidentes na defesa do *realismo socialista* entre os arquitetos ligados ao Partido Comunista no Rio de Janeiro, como era o caso no Rio Grande do Sul. E possivelmente nem tenha havido mesmo grande expressão arquitetônica, conforme fica sintomaticamente demonstrado nas escassas referências a respeito. Sabe-se, por exemplo, que Oscar Niemeyer tinha ligações efetivas com o Partido Comunista, e também se conhece, sobre isso, sua franca atividade na militância partidária. Mesmo assim, tudo indica que Oscar Niemeyer não teria, concretamente, se colocado qualquer hipótese de assumir o *realismo socialista*, ou mesmo a incorporação literal de elementos tradicionais da arquitetura brasileira, nos moldes colocados pelo grupo de arquitetos do Rio Grande do Sul. Então, nesse sentido, embora se conheçam apontamentos teóricos à respeito do *realismo socialista* no panorama da cultura carioca, na prática parece que tais idéias não chegaram, pelo menos não num primeiro momento, a se consolidar no exercício da arquitetura. Valeria lembrar talvez, que a idéia de tradição arquitetônica brasileira já se encontrava na raiz carioca da própria *arquitetura moderna brasileira*, enriquecida praticamente nas origens pelas ações de Lucio Costa com relação ao *patrimônio cultural*. Seria possível discutir a amplitude dessa noção de *patrimônio*, ou mesmo outras questões, mas não se poderia ignorá-la como traço constituinte da singularidade da *arquitetura moderna brasileira*.



Museu das Missões, 1937, São Miguel das Missões RS. Lucio Costa [LuC]

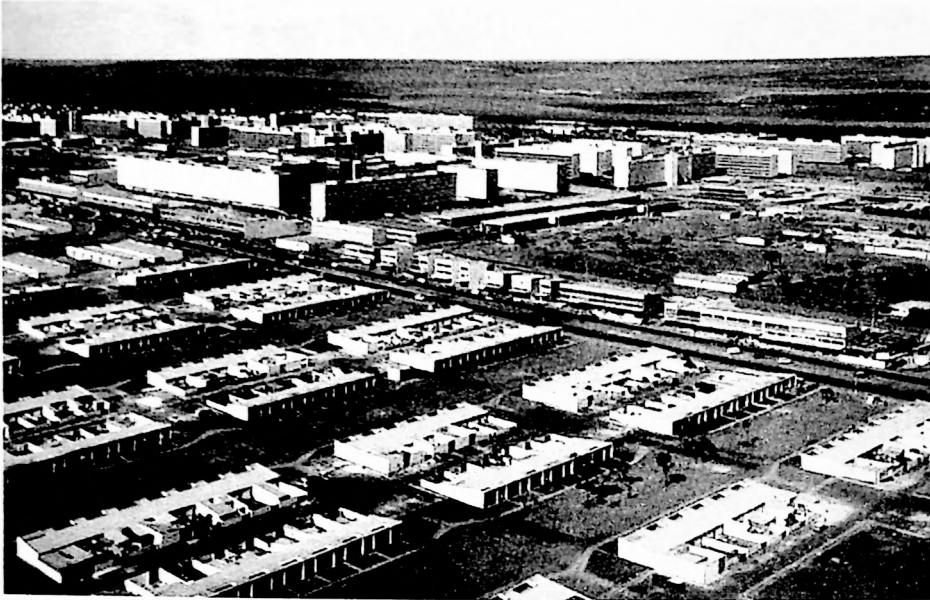
⁸ Ver Barata, Mario. O surto e os problemas da atual arquitetura brasileira, in *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1): 21, Rio de Janeiro, ago-set 1953; Barata, Mario. Arquitetura tradição e realidade brasileira, in *Brasil Arquitetura Contemporânea* (4): 57; 66, Rio de Janeiro, 1954.

⁹ Cf. Barata, Mario. Arquitetura tradição e realidade brasileira, in *Brasil Arquitetura Contemporânea* (4), Rio de Janeiro, 1954. p. 57.



Parque do Ibirapuera, 1951, São Paulo, Oscar Niemeyer. [ITO]

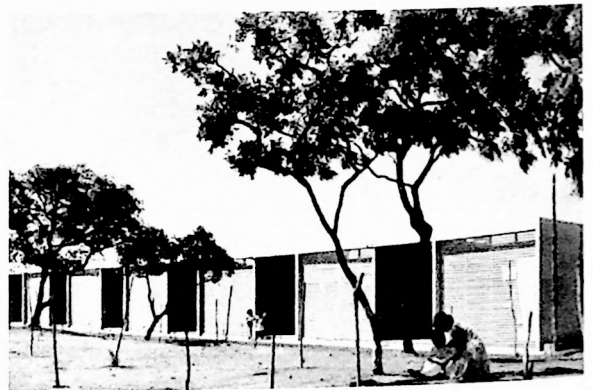
Nesse sentido se poderia imaginar que Oscar Niemeyer, como membro do Partido Comunista e descendente direto da experiência colocada por Lucio Costa, teria eventualmente, a partir das idéias discutidas entre arquitetos, artistas e críticos militantes do Partido, incorporado uma nova sensibilidade ao seu olhar arquitetônico, moldado, de origem, no respeito às tradições culturais brasileiras. Mas quanto à examinar um ponto de vista sobre o *realismo socialista* para a arquitetura brasileira, da parte dele, se houve, não acreditamos que tenha ido muito além disso. Afinal, além de membro do Partido Comunista, Oscar Niemeyer era, àquela altura e já paradoxalmente, senão o principal, pelo menos um dos principais expoentes da própria arquitetura identificada como *moderna brasileira*. A mesma arquitetura *moderna* que o Partido Comunista vinha oferecendo resistência. Assim, o mais provável é que seu interesse estivesse realmente voltado para outra direção. Considere-se, nesse aspecto, que em seguida à conclusão do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, inaugurado em janeiro de 1954, sobreveio o envolvimento com os projetos iniciais para Brasília. Estes exigiram, mais do que expressões formais, um raciocínio moderno de projeto, assentado sobre práticas industrializadas capazes de viabilizar construções complexas num período curto de tempo. Em Brasília, portanto, o raciocínio da necessidade de construção em escala, do barateamento pela uniformização, da economia de transporte, de esforços, de materiais e mão-de-obra e, sobretudo, da rápida execução, teria prevalecido sobre outros aspectos. Muito embora, algumas vezes se pense o contrário, imaginando apenas as construções de exceção, os Palácios, a Catedral. E o que estamos apontando valeria, em particular talvez, para aqueles projetos que configuram o espaço urbano e permitem que a cidade de Brasília seja realmente uma cidade.



Quadra de casas geminadas e super quadra, Brasília. Oscar Niemeyer [W. Staubli]



Casas geminadas para o Banco do Brasil - Q714 Sul
Ney F. Gonçalves e J. Henrique Rocha [W. Staubli]



Casas geminadas e super quadra, Brasília. Oscar Niemeyer [W. Staubli]



Palácio da Alvorada, 1956, Brasília. Oscar Niemeyer [W. Staubli]

E em São Paulo? A bem da verdade, parece que não eram muitos os arquitetos ligados ao Partido Comunista por essa época. Mas não se poderia afirmar com certeza. Mesmo porque, com o partido na clandestinidade essas identificações não eram completamente claras. E havia muitos simpatizantes que se aproximavam e se afastavam, dependendo das condições mais específicas. Léo Ribeiro de Moraes, por exemplo, companheiro de Artigas no IAB e presidente do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos teria mantido estreitas ligações com o Partido, mas não se poderia dizer bem durante qual período. Como participação mais expressiva entre os arquitetos de São Paulo, tudo sugere mesmo que tenha sido a do próprio Artigas. Teria portanto, ficado muito provavelmente em suas mãos o embate arquitetura *moderna* e *realismo socialista* para que definisse as hipóteses, ou, encaminhasse de algum modo a questão. Nesse sentido, então, parece ter havido um processo de envolvimento de âmbito mais geral de Artigas na questão do *realismo socialista*. Tanto dentro do Partido como nos meios intelectualizados que frequentava, as idéias do *realismo socialista* seriam parte da fala corrente nas artes e na política. Mas não na arquitetura. Ou, muito pouco na arquitetura. Talvez em relações eventuais, ou mesmo com os arquitetos do Rio Grande do Sul, através de encontros e atividades do IAB, por exemplo. Empenhado na função de jornalista que exercia na revista *Fundamentos*, no início dos anos 50, o círculo de convivência de Artigas em torno dessa atividade envolve críticos de arte, artistas, cientistas, literatos, poetas, escritores, enfim, intelectuais de diversas áreas. Nesse ambiente há figuras marcantes como Caio Prado Jr., Astrojildo Pereira, Fernando Pedreira, Afonso Schmidt, Moacyr Wemeck de Castro, Di Cavalcanti, Mario Schemberg, entre vários nomes da intelectualidade paulista e brasileira ligada ao Partido Comunista¹⁰. É interessante observar aqui que, enquanto a aproximação de Artigas às idéias doutrinárias do *realismo socialista* se dava pelo viés da política ou das artes plásticas, como no caso da discussão que envolveu a I Bienal em termos da prevalência do *figurativo* ou do *abstrato*, tudo parecia colocado num grau de distanciamento que lhe permitia vociferar e mesmo enfrentar, fora do ambiente da revista *Fundamentos*, um panorama francamente adverso às suas posições. Porém, quando a necessidade de uma defesa do *realismo socialista* tomou os rumos da arquitetura, a questão parece ter mudado de figura. Artigas não demonstraria a mesma determinação. Não teria tratado o assunto com a mesma certeza, nem com a mesma segurança. Como vimos na discussão dos artigos sobre arquitetura que publicou entre 1951 e 1952, principalmente *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, não se poderia dizer que Artigas tivesse efetivamente defendido uma *prática* ligada ao *realismo socialista* para a arquitetura. Quanto à teoria, não daria para falar a mesma coisa. Aos seus olhos, o discurso de uma arquitetura *socialista* se encontrava de tal modo confundido com o discurso do *realismo socialista*, que defender um representava naturalmente a defesa do outro. Essa parece ter sido uma confusão de origem que predominava na seção brasileira do Partido Comunista nos tempos do stalinismo. Artigas não daria demonstrações concretas de que estivesse movido pelas mesmas certezas encontradas no grupo de arquitetos do Rio Grande do Sul com relação à definição de uma prática do *realismo socialista* para a arquitetura. Como já dissemos, Artigas critica a *arquitetura moderna brasileira* sem, no entanto, ter apresentado uma alternativa para por no lugar, ou mesmo oferecer indicações mais precisas de que rumo a prática da arquitetura deveria tomar. De todo modo, enfim, não se reconhece em São Paulo nenhuma proposta efetiva de levar adiante o *realismo socialista* na arquitetura, a não ser como vislumbramento teórico a favor de uma arquitetura para o socialismo.

¹⁰ Ver coleção de revistas *Fundamentos*, São Paulo, em particular entre 1950 e 1952, período em que Artigas participou intensamente da revista, ora no conselho de redação e ora na comissão de redação.



Casa Milton Ribeiro de Menezes, 1951. Londrina PR. Vilanova Artigas [DT]

Quanto à chamada *arquitetura moderna brasileira*, havia uma tendência crítica, em particular europeia, de considerar a arquitetura brasileira sob um aspecto de descomprometimento com o quadro social. Essa tendência parece ter sido constituída, em grande parte, a partir da repercussão fora do Brasil do trabalho de Oscar Niemeyer, nem sempre compreendido convenientemente em suas relações com o universo da vida brasileira, da cultura brasileira. Essa crítica de matriz europeia acaba sendo explicitada principalmente nas declarações que Max Bill fez no Brasil¹¹, em 1953. Reconhecendo na arquitetura brasileira um afastamento dos propósitos *funcionalistas* em nome do que considera *formalismo*, gera um clima de mal estar e polêmica com os arquitetos brasileiros¹², conforme já nos referimos em outra oportunidade¹³. Mas é curioso, como também apontamos naquela ocasião, que a *arquitetura moderna brasileira* estava submetida à outra crítica, no fundo de caráter muito semelhante ou pelo menos com argumentos bem parecidos, vinda de parte de alguns dos arquitetos brasileiros ligados ao Partido Comunista. Em especial, talvez, os do Rio Grande do Sul, o que não exclui outras críticas como a de Mario Barata, no Rio de Janeiro, ou mesmo a de Artigas, a partir de *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, em São Paulo.

O interessante dessa dupla crítica interno-externa à chamada *arquitetura moderna brasileira* é que parece ter desencadeado uma crise de signo quase, diríamos, existencial, em relação ao que fosse mesmo uma *arquitetura moderna brasileira*. Essa crise acabaria se revertendo também, como costuma ser comum às *crises*, em uma

¹¹ Ver: Max Bill, o inteligente iconoclasta, in revista *Manchete* (60), 13/06/53, Rio de Janeiro; Uma entrevista com Max Bill, in *Revista de Engenharia Mackenzie* (119), jul-ago 1953, São Paulo; Bill, Max. O arquiteto, a arquitetura e a sociedade, in *Habitat* (12), set 1953, São Paulo.

¹² Sobre a polêmica dos arquitetos brasileiros com Max Bill ver: Costa, Lucio. Oportunidade perdida, in revista *Manchete* (63), 04/07/53, Rio de Janeiro; D'Aquino, Flávio. Max Bill e a arquitetura brasileira contemporânea, in *Arquitetura e Engenharia* (26), mai-jun 1953, Belo Horizonte; Campofortio, Quirino. Max Bill no Rio de Janeiro, in *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1), ago-set 1953, Rio de Janeiro; Corona, Eduardo. O testamento tripartido de Max Bill, in *AD Arquitetura e Decoração* (4), mar-abr 1954, São Paulo.

¹³ Ver Thomaz, Dalva. Um olhar sobre...

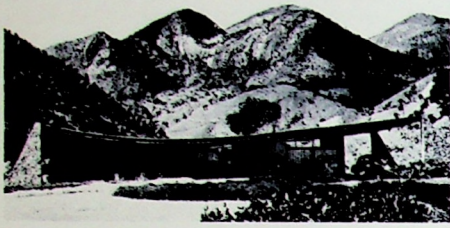
oportunidade de rever e repensar determinados valores comumente adotados na prática da arquitetura moderna sem que tivessem sido objeto de considerações especiais. Ou, de reconsiderações. A arquitetura *moderna* que se constituía no Brasil como renovação estética e, ao mesmo tempo, como abertura no sentido de assumir um papel ativo em relação à cidade e ao conjunto da sociedade, talvez tivesse de certo modo se amesquinhado quanto aos seus propósitos. O trajeto que deveria levar à democratização da arquitetura, como cumprimento de um dos compromissos da *modernidade*, caminhava a passos lentos, e a prática acabara reduzida muitas vezes ao âmbito da própria capital federal, o Rio de Janeiro. Enquanto isso, algumas obras de exceção, às vezes contratadas pelo Estado, ofereciam oportunidades e ocupavam um espaço vital, mantido, grande parte do tempo, em compasso de espera. A par disso, estavam as iniciativas isoladas de uma burguesia que parece ter assumido a *arquitetura moderna brasileira* quase como cartão de visita, como atestado de bom gosto e modernidade. De novo se deveria observar a cidade do Rio de Janeiro, e sua região serrana, cuja paisagem se viu, até o meio da década de 50, coalhada de belos exemplares arquitetônicos a pretexto de serem casas de fim-de-semana da burguesia carioca¹⁴. Essas iniciativas podem eventualmente colocar um plano de vulnerabilidade para a *arquitetura moderna brasileira* a ponto de a ter tomado alvo de críticas. Como a feita por Max Bill, por exemplo, embora suas referências estivessem mais presas às obras da Pampulha, em Belo Horizonte, porquanto atingiam diretamente Oscar Niemeyer. A um olhar à meia distância, talvez a arquitetura produzida pela experiência carioca pudesse ser interpretada como um distanciamento dos objetivos da *modernidade*, compreendida na possibilidade de desenvolver uma arquitetura capaz de abrigar dignamente todas as necessidades geradas no conjunto da sociedade. Mas precisaria ser considerado que aqui não era a Europa, que não havia *welfare state*, que estávamos na periferia do capitalismo, enfim, que o retrato social aqui era muito diferente. E a arquitetura não poderia efetivamente cumprir sozinha esses objetivos, como lhe estaria sendo cobrado. Contudo, era permitido à arquitetura *moderna* pesquisar e indicar que, se houvesse interesse, político principalmente, seria possível lançar mão de todo o conhecimento que vinha sendo desenvolvido, no sentido de oferecer soluções novas, tecnicamente viáveis, qualitativamente nada desprezíveis e que atingissem o conjunto da sociedade. Enfim, que a qualidade dessa arquitetura poderia e deveria ser democratizada.

X X



Igreja São Francisco, 1943, Pampulha, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer [DT]

¹⁴ Cf. Mindlin, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*. (trad. Paulo Pedreira). Rio de Janeiro: Aeroplano Ed./Iphan, 2000.



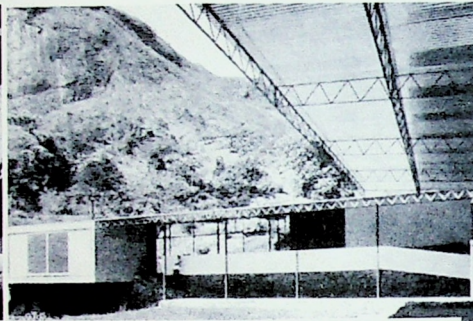
Casa Cavanelas, 1955, Petrópolis RJ.
Oscar Niemeyer [HM]



Casa João Antero de Carvalho, 1954, Petrópolis RJ. J.
Bina Fonyat Filho



Casa Moreira Salles, 1951, Rio de Janeiro.
Olavo Reidig de Campos. [HM]



Casa Lotta Macedo Soares, 1951, Petrópolis RJ.
Sérgio Bernardes [HM]



Casa Kaufmann ou Falling Water, 1936, Bear Run,
Pensilvânia, EUA. Frank Lloyd Wright



Lovell Health House, 1927 Los Angeles EUA.
Richard Neutra.



Casa Farnsworth, 1945-50, Fox River, Illinois, EUA. Mies van der Rohe.

Não se poderia negar que naquelas casas contratadas pela burguesia carioca havia certos aspectos interessantes do ponto de vista social mesmo, na medida em que patrocinavam um nível de experimentação arquitetônica que a sociedade como conjunto talvez não estivesse disposta a bancar. Ou, como no caso particular do Brasil, não tivesse efetivamente condições para isso. Nada há que estranhar, porque tal situação estaria muito próxima do que aconteceu na Europa com a casa Tugendhat, com a Ville Savoye, com o Palau Güell, com a casa Tassel, com tantas outras, e o que aconteceu nos EUA com a casa Kauffmann, com a casa Lovell, com a casa Farnsworth, com inúmeras outras que se poderia acrescentar com relação à própria arquitetura moderna. Portanto, há um aspecto quase laboratorial nessas casas feitas para a burguesia carioca, em especial as de fim-de-semana, que permitiu a experimentação de materiais diversos, volumes e formas, técnicas construtivas, a conformação de novos espaços, meios de controle de luz e sombra, a definição e os recursos de aproveitamento das melhores visuais, dos elementos da paisagem, da eficiência do potencial da indústria em relação aos materiais locais quanto à exploração de novas formas de linguagem, de possibilidades de assentamento sobre o solo, enfim, experimentos de diferentes naturezas que só viriam a qualificar a arquitetura. E que, como é comum a toda experiência, oferecem riscos que nem sempre podem, ou devem, ser socializados. Entretanto, não se poderia desconsiderar que todo esse grau de experiência estava em grande parte contido na riqueza da vida econômica, cultural e política do Rio de Janeiro como capital federal e suas "cidades satélites" na região serrana, e eventualmente próxima aos lagos. Por outros cantos do Brasil, e mesmo nas regiões periféricas da própria capital federal, a situação era outra, e a possibilidade de experimentação de uma arquitetura *moderna* era bem mais restrita. Quase sempre, inexistente. A começar pelas poucas iniciativas de caráter predominantemente social por parte do Estado. Entenda-se com isso, as decisões que lhe caberiam tomar considerando o interesse de suprir necessidades básicas da sociedade. Isto levaria naturalmente a uma ampliação do leque de opções dos programas arquitetônicos e da contratação de obras para os quais, enfim, a arquitetura *moderna* vinha efetivamente se aparelhando, em termos técnicos e estéticos.

Então, se a chamada *arquitetura moderna brasileira* se encontrava assentada no pilar da experiência carioca, isso não deveria ser visto como mero capricho mas efetivamente como retrato da condição política e social do país. A concentração de uma experiência que não teria encontrado condições suficientes para se expandir, como seria desejável, teria contribuído para alimentar as críticas que lhe foram formuladas no início da década de 50. Contida, enquanto experiência, num determinado universo de questões, a arquitetura desenvolvida principalmente no âmbito carioca caminhava mesmo no sentido de assumir o papel de uma linguagem mais ou menos bem estabelecida, pautada num repertório formal do qual derivava uma arquitetura correta, com resultados interessantes, mas que tendia a ficar destituída de seu próprio potencial renovador. Talvez estivesse em gestação um processo ao qual Artigas se referiria muitos anos depois como a "*cordata academia*" da "*Arquitetura Moderna Brasileira*"¹⁵. Havia elementos arquitetônicos mais ou menos bem definidos que forneciam uma matriz capaz de levar à produção de uma arquitetura até bem razoável. *Cordata*.

¹⁵ Cf. Artigas, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. 2a. ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1986. p. 13.



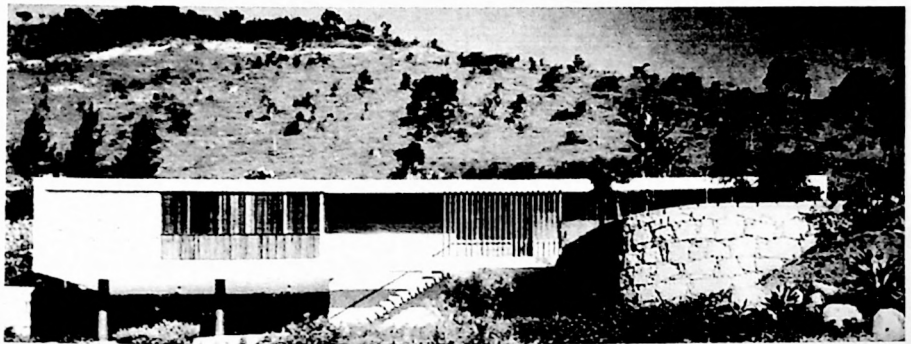
Casa Heitor de Almeida, 1949, Santos SP. Vilanova Artigas [HM]



Casa do arquiteto, 1949, São Paulo. Vilanova Artigas [HM]



Casa Hildebrando Accioly, 1949-50, Petropolis, RJ, Francisco Bolonha [HM]



Casa de campo Guilherme Brandi, 1952, Petropolis RJ, Sergio Bernardes [AMB]

O livro *Modern Architecture in Brazil*¹⁶, de autoria de Henrique Mindlin, publicado em 1956, nos permite ver bons exemplos dessa matriz de que falávamos. Inclusive a partir de Artigas, afinal representado numa publicação internacional desse porte, em algumas de suas obras recentes na época: as casas Heitor de Almeida, em Santos, e a sua própria casa, ambas de 1949; o edifício Louveira, de 1946, e a Rodoviária de Londrina, de 1950. Examinando a *arquitetura moderna brasileira* apresentada como um conjunto nesse livro, toma-se um exercício curioso observar nas diversas imagens das obras a repetição de um mesmo tipo de pilar de concreto armado, de seção circular, o *pilotis* de Le Corbusier, neutro como o esteio de madeira da palafita que apenas eleva a construção do solo, ou sustenta uma cobertura, ou uma sucessão de coberturas superpostas. Também se

¹⁶ Cf. Mindlin, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. (trad. Paulo Pedreira). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/PHAN, 2000.

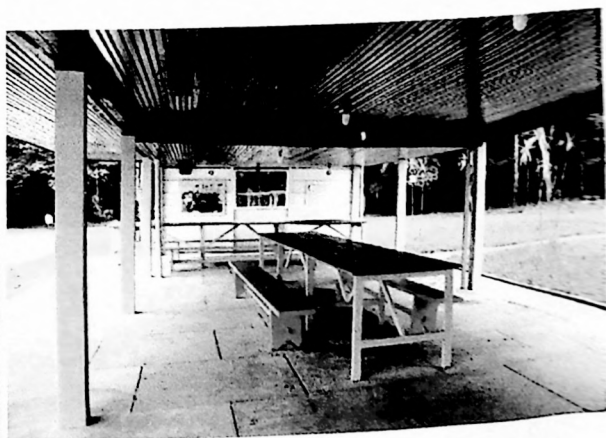
poderia observar o inverso: o mesmo conceito de pilar de seção circular empregado no lugar da palafita agora como a própria palafita, de madeira mesmo, tal como na solução radical de Lucio Costa para o Hotel de Nova Friburgo, de 1944, experiência pioneira, depois explorada de diversas maneiras. Valeria lembrar que uma das soluções posteriores mais interessantes nesse sentido, estaria numa das primeiras obras de Brasília, no chamado *Catetinho*. Volume elevado do solo e todo feito em madeira, proporciona, no nível do piso que o atravessa, a criação dos ambientes de estar avarandados, agradáveis e condizentes com o clima local.



Park Hotel, 1944, Nova Friburgo RJ. Lucio Costa. [DT]



Catetinho, Brasília, 1956. Oscar Niemeyer [DT]



Catetinho, Brasília, 1956. Oscar Niemeyer [DT]

O refluxo da racionalidade do concreto armado representado na proposta de utilizar estrutura de madeira, como a realizada no Hotel de Friburgo em primeira mão, permitiu mostrar que *moderno* não precisaria ser necessariamente de ferro, aço ou concreto armado, mas que poderia ser feito de madeira, mesmo roliça, não aparelhada. Ou, qualquer outro material disponível, porque se trata de um raciocínio, de um olhar de atualidade que independe do material.

Um outro exemplo seria quanto às coberturas, feitas planas, com apenas uma água ou com duas, a partir de diversos arranjos e inclinações. Entre essas experiências, observa-se com constância no vocabulário da *arquitetura moderna brasileira* a adoção de um mesmo tipo de cobertura com caimento invertido, isto é, para uma calha central, e não para as bordas como é de costume. Esse tipo de cobertura, apelidado de *borboleta* foi experimentado inúmeras vezes, em programas de diversos tipos, sob condições muito distintas, em várias regiões do país. Em parte isto se deve à indústria de fibrocimento, instalada no país na década de 40, que favoreceria a possibilidade de construir telhados de menor inclinação, por conta das novas telhas produzidas com aquele material. Do mesmo modo, eram executados com sucesso os primeiros métodos de impermeabilização, o que permitia aliar uma solução e outra no momento de criar as consagradas coberturas *borboleta*, ou outros tipos. Esses experimentos se tomavam possíveis tanto pelas inclinações variadas conseguidas a partir das telhas de fibrocimento, como pela possibilidade de vedação da calha central para recolhimento das águas pluviais.

Difundiu-se também por essa época o uso de elementos vazados industrializados, cerâmicos, com desenhos variados, que fazem as vezes do tradicional combogó, responsável pela criação de zonas de penumbra dentro de um ambiente. Ou, para delimitar recintos de modo que a visualidade possa ficar apenas semi-permeada.



Escola industrial Senai, 1953, Niterói, RJ, Brasil
Marcello e Milton Roberto. [HM]

Esses seriam alguns dos exemplos de elementos constitutivos da linguagem arquitetônica própria de uma experiência que se poderia dizer, bem sucedida. Que de tão bem sucedida inclusive, corria o risco de se tomar a tal *"cordata academia"* de que nos fala Artigas. De fato, o sucesso dessa experiência em grande parte carioca, fazia com que fosse assimilada e difundida com relativa facilidade, inicialmente entre arquitetos, provocando o

77 surgimento de experiências assemelhadas em outros lugares do país. Como em São Paulo, por exemplo, Belo Horizonte, e algumas outras capitais. Ao mesmo tempo, havia, vamos dizer, uma difusão periférica, no âmbito das construções feitas sem a presença dos arquitetos, na própria cidade do Rio de Janeiro. Provavelmente, parte disto poderia ser atribuído ao envolvimento da arquitetura com materiais e métodos industriais, passíveis de ser amplamente empregados. E havia um aspecto fundamental aqui, colocado na capacidade de movimentação de uma economia industrial, o que despertava particular interesse entre alguns setores da sociedade. Era essa própria economia industrial quem se responsabilizava, muitas vezes, por cumprir o papel de principal difusor da chamada *arquitetura moderna brasileira*.

XX Talvez por terem contribuído na origem para criar exemplares arquitetônicos extremamente interessantes, 120 muitos dos elementos constitutivos da linguagem explorada pelos arquitetos cariocas se transformariam, em pouco tempo, em algo parecido com símbolos qualificadores da arquitetura. Como se o emprego de pelo menos alguns desses *símbolos* numa obra a caracterizasse como arquitetura *moderna brasileira*. A contrapartida disso é que o uso desses mesmos elementos numa arquitetura corrente, produzida a partir de uma disseminação pouco criteriosa, provocou uma espécie de deturpação de alguns dos seus melhores qualificativos, a ponto de tomá-los, muitas vezes, não mais desejáveis. O uso indiscriminado, e comprometedor em determinados casos, de um vocabulário desenvolvido pela experiência carioca dentro de uma certa lógica construtiva parece ter concorrido para que se verificasse muito mais a multiplicação de representações de modernidade do que para conquistar uma *modernidade* efetiva. Para que tais representações passassem para um nível de *modernidade* seriam necessárias ações contundentes no sentido de, pelo menos, diminuir as desigualdades sociais que impedem, de todo modo, qualquer tipo de democratização. Inclusive da arquitetura.

5.2 *Arquitetura de vanguarda: nem Apolo, nem Dionísio, então o que fazer?*

Artigas, como outros arquitetos comunistas, movia-se, nessa época, até meados dos anos 50, num quadro de evidentes contradições com relação às questões arquitetônicas.

X Havia uma *arquitetura moderna brasileira* que se colocara como hipótese ser esteticamente *moderna*, no sentido de talvez alcançar uma *modernidade* efetiva, democratizadora, a partir das questões que se propunha levantar e contribuir. Impossibilitada, contudo, de realizar tarefas que se colocara rumo à almejada *modernidade*, as quais dependiam fundamentalmente de um comprometimento da sociedade, acaba sendo acusada de ter desvirtuado os próprios princípios que desenvolvera e que deveriam regê-la. Impedida de atingir um âmbito social que parecia tecnicamente possível, se torna alvo fácil para críticas internas e externas. Estas últimas vinham em particular da Europa, sob a forma de repreensões tanto pelos *"excessos barrocos"*¹⁷ como pelos aspectos sociais que enfim, a *arquitetura moderna brasileira*, que se propunha ser *moderna*, deixava no entanto, de cumprir. Porém, é preciso ter presente que as relações que envolvem a arquitetura são bem mais complexas e

¹⁷ Veja-se a esse respeito, entre outras, as críticas de Max Bill.

nesse caso, embora criticada, a *arquitetura moderna brasileira* vinha sendo ao mesmo tempo admirada pela ousadia da experimentação do *novo* que representava na história da arquitetura. A despeito de tudo, alguns dos protagonistas da *arquitetura moderna brasileira* teriam se deixado sensibilizar pelas críticas que pareciam justas, redobrando esforços para tentar então, mesmo na adversidade, encontrar outras saídas que permitissem maior amplitude de ação em diferentes direções. Estéticas, enquanto não houvesse espaço para as de tipo político. E dentro das expectativas da *modernidade*.

Mas quais seriam as saídas perante uma sociedade que, efetivamente, pouco se modernizara? E que, visto de um panorama internacional, talvez não houvesse mesmo interesse que essa sociedade se modernizasse?

O curioso é que, pela outra ponta, naquelas circunstâncias conturbadas pelos confrontos da *guerra fria* que marcam a primeira metade dos anos 50, começava a se fazer presente um equívoco semelhante. O ensejo de conseguir politicamente uma transformação radical da sociedade por parte dos arquitetos comunistas teria impulsionado, a alguns deles pelo menos, a novamente começar por uma reivindicação de caráter estético, o *realismo socialista*.

Aqui talvez esteja o fulcro do embate *arquitetura moderna brasileira* e *realismo socialista*.

Do mesmo modo como ocorrera com a estética *moderna* no Brasil, assumida no mais das vezes com certo sentido de rebeldia em relação a situações presentes, ou envolvida em certa expectativa revolucionária, como *vanguarda*, como atitude de quem pensava chegar a ser *moderno* efetivamente, o contrário também parece querer se colocar inesperadamente como verdadeiro. Ou seja, adotar a estética do *realismo socialista* no início dos anos 50, assumiria, para os arquitetos comunistas, o significado de um primeiro passo no sentido da atitude revolucionária de quem imaginava que daqui a pouco o socialismo seria implantado. E talvez por conta disso, os arquitetos comunistas estavam chamando as representações do *realismo socialista* no Brasil de *arquitetura de vanguarda*. Para eles, a *arquitetura de vanguarda* no meio do século XX era a *arquitetura do realismo socialista* que se antecipava a uma situação que já sinalizava o que estava vindo, ou seja, o próprio socialismo. Então, a arquitetura que acompanharia o socialismo se encontrava naquele momento ideologicamente confundida com a *arquitetura do realismo socialista*. Tudo fazia crer aos arquitetos comunistas que o *realismo socialista* significava a própria arquitetura do socialismo. E por acreditarem que o papel político dos arquitetos deveria ser o de elaborar uma *arquitetura de vanguarda*, as instâncias partidárias possivelmente incentivavam a prática do *realismo socialista*, confundida, naquelas circunstâncias, com manifestação arquitetônica do socialismo propriamente. Frente a esse quadro interpretativo, complexo na sua essência, algumas das frentes de liderança entre os arquitetos comunistas brasileiros vinham propondo como arquitetura *de vanguarda* no Brasil, a recuperação de *tradições nacionais*. Tratava-se de um desdobramento do *realismo socialista* soviético, adotado como meio de incentivar uma outra arquitetura, segundo eles mais facilmente aceita pelo povo. À semelhança do neoclássico no início da *modernidade*, o *realismo socialista* parecia ver o futuro no refúgio no passado.

Porém, mesmo imaginando que essa outra arquitetura eventualmente se fizesse com base nas tradições, será que não continuariam valendo as mesmas relações entre a arquitetura e a classe dominante apontadas no discurso político? Quer dizer, por mais que os arquitetos desenvolvessem potencialidades ou se sensibilizassem pelas críticas internas e externas, como as declaradas por Max Bill, e que procurassem de todo modo se

aproximar dos "anseios do povo", como muitas vezes se disse, será que a arquitetura não continuaria mesmo representando os interesses da classe dominante, como tinham afirmado Artigas, Demétrio Ribeiro e mais alguns arquitetos ligados aos partido comunista, em sua crítica radical?

A situação em que Artigas se movia parece ter sido particularmente angustiante, nas condições colocadas até meados dos anos 50. Comprometera-se desde pouco antes do fim da segunda guerra, com as idéias do Partido Comunista e com as idéias da *arquitetura moderna brasileira* praticamente ao mesmo tempo. Ambos estariam, de algum modo, interligados na hipótese que assumira de ser um arquiteto *moderno*, conforme já referimos. Em nome disso, Artigas abandonara uma prática de construtor de casas para a burguesia paulista, superando, no mesmo ato, certo encantamento com idéias relacionadas às propostas *românticas* de Frank Lloyd Wright. Portanto, àquela altura, o caminho não passava mais por *Dionísio*.

No próprio trabalho, nas relações que mantinha com a prática da arquitetura, Artigas assumira, desde meados dos anos 40, posições bem mais próximas do *racionalismo* europeu. Seus pressupostos estéticos haviam se transformado, assim como sua prática, passando a considerar outro tipo de cliente. O campo de preocupações a respeito da arquitetura havia se ampliado a partir de um comprometimento social que levava às relações com a cidade, com a indústria, com a sociedade. Essas constituíam as bases do novo tripé no qual mantinha apoiada a sua prática. Por acreditar em tais idéias, vinha assumindo papel de destaque no Partido Comunista como ativo militante, empenhado em contribuir politicamente para uma reversão da condição social do país. E, por paradoxal que pareça, por defender profundamente as idéias que ensinavam a *arquitetura moderna*, no que representava de potencial democratizador para a vida em coletividade, o que, em última instância, apontava para o socialismo, acabara enredado no discurso do *realismo socialista*, então vigente no Partido Comunista. A ponto de criticar de modo arrasador toda a *arquitetura moderna*. Na sua prática de arquiteto, contudo, permanecia envolvido com a chamada *arquitetura moderna brasileira* que, enfim, descendia, por princípio, do papel que Le Corbusier tinha cumprido no Brasil. Assim, ao fazer primeiro a crítica ao *Modulor*, e segundo, a toda a *arquitetura moderna*, inclusive a brasileira, Artigas parece ter caído na sua própria armadilha. Pois que, não seria possível conviver por muito tempo com o que tinha sido objeto de uma crítica tão profunda de sua parte. E que, afinal, guardava relações inconvenientes com o que era preconizado por *Apolo*.

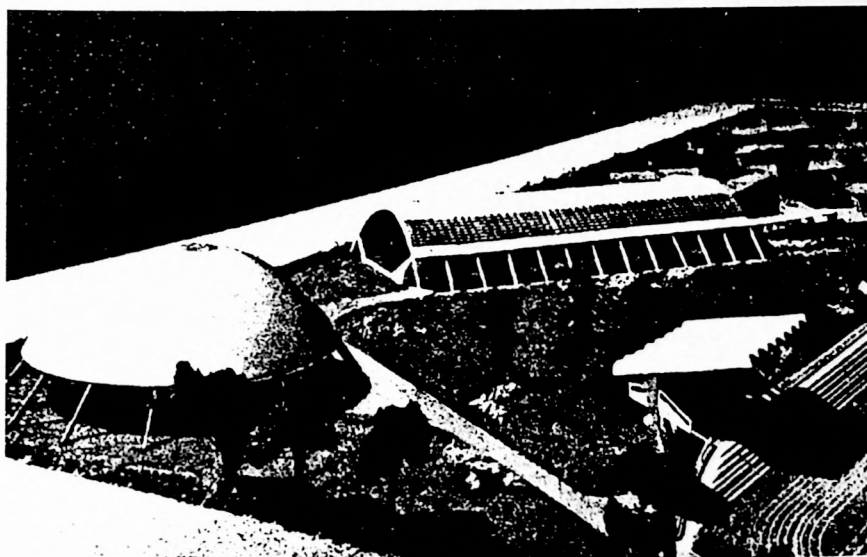
Nem *Dionísio*, nem *Apolo*. E então, o que fazer?

5.3 Realismo socialista (e) arquitetura moderna?

É curioso que revendo esse assunto¹⁸ com olhos já mais acurados, nos parece necessário imaginar que Artigas talvez não se tivesse colocado logo após a publicação de *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* a dúvida a respeito de como proceder na prática. O concurso para o Estádio do Morumbi, elaborado mais para o final de

¹⁸ Rever, porque vimos em outra oportunidade, cf. Thomaz, Daiva. *Um olhar... op. cit.* Cap. 5 pp. 206-237.

1952, seria um argumento favorável a isso. Raciocinando então, nesses termos, tenderíamos a nos colocar a seguinte questão: haveria alguma hipótese de que Artigas estivesse de tal modo envolvido com o discurso ideológico do *realismo socialista*, assumido na participação da revista *Fundamentos*, na qual atuava justamente por uma premência política do Partido Comunista, que não se dera conta, ou não tivera tempo, ou oportunidade, de relacionar discurso e prática da arquitetura? Responder a isso não seria nada fácil, porquanto, na verdade, se observa que Artigas transita entre um lado e outro com muita agilidade. Escrevia *contra* a arte moderna, sob o argumento de que fosse abstrata e, ao mesmo tempo, *fazia* arquitetura moderna, que se pode dizer *abstrata*, diante do tradicional. Envolvia-se na imprensa com a discussão da I Bienal, enquanto permaneciam nas páginas de revistas especializadas suas obras *modernas*. Caso do Edifício Louveira¹⁹, por exemplo, recém concluído, e de casas como a Taques Bittencourt, Geraldo Destefani, Czapski, Trostli, além de projetos de maior porte como o Ginásio de esportes de Londrina²⁰, no Paraná, e o Clube Pinheiros²¹, em São Paulo. Enquanto fazia duras críticas à arquitetura *moderna* e à *arquitetura moderna brasileira*, mantinha na prática os mesmos pressupostos. Seus projetos guardavam semelhanças com a linguagem desenvolvida desde 1944 e que unia, de todo modo, grande parte dos arquitetos *modernos* naquela época. Portanto, parece que o discurso caminhava por um lado e a prática realmente por outro. Pode ser que Artigas estivesse tentando ganhar tempo, digamos. Pois, tudo indica que não queria compartilhar as propostas dos arquitetos do Rio Grande do Sul, ou de outros, quanto à volta às tradições que resultariam num *neocolonial* próximo ao que Lucio Costa assumira antes de se tomar diretor da ENBA, em 1930. E a lógica do *realismo socialista* como estética de recuperação do passado, aliado à defesa do *nacional* frente ao imperialismo norte-americano apontava quase naturalmente nessa direção. De outro lado, após ter criticado arrasadoramente toda a arquitetura moderna, não teria sobrado grandes opções para Artigas.

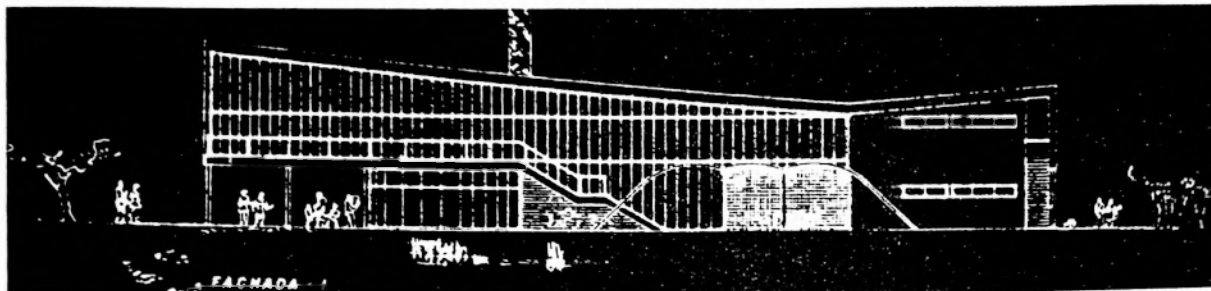


Esporte Clube Pinheiros, 1951, São Paulo. Vilanova Artigas [fonte: Revista Politécnica]

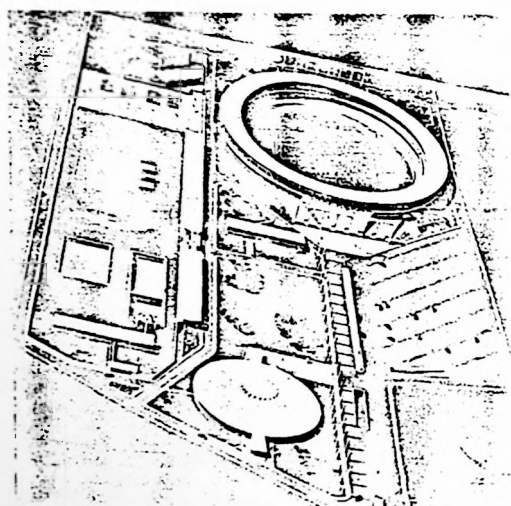
¹⁹ Cf. Edifício Louveira: apartamentos. *Arquitetura e Engenharia* (17) ano 3: (s/n) mai-jun 1951. Belo Horizonte: Editora IAB/Depta. de Minas Gerais.

²⁰ Ginásio em Londrina. *Revista Politécnica* (161) ano 47: 11-18, mai-jun 1951. São Paulo: Ed. Grêmio Politécnico.

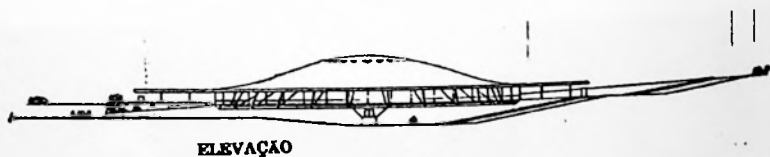
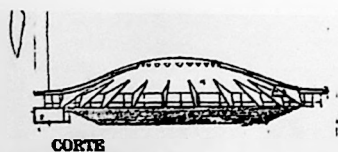
²¹ Artigas, J. Vilanova. Ante-projeto para a construção do E. C. Pinheiros. *Revista Politécnica* (162) ano 47: 49-56, jul-ago 1951. São Paulo: Ed. Grêmio Politécnico.



Esporte Clube Pinheiros, 1951, São Paulo. Vilanova Artigas [fonte: Revista Politecnica]



Estádio Municipal de Londrina PR, 1953. Vilanova Artigas [fonte: Revista Arquitetura e Engenharia]



Estádio Municipal de Londrina PR, 1953. (Ginásio). Vilanova Artigas [fonte: Revista Arquitetura e Engenharia]

Recorrer a métodos de produção artesanais, como tendia a acontecer na prática voltada para a recuperação das tradições arquitetônicas brasileiras, originalmente relacionada a um conhecimento construtivo que considerava técnicas e materiais já praticamente inexistentes, seria colocar-se muito mais num plano de representação do que de compromisso com a realidade efetivamente. Afora isso, assumia para Artigas um significado particular de retrocesso na sua própria trajetória profissional. Afinal, seu ponto de partida como construtor de residências para a burguesia, em 1937, estivera muito próximo desse tipo de proposta. E a virada profissional, que empreendera a partir de 1944, continha o sentido da superação dessas formas de atraso que levavam a uma arquitetura

elitizada, distante dos programas que compõem o cotidiano das cidades, distante das técnicas avançadas que permitem baratear programas arquitetônicos de maior amplitude e complexidade por meio de recursos variados e industrializados. De um ponto de vista bem concreto, retroceder ao artesanal e às tradições não seria nada condizente, ou conveniente, para quem estava projetando complexos esportivos como os do Clube Pinheiros, o do Ginásio e Estádio Municipal de Londrina, no Paraná, e participando do concurso para o Estádio do Morumbi, em São Paulo, no qual inclusive, Artigas é declarado vencedor no início de 1953.²² Como se colocar como questão resolver a construção de um estádio de futebol das proporções do Morumbi conciliado com *tradições nacionais*? Fimar a prática da arquitetura sobre processos e métodos industrializados, colocando hipóteses mais democratizadoras do que a perspectiva do trabalho artesanal, teria portanto, inevitavelmente prevalecido sobre quaisquer outras escolhas possíveis de Artigas. Pelo menos provisoriamente, diante da complexidade dos programas arquitetônicos que tinha a cumprir naquele momento. Esse direcionamento, fundado objetivamente na necessidade de resolver problemas concretos de projeto, talvez tivesse apaziguado temporariamente Artigas. E o teria levado a estabelecer uma união com Oscar Niemeyer, ambos filiados ao Partido Comunista, no intuito de tentarem, numa ação interestadual, convencer o grupo de arquitetos do Rio Grande do Sul em favor de uma arquitetura *moderna*. Ou, pelo menos, ao abandono daquelas tendências ao *neocolonial*.²³ Não era uma tarefa fácil e nem parece ter chegado a bom termo.

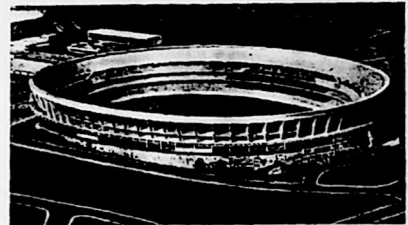
ENGENHARIA DE FUNDAÇÕES S.A.

S. PAULO

RUA QUIRINO DE ANDRADE, 219 - C 54 - 35-0077

RIO DE JANEIRO

RUA SANTA LUZIA, 799 - G. 1602 - 22-2889



ESTÁDIO DO S. PAULO F. C.

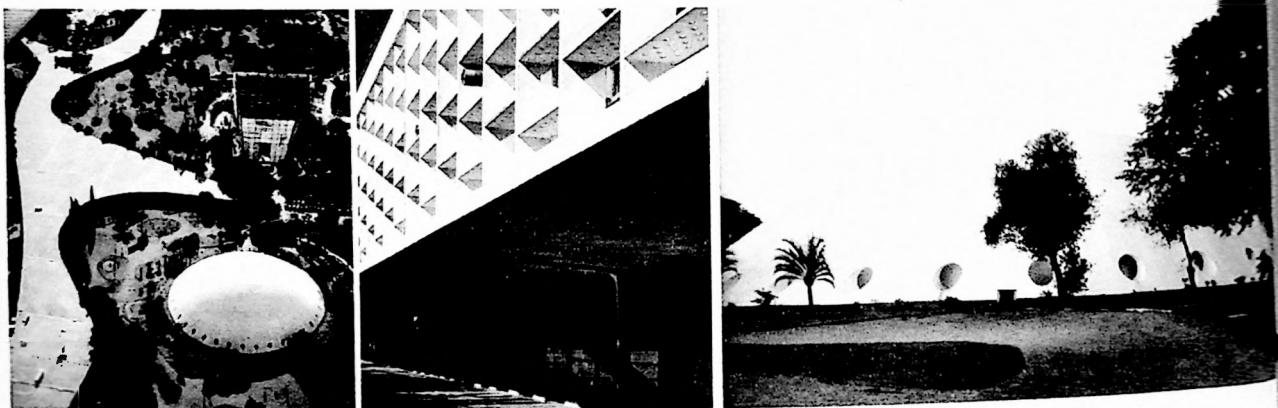
ENGENHARIA DE FUNDAÇÕES S. A. ESTÁ EXECUTANDO 144 TUBULÕES PNEUMÁTICOS PARA RECEBEREM MAIS DE 100 000 TONELADAS

Estádio do Morumbi. 1952, São Paulo. Vilanova Artigas [fonte: catálogo da II Bienal de São Paulo, 1953]

²² Ver: Estádio Municipal de Londrina - Paraná. J. Vilanova Artigas. Arquiteto. *Arquitetura e Engenharia* (25) ano 5: 1-11, mar-abr 1953. Belo Horizonte: Editora IAB/Depto. de Minas Geras. (maquete e projeto); Estádio em São Paulo: Arq. Vilanova Artigas. *Habitat* (11) ano 3: 12-13, jun 1953. São Paulo: Ed. Habitat. (maquete do estádio do Morumbi, vencedor do concurso: tem também desenhos e um corte com ginásio, atletismo, vestiário, etc.)

²³ Ver a esse respeito: Thomaz, Dalva. Um olhar... p. 215.

O IV Congresso Brasileiro de Arquitetos expõe publicamente as questões que envolviam a arquitetura *moderna* e a crítica dessa arquitetura *moderna* no Brasil²⁴. Artigas participa ativamente desses debates, além de ser um dos integrantes, ao lado de Oswaldo Corrêa Gonçalves, da comissão organizadora do Congresso, presidida por Léo Ribeiro de Moraes, velho companheiro de Partido Comunista. O IV Congresso Brasileiro de Arquitetos foi realizado em São Paulo, no período final da mostra que compunha a II Bienal, aberta no final de 1953 e estendida até o começo de 1954. Coincidia assim, com a inauguração das obras de Oscar Niemeyer e de uma equipe de arquitetos²⁵ para o Parque Ibirapuera, construído em homenagem ao 4o. Centenário da cidade de São Paulo, em janeiro de 1954. A exuberância das obras tanto individualmente como no conjunto, cujo programa previa abrigar naquele espaço uma grande mostra internacional durante as comemorações, surpreendia novamente em suas dimensões urbanas. Eram expressões próprias da *arquitetura moderna brasileira* que estavam sendo exibidas pela primeira vez de modo tão ostensivo em São Paulo, tanto na área verde que constituiu o parque urbano como no conjunto de prédios que compõem o Parque Ibirapuera. Sua exuberante presença na cidade, aliada ao fato de ser um lugar aberto à fruição, ao domínio público, parece ter provocado reações muito favoráveis e cativantes, em particular entre os moradores de São Paulo, quanto à arquitetura *moderna*. Não havia dúvidas de que era um espaço *moderno* e qualificado dentro da cidade. Espaço público.



Parque do Ibirapuera, 1954, São Paulo. Oscar Niemeyer [ITO]

Contrastando talvez, com esse retrato do que vinha sendo feito pela arquitetura moderna no Brasil, nas reuniões do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos se discutiam reivindicações de grupos de arquitetos interessados em promover uma explícita recomposição com aspectos da história brasileira. Faziam parte desse grupo os arquitetos ligados ao Partido Comunista, principalmente os do Rio Grande do Sul, os quais empenhavam-se por divulgar as idéias do *realismo socialista* que pressupunha uma outra prática para a arquitetura. Suas teses eram favoráveis à recuperação das formas e dos elementos ligados às tradições arquitetônicas brasileiras vistas como as *"exigências estéticas do povo"*²⁶. O próprio temário levantava a discussão dessas questões, na medida em que contemplava dois aspectos polarizadores que pareciam envolver teoria e prática da arquitetura naquele

²⁴ Examinamos aspectos desse Congresso em outra oportunidade. Cf. Thomaz, Daiva. Um olhar...

²⁵ A equipe era composta por Zanon Lotufo, Hélio Uchôa e Eduardo Kneese de Mello. Cf. Xavier, Alberto; Corona, Eduardo; Lemos, Carlos. *Arquitetura Moderna Paulista*. São Paulo: Pini, 1983.

²⁶ Cf. Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1954. p. 187.

momento: "*Arquitetura e Tradição*" e "*Arquitetura e Indústria*"²⁷. Como rebatimento do debate dessas questões em termos de Arquitetura propriamente, estavam previstas discussões envolvendo também aspectos ligados mais definidamente ao Urbanismo, conforme indica o tema "*O urbanismo e a realidade nacional*"²⁸. Em ambos os temas considerados principais, tanto na Arquitetura como no Urbanismo, estavam também formuladas questões relativas ao ensino e a prática profissional. Esses sub-temas consideravam uma participação efetiva dos estudantes de arquitetura, nessa época já com papel ativo e presente nas reuniões de arquitetos pelo Brasil²⁹, assim como nos eventos organizados pelos próprios estudantes³⁰.



IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. Grupo de arquitetos, com a *Guernica* ao fundo. Artigas é o segundo da direita para esquerda. [Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, 1954.]

Não se poderia negar que o temário parecia bem atualizado, se considerarmos as questões que vinham se impondo no cenário internacional, em particular na Europa. Discussões desse tipo estavam sendo levadas no ambiente europeu, principalmente com a retomada das reuniões ligadas aos CIAMs – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, já no período de reconstrução que se seguiu ao fim da segunda guerra. Num olhar amplo, se poderia dizer que essas questões tendiam, na Europa, a assumir um caráter de teoria que propunha efetivamente abrir o debate em torno de uma certa recomposição com a história, enquanto a prática ficava mesmo por conta das possibilidades oferecidas pelos métodos industriais. A discussão retratava muito da

²⁷ Cf. Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1954. p. 9.

²⁸ Cf. Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1954. p. 9.

²⁹ O primeiro Congresso Brasileiro de Arquitetos havia sido realizado em São Paulo, em janeiro de 1945, conforme já comentamos. O segundo Congresso foi realizado em Porto Alegre, em 1948 e o terceiro Congresso foi em Belo Horizonte, em 1953. Curiosamente, o Rio de Janeiro, capital federal, que sediava além do IAB Nacional e a matriz, digamos, de arquitetura moderna brasileira naquela época, não chegou a realizar nenhum desses primeiros congressos.

³⁰ Alguns congressos nacionais de estudantes haviam sido realizados até aquela data: o primeiro em Salvador, em outubro de 1952; o segundo em Recife, em outubro de 1953. O terceiro, realizou-se em Porto Alegre, em 1954. Cf. Bayeux, Glória Maria. *O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*. São Paulo: 1991. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. p. 378.

condição peculiar a que ficou submetido o ambiente europeu, reserva cultural de grande parte do passado da humanidade, que havia sido destruído, bombardeado, muitas vezes completamente arrasado. Portanto a recomposição da história em diversas regiões europeias representaria também um modo de dignificar sua própria memória, abalada pelos processos que conduziram à guerra e suas inevitáveis consequências. Tratava-se então, de uma discussão com profundo sentido de atualidade para os europeus. Os temas da *tradição* e da *indústria* retratavam, curiosamente, a dicotomia que envolvia esse processo de reconstrução europeia, tanto do ponto de vista da urgência construtiva propriamente, como do ponto de vista da recomposição moral após o fascismo e o nazismo. Os convidados internacionais do IV Congresso sinalizavam um pouco dessa discussão. Eram, no mínimo, figuras emblemáticas, Walter Gropius e Alvar Aalto. O primeiro, de longa história dentro do processo de industrialização dos objetos e mesmo da arquitetura na Alemanha desde a organização da *Deutscher Werkbund*, criador da Bauhaus, porém, vivendo, ensinando e produzindo arquitetura de métodos modernos nos EUA, onde se estabelecera desde pouco antes do início da segunda guerra. Alvar Aalto, contava com boa bagagem arquitetônica de obras realizadas principalmente na Finlândia, um pouco afastado nesse sentido do centro de discussão da Europa, mas tido pelos críticos europeus, em particular Bruno Zevi, como o representante do *organicismo* preconizado por Frank Lloyd Wright em território europeu.



IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. Walter Gropius na sede do IAB-SP [Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, 1954.]



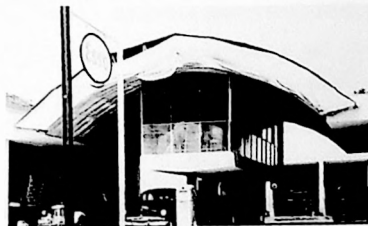
IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. Grupo de trabalho [Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, 1954.]

Afinado, de certo modo, com discussões colocadas no panorama europeu, sem no entanto contar com a urgência das mesmas questões culturais da Europa, um dos méritos que pode ser atribuído a esse IV Congresso Brasileiro de Arquitetos seria um olhar mais complacente em relação às questões da história, principalmente a brasileira, entre os arquitetos. Incentivava-se quanto a isso, a ampliação do debate em torno das tradições e, ao mesmo tempo se recomendava que deveria ser promovido, do mesmo modo, o ensino das disciplinas ligadas à *formação sociológica brasileira* e à chamada *arquitetura tradicional brasileira*. Ressalvava-se, contudo, que isto deveria significar nenhum desprestígio para a arquitetura que vinha sendo desenvolvida pelos arquitetos

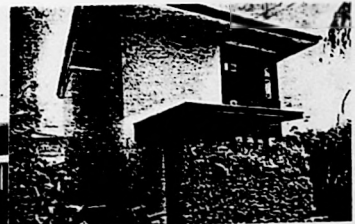
modernos. Durante o debate do IV Congresso, se propôs inclusive, chamar essa arquitetura não mais de *moderna*, mas de *arquitetura contemporânea brasileira*.³¹

Frente ao teor das discussões levadas durante esse evento fica interessante, como exercício, observar a produção dos arquitetos envolvidos nesse longo processo de construção da *arquitetura moderna brasileira*. Como uma espécie de catálogo ilustrativo da arquitetura produzida no Brasil, a revista *Acrópole* lançou, em janeiro de 1954, um número especial, comemorativo do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. Fazia algum tempo que não se publicava no país, um conjunto tão apreciável e representativo da produção dos arquitetos brasileiros, todos *modernos*, e nesse aspecto, a edição especial de *Acrópole* parece ter sido muito oportuna.

Entre os inúmeros projetos e obras registrados naquela revista-catálogo lançada pela *Acrópole* se encontram retratadas várias obras de Artigas. Pode-se observar que as casas selecionadas para aquela publicação procuram recuperar parte de seu percurso profissional. Assim, entre as mais recentes, aparecem ali também duas casas projetadas ainda sob a influência que a obra de Frank Lloyd Wright lhe causara. Havia já um bom tempo que casas desse tipo não iam parar nas páginas das revistas especializadas. No sentido talvez, de ser plenamente aceito como arquiteto *moderno*, Artigas só vinha publicando obras projetadas a partir de 1944, ou seja, aquelas que exibiam uma linguagem em consonância com a *arquitetura moderna* tal como praticada no Rio de Janeiro, tida como matriz principal. E é curioso que para essa edição da revista *Acrópole*, Artigas tenha recuperado duas das casas nitidamente ligadas a um tipo de linguagem que abandonara, junto com a construtora que mantinha com Duilio Marone, quando decidira se tornar um arquiteto *moderno*, como vimos. Ou seja, são casas que ainda não contam com estrutura independente, que não falam a linguagem dos volumes geométricos elementares cujo arranjo chega a confundir interior e exterior. Nem de espaços amplos e surpreendentes. Falam de ambientes mais intimistas, de um ou mais volumes tratados de modo que ainda se aproximam do convencional, onde predominam os cheios e cujas aberturas constituem áreas de janelas bem demarcadas. Sobre o volume construído, se estendem em geral amplos telhados feitos com telhas de barro e fartos beirais. Seriam bons exemplos daquilo que Artigas não fazia mais há cerca de dez anos, naquela época. Ao lado dessas casas projetadas no início da década de 40, encontram-se publicadas as fotos de casas bem mais recentes, feitas a partir de 1944, aí sim, exibindo, de fato, a plenitude da linguagem concebida sobre preceitos modernos, que avançava pelas obras bem contemporâneas àquele momento. Entre essas imagens está o recém elaborado projeto para o Estádio do Morumbi.³²



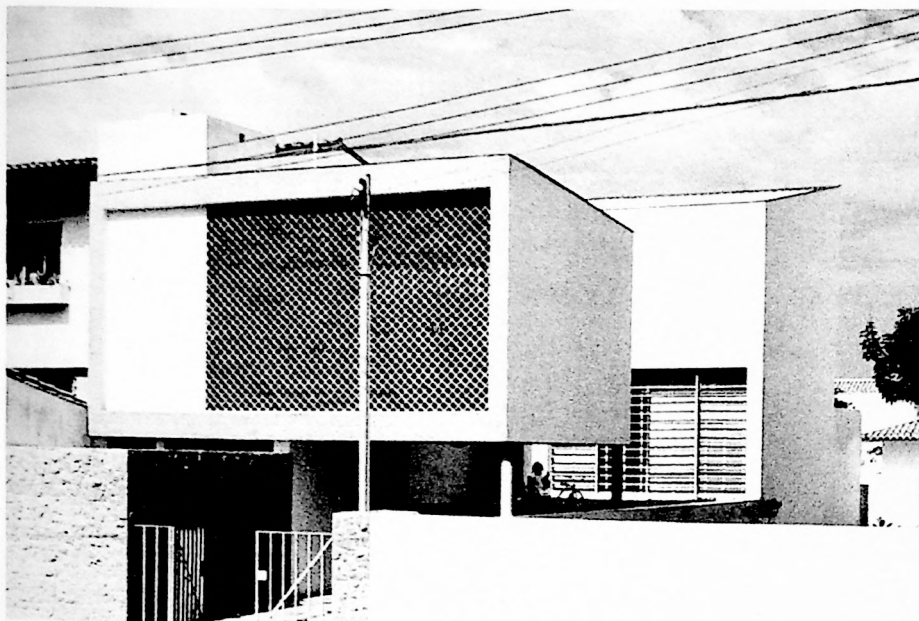
Posto de gasolina, São Paulo, 1949.
Vilanova Artigas [VA]



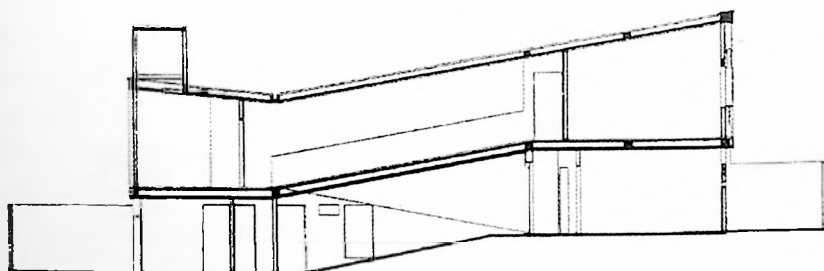
Casa José Carlos Amaral de Oliveira, 1941,
São Paulo. Vilanova Artigas [revista *Acrópole*]

³¹ Ver Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1954, em especial p. 109-117 e 166.

³² J. Vilanova Artigas: arquiteto. *Acrópole* (184): 176-179, jan 1954. São Paulo: Ed. Gruenewald. Esta revista é um número especial para o IV Congresso, por isso tem muitas obras de vários arquitetos. De Artigas tem algumas obras com datas erradas: 1940: residência no Jardim Primavera/SP (casa José Carlos Amaral de Oliveira); 1944: res. B. Levi; 1945: res. L.C. Uchoa Junqueira (Brooklin); 1940: res. Rio Branco Paranhos; 1948: res. Trostli; 1949: res. Czapski; 1950: res J. M. Teques Bittencourt; 1950: Ed. Louveira; 1950: res. Geraldo Destafani à rua José Magalhães; 1950: Posto de gasolina à av. Brig. Luiz Antonio; 1953: Estádio do Morumbi.



Casa Geraldo D'Estefani, 1950 São Paulo. Vilanova Artigas [VApt]



Casa Geraldo D'Estefani, 1950 São Paulo. Vilanova Artigas (Corte) [VApt]

Não se pode negar que há algo intrigante na seleção das obras que Artigas faz para essa edição da Acrópole, especial para o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. Deve ter sido intencional publicar entre as obras recentes, duas casas realizadas no início da década de 40. Casas elaboradas a partir de um outro ideário arquitetônico, que cumpria uma linguagem mais tradicional, ou pelo menos próxima disso. Algumas razões devem ter levado Artigas a exibir essa breve recuperação de sua trajetória profissional ali, no início de 1954, quando se encontrava envolvido no conflito entre *arquitetura moderna* e *realismo socialista*. Uma delas poderia ser o interesse de mostrar bons exemplos do tipo de trabalho que realizava antes de se tornar um *arquiteto moderno*. Ou seja, antes de aderir aos pressupostos modernos que conduziam a uma linguagem arquitetônica sintonizada com a arquitetura feita no Rio de Janeiro. O que poderia bem ser. Significaria talvez apresentar um contraponto como contribuição a um Congresso que se dispunha a discutir "*tradição*" e "*indústria*". Porém, algo em torno da vaidade pessoal de Artigas, principalmente com relação à sua própria obra, talvez apontasse numa direção um pouco diversa. Uma outra hipótese seria querer mostrar aos olhos do próprio Partido Comunista que aquela era uma arquitetura digamos, superada, coisa do início da década de 40, que não valeria a pena recuperar diante de

uma prática moderna promissora e adequada às finalidades da arquitetura num plano mais democrático. Outra hipótese, bem menos ingênua porque indicaria outro caminho, se colocaria na direção de querer dizer ao Partido Comunista que assim como faziam os arquitetos defensores de uma prática ligada às tradições, em particular os do Rio Grande do Sul, ele mesmo, Artigas, se quisesse, poderia tentar encaminhar uma linguagem próxima daquela que, afinal, já conhecia porque já havia feito, para defender as tradições na arquitetura brasileira. E isso seria muito curioso, porque aqueles exemplos mostrados faziam referência ao ideário e ao ambiente que cercava a obra de Frank Lloyd Wright. Portanto, bem pouco relacionado com o *tradicional brasileiro* além do uso das telhas de barro e dos generosos beirais. Porque no geral, em termos de composição, proporções, volumes, técnicas construtivas, enfim, das características mesmas da arquitetura enquanto desenho, eram literalmente outras. Uma última hipótese que nos ocorre, e aí colocada num plano muito mais complicado, seria a de que Artigas estivesse tentando se convencer, ou estivesse quase convencido de que deveria mesmo adotar na prática as idéias do *realismo socialista* e assim, estaria ali realmente buscando referências, preparando caminho para uma nova guinada em sua vida profissional. Rumo a um *realismo socialista*. Com passaporte soviético, mas nacionalizado brasileiro.

Não escaparia ao olhar atento a ambivalência das posições de Artigas nesses tempos que cercam o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, marcados ainda por intensa atividade no Partido Comunista. Artigas passara a considerar o discurso do *realismo socialista* em termos de teoria, porque era visto nessa época como o próprio discurso do socialismo, conforme observamos, mas parece não ter conseguido se desviar do mesmo modo da prática estabelecida sobre pressupostos *modernos*, como assumira desde 1944. Obras recentes demonstravam, como acabamos de ver, que permanecia na prática, seu fazer *moderno*. Até quando conseguiria continuar defendendo as hipótese do *realismo socialista* no plano das idéias e desenhando obras *modernas* como se fossem duas instâncias completamente separadas? Quais seriam os níveis de cobrança do Partido Comunista com relação a isso? Quais seriam seus próprios níveis de cobrança perante seus colegas de IAB, perante seus alunos e consigo mesmo? Artigas ainda ligado à revista *Fundamentos*, Artigas militante ativo no Partido Comunista, Artigas impregnado do discurso do *realismo socialista*. E fazendo na prática, arquitetura *moderna*.

Enfim, como ficava o Artigas *arquiteto*?

5.4 Uma atitude crítica e qual realidade?

Da mostra de arquitetura da I Bienal, em 1951, Artigas não participara, assim como o grupo de arquitetos do Rio Grande do Sul. Representava uma forma de protesto contra os métodos de ataque do *imperialismo norte-americano* no campo da arte, que Oscar Niemeyer, por exemplo, embora membro do Partido Comunista, acabou não encampando. E além de ter participado, Oscar Niemeyer ainda fora premiado pela qualidade de suas obras, parte integrante da *arquitetura moderna brasileira*. Não acreditamos francamente na hipótese de que isso não tivesse repercutido no arquiteto Artigas, que não o tivesse minimamente abalado enquanto profissional da arquitetura. Afinal, desfrutava, na época da I Bienal, de uma posição bem privilegiada no quadro da arquitetura

moderna em São Paulo. E a Bienal era em São Paulo. As obras que Artigas vinha produzindo, na maioria casas para artistas e intelectuais, eram reconhecidas e apreciadas como exemplos do que seriam expressões da *modernidade*. Tudo indica que havia uma expectativa de renovação do ideário arquitetônico em São Paulo, sinalizada no desejo de ampliar o campo de ação de uma prática *moderna* que atualizasse a arquitetura paulista frente a um processo de modernização que, em outros setores, já se colocava há algum tempo. Mas a despeito de tudo, Artigas preferiu não participar da mostra de arquitetura da I Bienal. Em seguida, como vimos, publicou aquela crítica à arquitetura *moderna* internacional e brasileira na qual destrói parte das hipóteses que tinham orientado o seu próprio trabalho numa perspectiva de *modernidade*. Alinhado às ideias do Partido Comunista, interessado na defesa do socialismo e francamente contrário à pressão feita pelo *imperialismo norte-americano*, teria sido levado, por conta disso, a estreitar laços com ideias do *realismo socialista*, postura defendida pelo Partido nas expressões artísticas. Acabara envolvido numa questão de dimensões muito maiores, retratada no embate entre *realismo socialista* e *arquitetura moderna*. A mesma *arquitetura moderna* que desenhava em sua prancheta de trabalho. Não daria para negar que há uma evidente situação de crise colocada para Artigas, que transita de modo ambivalente entre um lado e outro da questão. Como se o arquiteto Artigas que sai do escritório de arquitetura se transformasse pelo percurso no crítico que chega à redação da revista *Fundamentos*. A viagem que fizera à URSS, em 1953, depois da morte de Stalin, acentuaria ainda mais seu descontentamento com relação à prática do *realismo socialista* até mesmo em seu local de origem, como pudera apreciar pessoalmente³³. Ainda assim, Artigas parece tentar resistir numa situação complicada, apostando talvez numa saída política de âmbito muito maior a curto prazo.

Observando com mais cuidado a condição de Artigas nesse embate entre *realismo socialista* e *arquitetura moderna*, nos ocorre perguntar: será que Artigas estaria mesmo disposto a se desvencilhar dos pressupostos modernos para assumir um outro tipo de prática arquitetônica pautada na recuperação das tradições? Será que estava interessado em fazer uma escolha que implicaria abandonar o raciocínio dos processos industriais para aceitar um retorno aos métodos artesanais? Ele mesmo? O arquiteto J. Vilanova Artigas, arquiteto *moderno*, estabelecido, professor da FAU e da Escola Politécnica, cujo currículo profissional recente exibia obras importantes pelas soluções despojadas? Ele, que havia vencido, em 1953, o concurso para o Estádio do Morumbi e que estava, de todo modo, comprometido com a elaboração desse projeto? Aonde isso levaria? Ao nos referenciamos no tom inflamado assumido por seu discurso já na polêmica da I Bienal, iniciada em 1950, e confrontarmos com sua prática da arquitetura que, efetivamente, não se modificara até o período que envolve a realização do IV Congresso, portanto, 1954, se torna possível reconhecer o nível do conflito que Artigas estava mergulhado. Mesmo que não tivesse se dado conta. Mas tinha. Há por escrito, no papel, crise³⁴.

Desde *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* não restara condições de sobrevivência nem para *Apolo*, nem para *Dionísio*. Da chamada *arquitetura moderna brasileira* parece que sobrara uma conflituosa sobrevivida, mas até quando se o discurso de Artigas se apresentava de modo tão maniqueista? De um lado estava a burguesia, como classe dominante, envolvida com a *arquitetura moderna brasileira*, arquitetura do capitalismo, como afirmou na época. De outro, uma *arquitetura popular*, ou seja, aquela que deveria ter "a *suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas*", e que portanto, pressupunha uma democratização da discussão

³³ Cf. Thomaz, Dalva. *Um olhar...* op. cit. pp. 207-209.

³⁴ Cf. Thomaz, Dalva. *Um olhar...* op. cit. pp. 206-209.

arquitetônica, não no sentido da democracia formal, mas de uma democracia real, o que pressupunha mais uma vez não o quadro de desigualdades constantemente abastecido pelo sistema capitalista, mas a igualdade de oportunidades prometida pelo socialismo. Portanto, essa *arquitetura popular* de que falava Artigas em *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* só podia ser a *arquitetura do socialismo*. Mesmo que para ajustar a nomenclatura, diante da presença dos "socialistas", os arquitetos comunistas a chamassem de arquitetura das *democracias populares*. Dai a "*arquitetura popular*". De qualquer modo, implicaria a mudança radical da sociedade. O que efetivamente não tinha acontecido, muito embora para Artigas e seus companheiros de Partido Comunista parecesse estar em vias de. Neste ponto então, teríamos que inevitavelmente voltar à questão com a qual conclui *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, ou seja: "Até lá... uma atitude crítica em face da realidade."³⁵ "Até lá" quer dizer literalmente, "até o socialismo", pois só assim, segundo Artigas, seria possível uma "*arquitetura popular*". E a "*atitude crítica*" parece querer dizer o confronto das posições defendidas pelo capitalismo e pelo socialismo do qual resultariam escolhas. Consubstanciadas, naturalmente, nos pressupostos socialistas. Sobrava, portanto, o final: "*em face da realidade*". Qual "*realidade*", já nos perguntamos, mas talvez fosse necessário voltar à essa questão. De qual "*realidade*" estava falando Artigas? Se fosse a "*realidade*" tal como tratada pelo *realismo socialista*, Artigas teria sido, no mínimo, afastado da revista *Fundamentos*, e distanciado dos setores de comando do Partido Comunista. Se fosse a "*realidade*" no sentido do que era desenvolvido pela *arquitetura moderna brasileira*, objeto do artigo e prática comum entre arquitetos no Brasil, ele inclusive, ou talvez, principalmente, então o caminho apontava na direção do *realismo socialista*. Tal opção seria a necessária "*atitude crítica*" em face dessa "*realidade*", uma vez que a *arquitetura moderna* era identificada no artigo como "*arma de opressão, arma da classe dominante, uma arma de opressores, contra oprimidos*".³⁶ O resultado de uma "*atitude crítica*" que conduzisse direto para o *realismo socialista* parecia ser assim, natural. Coincidia inclusive, com a proposta dos arquitetos do Rio Grande do Sul, que atribuíam a esse encaminhamento um sentido de *vanguarda* política e arquitetônica, na medida em que iria antecipando o terreno para a arquitetura socialista que viria em seguida. E que não por acaso, era a própria arquitetura do *realismo socialista*, segundo fazia crer a ideologia do Partido Comunista, vinculado diretamente, naquele momento, à URSS. Assim, enquanto proposta concreta, o *realismo socialista* incentivava um retomo às tradições nacionais ou *feitas* nacionais num processo de *apropriação crítica dos valores culturais do passado*³⁷. No cenário brasileiro, *tradições feitas nacionais* estava sendo interpretado como uma espécie de neocolonial, próximo ao que Lucio Costa adotara num período ainda anterior à arquitetura moderna. Artigas parece que não conseguia concordar com esse encaminhamento. Ou talvez, pelas indicações que deu na edição especial da revista *Acrópole*, não teria conseguido ainda, concordar. E, acreditamos que não concordasse mesmo. Porém, supondo que viesse a concordar, de que adiantaria fazer *realismo socialista para a burguesia, ou para a classe dominante*, como afinal estava implícito no trabalho do arquiteto, segundo o raciocínio desenvolvido no seu artigo, na medida em que se falava, de todo modo, de *dentro* do sistema capitalista? Significaria apenas trocar de prática arquitetônica, porém permanecer ainda nas mesmas mãos da burguesia, ou da classe dominante. Restaria por fim, a hipótese que a "*realidade*", de que falava Artigas ao concluir o artigo, fosse compreendida como o próprio sistema capitalista, comandado pelo *imperialismo norte-americano*. Mas Artigas tinha identificado a arquitetura *moderna* como a *arquitetura do capitalismo*, e, o *realismo socialista* como a *arquitetura do socialismo*, portanto, do confronto entre as duas deveria prevalecer algo como uma "*arquitetura do realismo socialista brasileira*" que, para Artigas,

³⁵ Cf. Artigas, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. p. 79.

³⁶ Cf. Artigas, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. p. 65.

³⁷ Cf. Kopp, Anatole. *L'Architecture de la période stalinienne*. op. cit. p.

segundo fazia crer o Partido Comunista, seria uma "arquitetura do socialismo brasileira". E *não-moderna*. Encontraria alguma validade tal hipótese, àquela altura, justamente na situação da sociedade brasileira que anseava por uma condição de *modernidade*? Esse impasse cercava Artigas.

Voltamos ao *que fazer*?

Uma saída estava em considerar a "atitude crítica possível" em face "dessa realidade", ou seja, tentar contrapor à arquitetura do capitalismo, a arquitetura do socialismo. E como é que se faria então, a crítica da *arquitetura moderna* frente ao *realismo socialista*? Possivelmente pondo em confronto direto as exigências restritivas do capitalismo frente a necessária abrangência colocada pelo socialismo. Quer dizer, enquanto o capitalismo tendia a manter os interesses da burguesia, o socialismo privilegiaria os interesses da sociedade como conjunto. Do confronto desses interesses colocados no âmbito da arquitetura, talvez as contradições não resolvidas pudessem ficar pelo menos evidenciadas. Como fazer isso concretamente? Seria contrapondo o *moderno* às *tradições* e deixando que as contradições se explicitassem? Talvez fosse uma saída, provisória, até que se viabilizasse a tão esperada transformação social.

5.5 Tradições nacionais na arquitetura moderna: a *Arquitetura Brasileira* p. 237

Após o IV Congresso, em 1954, sai na revista especializada, *AD Arquitetura e Decoração*, um artigo denominado *Considerações sobre arquitetura brasileira*, cujo teor é publicado com evidente atraso³⁸. Ali, Artigas fala da proposta de "frente-única" dos intelectuais, ainda no combate ao governo de Getúlio Vargas, lançada pouco antes pelo Partido Comunista, e defende pública e abertamente o *realismo socialista*: "Transformar a luta no setor dos arquitetos unicamente em luta contra a arquitetura moderna, como quer E. A. Graeff (V. O.) [sic] 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 socialista³⁹ – 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 brasileira⁴⁰, quais as formas que exprimirão melhor o povo unido no processo de libertação nacional."⁴¹

A publicação desse artigo coincide com a data de início do projeto para a casa Isaac Pechelman. Sintomaticamente esse seria, ao que tudo indica, o único projeto elaborado por Artigas nesse ano de 1954. Se no discurso Artigas se diz favorável à "estética" do *realismo socialista*, mais uma vez fica reafirmado na prática,

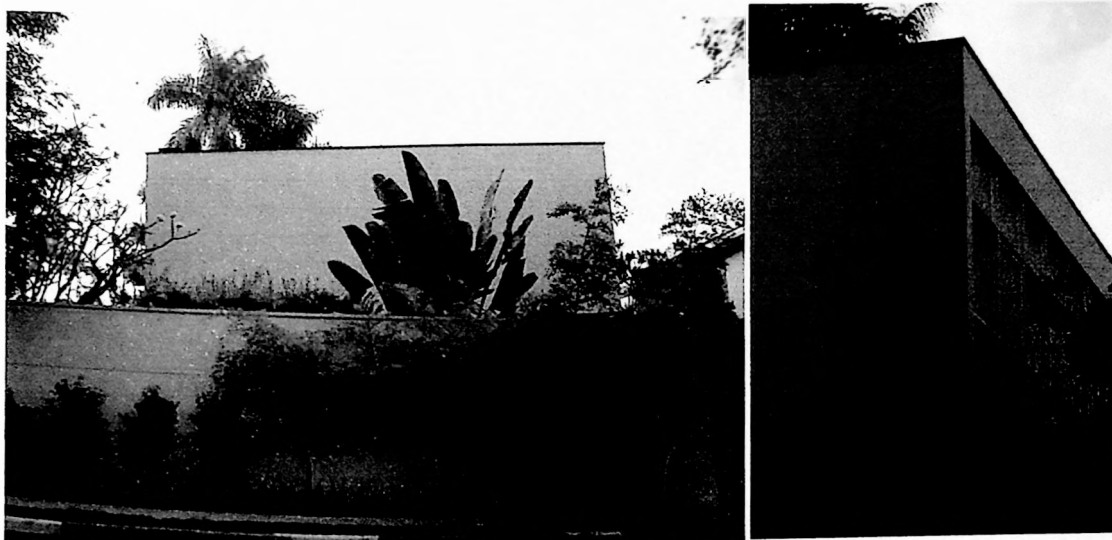
³⁸ O atraso é evidente porque no artigo, Artigas fala a respeito do governo de Vargas que já tinha, àquela altura, se suicidado. Ou seja o artigo deve ter sido escrito no mínimo antes de agosto de 1954. Cf. Artigas, J. Vilanova. *Considerações sobre Arquitetura Brasileira*, in *AD Arquitetura e Decoração* (7): 26, set-out 1954, São Paulo.

³⁹ Crifo nosso.

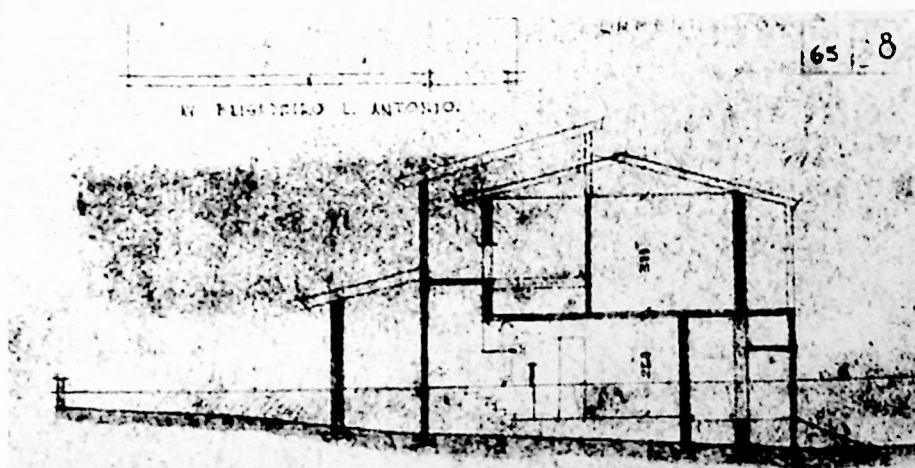
⁴⁰ Crifo nosso.

⁴¹ Cf. Artigas, J. Vilanova. *Considerações sobre Arquitetura Brasileira*, in *AD Arquitetura e Decoração* (7): 26, set-out 1954, São Paulo.

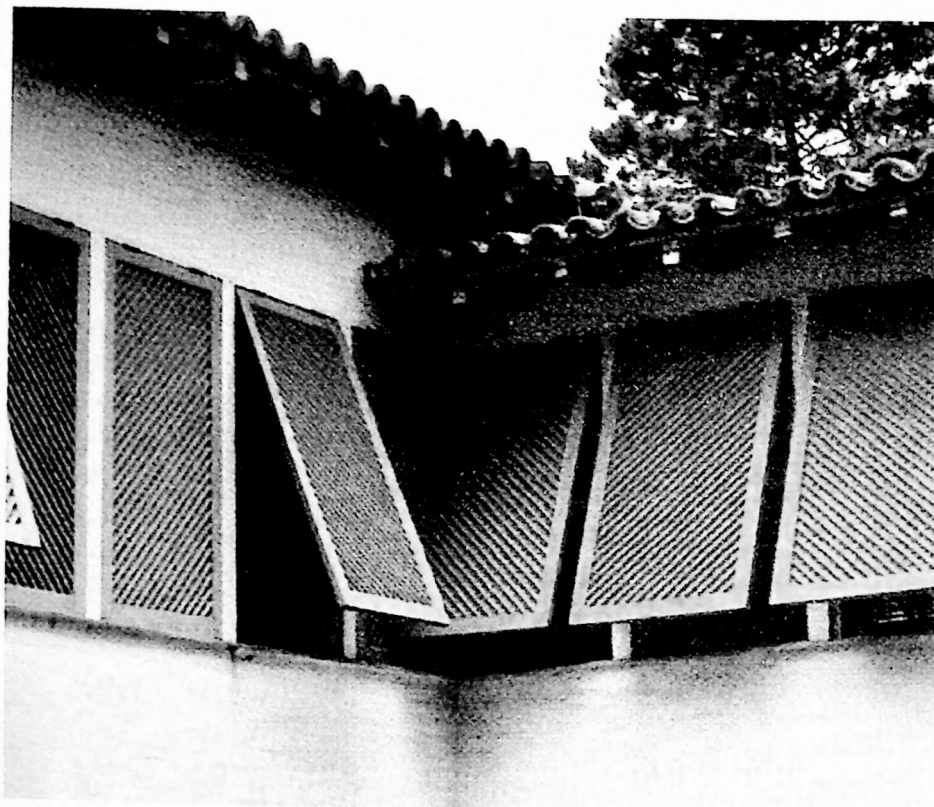
que não. A casa Isaac Pechelman é evidentemente *moderna*. O partido de implantação no lote é semelhante ao de algumas casas que havia feito entre final dos anos 40 e início dos 50, como Elphy Rosenthal, David Rosemberg, entre outras, caracterizando um tipo arquitetônico que descenderia, enfim, do Edifício Louveira, de 1946. O programa é distribuído em dois pavimentos, com *salão*, sala de jantar e escritório ocupando a frente e a lateral esquerda enquanto cozinha, copa, despensa ficam ao fundo, serviços num nível abaixo, dormitórios e banheiros no piso superior. A fachada voltada para a rua é mantida cega, caracterizando o volume de um paralelepípedo que parece ter sido elevado do solo. As aberturas nesse volume acomodado longitudinalmente num lote profundo, estão nas laterais. De um lado, menores e bem demarcadas, seguem as exigências dos ambientes internos. De outro, estão distribuídas homogeneamente de modo a compor por toda a lateral superior, um único e interessante painel feito de treliça de madeira do tipo gelosia.



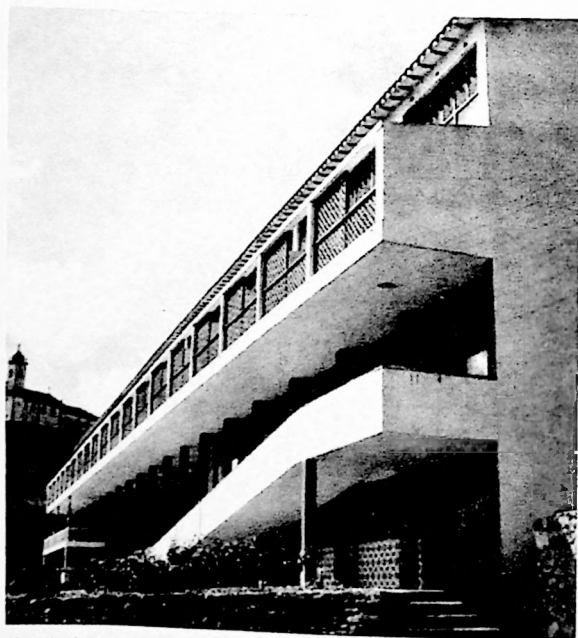
Casa Isaac Pechelman, 1954 São Paulo. Vilanova Artigas [DT]



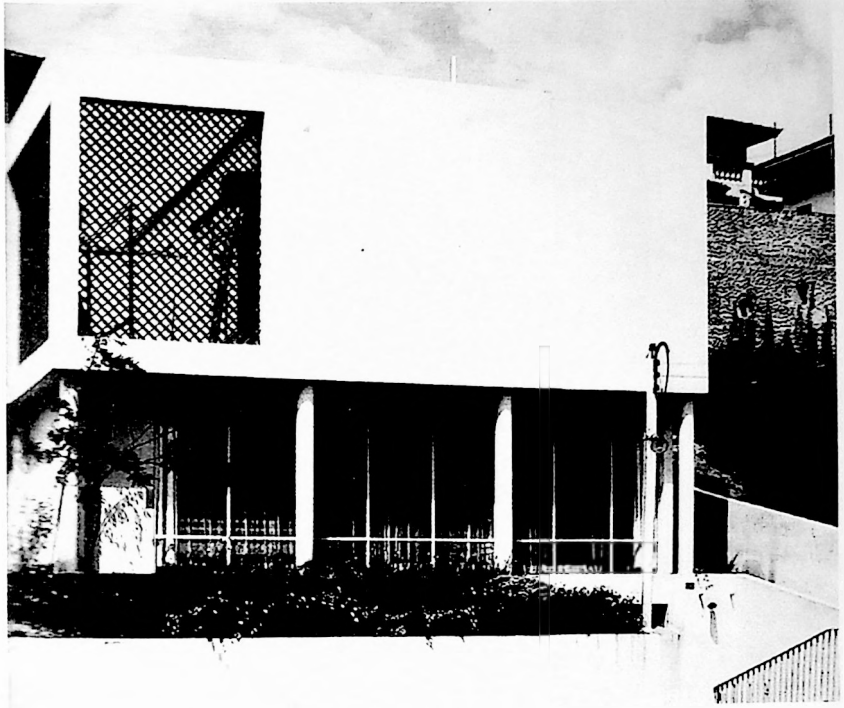
Casa Lutz Aulicino, 1942, São P35
aulo SP. Vilanova Artigas [DT]



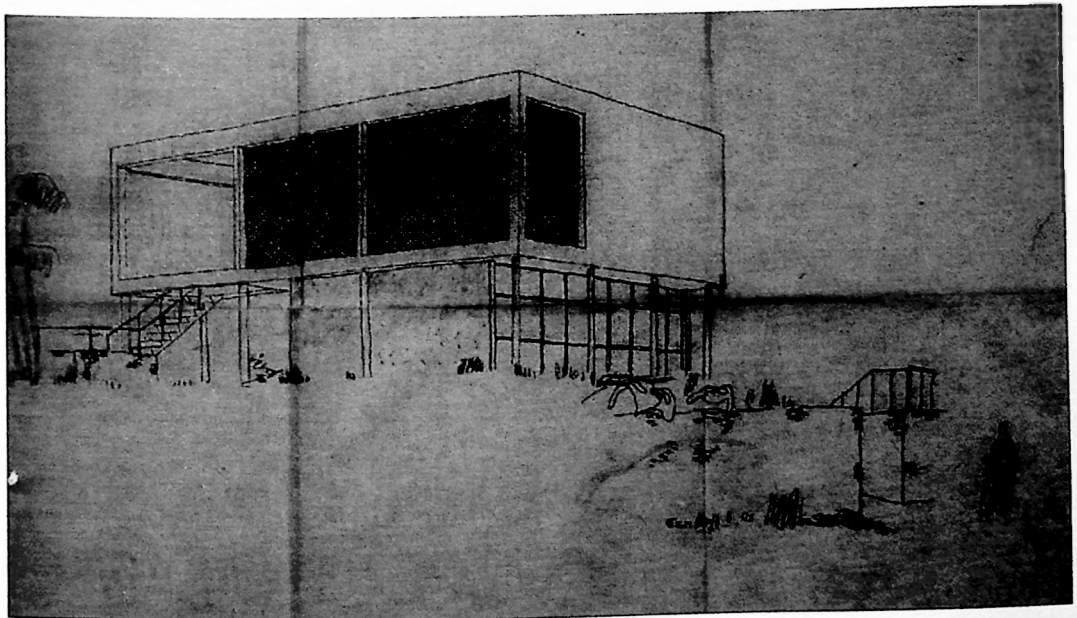
Casa Saavedra, 1942, Petrópolis RJ. Lucio Costa [LuC]



Grande Hotel de Ouro Preto MG, 1939. (Oscar Niemeyer)[LaC]



Casa Hans Victor Trostli, 1947, São Paulo. Vilanova Artigas [VA]



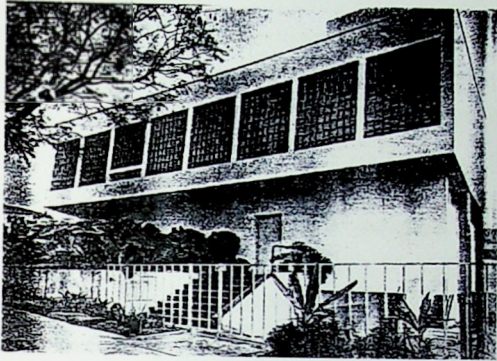
Casa Hans Victor Trostli, 1947, São Paulo. Vilanova Artigas [VA]



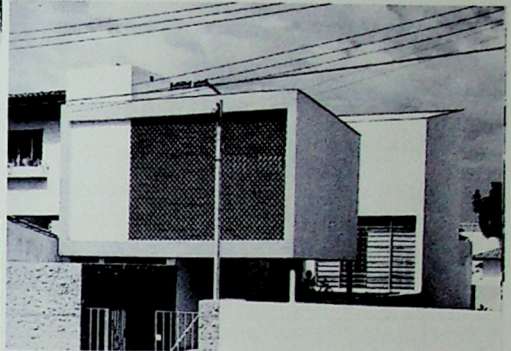
Casa Alvaro Correa de Sá, 1949, Ponta Grossa PR. Vilanova Artigas [DT]



Casa Alvaro Correa de Sá, 1949, Ponta Grossa PR. Vilanova Artigas [DT]



Casa Paulo Emilio Gomes dos Reis, 1951.
São Paulo. Vilanova Artigas [Acrópole]



Casa Geraldo D'Estefani, 1950 São Paulo. Vilanova Artigas [VApt]

Observe-se que no artigo citado, *Considerações sobre arquitetura brasileira*, Artigas já não fala mais em *arquitetura moderna brasileira*, mas em *arquitetura brasileira*, somente. E mantinha a defesa da teoria do *realismo socialista*. Na prática, como vimos na casa Isaac Pechelman, explora pressupostos modernos, insinuando alguma coisa no sentido da recuperação de elementos tradicionais da arquitetura brasileira por meio, nesse caso, do emprego da glosia. Mas só. O que, na verdade, também não representaria muita coisa além de uma aproximação a soluções adotadas por Lucio Costa em diferentes ocasiões, como na casa Saavedra, de 1942, na casa Paes de Carvalho, de 1944, no Hotel de Nova Friburgo, de 1944⁴². Oscar Niemeyer também empregara solução semelhante no hotel de Ouro Preto, em 1938. Trata-se da recriação de um elemento tradicional incorporado, digamos, ao vocabulário do período inicial da *arquitetura moderna brasileira* de matriz carioca. Essa solução foi largamente adotada por muitos dos arquitetos brasileiros interessados em recriar situações encontradas em arquiteturas tradicionais. Mas na obra de Artigas parece ser um fato inusitado. Não são evidentes, em todo caso, situações em que tivesse experimentado esse tipo de solução em obras recentes. Soluções mais ou menos próximas, mas um pouco diferentes, são encontradas para resolver outros tipos de fechamento, ou de semi-transparências, em algumas das casas que projetara no início da década de 40, ainda na construtora Marone & Artigas. Como na casa Luiz Aulicino, por exemplo. O conceito também não seria tão característico da arquitetura tradicional brasileira como na casa Isaac Pechelman. É verdade que Artigas vinha, contudo, adotando há algum tempo os elementos vazados cerâmicos que caracterizam uma solução semelhante à da glosia, só que em maiores dimensões, numa recriação do que chamamos de combogó. Com a aplicação desses elementos criara situações interessantes, as quais explora em diferentes ambientes, em casas como a de Hans Victor Trostli, de 1947, Alvaro Correa de Sá, de 1949, em Ponta Grossa/PR, Geraldo Destefani, de 1950, Paulo Emilio Gomes dos Reis, de 1951. Em todo caso, ficava mais uma vez sinalizado, como acontecera

⁴² Cf. Wisnik, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. pp. 70-85.

naquele número especial da revista Acrópole, que Artigas talvez pudesse ter visto alguma saída na direção dos elementos tradicionais da arquitetura.

Esses dois trabalhos mais ou menos simultâneos, o artigo *Considerações sobre arquitetura brasileira* e a casa Isaac Pechelman, constituem algumas das poucas manifestações de Artigas encontradas nesse período, marcado, de todo modo, por uma espécie de silêncio arquitetônico. Havia uma crise no ar. Artigas continuava a se referir ao *realismo socialista* como se fosse a *arquitetura do socialismo* e fazendo *arquitetura moderna*, que não chamava mais de *moderna*.

Gostariamos que fosse observado o fato de que Artigas passara a usar a expressão *arquitetura brasileira*, em vez de *arquitetura moderna brasileira*, como havia se referido no artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, de 1952. O registro inicial que se tem dessa mudança seria no ambiente do debate em torno da questão levantada ainda durante o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, numa das sessões para tratar dos assuntos da Comissão de Arquitetura e Tradição. A partir de um questionamento do arquiteto Jorge Moreira a respeito do que fosse "*arquitetura nacional*" de que tanto se falava ali, Artigas faz uma distinção a respeito dessa nomenclatura e de seus conceitos: "*Há uma certa diferença que nós precisamos acertar, que é a da arquitetura contemporânea, arquitetura brasileira e nacional. Sei que damos ao termo 'nacional' um aspecto xenófobo, o que não é nossa intenção neste momento. Arquitetura contemporânea é toda a arquitetura que se faz neste momento no mundo inteiro. Não caracteriza o passado de uma nação, de um povo, de uma cultura. A arquitetura é brasileira na medida em que ela é nacional, quer dizer, na medida em que contempla nosso aspecto, contempla o passado, as tradições, a luta, a história e a Cultura que são, afinal, a cultura do povo brasileiro. Na acentuação do caráter nacional da arquitetura não vai, nem ao menos, uma posição qualquer levemente agressiva a qualquer aspecto contemporâneo da arquitetura brasileira. Muito pelo contrário, a caracterização de uma arquitetura brasileira e nacional favorece a contemplação de uma arquitetura brasileira e contemporânea, porque o conceito contemporâneo generalizado leva ao conceito do cosmopolitano, ao conceito da negação da existência da própria nação, coisa que, evidentemente, não poderíamos aceitar de maneira nenhuma nesta altura dos acontecimentos.*"⁴³ A partir dessa observação feita durante o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, no começo de 1954, passaremos então a encontrar nos escritos de Artigas a expressão "*arquitetura brasileira*", sem o *moderna*.

As discussões sobre o tema da *tradição* na arquitetura, conduzidas no nível nacional durante o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, teriam levantado alguns aspectos relacionados tanto à história quanto à questão do nacional brasileiro⁴⁴. Acreditamos contudo, que isso não seria suficiente para compreender a "*Arquitetura Brasileira*" de que começa a falar Artigas. Será que alguma coisa havia mudado concretamente? Ao querer negar na prática o lado Apolo inevitavelmente presente na *arquitetura moderna brasileira* pela matriz carioca, que, de todo modo, levava de saída a marca de Le Corbusier, talvez Artigas tivesse partido para não mais

⁴³ Cf. Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1954. pp. 114-115.

⁴⁴ Cf. Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1954.

aceitar esse viés *moderno*. Assim, a expressão *Arquitetura Brasileira*, tal como postulada por Artigas, representaria o abandono do conteúdo corbusiano que a própria palavra *moderno* associada à arquitetura brasileira, conteria em si. Mas *Arquitetura Brasileira* parecia conter também uma dimensão relacionada à intenção de confronto entre *arquitetura do capitalismo* e *arquitetura do socialismo*. A hipótese estaria colocada então, no sentido do embate direto entre *arquitetura moderna brasileira*, associada à idéia de arquitetura do capitalismo, com o chamado *método do realismo socialista*, associado à idéia de arquitetura do socialismo. Ao resultado desse confronto entre *moderno* e *tradições nacionais* Artigas passaria a chamar *Arquitetura Brasileira*. Com essa expressão parece querer se referir ao que corresponderia a uma "arquitetura do realismo socialista brasileira", quer dizer, uma arquitetura que pudesse considerar os interesses da sociedade e ao mesmo tempo representar a cultura brasileira. Nem só moderna, nem só tradicional, a *Arquitetura Brasileira* seria uma arquitetura digamos, *de vanguarda*, para o socialismo brasileiro. X

Vimos que, num primeiro momento, isto é, na época em que escreveu *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, 1952, Artigas havia identificado *arquitetura moderna* com *arquitetura do capitalismo*, à semelhança do que ocorrera na URSS, no final da década de 20, ao se apresentarem as primeiras manifestações em favor do *realismo socialista*. E Artigas identificava ainda na mesma ocasião, arquitetura do *realismo socialista* com *arquitetura do socialismo*. A par disso, se colocava o combate ao chamado *imperialismo norte-americano*, o que teria provocado uma certa exacerbação do viés nacionalista. E mesmo quanto ao fortalecimento da idéia do *nacional*, havia também já preparado o discurso de origem do *realismo socialista* na URSS, forjado em grande parte para combater o que tinham considerado internacionalismo ou cosmopolitismo.

Queremos com isso chamar a atenção mais uma vez para a semelhança entre o quadro que se colocava no Brasil no começo da década de 50, início da *guerra fria*, e aquele que havia se estabelecido na URSS, a partir do final dos anos 20, na passagem do período pós-revolucionário para a situação da "construção do socialismo num só país", conforme discutimos no capítulo anterior. Muitos dos recursos de associação de conceitos empregados no Brasil dos anos 50, quanto ao fato da arte e da arquitetura moderna serem representações do capitalismo ou dos interesses da burguesia, na verdade apenas reproduzia e recolocava em pauta um discurso que havia sido criado na URSS no final dos anos 20 e que tinha constituído a base para o próprio *realismo socialista*. Todas as manifestações da *vanguarda soviética*, de referencial importância para a constituição das expressões artísticas e culturais do século XX, manifestações as mais autênticas de um desejo de aproximar arte e indústria em favor da democratização e da fruição do conhecimento na sociedade foram no entanto, como vimos, rapidamente dissolvidas, acusadas de defenderem os interesses da burguesia e portanto de sabotarem o socialismo. "O que não é nosso está contra nós"⁴⁵, esses eram os termos com que os representantes do poder soviético utilizavam para condenar tudo que não estivesse sob o seu estrito domínio. Tudo que não fosse "*realismo socialista*" estava "*contra nós*". A arquitetura e a arte das vanguardas soviéticas foram acusadas de estar "*contra nós*" porque não se tolerava a *invenção do novo*. O *novo* representaria um conteúdo transformador que não interessava acalantar de modo algum. O conteúdo de invenção, de despojamento, de rebeldia estética, revolucionária e libertária que as manifestações da arte e da arquitetura da vanguarda soviética traziam parecem ter sido muito interessantes no momento da Revolução Soviética propriamente, e mesmo no período pós-revolucionário. Contudo, passaram X X

⁴⁵ Cf. Kopp, Anatole. *L'Architecture de la période stalinienne*. op. cit. p. 201.

a não interessar mais quando o plano político foi modificado no sentido de permitir a criação das bases para a manutenção do poder constituído, da permanência de Stalin como representante da classe proletária na figura social da ditadura do proletariado. E essa classe proletária tinha que ser mantida nessa condição de proletária, porque se houvesse possibilidade de criação de um outro *status quo*, de um outro patamar social de liberdade e de democratização real, talvez isso abalasse profundamente a permanência de Stalin no poder. Desse Stalin no poder, e de outros que à sua semelhança possivelmente viessem reivindicar seu lugar. Portanto, o projeto de manutenção do poder na URSS dos tempos stalinistas parece que passava por um estado próximo ao de olhar a história pelo retrovisor, de restaurá-la, de conservá-la, porém jamais de transformá-la. A idéia de transformação talvez implicasse aludir a uma dimensão de futuro que o socialismo, visto pelos óculos de Stalin, parece que não estava disposto a aceitar. Nesse sentido as hipóteses colocadas pelo *realismo socialista* parecem mesmo querer dar as costas para o futuro. A intenção talvez fosse clara no sentido de fazer crer que já se havia chegado ao futuro, que não haveria outro futuro a contemplar, senão o *presente*. Por conta disso talvez, o *realismo socialista* não admitisse a hipótese da *invenção* na arte e na arquitetura, como era próprio da *modernidade*, porque implicaria necessariamente numa dimensão que fatalmente apontaria para uma proposta de futuro, para no mínimo, uma outra *invenção* que suplantasse essa. Mas o *realismo socialista* admitia apenas a inovação⁴⁶, ou seja, a atualização do passado *no presente*, o que o transformaria quase num *presente perpétuo*, constantemente atualizado, porém sem proposta de futuro. Era o contrário do ser *moderno* no sentido da dialética do choque do futuro contra o passado.

Portanto, não eram idéias novas que Artigas e seus companheiros de Partido Comunista estavam defendendo mas se constituíam como parte da disseminação de uma ideologia que conseguira identificar tão plenamente *realismo socialista* com *expressão artística do socialismo* que chegava a confundi-las. Era essa mesma a intenção. Na URSS, nos tempos de Stalin, o *realismo socialista* era a "*verdadeira expressão do socialismo*"⁴⁷.

5.6 Expondo contradições: a tradição brasileira e as vanguardas artísticas européias

A importância assumida pela morte de Stalin em 1953, parece estar principalmente colocada no fato de permitir uma reabilitação da arte e da arquitetura relacionadas à *modernidade* na história. Sabe-se que o relatório de Krushev feito no XX Congresso do Partido Comunista da URSS, em 1956, jogou grande parte da militância comunista do mundo em estado de crise. Os europeus em particular, talvez, dadas as raízes e as fortes influências assumidas pelo ideário comunista na Europa do pós-segunda guerra. E parece que na Itália de modo mais intenso do que em outros lugares. No Brasil, pelo que sugerem especialistas, abateu-se uma crise profunda e generalizada, deixando, de início, os militantes do Partido Comunista numa condição de desconcertante vulnerabilidade⁴⁸.

⁴⁶ Cf. Kopp, Anatole. L'Architecture de la période stalinienne. op. cit. p. 224.

⁴⁷ Cf. Kopp, Anatole. L'Architecture de la période stalinienne. op. cit.

⁴⁸ Ver entre outros, o exame dessa questão em: Konder, Leandro. *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

Artigas talvez tenha constituído um caso um pouco diferente nesse meio, conforme apontamos em outra oportunidade⁴⁹. Sua crise arquitetônica e pessoal foi, de certo modo, antecipada em relação a crise política geral que se abateu naquela ocasião, 1956, como nuvem negra por toda a militância comunista. Contudo, como se costuma dizer que uma situação de crise parece conter a dimensão do perigo mas também a da oportunidade, no caso de Artigas seria necessário reconhecer que esta última prevaleceu. O desencanto com a luta pelos métodos partidários, assim como a necessidade de revisão desencadeada com a denúncia dos crimes cometidos por Stalin, teriam atingido Artigas numa fase final de sua própria crise, num processo de transformação já em andamento. Havia para Artigas um quadro anterior, que já se apresentava de modo crítico desde 1950, época das discussões iniciais em torno da I Bienal de São Paulo, agravado principalmente após a publicação do seu artigo *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, em 1952. Diante disso, deve ser considerado que Artigas vinha na verdade, sinalizando uma certa disposição para promover transformações em seu fazer arquitetônico, em particular a partir de 1954, conforme vimos. Sua busca ia no sentido de uma saída quase pessoal para um conflito, traduzido no embate *arquitetura moderna e realismo socialista*, cujas dimensões eram extremamente maiores do que teria imaginado, pois que havia sido gerado na URSS com a ascensão de Stalin ao poder, no final dos anos 20. E Artigas acabara se envolvendo numa espécie de versão brasileira desse embate, de maneira profunda e angustiante. Não teria sido nada fácil encontrar uma saída. Decididamente, não conseguira encampar a proposta dos arquitetos comunistas do Rio Grande do Sul, que propunham a prática de uma arquitetura de recomposição com as tradições a partir da adoção de um *neocolonial* digamos, atualizado. Assim, parecia urgente para Artigas criar uma saída própria, dado o grau de desconforto que se encontrava frente a toda essa questão. Na expressão *Arquitetura Brasileira*, que passara a empregar a partir de 1954, ainda sob domínio teórico do *realismo socialista*, parece ter colocado uma carga semântica que representava, em todo caso, a tentativa de encontrar caminhos rumo a uma outra prática. Mas o envolvimento ainda presente quanto às teorias do *realismo socialista*, deixava a sua própria questão arquitetônica muito longe de ser resolvida. Considerando então, esse período de crise, mais ou menos entre 1953 e 1955, é possível constatar que apenas um ou outro projeto, uma ou outra obra foram concretamente realizados. Período difícil para Artigas, marcado por uma crise profissional e pessoal relacionada às posturas políticas que assumira na militância do Partido Comunista.



Prédio residencial e comercial Ary Fachada, São Paulo, 1953. Vilanova Artigas. Fachada [DT] e corte [AFVA]

⁴⁹ Cf. Thomaz, Dalva. Um olhar...



Casas de madeira típicas da região do Paraná. [DT]



Casas de madeira típicas da região do Paraná. [DT]

Os percursos cumpridos por Artigas em busca de saídas para a sua crise arquitetônica, entre mais ou menos 1954 e 1955, talvez início de 1956, apontam para pólos imediatamente opostos. Numa ponta buscava a *tradição* e, na outra ponta, o *novo*. A *tradição* e o *novo*. Representações históricas do embate da *modernidade*.

No primeiro caso, num enfrentamento quase direto, Artigas voltaria seus olhos para o interior do Paraná, seu lugar de origem, e, na tentativa de abordar o outro lado, teria se reportado às chamadas *vanguardas artísticas*, manifestações de ruptura com os historicismos em busca do *novo* próprio da *modernidade* na cultura europeia do final do século XIX e início do século XX. Ainda impregnado pelo discurso da recuperação das tradições, tal como afirmado pelo *realismo socialista*, que enfim haveria de ter alguma validade, Artigas se reportaria aos pontos mais remotos de sua vivência no interior do Paraná, recuperando suas próprias referências, como uma espécie de reconhecimento do outro em si. Isso teria provocado algumas das suas revisões arquitetônicas em vista daqueles cenários da vida longe das grandes cidades, marcados, no caso do interior do Paraná, pelas casas de madeira que lhe eram tão familiares. Essas casas sobrevivem até hoje na cultura paranaense, e embora sejam construções relativamente simples e muito comuns naquele ambiente, se poderia reconhecer que dificilmente se encontram casas de madeira como aquelas, senão no Paraná, ou em regiões limdeiras ao Paraná, ou nos lugares aonde paranaenses se instalaram por outros lugares do país. São casas cujas características

parecem fazer parte da própria idéia de morar na cultura paranaense e que encerram, de todo modo, um saber fazer local, completamente arraigado às manifestações culturais daquela região do país. O agrupamento dessas casas gera uma paisagem típica de uma região interiorana que tivesse sido pouco atingida por traços da modernidade presentes nas grandes cidades. Esse era um lado de busca quase intimista, de um re-olhar a própria história, como história vivida.

Mas na sua inquietude, Artigas vai, por outro lado, atrás exatamente dos aspectos que haviam lhe encantado quando decidiu ser um arquiteto *moderno*, em meados da década de 40, como vimos, quando se interessou pela possibilidade de ampliação do campo de atuação da arquitetura para além das residências burguesas. Talvez por conta disso, sua pesquisa artística e arquitetônica se voltaria naquele momento, meados dos anos 50, para os aspectos da *modernidade* que poderiam conter o sentido mais inovador e capaz de realmente contribuir para ampliar e democratizar a experiência arquitetônica. Artigas parece particularmente interessado, naquelas circunstâncias, na *modernidade* enquanto abertura para o *novo* do futuro. Isso significaria ainda uma certa recomposição com seu próprio compromisso de arquiteto *moderno*, cuja oposição, pelo menos formal, do *realismo socialista*, tendia ainda por aquela época a pressioná-lo para que abandonasse em favor de um fazer mais voltado ao *tradicional*. Em busca de saídas que apontassem então para o *futuro*, Artigas se teria deixado permeiar justamente pelo viés mais condenado pelo *realismo socialista*, ou seja, as propostas das chamadas *vanguardas artísticas*. A porta de entrada parece ter sido o contato que estabeleceu com Waldemar Cordeiro, conforme vimos em outra ocasião⁵⁰. E seu interesse parece ter sido despertado, nesse sentido, em particular na obra de Mondrian, uma forma abstrata que era da arte concreta. Nisso talvez tenha tido influência, como muitas vezes reconhece⁵¹, do grupo dos chamados *concretistas* de São Paulo, com quem Waldemar Cordeiro convive muito diretamente, e de quem Artigas teria se aproximado.

Muitas das idéias e das reflexões de Artigas que marcaram esse período de busca de uma saída para a *arquitetura brasileira*, como passara a chamar, se encontram expostas e algumas vezes sintetizadas na casa Baeta, de 1956. Já tivemos oportunidade de chamar a atenção em várias oportunidades para o interesse particular que a casa Baeta representa no conjunto da obra de Artigas⁵², mas é sempre interessante recolocar certos aspectos. O projeto da casa Baeta está situado num momento em que Artigas estava retomando, digamos assim, a prática da arquitetura propriamente, após um período um tanto conturbado. Além das atividades no ensino da arquitetura e no IAB, exercera o papel de jornalista, estivera muito presente nas atividades do Partido Comunista, participara da comissão de redação da revista *Fundamentos*. Propusera-se ali a discutir arquitetura enveredando por um viés crítico da *arquitetura moderna brasileira* em grande parte confrontada com as hipóteses teóricas advindas do *realismo socialista*. Sem encontrar saídas imediatas para o embate que assumira, conforme discutimos, enfrentou um período de crise arquitetônica. Crise da teoria e crise da prática. E foi ainda envolto num clima de pesquisa, de busca de saídas arquitetônicas, que enfrenta com uma equipe de arquitetos⁵³ e outros profissionais o concurso para Brasília, no qual obtém o quinto lugar⁵⁴.

⁵⁰ Cf. Thomaz, Dalva. Um olhar...

⁵¹ Há várias referências de Artigas a esse respeito. Ver em particular, entrevista a Aracy do Amaral, dat. s.d., Acervo FVA.

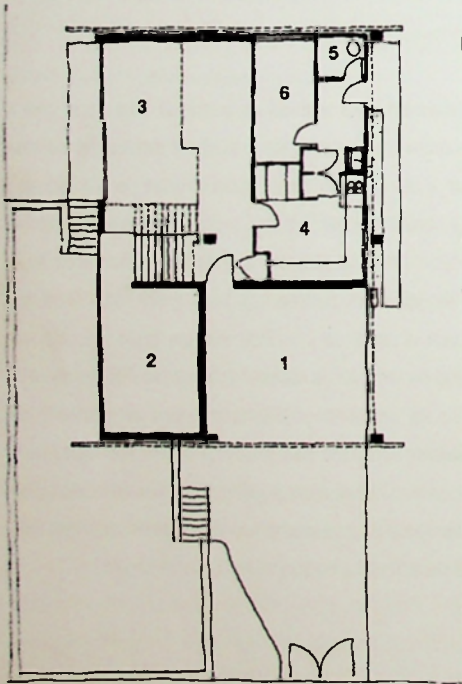
⁵² Cf. Thomaz, Dalva. Um olhar... pp. 225-229; Thomaz, Dalva. Desenhar é preciso, viver também é preciso. in *AU/Arquitetura e Urbanismo* (50), out-nov/93, São Paulo: Pini.

⁵³ Equipe principal composta por Paulo Camargo e Almeida, Mario Wagner Vieira da Cunha, Carlos Cascaidi e Vilanova Artigas. Essa equipe concorrente contou com a colaboração de vários outros arquitetos.

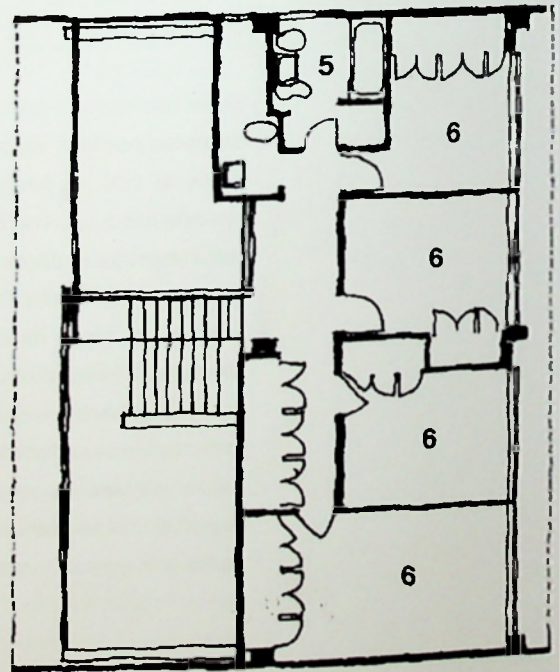
⁵⁴ Cf. Plano Piloto no. 1 - 5o. Prêmio (concurso para o Plano Piloto de Brasília). *Módulo* (8) ano 3: 19-26, jul. 1956. Rio de Janeiro. Avenir.



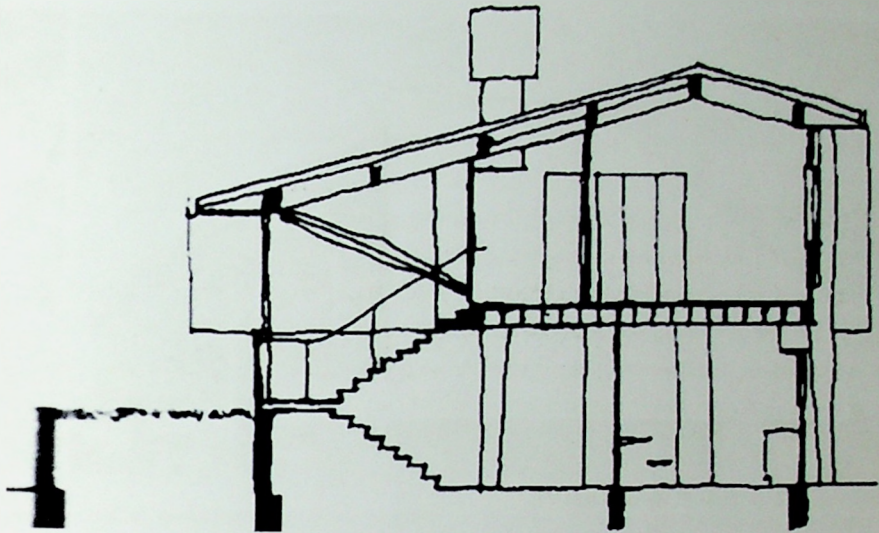
Casa Baeta, 1956, São Paulo. Vilanova Artigas [VA]



Casa Baeta, 1956, São Paulo SP. Vilanova Artigas. Planta térreo. [VA]



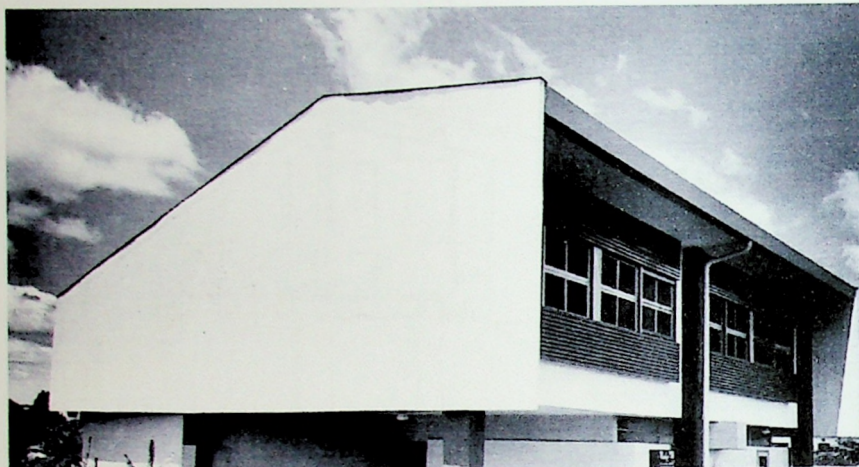
Casa Baeta, 1956, São Paulo SP. Vilanova Artigas. Planta pavimento superior [VA]



Casa Baeta, 1956, São Paulo SP. Vilanova Artigas. Corte. [VA]

A casa Baeta pode ser considerada, portanto, herdeira de todas as idas e vindas de Artigas tanto no sentido da busca da *tradição*, como na busca do *novo*, como observamos há pouco. A casa Baeta explora o ideário arquitetônico das casinhas simples de madeira do Paraná, como tantas vezes disse Artigas, mas explora ao mesmo tempo, deliberadamente, idéias a respeito do que seja o *abstrato* na forma, na cor, no uso, na intenção. As fôrmas de madeira da fachada mantida cega para a rua, a laje inclinada e a cobertura em telha de barro, o uso dos pórticos e o tirante metálico, não executado na ocasião, vão construindo os contrapontos do choque entre o que chamamos de *valores de permanência* e *valores de invenção*. O *novo* ali contém a *tradição*, o *novo* expõe a *tradição*, o *novo* convive com a *tradição*. Na casa Baeta, Artigas expõe o choque entre os dois pólos de oposição e de interesse reclamados no embate entre *arquitetura moderna* e *realismo socialista* no qual tinha, de modo tão profundo, se envolvido. Curiosamente, a casa Baeta coloca aspectos da *tradição brasileira* lado a lado com a cultura européia da *modernidade* considerada pelos olhos das *vanguardas artísticas* do início do século XX. Fica exposto o diálogo. E o choque, no sentido do movimento, do que quer vir a ser outro, não o mesmo.

Com a casa Baeta, Artigas propõe uma espécie de fuga dos valores próprios da *arquitetura moderna brasileira* do modo como vinha caracterizada, para tentar encontrar as bases de uma *Arquitetura Brasileira*, síntese cultural entre o antigo e o novo, entre o popular e o erudito, síntese técnica entre o rudimentar e a tecnologia de ponta, síntese artística entre o *transitório* e o *permanente* tal como a *modernidade* sugerida por Baudelaire.



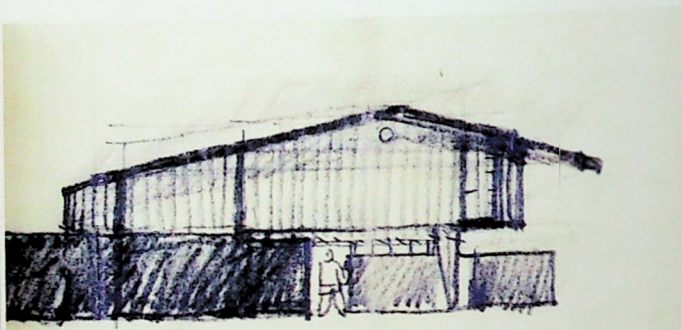
Casa Baeta, 1956, São Paulo SP. Vilanova Artigas [VA]



Casa Baeta, 1956, São Paulo SP. Vilanova Artigas [DT]



Casa Baeta, 1956, São Paulo SP. Vilanova Artigas [DT]



Casa Baeta, 1956, São Paulo SP. Vilanova Artigas. Croquis

5.7 Artigas, *construtivismo soviético* e *realismo socialista*: inversão e re-inversão do discurso

Ao entrar pelo caminho das *vanguardas artísticas* europeias e num percurso quase inevitável, Artigas acabará, não se sabe exatamente em que momento, deparando com o trabalho dos *construtivistas soviéticos*. É possível que não tenha sido de imediato, mesmo porque as pesquisas que puderam ser feitas a partir da abertura da URSS, depois do XX Congresso, só teriam sido efetivamente divulgadas a partir de final dos anos 50, início dos 60. De qualquer modo, já é num momento posterior ao processo que se seguiu às denúncias dos crimes de Stalin e, com isso, o fim da prática intransigente do *realismo socialista*. Na URSS, e fora dela.

E aqui deve ter acontecido um fenômeno talvez um pouco desconcertante. Porque no momento em que Artigas foi, com as hipóteses que tinha aprendido com o *realismo socialista*, pesquisar o trabalho realizado pelos *construtivistas soviéticos* na década de 20, deve ter se deparado com aspectos semelhantes ao discurso do *realismo socialista* que conhecia. E outra forma! Porque, ao que tudo indica, além do discurso do *realismo socialista* ter tentado se confundir com o próprio discurso do *socialismo*, muitas das idéias que parecem ter cativado Artigas naquele período, tinham, na verdade, sido concebidas pelos *construtivistas soviéticos* durante os anos 20, como demonstram os diversos documentos da época e como tentamos mostrar no capítulo anterior.

Ou seja, o *realismo socialista* teria se apropriado de partes consideradas convenientes do discurso teórico dos *construtivistas soviéticos* para a arquitetura, propondo em cima disso, uma outra prática, já comprometida com os valores artísticos do passado. Isto quer dizer que, enquanto os *construtivistas* nos anos 20, formulavam as hipóteses para a transformação do estado atual da sociedade pós-revolucionária num ambiente propício ao socialismo, portanto tentando rever as utopias históricas e, ao mesmo tempo, os avanços técnicos mais apropriados quanto ao modo de vida socialista *para construir o futuro*, vieram, no sentido contrário, Stalin e Jdanov acusando-os de burgueses e de quererem sabotar o socialismo. Os *construtivistas* passaram a ser então acusados pelos poderes constituídos na URSS, de criar, com suas formas novas e arrojadas, uma arquitetura internacional, comprometida com o capitalismo. Tanto pelas relações de proximidade que mantinha com a arquitetura *moderna* feita nos países europeus, como pelas soluções técnicas proporcionadas pelo avanço industrial, que a arquitetura dos *construtivistas* incorporava e defendia. Alegava-se, portanto, que essas formas criadas pelos *construtivistas* não exprimiam os valores do socialismo. Além disso, acusavam os *construtivistas* de produzir com suas formas abstratas uma *não-arte*, ou seja, uma arquitetura que desprezava os *verdadeiros* valores artísticos, aproximando-se com suas obras daquelas produzidas pelos engenheiros, interessadas apenas em explorar expressões advindas do conhecimento técnico e não os valores "*psicológicos*" que, segundo o *realismo socialista*, seriam os próprios da arte. Acusados de *formalistas*, como vimos no capítulo anterior, os *construtivistas*, assim como o conjunto dos arquitetos e artistas ligados às correntes da *vanguarda artística soviética*, passaram a ser rejeitados e neutralizados pelos formuladores do *realismo socialista* por serem considerados elitistas, *artistas profissionais*, não proletários, contrários aos interesses da maioria. Como se quisessem extirpar o mal pela raiz, na virada dos anos 20 para os 30, Stalin e seu interlocutor cultural Jdanov, sob a alegação de quererem "consolidar um socialismo já presente", que dispensava a criação de formas novas que o representassem, conseguem inverter o discurso dos *construtivistas*, tomando para si a autoria das propostas que lhes interessava conservar. Assim, como numa espécie de extensão da idéia de "*assimilação crítica da herança cultural do passado*"⁵⁵ apropriam-se do teor de idéias desenvolvidas quanto à criação do ambiente socialista pelos *construtivistas* durante a década de 20, como se estas tivessem sido realmente criadas por eles, os formuladores da teoria do *realismo socialista*. Desprezavam, com essa atitude, as formas criadas pelos *construtivistas*, como se o discurso fosse aproveitável e as formas, perniciosas. Ficam com o discurso, dispensam a forma. Como organização, a VOPRA parece ter cumprido justamente esse papel de braço instrumental para efetuar a inversão das idéias *construtivistas* segundo os interesses de Stalin e Jdanov para a arquitetura. Isso parece ficar demonstrado a partir do documento da VOPRA que analisamos⁵⁶. Tomando para si a autoria das propostas socializadoras quanto à produção do espaço e da arquitetura colocados nos programas

⁵⁵ Cf. Kopp, Anatole. *L'Architecture de la période stalinienne*. op. cit. pp. 219 e seguintes.

⁵⁶ Ver capítulo 4.

desenvolvidos pelos *construtivistas*, invertem o discurso do *construtivismo*, apropriam-se dele para passar a aplicá-lo em outra prática, qual seja, a que *recupera as tradições nacionais* na então chamada *arquitetura proletária*, da qual a VOPRA se constitui como a maior representante. E essa *arquitetura proletária*, defendida por Stalin e Jdanov como a *verdadeira* arquitetura do socialismo, continha, em grande parte, idéias e propostas recolhidas dos estudos dos *construtivistas* às quais foram, rapidamente, associadas outras *formas*. Estas eram recuperadas com base na cultura do passado, da Antiguidade, a pretexto de serem *conhecidas do povo*, e, portanto, facilmente *reconhecidas pelos povo*. Uma espécie de aplicação mecânica da chamada teoria do reflexo: "arquitetura como reflexo da sociedade"⁵⁷. A isso chamavam *consolidação do socialismo*. Ora, quem consolida não precisa mais transformar nada. E nem deve. Portanto, invertendo o discurso dos *construtivistas* e apropriando-se dele, o *realismo socialista* criará um conjunto de normas estilísticas e formais para a arquitetura, e também para a arte, a partir de uma disjunção básica colocada entre *forma* e *conteúdo*⁵⁸. O *conteúdo* significava o teor do que deveria ser o programa construtivo do socialismo que já se encontrava, em sua formulação principal, constituído pelos *construtivistas soviéticos*. Ainda porque, tudo indica que estes passaram os anos 20, mais estudando essas questões relacionadas ao modo de vida socialista e às propostas voltadas aos chamados *condensadores sociais* do que realizando obras propriamente, porquanto não houvesse economia para isso. E as formas *modernas* que acompanhavam em ousadia os próprios programas elaborados pelos *construtivistas soviéticos* foram deixadas de lado pelos idealizadores do *realismo socialista*, ridicularizadas, como ocorreu com muitos dos projetos de Leonidov⁵⁹, sendo principalmente desvinculadas do conteúdo social que lhes dava origem. Interessados, de todo modo, apenas no conjunto dos conhecimentos já produzido pelos construtivistas, no programa construtivo que estavam elaborado nos anos 20, no *conteúdo*, digamos, sobre o qual se assentavam as bases de uma arquitetura moderna e socialista, os idealizadores do *realismo socialista* desprezaram a atualidade de suas formas, apropriaram-se de seu conteúdo e foram buscar no passado cultural da humanidade outras formas para representá-las, como se a história fosse um mero catálogo de formas. E nesse caso, preferiram incentivar a aplicação de formas relacionadas à Antiguidade clássica, grega, para justificar, ou melhor, para representar uma sociedade democrática. Que não era. Stalin teria conseguido enfim, se apropriar das melhores qualidades do ideário *construtivista*, como no geral de todas as correntes da *vanguarda artística soviética*, inclusive o *formalismo*, e revertido, já como *conteúdo doutrinário* para o *realismo socialista*. Esse conteúdo, digamos, usurpado passava a ficar, assim, embalado com a monumentalidade das formas retiradas do passado. Além de cumprirem interesses da cultura de "culto à personalidade", com a criação de monumentos de dimensões descomuns essas formas queriam dizer, no fundo, que havia um forte domínio instaurado e que Stalin era a figura central, à semelhança talvez, dos grandes impérios da Antiguidade. E nesse sentido, Argan com muita razão e acuidade afirma que: "A partir de 1930 aproximadamente, a pintura, a arquitetura e a escultura da União Soviética, às quais se devolve anacronicamente o prestígio acadêmico perdido, serão, infelizmente, semelhantes em tudo, exceto na temática, à pintura, à escultura e à arquitetura oficiais do fascismo italiano e do nazismo alemão."⁶⁰

Então, o mais curioso é que, no fundo, o que Artigas fez, de meados para o fim da década de 50, ao encontrar saídas arquitetônicas nas propostas das *vanguardas artísticas* e, em particular, no *construtivismo soviético* foi

⁵⁷ Cf. Kopp, Anatole. L'Architecture de la période stalinienne. op. cit. pp. 214-215.

⁵⁸ Cf. Kopp, Anatole. L'Architecture de la période stalinienne. op. cit. pp. 231-235.

⁵⁹ Cf. Kopp, Anatole. L'Architecture de la période stalinienne. op. cit. pp. 98 e seguintes.

⁶⁰ Cf. Argan, Giulio Carlo. AM p. 300.

aplicar mais ou menos o mesmo método que deve ter aprendido com a doutrina do *realismo socialista*. Ou seja, promover uma espécie de *inversão* do discurso. Só que, nesse caso, a inversão do foi no sentido de restabelecê-lo ao seu devido lugar! Quer dizer, reunir, reunificar, reintegrar *forma* e *conteúdo* arquitetônicos para que fosse restabelecida a validade de um discurso gerado pelo interesse da sociedade de transformar o ambiente, o espaço arquitetônico e o espaço urbano, a fim de tomá-lo favorável ao assentamento das bases do socialismo em suas melhores hipóteses. E no quadro da *modernidade*, naturalmente. Pelo que vimos, o *construtivismo soviético*, como nome-síntese das várias correntes da arquitetura da *vanguarda artística soviética* do período revolucionário e pós-revolucionário na URSS, se empenhara em toda sua capacidade de *invenção* de formas novas, de espaços novos, de estruturas novas, de programas novos para oferecer o que havia de mais avançado ao conjunto de uma sociedade que inaugurava uma nova era no mundo: o socialismo.

E aqui precisa ser considerado o significado que assume para Artigas ser um arquiteto *moderno*. Isso continha um sentido de defesa de uma *modernidade* primordialmente democratizadora em termos de oportunidade social. *Modernidade* que deveria se afirmar numa relação intensa com expressões artísticas *modernas*, com o ambiente *moderno*, na medida em que ser *moderno* parece conter a exteriorização dos pressupostos assumidos historicamente pelo processo de modernização da própria sociedade. Por conta disso, Artigas parece se reabilitar, se recompor diante da possibilidade de exercer a excelência da expressão digamos, *moderna*. E nesse ponto, o seu encontro com as *vanguardas artísticas européias* e com o *construtivismo soviético* parecem ter representado o acolhimento do lar, a possibilidade de volta para casa. Artigas poderia enfim, ser arquiteto *moderno* em toda sua plenitude.

5.8 Nacional e internacional: a inversão do olhar e a liberdade para a *Arquitetura Brasileira*

No processo de busca de saídas para a prática arquitetônica, Artigas dá demonstrações de que teria começado a conceituar a expressão *Arquitetura Brasileira* por volta de 1954, antes das denúncias dos crimes de Stalin, quando ainda estava envolvido com idéias do *realismo socialista*. Premido talvez, pela necessidade de encontrar alternativas, por conta de negar-se na prática a assumir o *realismo socialista*, provavelmente deparou com a questão do *nacional* e do *internacional* na complexidade de seus significados para a arquitetura naquelas circunstâncias. Quer dizer, o que quer que chamasse de *moderno*, qualquer expressão de *moderno*, mesmo que fosse o *moderno brasileiro*, iria, de todo modo, sugerir relações com o *internacional*. Artigas sabia disso. Walter Gropius falava em *arquitetura internacional* referindo-se à arquitetura *moderna* européia do entre-guerras e esteve presente no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, no início de 1954. A exposição *The International Style* havia proposto, objetivamente, como vimos, a criação de um estilo *internacional* mostrando arquitetura moderna européia. E Artigas tinha passado um tempo nos EUA, entrado em contato com arquitetos, não tinha como não saber. Assim, parece que qualquer idéia de *moderno* reportaria a uma idéia de *internacional*. Mas todo o propósito do *realismo socialista*, também como vimos, era ir no sentido oposto do *internacional*, assumindo, ou melhor, forjando uma *nacionalidade*. Artigas quando tira o "moderna" da expressão *arquitetura moderna brasileira*, criando a sua *Arquitetura Brasileira* parece querer dizer algo, conforme discutimos. Ao tirar o

"moderna" mas deixar o "brasileira" poderia ir uma intenção de apenas rever os aspectos nacionais dessa arquitetura, que na verdade não é o que acontece, na medida em que o diálogo que estabelece é entre *tradições nacionais e vanguardas artísticas européias*. Não se poderia esquecer também que Artigas recorre muitas vezes a expressões como *"internacional pelo conteúdo e nacional pela forma"* ou numa variante *"universal pelo conteúdo e nacional pela forma"*, que devem ter sido colocadas inicialmente por essa época, inclusive porque são no fundo expressões também derivadas do discurso do *realismo socialista*, que diz *"socialista pelo conteúdo e nacional pela forma"*⁶¹. E nessas expressões Artigas emprega universal ou internacional para se referir ao conteúdo. Ao que parece, Artigas teria mantido nessa expressão o *internacional como conteúdo* uma vez que o *internacional* permitiria a dupla interpretação. Ou seja, *internacional como moderno e internacional pela "origem proletária"*, como inclusive chega se referir, muito tempo depois: *"(...) E quando se fala em estilo internacional, qualquer comunista, como eu naquele tempo, logo sabia que o sentido da internacionalidade era de origem proletária, universal. Quer dizer, universal pelo conteúdo, nacional pela forma. Uma arquitetura internacional seria aquela que servisse ao total da humanidade e tivesse suas formas nacionais cobrindo a internacionalidade da intenção. Essa relação entre forma e conteúdo é tipicamente do pensamento dessa época e, particularmente, de Lenin"*⁶². Portanto, se o conteúdo era internacional porque era socialista, podia ser internacional também porque, *moderno*. Quanto à forma, vimos que, as concessões de Artigas às *tradições* estavam mais ligadas a algumas recuperações da arquitetura popular, quase se poderia dizer, *vemácula, brasileira*. Num outro texto, também bem posterior, Artigas se refere a esse período de busca e fala das *"raízes brasileiras da Arquitetura 'Moderna'"*: *"(...) compreender alguns significados dentro da Semana de 22 válidos para a nossa cultura arquitetônica e para aproveitar elementos de saber arquitetônico nacional, histórico, erudito e popular. O ardente desejo de descobrir a autenticidade, a originalidade das raízes culturais brasileiras que a atitude revoltada frente à guerra fria churchiliana despertou em alguns de nós, contra uma subserviência cultural e política que julguei ter reconhecido na convivência cultural daqueles anos, me fizeram procurar formas e formas que reuni um repertório que me pareceu capaz de me aproximar de uma posição cultural crítica e rebelde"*⁶³. De tudo isso se poderia dizer que mesmo durante o período em que Artigas está pressionado pelas questões do realismo socialista, ainda assim, o sentido da internacionalidade estaria presente na afirmação que faz, na prática da arquitetura, do *moderno*. E do mesmo modo talvez se pudesse falar da afirmação do nacional, presente na obra de Artigas praticamente desde que assumiu ser um arquiteto *moderno*, por volta de 1944. Na expressão *Arquitetura Brasileira*, que encaminharia enfim, um outro olhar teórico para a arquitetura, se poderia dizer que Artigas reafirma a idéia de nacionalidade num sentido de poder estabelecer o contraponto com o internacional. Delineava-se ali uma proposta de diálogo, portanto de separação entre um e outro. Um talvez fosse o nacional, tratado com autonomia suficiente para poder olhar o outro. O que lhe é exterior.

Mas é preciso considerar que Artigas firmou alguns pontos de apoio para começar a esboçar a idéia de uma *Arquitetura Brasileira*. Ao que tudo indica teria sido a partir do tripé formado pelo *re-olhar para seu próprio passado*, com os pressupostos da *modernidade* técnica e artística que aponta para o futuro e, com o discurso

⁶¹ Cf. Kopp, Anatole. *Ville e révolution*. op. cit. pp. 263 e seguintes.

⁶² Cf. Artigas, João Batista Vilanova. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel, 1989. p. 60.

⁶³ Cf. Artigas, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. (2a. edição). São Paulo: FVA/Pini, 1986. p. 12.

que conhecia do *socialismo* que começou a caracterizar a expressão *Arquitetura Brasileira* como uma outra teoria para a prática da arquitetura.

Contudo, essa expressão *Arquitetura Brasileira* como colocada por Artigas não parece conter um conceito estático, na medida em que ela mesmo foi se transformando ao longo do tempo. Seria possível reconhecer no entanto, que, na base, guarda um comprometimento com a *nacionalidade* brasileira. Essa seria, digamos, a moeda de troca para que pudesse estabelecer um diálogo permanente no plano da *internacionalidade*. Diálogo amplo que se propõe a por em contato, senão em choque, a *realidade* e a *utopia*, a casinha do Paraná e o *construtivismo soviético*. Ou Mondrian, ou as manifestações próprias da *vanguarda artística*. E de *qualquer* vanguarda artística com *qualquer* manifestação do passado, porque se trata de uma expressão arquitetônica interessada no *futuro* e interessada no *passado* ao mesmo tempo. Que *recupera* o passado e *inventa* o futuro. Que afirma o sentido da *invenção*, mas também o da *inovação* e o da *permanência* ao mesmo tempo. Trata-se da expressão arquitetônica de um processo de permanente busca de poder oferecer a suprema qualidade ao conjunto da sociedade.

E gostaríamos de fazer notar aqui que a *desesperança* provocada na militância comunista pelo *terra arrasada* das denúncias dos crimes de Stalin, em 1956, parece ter representado um papel realmente um pouco diferente para Artigas. Pois que, teria significado para ele quase como a *decretação* final de uma etapa e a *disposição* de abertura para outra.

Indo um pouco além, poderíamos dizer que o desencanto com relação à política do stalinismo teria levado Artigas a pesquisar mais e mais hipóteses no sentido de fortalecer a sua expressão *Arquitetura Brasileira*. De teor, ou *conteúdo*, fortemente socialista, como havíamos comentado anteriormente, a expressão *Arquitetura Brasileira*, tal como proposta por Artigas desde 1954, não precisava mais, a partir das denúncias dos crimes de Stalin, e por consequência do desabamento de todo o discurso stalinista, se prender às barreiras formais e nem às limitações políticas colocadas pelo *realismo socialista*. Artigas estava formalmente livre. Assumindo essa liberdade, parece ter se recolocado perante o próprio discurso do *socialismo*, visto agora numa dimensão muito maior do que o *realismo socialista*, com suas hipóteses doutrinárias, havia divulgado. Enfim, Artigas teria se sentido ideologicamente livre para pesquisar a arquitetura da *modernidade*.

Acreditamos portanto, que mais do que alimentar qualquer crise, a queda do stalinismo teria reafirmado para Artigas um sentido libertário, expandido por diferentes direções. Libertava-se das amarras colocadas pelo Partido no período stalinista mas libertava-se ao mesmo tempo das obrigações partidárias com relação ao próprio exercício do *realismo socialista*. Tomava-se, portanto, possível fazer uma crítica das recomendações de Stalin, quanto à manifestação no campo das artes e da arquitetura. Mas pelo caminho, Artigas havia se libertado também de algumas amarras representadas pela *arquitetura moderna brasileira*, na qual já se manifestavam traços de uma *"cordata academia"* tal como iria se referir anos mais tarde, e conforme já comentamos. Presa de certo modo a uma linguagem que tinha sido consagrada internacionalmente, mas que pouco se havia renovado, a *arquitetura moderna brasileira* dava os primeiros sinais de que necessitava de um contraponto, ou seja, de um substrato que permitisse recolocá-la em movimento. Brasília cumpriria em parte esse papel posteriormente.

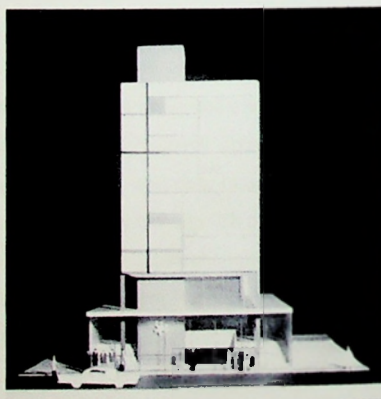
Naquele momento, contudo, Artigas parecia interessado em desfrutar a liberdade que em parte conquistara e que em parte fora digamos, beneficiário. Embrenhou-se a pesquisar e propor experiências arquitetônicas diversificadas. Continuava inquieto, ao que parece buscando novas experiências naquilo que seria visto como o oposto da situação vivida durante o período do *realismo socialista*. Ou seja, na condição apresentada pelo lado contrário da expressão artística, cultural e principalmente arquitetônica. Livre para pesquisar a *modernidade*, Artigas teria preferido, como vimos, começar pelas *vanguardas artísticas europeias*.



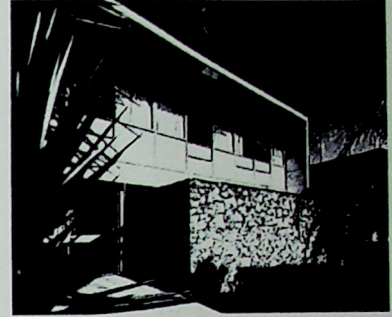
Casa Rubens de Mendonça, 1868, São Paulo SP. Vilanova Artigas [VA]



Casa José Ferreira Fernandes, 1957, São Paulo. Vilanova Artigas [VA]



Sindicato dos têxteis de São Paulo, 1959. Vilanova Artigas [VA]



Casa José Mário Taques Bittencourt (2). 1959, São Paulo. Vilanova Artigas. [VA]



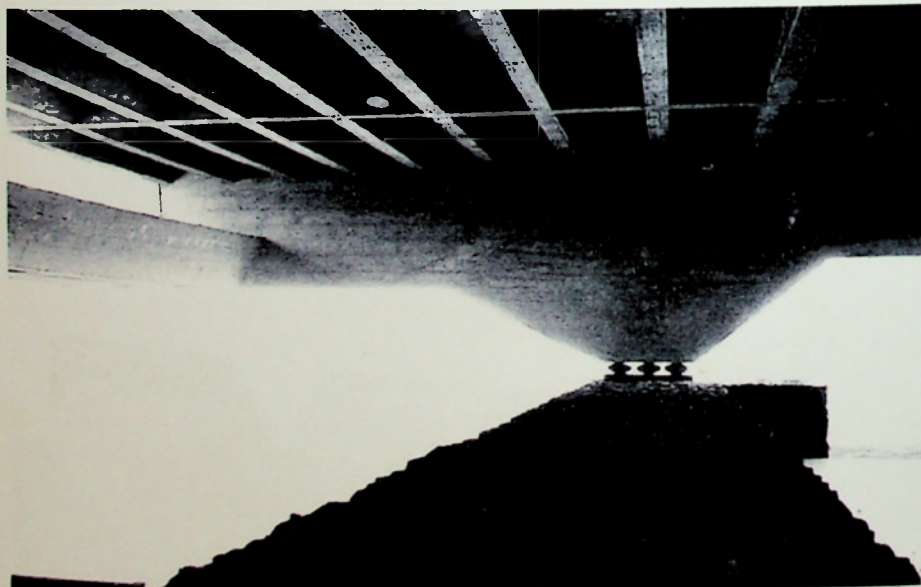
Ginásio de Itanhaém SP, 1959. Vilanova Artigas [VA]



Vestiário do São Paulo Futebol Clube. 1960, São Paulo. Vilanova Artigas[VA]



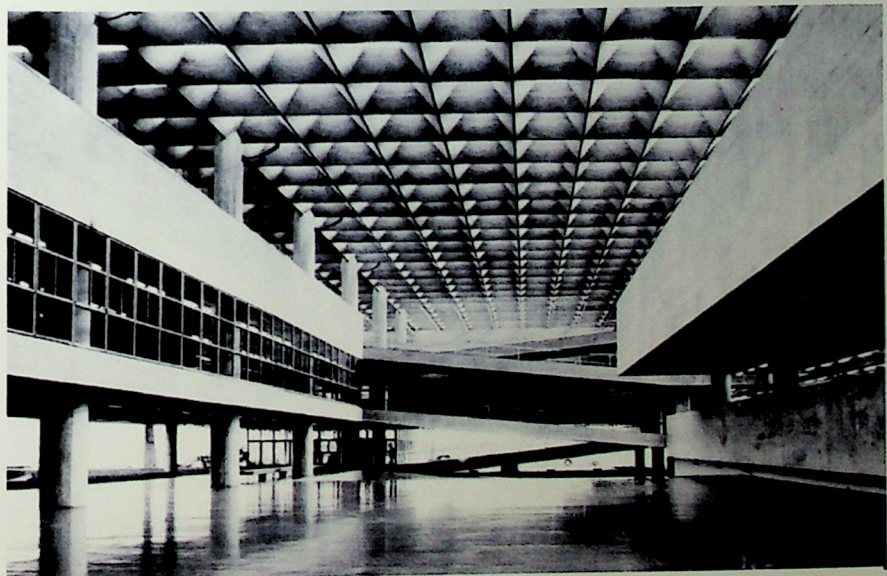
Ginásio de Guarulhos SP, 1960. Vilanova Artigas [DT]



Garagem de Barcos do Santa paula late Clube, São Paulo, SP, 1959. Vilanova Artigas [FFC]



Anhembi Tênis Clube, São Paulo SP, 1959. Vilanova Artigas[VA]

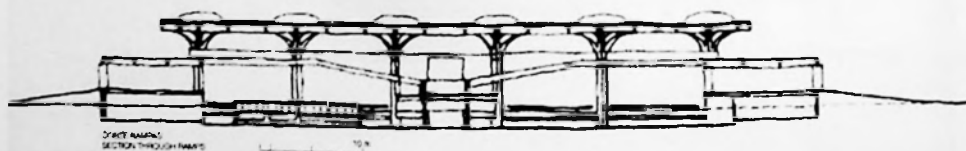


FAUUSP, São Paulo SP, 1962. Vilanova Artigas[VA]

Mas há um outro dado curioso nesse processo. Porque ao olhar daqui, a partir daqui do Brasil, com um olhar nacional, acostumado, digamos, a defender o nacional, e de repente lançar daqui o olhar para pesquisar o internacional, Artigas parece ter percebido que havia adquirido um espírito crítico diferente em relação àquilo que observava. Já não era a primeira vez que examinava o panorama artístico e arquitetônico europeu em detalhes, e quem já caiu uma vez num buraco ideológico de difícil saída, parece que não pretende repetir a dose. Portanto, o olhar de Artigas lançado daqui para vasculhar o ambiente internacional não era mais um olhar ingênuo, despreparado, mas era um olhar tenso, vibrante, que procurava o tempo todo exercer a *atitude crítica* que havia proposto alguns anos antes. Ou seja, tentar estabelecer um plano crítico para esse olhar à luz principalmente de um fundamento diríamos aqui, marxista. Quer dizer examinar a arte e a arquitetura europeia, nesse caso, a partir de um choque de interesses entre pressupostos capitalistas e pressupostos socialistas, construindo assim um crivo crítico do que interessaria apropriar-se, enquanto nação, e incorporar à arquitetura ou não. E os pressupostos socialistas se colocariam naturalmente, num plano de interesses do conjunto da sociedade. Mas o que é mais surpreendente aqui, é que esse tipo de atitude crítica pautada nesses termos, que pretende separar o que interessa do que não interessa, tanto em vista de uma perspectiva socialista, como em vista de uma perspectiva socialista para o país, derivaria, no fundo, dos *métodos* adotados pelo *realismo socialista* na passagem dos anos 20 para os anos 30. Só que colocado na perspectiva contrária: a perspectiva da *modernidade*. Quer dizer, a proposta de *modernidade* como o mundo que se abre ao futuro e que inclui o socialismo como um plano de democratização real, como talvez se possa dizer que seja o sentido histórico da *modernidade* propriamente. Uma modernidade renovada e renovadora que se realizasse *no* socialismo. Essa seria a *dimensão utópica da modernidade*.

Falando a respeito da apropriação que os grandes monopólios internacionais, principalmente nos EUA, fizeram da *arquitetura moderna* elaborada na década de 20, Artigas comenta:

*"Mas veja a que nível vai a possibilidade que a burguesia tem de captar esse conjunto de idéias, que foi chamado de comunista, para seu próprio uso e para sua própria representatividade. Não seria demais que naturalmente eu tivesse, eu mesmo, ao fazer minhas obras, muito mais modestas, aqui no Brasil, de alguma maneira servido para a manutenção da estrutura que aqui está. Mas há uma justificativa (...): em face das imposições do capitalismo brasileiro, penso que tenho esse direito, de elaborar as propostas do futuro em termos utópicos. Quer dizer, essa é a única reserva que posso transmitir com minha imaginação e minha criatividade de artista para o futuro, sem ter o compromisso total e evidente, concreto e objetivo, com um momento histórico contra o qual me jogo completamente de corpo e alma. Assim, essa relação do utopismo com a realidade é o que faz do artista um ser legítimo no ambiente em que vive, qualquer que seja seu protesto de cidadão contra a própria realidade."*⁶⁴

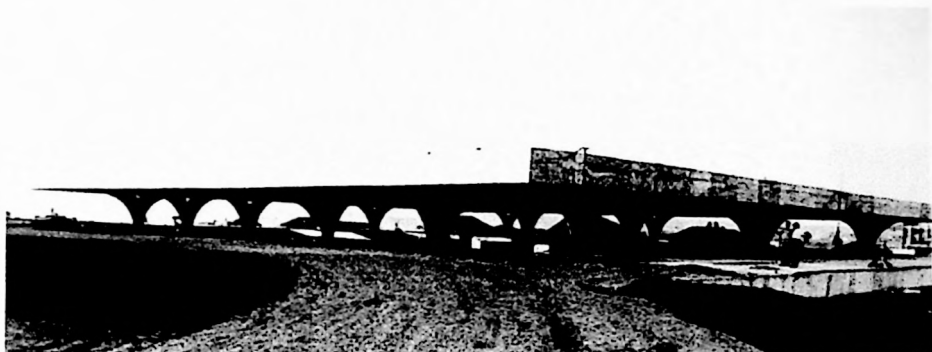


Rodoviária de Jaú SP, 1973. Vilanova Artigas [VA]

⁶⁴ Cf. Artigas, João Batista Vilanova. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 61-62.



Rodoviária de Jau SP, 1973. Vilanova Artigas [DT]



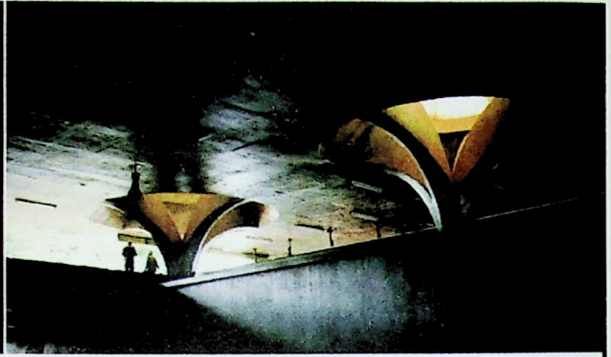
Rodoviária de Jau SP, 1973. Vilanova Artigas [VA]



Rodoviária de Jau SP, 1973. Vilanova Artigas [DT]



Rodoviária de Jaú SP, 1973. Vilanova Artigas [DT]



Rodoviária de Jaú SP, 1973. Vilanova Artigas [DT]



Rodoviária de Jaú SP, 1973. Vilanova Artigas [DT]



Rodoviária de Jaú SP, 1973. Vilanova Artigas [DT]



Edifício de habitação do Narkomfin, Moscou, 1929. M Guinzburg e I. Milinis. [AK]



Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães, Guarulhos, 1967. Vilanova Artigas e equipe. [DT]

CONCLUSÕES

Artigas não é fácil de ser compreendido. Tampouco o mundo que o cerca.

Ao fim deste trabalho fica uma sensação de tê-lo terminado prematuramente. Como se fosse absolutamente necessário revê-lo a partir do começo. Encaminhamos uma discussão, entabulamos uma conversa que necessitaria de muito mais tempo para captar algumas de suas nuances. Estas parecem permanecer escondidas nas dobras de um assunto fascinante e inesgotável.

Não pretendíamos de início discutir questões tão complexas, mesmo porque não havíamos nos preparado para isso. Nossa intenção era outra, era discutir as obras de Artigas e as qualidades que ressaltam a partir da década de 50, quando sua arquitetura dá um salto de qualidade. E seu percurso faz uma inflexão. Contudo, justamente por isso, acabamos de novo na teoria.

Artigas dá um salto de qualidade do meio para o fim dos anos 50. Mas o problema não era esse. Em inúmeros momentos nossos textos, meus em particular e de outros autores, apontaram para isso. Portanto, virtualmente sabíamos do salto qualitativo que, de conhecido, era até saudado. É um salto de qualidade bem-vindo. Poderíamos até dizer que se trata de um salto de qualidade pessoal, mas não é. Porque acabou envolvendo junto boa parte da arquitetura paulista. A tal modo que passou a representar o contraponto que talvez faltasse à *arquitetura moderna brasileira*, conforme chamamos a atenção no último capítulo, para que se fizesse girar com mais vigor o motor da história. Nesse caso, da história da arquitetura brasileira e suas contribuições ao conjunto da cultura arquitetônica internacional.

Portanto, repetimos, esse não era o problema.

O problema era saber porquê.

Tínhamos de saída que Artigas começava a década de 50 de um modo e terminava de outro, muito superior. Isso era intrigante, sempre foi. Mas como na década de 40 talvez se pudesse observar algo semelhante, é bem provável que já tivéssemos incorporado essa idéia de avanços como um dado natural. Entretanto, o que cerca a década de 50 é diferente. Diferente em qualidade. Olhando o período anterior, tenderíamos a colocar mais ou menos o que vai escrito, e falado, em inúmeras oportunidades, em relação ao papel desempenhado por Frank Lloyd Wright e por Le Corbusier na obra de Artigas. Partíamos dos mesmos pressupostos, acho que fez parte do nosso aprendizado meio mitológico a respeito de Artigas. E tínhamos a pretensão de recorrer às fontes de origem, a Fundação Le Corbusier, em Paris, e a Fundação Frank Lloyd Wright, em Chicago, para dar conta da proposta que tínhamos nos colocado de discutir as relações internacionais estabelecidas nas obras de Artigas.

A despeito de outras dificuldades de ordem prática, descobrimos afinal, que o problema, como gostava de dizer Artigas, não estava aí. Esse pedaço da sua trajetória de arquiteto parece ter ficado plenamente resolvido com *Apolo e Dionísio* desmascarados no texto *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, publicado em janeiro de 1952.

Descobrimos então, que o problema começava aí.

Porque com esse artigo e com as discussões que se colocaram em torno das questões ali levantadas, mas que já tinham gerado polêmica a um ponto quase insustentável, Artigas acabava de vez com as relações internacionais que tinha vivido intensamente até aquele momento, início da década de 50, livrando-se de Wright e de Le Corbusier, poderíamos dizer, de um só golpe. E estaria livre para praticar, se quisesse, a arquitetura de uma forma que se poderia pensar, nacionalista, sem recorrer ao que está fora do ambiente da nação propriamente. Mas parece que não era isso que estava buscando. E nem é isso o que acontece efetivamente com Artigas.

Enquanto há anos todos repetimos que a famosa "*atitude crítica em face da realidade*" teria dado as saídas arquitetônicas para Artigas no meio da crise em que se embrenhara, o próprio Artigas nos afirma que aquilo deixou todo mundo "sem saída". E ele tem razão. Nós é que não víamos.

Concretamente não havia saída mesmo, principalmente nos termos em que estava colocada a questão. As saídas, como vimos, tiveram que ser inventadas em outros termos. Daí a sua crise, que não foi uma crise em vão. Ficamos com a sensação de que aí, nesse momento, Artigas pagou uma conta que não era sua, e talvez nem da mesa ao lado, mas que tinha uma proporção muito maior. Maior do que a atuação da revista *Fundamentos* e do conjunto de intelectuais que reunia. Maior do que a presença e a atuação do Partido Comunista no Brasil, maior talvez do que a presença de outros partidos comunistas espalhados pelo mundo e principalmente pela Europa, maior do que o próprio nível de conhecimento que se poderia ter a respeito disso dentro da URSS. Porque parece que o stalinismo havia montado uma *máquina ideológica* de um alcance que talvez ainda hoje não nos seja possível avaliar suas reais dimensões.

Poderíamos considerar talvez, a partir daqui, deste trabalho e olhando pelo viés da arquitetura, que teria sido criado um embuste histórico na URSS, na passagem dos anos 20 para os anos 30, que nas artes e na arquitetura recebe o nome de *realismo socialista*. E se poderia dizer que seu alcance ultrapassa o universo da expressão artística, atingindo os mais diversos aspectos da vida dentro e fora da URSS. Trata-se de um embuste que foi usurpando tudo que considerava interessante e que foi, ao mesmo tempo, descartando o que era melhor não manter mais à vista. Desse capítulo da história se conhece o protagonista principal, Stalin, sabe-se de seu assessor cultural, Jdanov, que seu início coincide com o adoção do primeiro plano quinquenal na URSS, em 1929, e que se teria dado por encerrado com a denúncia dos crimes de Stalin durante o XX Congresso do Partido Comunista da URSS, em 1956. E da URSS, teria se espalhado para a Europa e para outros continentes através dos partidos comunistas criados nos diversos países e que atuavam numa espécie de rede mundial.

Pensar que o socialismo foi confundido com esse tipo de embuste de proporções descomunais é exasperante. É como se tivesse sido preparada uma armadilha histórica para o socialismo e para a qual se tivesse deixado

levar. Confundir deliberadamente *socialismo* com *realismo socialista*, como fizeram crer os poderes constituídos na URSS, no Comitê Central, a partir do fim da década de 20, parece praticamente querer decretar por antecipação o fim das perspectivas concretas colocadas a respeito do socialismo. É querer matar o sonho da sociedade.

Contudo, isso pode ser um dado interessante para que pudéssemos refletir agora, *a posteriori*, evidentemente. Artigas não representava exatamente a figura de um ingênuo, os intelectuais da *Fundamentos* também não pareciam sê-lo. Tampouco toda a cúpula e toda a militância do Partido Comunista no Brasil, e nem todas as cúpulas e toda a militância dos partidos comunistas dos vários outros países do mundo. Nem o conjunto do povo e talvez nem parte da cúpula constituída como poder central. Porque seria demais pressupor um tal grau de ingenuidade coletiva. Então porque se acreditou que o *socialismo* e o *realismo socialista* fossem a mesma coisa? Claro que a pergunta é ingênua, claro que nós hoje talvez estejamos ingênuos diante desse assunto que agora já tende a escapar da memória coletiva, mas há livros e livros envolvidos com isso, com estudos sérios. Olhando pelo viés de Artigas, que é o que talvez nos seja mais permitido neste momento, e também pelo viés dos artistas do *construtivismo soviético* dos anos 20, que afinal tentamos nos aproximar apesar das dificuldades, poderíamos arriscar alguns comentários. Há um nível de crueldade colocado no sistema capitalista que embora consiga ficar quase imperceptível à vida cotidiana, dada justamente essa cotidianeidade, que a qualquer incursão que se faça, com um pouco mais de sensibilidade e de conhecimento, acaba provocando um nível de revolta e de rebeldia contra o que parecia se encontrar tão bem estabelecido. O sistema capitalista cria uma ilusão de que tudo vai bem no exato momento em que tudo vai absolutamente mal. Mas o que vai bem está à mostra e costuma ser explorado em todo o seu colorido, em toda a sua capacidade de sedução, com os sorrisos, as paisagens, as demonstrações de bem viver que alimentam o sonho individual de algum dia poder chegar lá. Parece que há uma terra prometida pelo capitalismo que individualmente se chegaria, mas que pouco se consegue atingir. Mas que continua prometida. Seria uma espécie de irrealidade ao alcance de todos. Uma Cocanha que se pretende atingir um dia. Individualmente. Em nome dessa fantasia individual, mas que é coletivizada como fantasia, são cometidas as maiores crueldades, sem que se dê conta disso no cotidiano. E continuam os sorrisos e os coloridos à mostra.

Inverta-se esse retrato. Dele possivelmente ressaltará alguma coisa muito próxima ao que era colocado pelo *realismo socialista*. Com sorriso e colorido. E uma Cocanha já instalada. Em algum lugar do vasto continente.

Queremos dizer que esse quadro nos remete a um plano ideológico que não constitui exatamente uma novidade. Mesmo porque é bem conhecido dos estudiosos dentro da perspectiva marxista. Mas o que incomoda talvez, mais do que tudo, é a questão da armadilha ideológica colocada num quadro de socialismo. Armadilha que parece ter sido movida menos por uma *máquina ideológica*, como dissemos, e mais por uma *indústria ideológica*, muito bem aparelhada. Não nos caberia discutir essas questões aqui, e nem teríamos essa pretensão.

Contudo, parece interessante chamar a atenção para o fato de que ao longo deste trabalho deparamos várias vezes com situações similares vividas no ambiente da URSS, do final dos anos 20 e início dos anos 30, época que envolve a criação do *realismo socialista*, e o começo da década de 50 aqui no Brasil, quando se fazem sentir de perto os confrontos da *guerra fria*. Por conta disso, reconhecemos alguns pontos de contato que talvez

pudessem ser estabelecidos entre Artigas, nosso objeto de estudo aqui, e os arquitetos do *construtivismo soviético* dos anos 20. Em ambos os casos havia como ponto de partida um encanto com a *modernidade*, do ponto de vista do que era possível fazer num plano arquitetônico e urbano para abrigar a sociedade, em processo de transformação de sociedade rural para sociedade urbana. A modernidade desde final do século XIX não podia mais negar que a cidade pertencia efetivamente a uma maioria trabalhadora e que isso precisava ser encarado concretamente para que fosse possível encontrar soluções. E não só do ponto de vista do habitar a casa, a moradia, mas do ponto de vista do habitar a cidade. Um problema de escala. A *modernidade* havia colocado essa questão da cidade como o grande lugar de concentração, a sala da casa expandida, a cozinha da casa expandida, a praça expandida. Esse era um problema que pedia urgência dos arquitetos para que se organizasse enfim, a própria vida na cidade. E, no caso dos construtivistas, a vida do socialismo de modo mais amplo.

Sob condições um pouco diversas, mas com muitas semelhanças, tanto os construtivistas dos anos 20 se colocaram essa questão como os arquitetos modernos do Brasil nos anos 40 e 50. O caso particular de Artigas com os construtivistas é que ambos, por trabalharem num plano de modernidade, acabaram sofrendo muito de perto as ações contrárias que vinham de parte do realismo socialista, já se arvorando o papel de representante do socialismo.

Os *construtivistas* foram praticamente neutralizados pelas ações do poder soviético. Artigas foi, digamos, beneficiado, pelo fim do stalinismo em 1956.

Sob uma condição favorável, considerando que a revolução socialista era um fato concreto na URSS, os arquitetos ligados à *vanguarda artística soviética*, *construtivistas* e *arquitetos modernos*, de modo geral, se debruçaram sobre a questão da cidade, da arquitetura, da vida urbana. E naquele caso, mesmo da vida rural. As soluções que propuseram tinham os traços da *invenção* porque, no mais das vezes, eram situações novas que se colocavam. Mais ou menos à semelhança do que houve no período que chamamos da revolução industrial, ou do início da modernidade, quando a produção sai do campo e vai para a cidade, acarretando-lhe um outra situação que não havia ainda conhecimento disponível para enfrentar. E que por conta disso, teve que contar com uma boa dose de invenção. Inventaram-se espaços e formas de construí-lo porque representavam programas novos, inusitados.

Artigas, como os construtivistas, havia tomado consciência da modernidade não fazia muito tempo. E nesse plano de conscientização percebeu a crueldade do capitalismo e suas formas de condicionamento e de reprodução da vida urbana, e se rebelou contra isso. Foi buscar no ambiente da política partidária as formas de luta que efetivamente poderia empreender. Nesse processo foi tragado pelo que consideramos o embuste histórico do *realismo socialista*. Curioso é que mesmo pressionado a abandonar a consciência de uma modernidade plena, *forma* e *conteúdo* como colocam as teorias do *realismo socialista*, Artigas prefere ficar com a disjunção *forma* de um lado, *conteúdo* de outro. Isso lhe teria permitido uma sobrevida como arquiteto mesmo que pagando um preço muito alto. Mas o envolvimento político de Artigas era tal que parece ter assumido a dicotomia: de um lado, *conteúdo*, quer dizer, *socialismo*, no que concordaria plenamente com as teorias do *realismo socialista*. Do outro lado, *forma*. E aí começava o problema. Problema, inclusive, que teria se colocado junto com *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, conforme falávamos na primeira parte destas conclusões.

Porque enfim, parece que Artigas não conseguia mesmo abrir mão do raciocínio moderno de projeto, que resultava naturalmente em *formas modernas*. Ao mesmo tempo, era incitado e, de certo modo, assumira isso, a considerar toda essa proposta arquitetônica, mesmo a que praticava, como manifestação da burguesia e do capitalismo. Portanto, contrária aos interesses do capitalismo, pelo raciocínio que ele próprio desenvolvera. O que, o colocava, de todo modo, no sentido contrário às expectativas do *realismo socialista*, que ainda assim continuava defendendo como se fosse o próprio socialismo. E era. Para ele, do modo como tinha sido colocado pelo stalinismo, era. E acreditamos que quase já se havia transformado num *mito verdadeiro*. Porque *realismo socialista* estava confundido a tal ponto com *socialismo* que o stalinismo desconsiderava praticamente toda a década de 20 na URSS, todas as suas manifestações artísticas e estéticas num quadro amplo, sob a alegação de que tinha sido um período conturbado o que se seguiu à Revolução de Outubro, e que só teria sido realmente definido o caminho do socialismo a partir da década de 30. Ora, será possível alterar desse modo o rumo dos acontecimentos negando toda a riqueza da experiência dos *construtivistas*, dos *formalistas*, enfim de toda a *vanguarda soviética*? Negar a experiência da *Vkhutemas*, do *Inkhuk*, de outros institutos de ensino e das associações de arquitetos que foram criadas e que se reuniram para discutir o encaminhamento da questão arquitetônica sob o socialismo durante toda a década de 20, como vimos?

Poderíamos confessar que este trabalho de pesquisa foi mais movido por intuições do que por um plano concreto de trabalho, como havíamos nos colocado de princípio. Contudo, a medida em que fomos nos envolvendo a ponto de acabar discutindo o *realismo socialista* e o *construtivismo soviético* dos anos 20, que não fazia parte da intenção inicial, fomos sentindo a proximidade que vivemos de um processo extremamente complicado. Que se poderia dizer repleto de inesperados. E mais do que tudo de inversões.

A convivência com essas inversões que fomos reconhecendo ao longo do processo de pesquisa nos colocavam em situações bem delicadas. Porque inversões, são inversões e se prestam para o bem e para o mal. O stalinismo parece ter visto nas inversões uma forma de acusação contra o outro no sentido de desqualificá-lo a ponto de chegar a se apoderar daquilo que do outro interessasse tomar para si.

Artigas, ao contrário, teria provocado com suas inversões o afloramento de questões e de qualidades para a arquitetura. Primeiro, conseguiu re-inverter o discurso historicamente equivocado do *realismo socialista*, restabelecendo ao seu devido lugar o que havia sido concebido pelos *construtivistas soviéticos* nos anos 20. Segundo, invertendo o discurso do *realismo socialista* conseguiu encaminhar uma outra teoria para a prática da arquitetura que chamou *Arquitetura Brasileira*, pois propõe um movimento constante a partir do diálogo e das contradições conduzidos como união ou como choque capaz de provocar novas sínteses: o tradicional e o mais avançado; o nacional e o internacional; a tecnologia de ponta e o extremamente rudimentar, enfim, Artigas propõe deixar exposto lado a lado polaridades e contradições. Terceiro, consegue inverter o sentido do olhar que *inventa* para apreciar o que *permanece*, e com isso dar o sentido de movimento à própria *modernidade*. Quarto, invertendo o olhar daquele que se apropria do que está no interior consegue se apropriar do que está no exterior. Quinto invertendo o olhar do futuro para o passado e do interior para o exterior torna possível atingir um grau de universalidade. Sexto, invertendo o sentido da crítica. Ao invés de ficarmos à mercê de uma crítica externa, invertendo o sentido se poderia dizer que podemos escolher sobre o que queremos dialogar com o mundo exterior, o que nós queremos trazer do mundo exterior. Eis portanto um plano de liberdade.

Na dificuldade e na riqueza do processo de crise e de superação da crise que Artigas transita durante a década de 50 e que resulta numa inflexão de sua carreira de arquiteto e na possibilidade de encaminhar uma proposta depois truncada com o golpe de 1964, ficamos, no fundo, com a sensação de que Artigas estava, como também confessou num depoimento Fernando Pedreira¹, em busca de construir para a arquitetura uma estética marxista.

¹ Reproduzimos aqui o conteúdo de uma nota de rodapé, no qual o autor do livro, Dênis de Moraes expõe: 'Quarenta e um anos depois, Fernando Pedreira repensou o engajamento nas teses do PCB. Ao ser perguntado se seus artigos eram muito influenciados pelo realismo socialista, respondeu: 'Não, minha ambição não era propriamente essa, mas o realismo apenas. ...Eu tinha a ambição de fazer uma estética marxista.' Sobre sua saída do partido, esclareceu: 'Em 1956, quando veio o relatório do XX Congresso do PC da União Soviética e a denúncia de todos os crimes da era stalinista, eu escrevi para o partido um estudo clandestino com o nome de Pedro Salustre, criticando aquela coisa toda. Descobrimos, então, toda a mentira embutida no regime soviético. Estava tudo errado.' Cf. Fernando Pedreira, entrevista: 'A crise não acaba sem a saída de Collor, que se revelou indigno do cargo', em *Imprensa* (São Paulo, no. 60, agosto de 1992) p. 28.' Cf. Moraes, Dênis. *O imaginário vigiado: A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p.166.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia geral
2. Periódicos com matérias sobre Artigas, projetos e obras de Artigas
3. Levantamento sobre a polêmica da 1a. Bienal em artigos de jornais e revistas
4. Documentos sobre Artigas não publicados

1. Bibliografia geral

- ABRAMOVICH, Fanny. **Quem educa quem?** São Paulo: Circulo do Livro, 1985.
- ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo - 1947/1975.** São Paulo: Projeto, 1986.
- ACAYABA, Marlene Milan; FICHER, Sylvia. **Arquitetura Moderna Brasileira.** São Paulo: Projeto, 1979.
- AFFONSO EDUARDO REIDY: **arquitetos brasileiros.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.
- ALBUQUERQUE, Roberto Portugal (org). **Caderno dos riscos originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária - João Batista Vilanova Artigas.** São Paulo: FAUUSP, 1998.
- ALMANACH D'ARCHITECTURE MODERNE, Collection de L'Esprit Nouveau. Paris: Les Éditions G. Crès Et Cie. Fondation Le Corbusier. s/d.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da arte no Brasil.** São Paulo: Perspectiva/Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 1972.
- ANAIS do I Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1945.
- ANAIS do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1954.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade.** (trad. Marcus Penchel) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental.** (trad. Marcelo Levy) São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.
- ARAGON. **Histoire de l'URSS - 1917 a 1960. Tome II janvier 1923 à janvier 1946; Tome III janvier 1946 à janvier 1960 et au-delà.** Paris: Presses de la Cité, 1972.
- ARANHA, Maria Beatriz de Camargo. **Rino Levi: arquitetura como ofício.** São Paulo: 2003. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico.** São Paulo: Scritta Editorial, 1991.
- ARCHITECTURE THEORY SINCE 1968. (edited by K. Michael Hays). Columbia Books of Architecture. Cambridge/London: The MIT Press, 2000.

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. (trad. Denise Bottmann e Federico Carotti). São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. (trad. Helena Gubernatis). Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. **El concepto del espacio arquitectónico: desde el Barroco a nuestros días**. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1966.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. (trad. Pier Luigi Cabra). São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. (trad. Marcos Bagno). São Paulo: Editora Ática, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Lisboa: Ed. Presença, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- ARQUITETURA BRASILEIRA APÓS-BRASÍLIA: depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB/RJ, 1978.
- ARQUITETURA E DESENVOLVIMENTO NACIONAL: depoimentos de arquitetos paulistas**. São Paulo: IAB, s.d. (1979)
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: LECH, 1981, 1a. edição; São Paulo: FVA/PINI, 1986, 2a. edição.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. **A função social do arquiteto**. São Paulo: FVA/Nobel, 1989.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. **O Desenho**. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do GFAU USP, 1975. "Os Caminhos da Arquitetura Moderna".
- ARVON, Henri. **La estética marxista**. (trad. Marta Rojzman). Buenos Aires: Amorrortu editores, 1972.
- ASSOUN, Paul-Laurent; RAULET, Gérard. **Marxismo e teoria crítica**. (trad. Nemésio Salles). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- AYMONINO, Carlo. **La vivienda racional: Ponencias de los Congressos CIAM 1929-1930**. (trad. J. F. Chico et alii). Coleção Arquitectura y Crítica. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole e Abstração**. São Paulo: 1993. (Tese de Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BARROS, Luiz Antonio Recaman. **Por uma arquitetura brasileira**. São Paulo: 1996. (Tese de Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BATISTA, Marta Rossetti. **Antonio Garcia Moya e sua arquitetura visionária**, in: Revista da Biblioteca Mário de Andrade, edição comemorativa dos 50 anos. São Paulo, SMC, jan/dez 1992.
- BATTISTI, Emilio. **Arquitectura Ideologia y Ciencia: teoria y práctica en la disciplina del proyecto**. (trad. Salvador Pérez Arroyo). Madrid: H. Blume Ediciones, 1980.

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. 3a. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. (trad. José Saramago). Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BAYEUX, Glória Maria. **O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50**. São Paulo: 1991. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- BELLUZZO, Ana Maria. **Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão**. São Paulo: MAC, 1986.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). Obras escolhidas v. 3. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). Obras escolhidas v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- BRITO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza; XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro**. São Paulo: FVA/PINI, 1991.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BUILDING IN THE USSR 1917-1932**. Edited by O. A. Shvidkovsky. London: Studio Vista, 1971.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. (trad. Ernesto Sampaio). Lisboa: Vega, 1993.
- BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas: elementos para compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967**. São Paulo: 1996. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- CABRAL, Fernando Frank. **À procura da beleza: aprendendo com Oscar Niemeyer**. São Paulo: 2002. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- CARONE, Edgard. **O P.C.B. – 1943 a 1964**. v. 2. São Paulo: Difel, 1982.
- CARTER, Peter. **Mies van der Rohe at work**. London: Phaidon, 1999.
- CASTRO, Maria Beatriz de. **Vilanova Artigas Modernité Éthique Tradition Esthétique**. Paris: 1997 (Dissertação de Mestrado).
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO WARCHAVCHIK ARQUITETO MODERNISTA 100 ANOS**, realizada entre 06 e 29 de maio de 1996 no CCSP/SMC, São Paulo.
- CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHILCOTE, Ronald H. **Partido Comunista Brasileiro - conflito e integração**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1982.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. (trad. Luciano Vieira Machado). São Paulo: Estação Liberdade/Editora Unesp. 2001.
- COLLINS, Peter. **Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. (trad. Christiane Brito). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORONA, Eduardo. **Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura**. São Paulo: Fupam, 2001.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos; XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

CORREA, Maria Luiza. **Artigas: da idéia ao desenho**. São Paulo: 1998. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: CEUA, 1962.

DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo: Projeto, 1982.

DE MICHELI, Mario. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. (versión Angel Sánchez Gijón). Madrid: Alianza Editorial, 1994.

DEPOIMENTOS - 1. São Paulo: CEB/Gfau, 1960.

DICIONÁRIO DA PINTURA MODERNA. (trad. Jacy Monteiro). São Paulo: Hemus, 1981.

DORFLES, Gillo. **A arquitetura moderna**. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, 1986.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Bauhaus archiv. Berlim: Benedikt Taschen, 1994.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. (trad. Mauro Sá Rego Costa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FARIAS, Agnaldo. (*Warchavchik... conferir!*). São Paulo: 1996. (Tese de Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

FER, Briony; BATCHELOR David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. (trad. Cristina Fino). São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: MASP, 1965.

FERRAZ, Geraldo. **Retrospectiva. Figuras, raízes e problemas da arte contemporânea**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.

FICHER, Sylvia. **Ensino e Profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo**. São Paulo: 1989. 787 p. Tese (Doutoramento) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FRANCASTEL, Pierre. **Arte e técnica - nos séculos XIX e XX**. (trad. Humberto D'Ávila e Adriano de Gusmão). Lisboa: Edição Livros do Brasil Lisboa, 1963.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- GADY, Alexandre. **La Montagne Sainte-Geneviève et le Quartier Latin: guide historique et architectural**. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GIEDION, Sigfried. **Espacio, Tiempo y Arquitectura**. Barcelona: Ed. Científico-Médica, 1961.
- GIEDION, Sigfried. **La Arquitectura, fenomeno de transición (las três edades del espacio en arquitectura)**. (versión castellana de Justo G. Beramendi). Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1975.
- GOODWIN, Phillip L. **Brazil Builds: Architecture New and Old. 1652-1942**. (fotografias G. E. Kidder Smith). New York: Museum of Modern Art, 1943.
- GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele. **Arquitectura no Século XX**. (trad. Paula Reis). Köln: Benedikt Taschen, 1996.
- GREGOTTI, Vittorio. **Território da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. (trad. Luiz Sérgio Repa/Rodnei Nascimento). São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. (trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves). São Paulo: Ed. Loyola, 1992.
- HITCHCOCK, Henry Russell. **Architecture: nineteenth and twentieth centuries**. Baltimore: Penguin Books, 1963.
- HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip. **The International Style**. New York/London: W. W. Norton & Company, 1995. (edição revista e ampliada a partir do original *The International Style: Architecture since 1922*).
- HOFMANN, Werner; KULTERMANN, Udo. **Modern Architecture in Colour**. (trad. Peter Usborne). London: Thames and Hudson, 1970.
- IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas: Duas Viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial-Fapesp, 2002.
- JAEGGI, Annemarie. **Fagus: Industrial Culture from Werkbund to Bauhaus**. (translation from the German by Elizabeth M. Schwaiger). New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- JOEDICKE, Jürgen. **Arquitectura Contemporânea - tendencias y evolución**. (trad. Lourdes Ciriot Valenzuela). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970.
- KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes.
- KATINSKY, Júlio Roberto. **Leituras de arquitetura, viagens, projetos**. Tese de Livre Docência apresentada à FAUUSP. São Paulo, 1989.
- KATINSKY, Júlio Roberto. **Vilanova Artigas - Invenção de uma arquitetura**. in: *VILANOVA ARTIGAS. Catálogo da Exposição 12 de setembro a 02 de novembro de 2003*. Curador Arq. Júlio Katinsky; Coordenadores: Arq. Ruy Ohtake; Hist. Rosa Artigas. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

- KAUFMANN, Edgar; RAEBURN, Ben. **Frank Lloyd Wright: sus ideas y sus realizaciones**. Buenos Aires: Ed. Victor Lenú S. R. L., 1962.
- KLINGENDER, Francis Donald. **Arte e Rivoluzione Industriale**. (trad. Elena Einaudi). Torino: Giulio Einaudi Editore, 1972.
- KOLLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. (trad. Roberto Goldkorn). São Paulo: Global Editora, 1978.
- KONDER, Leandro. **A democracia e os comunistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1980.
- KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.
- KOPP, Anatole. **Ville et révolution**. Paris: Éditions Anthropos, 1967
- KOPP, Anatole. **L'architecture de la période stalinienne**. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985.
- KOPP, Anatole. **Town and Revolution - Soviet Architecture and City Planning 1917-1935**. New York: George Braziller, 1970.
- KRUFT, Hanno-Walter. **Historia de la teoría de la arquitectura**. Vol. 1 e 2, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação**. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp/Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- LA BAUHAUS**. (Comunicación 12). Madrid: Alberto Corazon Editor, 1971.
- LE CORBUSIER. **Carta de Atenas**. Paris: (confirmar!)
- LE CORBUSIER. **Le Corbusier: Oeuvre complete 1910-1929 publiée par W. Boesiger**. Vol. 1. Les Editions d'Architecture Zurich. Zurich: Edition Girsberger, 1966.
- LE CORBUSIER. **Le Corbusier: Oeuvre complete 1929-1934 publiée par W. Boesiger**. Vol. 2. Les Editions d'Architecture Zurich. Zurich: Edition Girsberger, 1966.
- LE CORBUSIER. **Le Corbusier: Oeuvre complete 1934-1938 publiée par W. Boesiger**. Vol. 3. Les Editions d'Architecture Zurich. Zurich: Edition Girsberger, 1966.
- LE CORBUSIER. **Le Corbusier: Oeuvre complete 1938-1946 publiée par W. Boesiger**. Vol. 4. Les Editions d'Architecture Zurich. Zurich: Edition Girsberger, 1966.
- LE CORBUSIER. **Le Corbusier: Oeuvre complete 1946-1952 publiée par W. Boesiger**. Vol. 5. Les Editions d'Architecture Zurich. Zurich: Edition Girsberger, 1966.
- LE CORBUSIER. **Le Corbusier: Oeuvre complete 1952-1957 publiée par W. Boesiger**. Vol. 6. Les Editions d'Architecture Zurich. Zurich: Edition Girsberger, 1966.
- LE CORBUSIER. **Le Corbusier: Oeuvre complete 1957-1965 publiée par W. Boesiger**. Vol. 7. Les Editions d'Architecture Zurich. Zurich: Edition Girsberger, 1966.
- LE CORBUSIER. **Le Modulor: essai sur une mesure harmonique a l'échelle humaine aplicable universellement a l'architecture et a la mécanique**. Paris: Editions de L'Architecture d'Aujourd'Hui, 1950.

- LE CORBUSIER. **Planejamento Urbano**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. (trad. Ubirajara Rebouças). São Paulo: Perspectiva/Eduap, 1973.
- LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. (trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. **Introdução à Modernidade**. (trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LEMOS, Carlos. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1979.
- LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (orgs.). **Caminhos da Arquitetura/Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LOUIS KAHN: **CONVERSA COM ESTUDANTES**. (trad. Alicia Duarte Penna). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LUZ, Vera Santana. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi**. São Paulo: 2003. (Tese de Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- MARIAS, Julián. **História da Filosofia**. (trad. Claudia Berliner). São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MIGUEL, Jorge Marão Carmelo. **Pensar e fazer arquitetura**. São Paulo: 1999. (Tese de Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.
- MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. (trad. Paulo Pedreira). Rio de Janeiro: Aeroplano Ed./Iphan, 2000.
- MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. (trad. Antonio José Massano e Manuel J. Palmeirim). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1994.
- MORAES, Dênis de; VIANA, Francisco. **Prestes: Lutas e Autocríticas**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- MORRIS, William. **Notícias de lugar nenhum: Ou uma época de tranquilidade, um romance utópico**. (trad. Paulo César Castanheira). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.
- NIEMEYER, Oscar. **Niemeyer**. Belmont-sur-Lausanne: Editions Alphanet, Luce Wilquin & André Delcourt, 1977.
- O LIVRO DA ARTE**. (trad. Monica Stahel). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PALMIER, Jean Michel. **Lênine: a arte e a revolução**. (trad. José Saramago). volumes 1, 2 e 3. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. (trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PETIT, Jean. **Le Corbusier lui-même**. Genève: Editions Rousseau, 1970.
- PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. (trad. João Paulo Monteiro). Lisboa: Ulisseia, 1967.
- PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura ocidental**. Lisboa: Martins Fontes, 1978.
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. **Modernizada ou moderna? – A arquitetura em São Paulo: 1938-45**. São Paulo: 1997. (Tese de Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- QUILICI, Vieri. **L'Architettura del costruttivismo**. Roma/Bari: Laterza, 1978.
- RAGON, Michel. **Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes**. vol. I, II e III. Paris: Casterman, 1986.
- READ, Herbert. **Uma história da pintura moderna**. (trad. Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- REIS Filho, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2a. edição, 1990.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROSA, Alberto Asor et. alli. **Socialismo, Ciudad y Arquitectura / URSS 1917-1937: La aportación de los Arquitectos Europeus**. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973.
- ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. (trad. Cesar Tozzi). São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SANTOS, Lena Coelho. **Arquitetura paulista em torno de 1930-1940**. São Paulo: 1985. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- SANTOS, Paulo F. **Quatro séculos de arquitetura**. Rio de Janeiro: 1977.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987. pp. 91-110.
- SCOTT, Geoffrey. **The Architecture of Humanism: a study in the history of taste**. New York/London: W. W. Norton & Company/Pini, 1999.
- SCRUTON, Roger. **Estética da Arquitetura**. (trad. Maria Amélia Belo). São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1979.
- SCULLY JR., Vincent. **Arquitetura Moderna: a arquitetura da democracia**. (trad. Ana Luiza Dantas Borges). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2002.
- SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo: ProEditores, 1997.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: De Getúlio a Castelo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **A luta pela cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1990.
- SOUZA, Abelardo de. **Arquitetura no Brasil: depoimentos**. São Paulo: Livraria Diadorim Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- SOUZA, Ricardo Forjaz Christiano de. **Trajatórias da Arquitetura Modernista**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1982.
- STROETER, João Rodolpho. **Arquitetura e teorias**. São Paulo: Nobel, 1986.
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- TAFURI, Manfredo. **A esfera e o labirinto**. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- TAFURI, Manfredo. **Projecto e utopia - arquitectura e desenvolvimento do capitalismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- TAFURI, Manfredo; Dal Co, Francesco. **Architettura Contemporanea**. Milano: Electa Editrice, 1976.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. **Modern Architecture/2**; trans. Robert Erich Wolf. London: Faber and Faber/Electa, 1986.
- TEORIA da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. (completar)
- THE PENGUIN DICTIONARY OF ARCHITECTURE AND LANDSCAPE ARCHITECTURE**. John Fleming, Hugh Honour, Nikolaus Pevsner. London: Penguin Books, 1999.
- THE THAMES AND HUDSON DICTIONARY OF 20TH CENTURY ARCHITECTURE**. General Editor: Vittorio Magnago Lampugnani. London: The Thames and Hudson, 1997.
- THOMAZ, Dalva. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira**. São Paulo: 1997. 423 p. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- THOMAZ, Dalva. **Desenhar é preciso, viver também é preciso**. In: Revista AU (completar) . São Paulo: 1997.
- THOMAZ, Dalva. Artigo da revista de Portugal (completar). In: Revista JÁ (completar) . Lisboa: 2001.
- THREE ARCHITECTURE: WALTER GROPIUS, LE CORBUSIER, LOUIS I. KAHN**. (Twentieth-Century Classics). London: Phaidon, 1999.
- UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. (trad. Carlos Nelson Coutinho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da praxis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. (trad. Rui Eduardo Santana Brito). Lisboa: Edições 70, 1998.
- VILANOVA ARTIGAS: **ARQUITETOS BRASILEIROS - BRAZILIAN ARCHITECTS**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- VILANOVA ARTIGAS. Catálogo da Exposição 12 de setembro a 02 de novembro de 2003. Curador Arq. Júlio Katinsky; Coordenadores: Arq. Ruy Ohtake; Hist. Rosa Artigas. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.
- VINHAS, Moisés. **O Partidão**. São Paulo: Hucitec, 1982.
- WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. (trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop). Porto Alegre: Movimento, 1993.
- WRIGHT, Frank Lloyd. **Frank Lloyd Wright - Testamento**. Buenos Aires: Companhia General Fabril Editora, 1961.
- XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma Geração**. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987.
- XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna em Curitiba**. São Paulo: PINI, 1985.
- XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. **Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro**. São Paulo: Pini/FVA; Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.
- XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre**. São Paulo: FAUFRGS/PINI, 1987.
- ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
- ZEVI, Bruno. **Frank Lloyd Wright. Obras y proyectos. Obras e projectos**. (trad. Mariuccia Galfetti e Fernando Pereira Cavadas). Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2004.
- ZEVI, Bruno. **História da Arquitectura Moderna**. (trad. Virgílio Martinho). Lisboa: Ed. Arcádia, 1970.
- ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. (trad. Maria Isabel Gaspar/Gaetan Martins de Oliveira). São Paulo: Martins Fontes, 2002.

2. Periódicos com matérias sobre Artigas, projetos e obras de Artigas

- **ACRÓPOLE**. São Paulo: Ed. Gruenwald, 1938-1970: nos. 184, 190, 199, 201, 204, 212, 222, 237, 244, 259, 271, 281, 282, 297, 299, 305, 312, 319, 322, 331, 338, 341, 348, 366, 368, 372, 377.
- J. Vilanova Artigas: arquiteto. **ACRÓPOLE** (184): 176-179, jan 1954. São Paulo: Ed. Gruenwald. (esta revista é um número especial para o IV Congresso, porisso tem muitas obras de vários arquitetos, é interessantíssima! De Artigas tem algumas obras com datas erradas: 1940: residência no Jardim Primavera/SP (casa José Carlos... ali na Mena Barreto); 1944: res. B. Levi; 1945: res. L.C. Uchoa Junqueira (Brooklin); 1940: res. Rio Branco Paranhos; 1948: res. Trostli; 1949: res. Czapski; 1950: res J. M. Taques Bittencourt; 1950: Ed. Louveira; 1950:

res. Geraldo Destefani à rua José Magalhães; 1950: Posto de gasolina à av. Brig. Luiz Antonio; 1953: Estádio do Morumbi)

Residência J. Vilanova Artigas – arquiteto. **ACRÓPOLE** (190): 446-449, jul 1954. São Paulo: Ed. Gruenwald. (res. Paulo Emilio Gomes dos Reis – rua Almirante Pereira Guimaraães) obs. esta casa tem semelhanças com aquela de Ponta Grossa!

Residência em Santos: projeto J. Vilanova Artigas – arquiteto, proprietário Heitor de Almeida. **ACRÓPOLE** (199) ano 17: 308-310, mai 1955. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos e projeto da residência Heitor de Almeida)

Residência no Jardim Europa: projeto J. Vilanova Artigas – arquiteto, proprietário Febus Gikovate. **ACRÓPOLE** (201) ano 17: 406-407, jul 1955. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos e projeto da residência Febus Gikovate)

Residência no Sumaré: proprietário Oduvaldo Viana, projeto J. Vilanova Artigas – arquiteto. **ACRÓPOLE** (204) ano 17: 540-541, out 1955. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, inclusive do painel de Clovis Graciano no interior da casa, e projeto da residência Oduvaldo Viana)

Residência no Pacaembu: projeto J. Vilanova Artigas, paisagismo Osborn Coelho Cardozo, proprietário Alfredo Rosenthal. **ACRÓPOLE** (212) ano 18: 308-311, jun 1956. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos e projeto da residência)

Detalhes de cobertura: projeto J. Vilanova Artigas – arquiteto. **ACRÓPOLE** (222) ano 19: 231, abr 1957. São Paulo: Ed. Gruenwald. (desenho de detalhe sem especificação de qual projeto)

Artigas, J. Vilanova. Revisão crítica de Niemeyer. (acompanhando a publicação de Depoimento, de autoria de Oscar Niemeyer). **ACRÓPOLE** (237) ano 20: 419-420, jul 1958. São Paulo: Ed. Gruenwald.

J. Vilanova Artigas parainfou os alunos da FAU. **ACRÓPOLE** (244) ano 21: 125, fev 1959. São Paulo: Ed. Gruenwald.

Ginásio Estadual de Guarulhos: projeto J. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi – arquitetos. **ACRÓPOLE** (259) ano 22: 171-173, mai 1960. São Paulo: Ed. Gruenwald. (projeto com perspectivas e pequeno texto)

Detalhes de cobertura e piso: projeto J. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi – arquitetos. **ACRÓPOLE** (271) ano 23: 269-270, jul 1961. São Paulo: Ed. Gruenwald. (desenho de detalhe do Ginásio de Itanhaém)

Ginásio de Itanhaém: projeto J. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi – arquitetos, Instituto de Previdência do E. S. Paulo. **ACRÓPOLE** (271) ano 23: 241-243, jul 1961. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto e pequeno texto que parece ser de Artigas, embora não assinado)

Ginásio Estadual de Guarulhos: projeto J. Vilanova Artigas – arquiteto, construção Ribeiro Francos S. A., proprietário Instituto de Previdência do E. de S. Paulo. **ACRÓPOLE** (281) ano 24: 156-157, abr 1962. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto e pequeno texto introdutório)

Residência no Sumaré: projeto J. Vilanova Artigas, Carlos Cascaldi – arquitetos, proprietário Dr. Rubens de Mendonça. **ACRÓPOLE** (282) ano 24: 192-194, mai 1962. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto da residência e brevíssimo texto de apresentação)

Sede de associação esportiva: projeto J. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, arquitetos; estrutura Roberto R. Zuocolo, engenheiro; instalações especiais Homero V. M. Lopes, engenheiro; proprietário Assoc. Portuguesa de Desportos; local Canindé. **ACRÓPOLE** (297) ano 25: 252-255, jul 1963. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos da maquete, projeto e breve texto explicativo)

Residência no Sumaré: projeto J. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi – arquitetos, proprietário José M. T. Bittencourt, local Rua Voluporanga. **ACRÓPOLE** (299) ano 25: 328-331, set 1963. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto da residência e breve texto de apresentação que, embora não assinado, parece ser de Artigas)

Vestário do S. P. F. C.: projeto J. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, arquitetos; construção Civilsan S. A.; proprietário São Paulo Futebol Clube; local Morumbi. **ACRÓPOLE** (305) ano 26: 23-27, abr 1964. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto e breve texto de apresentação que, embora não assinado, parece ser de Artigas)

Sede de clube: projeto J. Vilanova Artigas, Carlos Cascaldi, arquitetos; proprietário Anhembi Tênis Clube; local Alto de Pinheiros, S. P. **ACRÓPOLE** (312) ano 26: 42-43, nov-dez 1964. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos da maquete, projeto e breve texto de apresentação que, embora não assinado, parece ser de Artigas)

Artigas, Vilanova (Arq.). Uma falsa crise. (acompanhada de Notas sobre arquitetura, três pequenos textos assinados por F. I., R. L. e S. F., ou seja, Flávio Império, Rodrigo Lefevre e Sergio Ferro). **ACRÓPOLE** (319) ano 27: 21-23, jul 1965. São Paulo: Ed. Gruenwald.

Gonçalves, Oswaldo Corrêa (Arq.). Arquitetura na 8a. Bienal. **ACRÓPOLE** (322) ano 27: 24-25, out 1965. São Paulo: Ed. Gruenwald. (na matéria, o autor cita Artigas como parte do júri de premiação e também mostra fotos das salas "hors concours", uma delas de Artigas, outra de Oswaldo Bratke e a outra de Carlos Millan).

Residência na Aclimação: projeto J. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi – arquitetos, proprietário Dr. Ivo Vilerito, local Rua José Comparato, SP. **ACRÓPOLE** (322) ano 27: 32-35, out 1965. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto da residência e breve texto de apresentação que, embora não assinado, parece ser de Artigas)

Garagem de barcos: projeto J. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi – arquitetos, proprietário Santapaula Melhoramentos S. A., local Interlagos, SP. **ACRÓPOLE** (331) ano 28: 23-27, ago 1966. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto e breve texto de apresentação que, embora não assinado, parece ser de Artigas)

Artigas, Vilanova. Liberdade para Odiléa. **ACRÓPOLE** (338) ano 28: 43, abr 1967. São Paulo: Ed. Gruenwald.

Sede para sindicato: projeto J. Vilanova Artigas, arquiteto, proprietário Sindicato de tecelões, local Itu, SP. **ACRÓPOLE** (341) ano 29: 15-17, jul 1967. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto e breve texto de apresentação que, embora não assinado, parece ser de Artigas)

Torre de saltos, piscinas e arquibancadas: projeto J. Vilanova Artigas, arquiteto, proprietário Ass. Portuguesa de Desportes, local rua da Piscina, Canindé, SP. **ACRÓPOLE** (348) ano 29: 30-33, mar 1968. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projeto e breve texto de apresentação)

Corona, Eduardo. Grande Premio Internacional medalha de ouro: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: projeto J. Vilanova Artigas, arquiteto, construção Constr. Alberto Nagib Rizkallah Ltda., local Cidade Universitária, São Paulo. **ACRÓPOLE** (366) ano 31: 16-21, out 1969. São Paulo: Ed. Gruenwald. (artigo sobre o premio da X Bienal de São Paulo, com fotos e projeto)

Duas residências: projeto: J. Vilanova Artigas, arquiteto, estrutura: M. Franco e J. Cassoy, engenheiros, construção: Cenpla Ltda., proprietário Manoel A. Mendes André, local: rua Cel. Artur de Godoy, 203, SP; e projeto: J. Vilanova Artigas, arquiteto, construção: Cenpla Ltda., proprietário Elza Berquó, local: rua Emboabas/trav. particular, Chácara Flora, SP. **ACRÓPOLE** (368) ano 31: 13-21, dez 1969. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos, projetos das residências e aquele texto da "cidade é uma casa" de Artigas)

Conjunto habitacional em Cumbica: projeto Escritório Técnico da CECAP: J. B. Vilanova Artigas, Fábio Penteado, Paulo A. Mendes da Rocha arquitetos coordenadores, Arnaldo A. Martino, Geraldo V. Puntoni, Maria Giselda C. Visconti, Renato Nunes, Ruy Gama, arquitetos. **ACRÓPOLE** (372) ano 31: 32-37, jul 1970. São Paulo: Ed. Gruenwald. (fotos da maquete, projeto e memorial)

Acrópole (377):.

- **AD ARQUITETURA E DECORAÇÃO.** São Paulo: Arquitetura e Decoração, 1953-1958: nos. 1, 2, 7, 17, 27.

Instalações da A Equitativa dos EE. UU. do Brasil – São Paulo: Arquiteto J. Vilanova Artigas. **AD ARQUITETURA E DECORAÇÃO** (1) ano 1: (), ago-set 1953. (projeto e fotos dos escritórios da Equitativa).

Residência à rua Turquia – São Paulo: Arquiteto J. Vilanova Artigas. **AD ARQUITETURA E DECORAÇÃO** (2) ano 1: (), out-nov 1953. (fotos da casa Antonio Luiz Teixeira de Barros).

Artigas, J. Vilanova. Considerações sobre arquitetura brasileira. **AD ARQUITETURA E DECORAÇÃO** (7) ano 2: (), set-out 1954.

Artigas, J. Vilanova. Aos jovens arquitetos: discurso pronunciado pelo arquiteto J. Vilanova Artigas no Palácio Mauá como Parainfo da turma de 1955 da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. **AD ARQUITETURA E DECORAÇÃO** (17) ano 4: 7-8, mai-jun 1956.

Estação Rodoviária em Londrina: Arquiteto J. Vilanova Artigas. **AD ARQUITETURA E DECORAÇÃO** (27) ano 6: (), fev-mar 1958. (fotos e projeto da rodoviária).

- **AU/ARQUITETURA E URBANISMO.** São Paulo: PINI, 1985- : nos. 1, 5, 14, 18, 50.

Thomaz, Dalva. Desenhar é preciso, viver também é preciso. *AU/Arquitetura e Urbanismo* (50), out-nov/93, São Paulo, Pini.

- **ARTE EM REVISTA.** São Paulo: Kairós, n. 4, ago. 1980

Entrevista com o arquiteto J. Vilanova Artigas. *Revista BRASILIT* (2) ano 1: 08-09, mar-abr 1946. São Paulo: Editora Tubos Brasilit. (sobre o conjunto de 40 residências Leo Ribeiro de Moraes)

Three-Story House J. Vilanova Artigas, Architect. **THE ARCHITECTURAL FORUM** (5) volume 87: 94, nov 1947. New York: Ed. Time Life. (foto e plantas da casa Rivadávia de Mendonça)

Spedale per una media comunità. **COMUNITÀ** (1) ano 3: 44, jan-fev 1949. Milano: Ed. Comunità. (sobre o projeto do Hospital de Londrina, que não foi construído)

Museu de Arte Moderna de São Paulo. **FUNDAMENTOS** (9/10) ano 1: 194-197, mar-abr 1949. São Paulo: Ed. Fundamentos. (assinado por J. E. F. que parece que é José Eduardo Fernandes, se não me engano – o artigo traz um pequeno desenho em perspectiva do projeto do Artigas)

Biermann, Barrie. Observations on fenestration in Brazil: Excerpts from the report of the first Helen Gardner Memorial Travel Prize. **SOUTH AFRICAN ARCHITECTURAL RECORD** (7): 150-162, jul 1950. Johannesburg: Ed. South African Architectural Record. (um pequeno trecho do texto fala sobre um breve diálogo com Artigas).

- **HABITAT.** São Paulo: Habitat, 1950-1953: nos. 1, 11.

Bardi, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. **HABITAT** (1) ano 1: 2-16, out-dez 1950. São Paulo: Ed. Habitat. (nesse artigo aparecem maquetes de Leo Ribeiro de Moraes – diz que são 17 casas – e Benedito Levi; fotos de Benedito Levi, Roberto Lacaze (1939?), Casa Paroquial do Jaguaré, Antonio Luiz Teixeira de Barros, Mário Taques Bittencourt (49), Czapsky, Hans Trostli)

Estádio em São Paulo: Arq. Vilanova Artigas. **HABITAT** (11) ano 3: 12-13, jun 1953. São Paulo: Ed. Habitat. (maquete do estádio do Morumbi, vencedor do concurso: tem também desenhos e um corte com ginásio, atletismo, vestiário, etc.)

Artigas, J. Vilanova. Le Corbusier e o Imperialismo. **FUNDAMENTOS** (18) ano 3: 8-9; 27, mai 1951. São Paulo: Ed. Fundamentos.

Edifício Louveira: apartamentos. **ARQUITETURA E ENGENHARIA** (17) ano 3: (s/n) mai-jun 1951. Belo Horizonte: Editora IAB/Depto. de Minas Gerais. (fotos do prédio pronto).

Ginásio em Londrina. **REVISTA POLITÉCNICA** (161) ano 47: 11-18, mai-jun 1951. São Paulo: Ed. Gremio Politécnico. (mostra a maquete e o projeto, inclusive detalhes).

Artigas, J. Vilanova. A arte dos loucos. (no meio do artigo tem um box com: *Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*, a respeito da não contratação de Oscar Niemeyer, escrito muito provavelmente pelo próprio Artigas, porém sem assinatura). **FUNDAMENTOS** (20) ano 4: 22-24, jul 1951. São Paulo: Ed. Fundamentos.

Artigas, J. Vilanova. Ante-projeto para a construção do E. C. Pinheiros. **REVISTA POLITÉCNICA** (162) ano 47: 49-56, jul-ago 1951. São Paulo: Ed. Gremio Politécnico. (mostra a maquete e o projeto).

Artigas, J. Vilanova. A Bienal é contra os artistas brasileiros. **FUNDAMENTOS** (23) ano 4: 10-12, dez 1951. São Paulo: Ed. Fundamentos.

Artigas, J. Vilanova. Os caminhos da Arquitetura Moderna. **FUNDAMENTOS** (24) ano 4: 20-25, jan 1952. São Paulo: Ed. Fundamentos.

2 villas a Sao Paulo: J. Vilanova Artigas, Architecte. **L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI** (43/44) ano 23: 76-77, ago 1952. Paris: Ed. L'Architecture d'Aujourd'Hui. (mostra fotos e o projeto da casa Geraldo De Stefani e o projeto e fotos da Bittencourt 49).

Estádio Municipal de Londrina - Paraná: J. Vilanova Artigas, Arquiteto. **ARQUITETURA E ENGENHARIA** (25) ano 5: 1-11, mar-abr 1953. Belo Horizonte: Editora IAB/Depto. de Minas Gerais. (maquete e projeto).

Artigas, Vilanova. International Status: Brazilian Experience (ou, Funktionalismen i Sydamerika). **ARKITEKTEN** (20): 149-150, mai 1953. Kopenhagen: Arkitekten. (texto inédito!)

Ponté, Gio. Idea per la casa del dottor T. a San Paolo. **DOMUS** (283): 8-10, jun 1953. Milano: Domus. (cita Artigas, mas fala do projeto de outro arquiteto, na rua França Pinto!)

• **CASA & JARDIM.** São Paulo: nos. 17, 72.

Born, Carlos H. A casa do arquiteto Artigas. **CASA & JARDIM** (17) ano 2: 25-27;71, set 1955. São Paulo: Ed. Monumento. (fotos, projeto e breve entrevista com Artigas).

Crivelli, Vilma. O lar de um casal cientista: arquiteto Vilanova Artigas, proprietários: Dra. Olga Baeta, Dr. Sebastião Baeta, fotos: H. Zanella. **CASA & JARDIM** (72) ano 9: 12-17, jan 1961. São Paulo: Ed. Monumento. (fotos, projeto e pequeno texto ilustrativo da jornalista).

Arquitetura depoimento: Arquiteto Professor Vilanova Artigas – O homem e a arquitetura – Conjunto habitacional Cumbica. **CASA & JARDIM** (160) ano 13: 42-48, mai 1968. São Paulo: Ed. Monumento. (texto, memorial com dados do projeto e fotos de maquete).

Brasil-Oeste (revista): capa da revista com foto da Estação Rodoviária de Londrina. **BRASIL-OESTE** (10) ano II: capa e p. 2, fev 57, São Paulo: Ed. Brasil-Oeste.

- **VISÃO**. São Paulo: Ed. Visão, nos. 20 ano 14, 13 ano 41.

As razões de uma controvérsia: arquitetos querem separação legal dos engenheiros. **VISÃO** (20) ano 14: 29-33, 15 de maio de 1959, São Paulo: Ed. Visão.

Arquitetos: Problema de todos. **VISÃO** (13) ano 41: 30, 3 de julho de 1972, São Paulo: Ed. Visão. (matéria trata da questão urbana e das "grandes cirurgias" como diz o prefeito Figueiredo Ferraz)

Concreto aparente impõem-se em prazo curto. **O DIRIGENTE CONSTRUTOR** (11) ano 1: 41-60, set 1965, São Paulo: Ed. Visão. (matéria ampla, não assinada, que fala e mostra obras de vários arquitetos. De Artigos especificamente tem o Ginásio de Guarulhos, o Sindicato dos Têxteis de Itú, os Vestiários do SPFC)

Arquitetura exponencial no edifício da FAU, SP. **O DIRIGENTE CONSTRUTOR** (9) ano 5: 12-20, jul 1969, São Paulo: Ed. Visão. (matéria ampla sobre prédio da FAU, primeiro prêmio da II Bienal de Artes Plásticas da Bahia, em 1968, com projeto e fotos da obra)

Escolas valorizaram a arquitetura da Bienal. **O DIRIGENTE CONSTRUTOR** (1) ano 6: 12-14, nov 1969, São Paulo: Ed. Visão. (matéria fala sobre Bienal e prédio da FAU, primeiro prêmio da Bienal)

Colégio em Utinga: projeto abre os espaços internos. **O DIRIGENTE CONSTRUTOR** (12) ano 6: 22-29, set 1970, São Paulo: Ed. Visão. (matéria fala sobre a obra, com fotos e projeto)

Vilanova Artigas recebe prêmio Jean Tschumi. **O DIRIGENTE CONSTRUTOR** (2) ano 9: 60-65, dez 1972, São Paulo: Ed. Visão. (matéria fala sobre Artigas, com fotos da FAU, Elza Berquó, Senai Vila Alpina, Utinga, Estádio do Morumbi, Vestiários do SPFC, foto da maquete da Escola Técnica de Santos, do Quartel da Guarda Territorial do Amapá e do Clube Monte Libano de São José do Rio Preto)

Os novos rumos da arquitetura escolar. **O DIRIGENTE CONSTRUTOR** (8) ano 9: 58-61, jun 1973, São Paulo: Ed. Visão. (matéria com fotos e projeto)

Teperman, Sérgio. Vilanova Artigas e a garagem de barcos de Interlagos. **AC ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO** (0) vol I: 38-42, jul 1966, São Paulo: Editora Arquitetura e Construção. (matéria ilustrada com projeto, fotos da obra, e texto bem interessante)

Teperman, Sérgio. Vilanova Artigas: dez anos separam duas obras atuais. **AC ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO** (5) vol I: 22-27, jul-set 1967, São Paulo: Editora Arquitetura e Construção. (matéria com texto bem interessante focaliza casa Rubens de Mendonça e Garagem de Barcos do Santapaula e é ilustrada com fotos das duas obras)

O grande espetáculo da arquitetura moderna: o Brasil no século Vinte e um. **MANCHETE** (797) ano 15: 86, jul 1967. Rio de Janeiro: Editora Bloch. (fotos da casa Ivo Viterito)

Da experiência acumulada pelos pioneiros brotarão as cidades completas do Brasil do século 21. **MANCHETE** (Edição Especial) 1969. Rio de Janeiro: Editora Bloch. (foto da FAU)

Artigas, Vilanova. O Desenho. **REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS** (3): 23-32 (separata), 1968. São Paulo.

Aqui não há portas para fechar. **VEJA** (24): 60-61, 19 de fevereiro de 1969. São Paulo: Ed. Abril.

Lancellotti, Silvio. Vilanova Artigas: Frutos recolhidos. **VEJA** (244): 120-121, 9 de maio de 1973. São Paulo: Ed. Abril. (matéria sobre o prêmio Jean Tschumi)

O desafio ao Arquiteto (com box especial: "A primeira casa que a gente teve", sobre o Conjunto Zezinho Magalhães Prado e comentários de Artigas). (Especial). **VEJA** (250): 84-92, 20 de junho de 1973. São Paulo: Ed. Abril. (matéria extensa com fotos sobre a I Bienal Internacional de Arquitetura)

O homem da semana: Vilanova Artigas: criatividade, humanismo e pesquisa consagrados pela UIA. **BANAS** (955) ano 19: 39, 7 de agosto de 1972. São Paulo: Ed. Banas. (matéria sobre o prêmio Jean Tshumi)

Do zero ao infinito. **GRANDES CLUBES BRASILEIROS** (2): 4-11, 1971. Rio de Janeiro: Ed. Rio Gráfica. (matéria, fotos do estádio do Morumbi).

Morumbi às suas ordens! **GRANDES CLUBES BRASILEIROS** (2): 44-49, 1971. Rio de Janeiro: Ed. Rio Gráfica. (matéria, fotos do estádio do Morumbi).

Chapéu de concreto para enfrentar o sol do Equador. **PROJETO E CONSTRUÇÃO** (16) ano 2: 39, 1972. São Paulo: Ed. Projeto e Construção. (matéria e uma foto da maquete do Quartel da Guarda Territorial do Amapá).

Um conjunto para 50 mil habitantes. **PROJETO E CONSTRUÇÃO** (25) ano 2: 32-35, 1972. São Paulo: Ed. Projeto e Construção. (matéria com fotos, inclusive uma do interior do apartamento do Zezinho Magalhães Prado)

Uma residência de Vilanova Artigas. **PROJETO E CONSTRUÇÃO** (31) ano 3: 45, 1973. São Paulo: Ed. Projeto e Construção. (fotos e curtíssimo texto de apresentação)

Cecap: conjuntos habitacionais integrados. **PROJETO E CONSTRUÇÃO** (34) ano 3: 27-28, set 1973. São Paulo: Ed. Projeto e Construção. (matéria e fotos externa e interna do Zezinho Magalhães)

• **ARQUITETO**. São Paulo: Ed. Schema, 1972-1978: nos. 1, 8.

Um prêmio à arquitetura brasileira. **ARQUITETO** (1) ano 1: 1-2, jul 1972. São Paulo: Ed. Schema. (sobre Artigas e o prêmio Jean Tshumi).

Nas salas especiais, muito mais que homenagens. **ARQUITETO** Edição Especial Bienal (8) ano 1: 16-18, jun-jul 1973. São Paulo: Ed. Schema. (matéria e fotos).

Vilanova Artigas. **BIENAL DE ARQUITETURA** (revista s/n): jun-jul 1973. São Paulo: Ed. Schema. (texto de Artigas acho que é Arquitetura e Construção, se não me engano)

Vilanova Artigas. **CJ ARQUITETURA** (3) ano 1: 160-172 nov-dez 1973. São Paulo: Ed. Efecê. (matéria inicial sobre Artigas, seguida do texto Arquitetura e Construção, projeto e fotos da FAU, da Elza Berquó, do Zezinho Magalhães, acho que d **Parei aqui** e não me engano)

• **A CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO**. São Paulo: PINI, 1969- : nos. 1132, 1258, 1273, 1315, 1321, 1376, 1647, 1665, 1751, 1771, 1775, 1781, 1789, 1811, 1819.

X Bienal firma sua seção de Arquitetura com mostra das mais importantes já realizadas (com box especial sobre João Batista Vilanova Artigas p. 28). **A CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO** (1132) ano 22: 22-28; 20 de outubro de 1969. São Paulo: Pini.

Dotar os conjuntos de serviços é a boa experiência da Cecap. (reportagem de capa). **A CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO** (1258) ano 25: 26-33; 20 de março de 1972. São Paulo: Pini. (matéria sobre os conjuntos da Cecap)

O **Construtor do mês**: João Batista Vilanova Artigas. **A CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO** (1273) ano 25: 8-9; 3 de julho de 1972. São Paulo: Pini. (matéria sobre o prêmio Jean Tshumi)

O **que os compradores** procuram nos conjuntos habitacionais. (reportagem de capa). **A CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO** (1315) ano 26: 26-33; 23 de abril de 1973. São Paulo: Pini. (matéria sobre a pesquisa de um sociólogo sobre as expectativas dos moradores dos conjuntos)

Bienal: balanço da arquitetura mundial contemporânea. (reportagem de capa). **A CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO** (1321) ano 26: 22-34; 4 de junho de 1973. São Paulo: Pini. (matéria bem extensa sobre a I Bienal de Arquitetura realizada em SP entre 18 de junho e 15 de julho de 1973).

- **DESENHO**. São Paulo: FAUUSP, nos. 1, 4.
- **MÓDULO**. Rio de Janeiro: Avenir, 1953-1985: nos. 2, 8, 28, 42, 45, no. Especial março 1981, no. Especial junho 1985.

Residência H. Almeida, em Santos, São Paulo. **MÓDULO** (2) ano 1: 46-47; ago 1955. Rio de Janeiro: Avenir. (fotos e projeto da residência Heitor de Almeida).

Plano Piloto no. 1 – 5o. Prêmio (concurso para o Plano Piloto de Brasília). **MÓDULO** (8) ano 3: 19-26, jul 1956. Rio de Janeiro: Avenir.

Ginásio Estadual de Guarulhos, São Paulo: Vilanova Artigas Arquiteto. **MÓDULO** (28) ano 7: 1-6; jun 1962. Rio de Janeiro: Avenir. (fotos, projeto e pequeno texto bilingue port-íngl de apresentação).

- **PROJETO**. São Paulo: Projeto, 1979- : nos. 7, 35, 37, 41, 65, 66, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 105, 109, 125, 135, 186.

3. Levantamento sobre a polêmica da 1a. Bienal em artigos de jornais e revistas

Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 3, ago 1948, pp. 241-246): **Realismo e Abstracionismo**. (artigo de E. Di Cavalcanti)

Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 4-5, set-out 1948): **Artes Plásticas: Congresso Internacional de crítica de Arte; Museu de Arte Moderna; Di Cavalcanti; Exposições; "Artes Plásticas"**. (informes comentados, assinados por G. N.)

Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 7-8, dez 1948-jan 1949, pp. 70-71): **Arte: Cândido Portinari**. (artigo de Ciro Mendes)

Revista ARTES PLÁSTICAS (São Paulo: ano 1, no. 3, jan-fev 1949): **Abstracionismo** (artigo de Waldemar Cordeiro)

REVISTA DOS NOVÍSSIMOS (ano 1, no. 1, jan-fev 1949, pp. 27-28): **Ainda o Abstracionismo** (artigo de Waldemar Cordeiro)

Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 9-10, mar-abr 1949, pp. 194-197): **Museu de Arte Moderna de São Paulo**. (artigo assinado por J. E. F., muito provavelmente José Eduardo Fernandes)

- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 9-10, mar-abr 1949): **Notas da Redação**.
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 11, jan 1950, pp. 30-33): **Posições "Socialistas"**. (artigo de Artur Neves)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 11, jan 1950, pp. 33-35): **Portinari, Tiradentes e o novo realismo**. (artigo de Eduardo Corona)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 12, fev 1950, pp. 37-39): **Posições "Socialistas"**. (final do artigo de Artur Neves iniciado no no. anterior)
- Jornal FOLHA DA MANHÃ (São Paulo): **A arte polimática**. (20/08/50 – artigo de Waldemar Cordeiro)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 17, jan 1951, pp. 29-35): **A estética à luz do marxismo**. (artigo de Rodolfo Ghioldi)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 18, maio 1951, pp. 8-9; 27): **Le Corbusier e o Imperialismo**. (artigo de Vilanova Artigas)
- Jornal CORREIO DA MANHÃ (São Paulo): **Bienal de São Paulo**. (13/07/51)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 20, jul 1951, pp. 22-24): **A arte dos loucos**. (artigo de J. Vilanova Artigas)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 20, jul 1951, p. 23): **Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**. (artigo muito provavelmente de Vilanova Artigas, à respeito da negação do acesso de Oscar Niemeyer à Cadeira de Grandes Composições da FAUUSP)
- Jornal HOJE (São Paulo): **A "Bienal" expressão da decadência burguesa**. (12/08/51 – artigo de J. B. Vilanova Artigas)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 21, ago 1951, pp. 14-15): **A Bienal – Impostura cosmopolita**. (artigo de Fernando Pedreira)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 21, ago 1951, pp. 22-24): **O realismo socialista e a criação artística**. (adaptação resumida de artigo de Włodzimirz Sokorski, vice-ministro de Cultura e Arte da Polônia – tradução de E. Sucupira Filho)
- Jornal TRIBUNA DA IMPRENSA (Rio de Janeiro): **A Bienal de São Paulo e os comunistas**. (09/09/1951 – artigo de Mário Pedrosa)
- Jornal CORREIO DA MANHÃ (São Paulo): **A opinião de Portinari sobre a Bienal**. (09/09/51 – artigo de Yvonne Jean)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 22, set 1951, pp. 12-13): **A Bienal e os seus defensores**. (artigo de Fernando Pedreira)
- Revista INTERCÂMBIO (Rio de Janeiro: jul-set 1951): **Atualidade do abstracionismo**. (artigo de Mário Pedrosa)
- Jornal A NOITE: **Filosofia da arte**. (04/10/51 – artigo de João Jacques)

- Jornal FOLHA DA MANHÃ (São Paulo): **O mundo marcou encontro no Trianon.** (14/10/51 - artigo de Leonardo Arroio)
- Jornal DIÁRIO DE SÃO PAULO (São Paulo): **Um liame poderoso de intercâmbio, uma ponte entre o velho e o novo mundo.** (18/10/51)
- Jornal A GAZETA (São Paulo): **Inaugura-se hoje a 1ª Bienal de São Paulo.** (20/10/51)
- Jornal TRIBUNA DA IMPRENSA (Rio de Janeiro): **Intróito à Bienal.** (21/10/51 – artigo de Mário Pedrosa)
- Jornal FANFULLA (São Paulo): **São Paulo, a capital artística do Brasil.** (20/10/51 – artigo de Patrícia Galvão)
- Jornal FANFULLA (São Paulo): **Importância da Bienal e os abstratos: uma inauguração adiada e os preços.** (21/10/51 – artigo de Patrícia Galvão)
- Jornal CORREIO PAULISTANO (São Paulo): **São Paulo é a terra predestinada aos ímpetos da evolução brasileira.** (21/10/51)
- Jornal A GAZETA (São Paulo): **A Bienal.** (25/10/51 – artigo de Menotti del Picchia)
- Jornal CORREIO DA MANHÃ (São Paulo): **Jacques Lassaigue guia-nos através da Bienal.** (25/10/51 – artigo de Yvonne Jean)
- Jornal DIÁRIO CARIOCA (Rio de Janeiro): **O que aconteceu nos bastidores da 1ª Bienal.** (26/10/51)
- Jornal O JORNAL (?): **Declaração do júri da Bienal.** (27/10/51 – artigo de Quirino Campofiorito)
- Jornal JORNAL DE NOTÍCIAS (São Paulo): **Protestam os artistas plásticos contra a cessão do Trianon à 1ª Bienal.** (09/11/51)
- Jornal FOLHA DA MANHÃ (São Paulo): **Manifesta-se a APBA sobre a Bienal.** (20/11/51)
- Jornal TRIBUNA DA IMPRENSA (Rio de Janeiro): **A representação brasileira.** (01/12/51 – artigo de Mário Pedrosa)
- Jornal O JORNAL (?): **Ainda a Bienal de São Paulo.** (02/12/51 – artigo de Geraldo Ferraz)
- Jornal FOLHA DA MANHÃ (São Paulo): **A culpa é do abstracionismo.** (02/12/51 - artigo de Valdemar Cordeiro)
- Jornal FOLHA DA MANHÃ (São Paulo): **62 artistas representam a França.** (06/12/51)
- Jornal O ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo): **Itinerário da Primeira Bienal.** (11/12/51)
- Jornal TRIBUNA DA IMPRENSA (Rio de Janeiro): **As artes plásticas em 1951.** (27/12/51 – artigo de Mário Pedrosa)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 23, dez 1951, pp. 8-9): **O soro da esterilidade.** (artigo de Ibiapaba Martins)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 23, dez 1951, pp. 10-12): **A Bienal é contra os artistas brasileiros.** (artigo de J. Vilanova Artigas)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 24, jan 1952, pp. 13-15): **A crítica de arte contemporânea.** (artigo de F. Pedreira)

- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 24, jan 1952, pp. 20-25): **Os caminhos da Arquitetura Moderna.** (artigo de J. Vilanova Artigas)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 26, mar 1952, pp. 3-4): **Atualidade de Da Vinci.** (artigo de Vilanova Artigas)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 26, mar 1952, p. 11): **Mário de Andrade e o Modernismo.** (artigo de F. Pedreira)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 26, mar 1952, pp. 12-13): **O Movimento Modernista.** (artigo assinado por Mário de Andrade)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 26, mar 1952, pp. 23-25): **Siqueiros e a pintura mexicana.** (artigo de Jean Marcenac)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 27, maio 1952, pp. 8-11): **A exumação da "Semana de 22"**. (artigo de Rivadávia Mendonça)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 27, maio 1952, p. 31): **Uma entrevista.** (artigo de F. J. P. sobre entrevista de Mário Pedrosa ao Jornal das Letras a respeito da Semana de Arte Moderna)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 28, jun 1952, p. 14): **A crítica de arte.** (artigo de Fernando Pedreira)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 30, nov 1952, pp. 30-32): **Entrevista com Renato Gottuso: Renato Gottuso e os Problemas do realismo na Pintura.** (artigo de Moacyr Werneck de Castro)
- Jornal CORREIO PAULISTANO (São Paulo): **Ruptura.** (11/01/53 – artigo de Waldemar Cordeiro)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 31, jan 1953, p. 29): **O papel das artes e ciências na construção do comunismo.** (transcrição de trecho do informe de G. Malenkov apresentado no XIX Congresso do PCURSS)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 33, set 1953, pp. 35-36): **Vitória do realismo: Arte Jovem no Salão Nacional.** (artigo de Fernando Pedreira)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 34, jan 1954, pp. 12-13): **Os caminhos da pintura soviética.** (artigo de Fernando Pedreira)
- Revista FUNDAMENTOS (São Paulo: no. 34, jan 1954, pp. 12-13): **A Bienal – obra de cultura?** (artigo não assinado)
- Revista A. D. – ARQUITETURA E DECORAÇÃO (São Paulo: no. 20, nov-dez 1956): **O objeto.** (artigo de Waldemar Cordeiro)
- Revista A. D. – ARQUITETURA E DECORAÇÃO (São Paulo: no. 22, mar-abr 1957, pp. 16-17): **Teoria e prática do concretismo carioca.** (artigo de Waldemar Cordeiro)
- Revista A. D. – ARQUITETURA E DECORAÇÃO (São Paulo: no. 22, mar-abr 1957, p. 24): **O concretismo e o problema da organização da cultura.** (artigo de Waldemar Cordeiro)
- Revista ACRÓPOLE (São Paulo: no. 223, mai 1957, p. 244): **Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres.** (artigo de Waldemar Cordeiro)

Revista A. D. – ARQUITETURA E DECORAÇÃO (São Paulo: no. 23, mai-jun 1957, pp. 20-21): **A arte concreta e o mundo exterior.** (artigo de Waldemar Cordeiro)

Revista A. D. – ARQUITETURA E DECORAÇÃO (São Paulo: no. 26, dez 1957, p. 1): **Arte, arquitetura e vida.** (artigo de Waldemar Cordeiro)

Revista A. D. – ARQUITETURA E DECORAÇÃO (São Paulo: no. 27, fev-mar 1958, p. 1): **Arte Industrial.** (artigo de Waldemar Cordeiro)

4. Documentos sobre Artigas não publicados

COLEÇÃO DE PROJETOS DO ARQUITETO VILANOVA ARTIGAS – 1937/1984

COLEÇÃO DE DOCUMENTOS DA FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS. Documentos datilografados, manuscritos, fotografias, cromos, slides, desenhos e projetos.

DEPOIMENTO de Artigas concedido ao arquiteto Rodrigo Brotero Lefèvre em 18 de outubro de 1962, provavelmente na FAUUSP.

DEPOIMENTO de Artigas na FAUUSP em 11 de outubro de 1968. Este depoimento é resultante da participação de Artigas como convidado na Unidade de ensino básica 5o. ano, sob orientação dos professores Júlio Roberto Katinsky, Gabriel Bolaffi e Hélio Penteado. Como debatedores nessa ocasião foram também convidados os professores Flávio Motta, Juarez Soares Brandão Lopez, Rodrigo Lefèvre, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado.

DEPOIMENTO de Artigas concedido ao arquiteto José Luiz Telles dos Santos, data de 16 de Julho de 1980 e foi realizado no escritório de Artigas na Rua Bento Freitas.

DEPOIMENTO público de Artigas, sobre a forma de palestra seguida de debate, data de 01 de outubro de 1981 e foi realizado no Museu da Imagem e do Som de Fortaleza/CE, organizado pelo IAB/Departamento do Ceará. Paralelamente, estava exposta uma pequena mostra das obras de Artigas.

DEPOIMENTO público de Artigas em Porto Alegre, em 1981, organizado pelo IAB/Departamento do Rio Grande do Sul. Provavelmente o depoimento foi gravado enquanto Artigas percorria os painéis com uma pequena mostra de suas obras.

DEPOIMENTO de Artigas em forma de entrevista, concedido à arquiteta Sylvia Ficher, data de 10 de agosto de 1982, realizado em seu escritório na Rua Bento Freitas.

DEPOIMENTO de Artigas ao Olhar Eletrônico, data de outubro de 1984, realizado na casa de Artigas na Rua Barão de Jaceguai. Foi organizado em conjunto com o IAB/Departamento de São Paulo e trata-se da transcrição de um copião gravado em videotape, posteriormente editado para integrar o vídeo Arquitetura Moderna Brasileira, apresentado na Bienal Tradição e Ruptura.

ENTREVISTA concedida pelo arquiteto Carlos Cascaldi à Dalva Thomaz, gravada em 19 de outubro de 1995.

ENTREVISTA concedida pelo arquiteto Sylvio Sawaya à Dalva Thomaz, gravada em 14 de julho de 1997.

MEMORIAL VILANOVA ARTIGAS. Conjunto de documentos originais comprobatórios de suas atividades, apresentado à FAUUSP para Concurso de Professor Titular em 1984.

THOMAZ, Dalva Elias; BAYEUX, Glória Maria; ARTIGAS, Rosa Camargo. **Relatório parcial da pesquisa Vilanova Artigas - período 1937/1956**, apresentado ao MinC. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, datilografado, 1987.

THOMAZ, Dalva Elias; BAYEUX, Glória Maria; ARTIGAS, Rosa Camargo. **Relatório parcial da pesquisa Vilanova Artigas, Desenhando os novos símbolos - período 1956/1970**, apresentado ao MinC. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, datilografado, v. 1 e 2, 1988.

5. Bibliografia específica sobre Vilanova artigas

(copiar todas as referências bibliográficas encontradas em outros livros)

ALBUQUERQUE, Roberto Portugal (org). Caderno dos riscos originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária - João Batista Vilanova Artigas. São Paulo: FAUUSP, 1998.

AMARAL, Aracy A. Arte para quê? São Paulo: Nobel, 1984.

ANAIS do I Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1945.

ANAIS do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. São Paulo: IAB, 1954.

ARQUITETURA BRASILEIRA APÓS-BRASÍLIA : depoimentos. Rio de Janeiro: IAB/RJ, 1978.

ARQUITETURA E DESENVOLVIMENTO NACIONAL - Depoimentos de arquitetos paulistas. São Paulo: IAB, s.d.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Caminhos da Arquitetura. São Paulo: LECH, 1981, 1a. edição; São Paulo: FVA/PINI, 1986, 2a. edição.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. A função social do arquiteto. São Paulo: FVA/Nobel, 1989.

ARTIGAS, J. B. Vilanova. O Desenho. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do GFAU USP, 1975. "Os Caminhos da Arquitetura Moderna".

BARROS, Luiz Antonio Recaman. Por uma arquitetura brasileira. São Paulo: 1996. (Tese de Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BAYEUX, Glória Maria. O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50. São Paulo: 1991. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

BELLUZZO, Ana Maria. Waldemar Cordeiro - uma aventura da razão. São Paulo: MAC, 1986.

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BUZZAR, Miguel Antonio. João Batista Vilanova Artigas: elementos para compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967. São Paulo: 1996. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

CASTRO, Maria Beatriz de. Vilanova Artigas Modernité Éthique Tradition Esthétique. (Dissertação de Mestrado) Paris: 1997.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO *WARHAVCHIK ARQUITETO MODERNISTA 100 ANOS*, realizada entre 06 e 29 de maio de 1996 no CCSP/SMC.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos; XAVIER, Alberto. Arquitetura Moderna Paulistana. São Paulo: Ed. Pini, 1983.

CORREA, Maria Luiza. Artigas: da idéia ao desenho. São Paulo: 1998. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

DEPOIMENTOS - 1. São Paulo: CEB/Gfau, 1960.

FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. São Paulo: MASP, 1965.

GOODWIN, Phillip L. Brazil Builds: Architecture New and Old. 1652-1942. New York: Museum of Modern Art, 1943.

IRIGOYEN, Adriana. Wright e Artigas – Duas Viagens. São Paulo: Ateliê Editorial-Fapesp, 2002.

:

MINDLIN, Henrique. Modern Architecture in Brazil. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

MINDLIN, Henrique E. A Arquitetura Moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 1999.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Modernizada ou moderna? – A arquitetura em São Paulo: 1938-45. São Paulo: 1997. (Tese de Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

REVISTA TENDÊNCIAS ATUAIS DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA. São Paulo: Editora Artes Gráficas Paulista. A Obra do Arquiteto. S/ ano. p. 41.

THOMAZ, Dalva. Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira. São Paulo: 1997. 423 p. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

VILANOVA ARTIGAS: ARQUITETOS BRASILEIROS - BRAZILIAN ARCHITECTS. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

XAVIER, Alberto (org.). Depoimentos de uma Geração. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987.

XAVIER, Alberto. Arquitetura Moderna em Curitiba. São Paulo: PINI, 1985.

XAVIER, Alberto & MIZOGUCHI, Ivan. Arquitetura Moderna em Porto Alegre. São Paulo: FAUFRGS/PINI, 1987.

ZANINI, Walter (org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.