

AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPÉIAS E A ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

Samir Hernandes T. Gomes¹
Wilton Flávio Camolege Augusto²

GOMES, S. H. T. e AUGUSTO, W. F. C. *As vanguardas artísticas européias e a arquitetura moderna no Brasil*. Revista Assentamentos Humanos, Marília, v8, nº1, p63-75, 2008

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo principal discutir a profunda relação entre a cultura internacional das vanguardas artísticas e a arquitetura do movimento moderno, especificamente no Brasil, nos primeiros anos do século XX. Neste contexto, o foco principal do trabalho centra-se no conceito de arte como experiência ativa, construtiva e transformadora, elemento integrante da moderna concepção de mundo, presente não só nas vanguardas artísticas, mas também em todo o ideário arquitetônico moderno. Assim, optou-se em focalizar o período que marca os primeiros caminhos da arquitetura e da arte moderna brasileira, entre 1923 e 1933, representados pelos arquitetos Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik, e o pintor Lasar Segall. Portanto, não se trata de uma revisão bibliográfica e descritiva completa das vanguardas artísticas es-

-
1. Doutor em Arquitetura e Urbanismo/FAUUSP, mestre em Ciência da Informação/UNESP e professor no curso de Arquitetura e Urbanismo e Tecnologia do Design de Produto da UNIMAR - Universidade de Marília.
 2. Aluno de graduação no curso de Arquitetura e Urbanismo da UNIMAR - Universidade de Marília.



tabelecidas entre o final do século XIX e começo do século XX e do movimento moderno na arquitetura, mas acima de tudo, compreender de que forma a modernidade configurada nas vanguardas constitui ponto de fundamental interesse para a construção de uma genealogia da arquitetura brasileira do século XX. Sendo assim, é possível construir um caminho de análise retomando aos principais acontecimentos envolvidos em questão, identificando nas vanguardas modernas o ponto de partida para pensar a construção e a dispersão das tendências e o pluralismo do movimento moderno na arquitetura.

Como nos apresenta BENEVOLO (1994), por volta de 1890, o contexto da cultura artística tradicional entra em profunda crise, propiciando em um pequeno intervalo de tempo, o desmantelamento das bases classicistas, deteriorada e forçada em todos os sentidos, para a implantação de inúmeras e audaciosas experiências em todos os campos dos repertórios artísticos. É importante destacar que, nesse período, o ecletismo já não mais respondia aos anseios e às necessidades artísticas, recebendo contínuos ataques de seus adversários no sentido de abalar a autoridade das regras tradicionais. Essa crise se torna ainda mais evidente com as numerosas declarações de artistas e arquitetos de todas as partes, suscitando que, de um momento para outro, um novo estilo artístico deveria tomar conta da sociedade. Evidentemente, na área específica da arquitetura os descontentamentos e os desencontros no campo das discussões técnicas e estilísticas são enormes, levando à conclusão de que uma enorme distância entre teoria e prática está presente em todas as esferas do ambiente urbano.

Como prova dos constantes embates no campo das discussões es-

téticas da época, o teórico K. Fiedler publica no ano de 1887, um texto extremamente revelador sobre a origem da Arte, em meio ao debate crucial da arte moderna. Neste ensaio, Fiedler coloca que a teoria do belo ou a estética é elemento diverso da teoria da arte, portanto, os preceitos que a estética acredita poder dar à arte, relacionados à harmonia, ritmo, simetria, ressaltam apenas seu aspecto decorativo e, portanto não tocam na sua essência básica. Mais que isso, Fiedler compreende que o conceito de "estética" está vinculado diretamente à estética do classicismo e, nesse sentido, sua teoria colabora decisivamente para desmantelar a autoridade das regras tradicionais. Ele declara que o novo conceito da arte está inserido em uma experiência concreta, ativa e construtiva, elemento integrante da moderna concepção do mundo. Assim, Fiedler pode ser considerado um precursor não somente da vanguarda, mas também de todo movimento moderno.

No âmbito do entendimento das razões que levaram a arte moderna como evolução da arte do século XIX, é importante deixar claro que ela surgiu antes de mais nada como uma ruptura dos valores daquele século, ou seja, essa quebra não está simplesmente contextualizada na área estética, mas sim, enquadrada numa série de razões históricas e ideológicas. No século XIX, a Europa conhece uma forte tendência revolucionária, ambientada prioritariamente no pensamento filosófico, literário, político e artístico. Nesse período, ganha consistência a moderna noção de povo, os conceitos de liberdade e a idéia de progresso da sociedade, adquirindo uma nova força e realização destes ideais. É importante destacar que a ação para a liberdade é um dos eixos da concepção revolucionária do século



XIX. Portanto, ao longo de todo esse processo revolucionário, a pressão das forças populares, que durante todo esse período tornou-se cada vez mais atuante, é percebida pelos intelectuais como um dado decisivo da história moderna. Desta forma, as artes são também vistas como espelho desta realidade

É natural que, num período como este, de combustão revolucionária, a *realidade* se tornasse o ponto principal até mesmo na produção estética, da poesia, da escultura, da música, das artes figurativas e da arquitetura. A razão disto é porque a grande era do *realismo* alcança o seu máximo esplendor em todos os campos e instâncias. Ou seja, os níveis de atuação destas instâncias da liberdade são concretas, reais, definidas: sociais, políticas e culturais. A respeito deste tema envolvendo esta nova realidade, Belinski relata que o artista não pode mais se conformar com o mundo dos sonhos, mas deve sim fazer parte de uma realidade contemporânea e viva. Neste contexto, a sociedade deve ver nele (artista) não mais um consolador, mas um intérprete da própria vida espiritual e ideológica, que responde às perguntas mais árduas.

De fato, o que nos interessa neste processo de transformação da arte é a questão da unidade espiritual e cultural do século XIX, duramente rompida em suas bases estruturais. A crise, que se revelara depois do ano de 1848, agora se precipita de forma intensa em 1870, com o rompimento entre os principais intelectuais europeus e se torna ainda mais agudo, no final do século XIX, consumando todos os fatos neste processo de rachadura das artes; porém, que nos interessa destacar é exatamente que, a partir desta crise de unidade nasce a arte de vanguarda e grande parte do pensamento do movimento moderno

na arquitetura. Portanto, as vanguardas artísticas européias surgem exatamente dentro de um contexto de polêmica, protesto e revolta, renegando todos os valores preconcebidos.

O EXEMPLO E A INFLUÊNCIA DOS PINTORES NO MOVIMENTO MODERNO

A influência e o exemplo dos pintores na obra inovadora dos arquitetos de vanguarda de 1890 estão muito bem apresentados por BENEVOLO (1994), onde claramente não se trata de uma simples analogia dos elementos formais e de suas preferências, mas principalmente está pautada na troca intensa de resultados e experiências tanto na área da pintura quanto da arquitetura. Em vista disso, antes de se ressaltar a interface direta entre as vanguardas artísticas e a arquitetura moderna, propriamente dita, é preciso que se explore melhor o cenário na qual se fundou a posição dos principais artísticas das vanguardas. Afinal, foi no ambiente propício às experiências desenvolvidas por cada dos integrantes destas vanguardas da arte que surgiram as bases do trabalho na arquitetura modernista.

O EXPRESSIONISMO

O movimento expressionista nasce exatamente no contexto de protestos e críticas a todo positivismo presente no corpo social da Europa, principalmente entre os últimos trinta anos do século XIX até o início do século XX. É importante deixar claro que o movimento não pode ser enquadrado e fechado numa definição precisa, como acontece em outros casos, como por exemplo, no



cubismo. Os modos pelos quais o expressionismo se manifesta são, de fato, bastante numerosos e multifacetados, analisando-se em todas as suas vertentes e linhas de atuação. Desta forma, a única maneira de se chegar a uma compreensão razoável do movimento é inevitavelmente, a partir de seus conteúdos antipositivistas, antinaturalistas e antiimpressionistas.

Mesmo tendo como princípio básico estabelecer uma arte de oposição, os elementos substanciais do expressionismo são derivados tanto do realismo naturalista como do impressionismo. Neste sentido, basta lembrar que os principais precursores do expressionismo são Van Gogh, Ensor, Munch e Gauguin. Entretanto, esta suposta contradição é deixada de lado em uma análise mais próxima destas correntes artísticas: se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permeia de fato sempre algo a ser olhado do exterior, para o expressionista era, ao contrário, algo em que se devia penetrar, dentro da qual se devia viver. Vale ressaltar ainda que, a fundamentação à reação oposicionista do movimento e que talvez mais incomodasse os expressionistas, era conviver com certo "ar" de felicidade e de "sensação" de hedonismo que os artistas dos impressionistas pautavam sua obra.

A primeira pessoa efetivamente a resumir de maneira clara e eficaz estas inquietações, procurando oferecer ao mesmo tempo uma primeira enunciação da corrente expressionista, foi Hermann Bahr, publicando no ano de 1916. "Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando a sua alma, um único grito de angústia se eleva do nosso tempo. A arte também grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressio-

nismo." Mas, ao mesmo tempo em que Bahr escrevia essas palavras, a primeira guerra mundial já estava em curso e o determinismo positivista do progresso estilhaçara-se em todas as regiões da Europa. Todavia, as idéias de Bahr não foram totalmente desperdiçadas e bloqueadas, e um grande número de artistas europeus já estava trabalhando no fundo de suas almas os postulados avançados do expressionismo. Na França, os principais exemplos destas situações de mudança e transformação, tendo como "pano de fundo" o movimento expressionista, encontram-se o caso de Vlaminck e Rouault.

Ainda na França, outro expoente do expressionismo era Rouault, atuando principalmente entre 1902 e 1914. Ele visava antes de mais nada o desenho, um desenho plástico, onde a linha se entrelaçava e se diluía. Assim, os trabalhos de Rouault eram aquarelas que tendiam preferencialmente as tonalidades de azuis, ora tornando-se mais claras, ora mais densas e escuras, mas sempre mantendo um clima tenebroso e profundo. Com relação à temática, Rouault enquadra-se em um expressionismo contestatário, como acontece na pintura de Vlaminck, rechaçando veementemente e denunciando o decadentismo católico francês. Rouault faz o caminho oposto em relação à sociedade formalizada e vai em direção aos filhos do sofrimento, às vítimas da injustiça. O mundo operário e o contexto dos pobres são, portanto, um tema constante na obra de Rouault, e a ele dedicou não apenas um grande número de obras figurativas, mas também um conjunto de poesias simples e despojadas em sua estrutura. Entretanto, um pouco mais a frente, depois de 1930, o artista perderá gradativamente a sua força expressionista e irá se conduzir cada vez mais a um destemperamento.



em densas pastas cromáticas de pura repetição.

Na Alemanha, a força do expressionismo se manifestou de forma bastante contundente e significativa, principalmente porque a questão relativa ao rompimento da unidade espiritual e cultural do século XIX foi levada às últimas conseqüências. Além destes fatores estruturais, o expressionismo alemão sofreu muitas influências ideológicas de vários outros teóricos e artistas, como por exemplo: em Nietzsche, de onde emergem os ataques contra os “valores” da sociedade burguesa; os pensamentos de Zaratustra que subvertiam os conceitos e os lugares-comuns da moral corrente; e as obras de Freud, cujas análises exerceram um enorme fascínio sobre determinados ambientes culturais artísticos. Contudo, a maior influência no expressionismo da Alemanha foi exercida pelos artistas franceses, mais especificamente por Van Gogh e por Munch.

Um ponto marcante na trajetória do expressionismo alemão foi a criação, no ano de 1905, do primeiro grupo de artistas alemães expressionistas, o que se denominou Die Brücke (A Ponte). O grupo tinha como sede a cidade de Dresden e tinha em seus componentes importantes artistas como Kirchner, Bleys, Heckel, Schmidt-Rottuff, Nolde e Pechstein. Além disso, outros nomes figuravam na lista como, Matisse, Van Dongen, Vlaminck, Derain e outros franceses tornaram-se membro da Brücke no ano seguinte. Uma das finalidades do grupo era, sobretudo, impulsionar a destruição das velhas regras estilísticas e realizar uma ampla renovação, por meio da espontaneidade da inspiração, exatamente como tinha proposto os fovistas. As regras para a obra de arte deveriam ser individuais, formadas a partir do trabalho, através

da personalidade do criador, do estilo da sua técnica e do tema a se propõe. A poética expressionista preconizada pelo grupo Die Brücke, acreditava na destruição de todo preceito que pudesse trazer dificuldade para a manifestação fluída da inspiração artística. A luz disso, um dos pontos fundamentais desse pensamento era a intolerância para com uma lei, uma disciplina e, ao contrário, a obediência às pressões emotivas do próprio ser.

O CUBISMO

O termo cubismo, que teve sua fase áurea entre 1907 e 1914, não têm uma aplicação exata ao sentido verdadeiro dessa arte. Trata-se antes de um apelido designado ironicamente às primeiras manifestações dessa pintura, registrando-se o aspecto mais contundente: a conformação em cubos dos objetos naturais. Mas em pouco tempo a cubificação dos objetos era abandonada, modificando-os para uma planificação dos objetos o que fez desaparecer de seus quadros não só a terceira dimensão como também os cubos. É importante destacar que o cubismo foi o último movimento importante no campo das artes aplicadas a nascer sem nome. Na seqüência, o futurismo, o neoplasticismo, o construtivismo, o surrealismo, o concretismo, foram batizados pelos próprio criadores.

As duas principais influências na gestação do cubismo foram a pintura de Cézane e a escultura negra. Braque, que até então participava do movimento fauvista, descobriu a pintura de Cézane no ano de 1907, em uma exposição na cidade de Paris, no Salão de Outono. No mesmo ano Apollinaire havia apresentado Braque a Picasso, e ele pude-



ram ver *Les demoiselles d'Avignon*, por muitos considerado o primeiro sinal da pintura cubista nascente. Braque vem de um cezannismo levado por ele a conseqüências inesperadas; por outro lado, Picasso vem das formas "cortadas a machado" da escultura negra. Na conjugação dessas duas vertentes, a preocupação formal supera a intenção imitativa e, por meio da influência dos dois pintores, essas duas experiências se fundem na criação do novo vocabulário plástico.

O FUTURISMO

O futurismo é o primeiro movimento artístico a nascer batizado, e nesse sentido, é um fenômeno tipicamente do século XX. Em 20 de fevereiro de 1909, quando Marinetti publica seu primeiro artigo, Manifesto do futurismo, nada havia na área das artes, algo contivesse as características com o movimento que passou à história. Na Itália imperava um forte espírito acadêmico e retrógrado nas artes e em função dos impressionistas, esse contexto tinha sido fortemente abalado pelas sucessivas explosões que se registravam em Paris. É importante registrar que, o peso do passado impedia a Itália de se abrir à linguagem do novo tempo e a renovação que se devia ter iniciado meio século antes foi sendo atrasada até que esse mesmo retardamento, precipitou a explosão. Precisamente foi Marinetti, em Paris, que ascendeu o estopim que lançaria para os ares os conceitos da velha pintura que estava fincada em Milão. Ali um reduzido grupo de três pintores, Boccioni, Carrà e Russolo, lutava contra o academicismo e projetava uma nova pintura italiana. Mesmo não tendo ainda

um vocabulário pronto para esse novo movimento, opunham-se radicalmente à pintura que se fazia em seu meio e afirmavam que o esplendor do mundo estava rico de uma nova beleza: a beleza da velocidade.

Pouco a pouco o movimento continuou a crescer e propagar-se e, em 1914, o arquiteto Antonio Sant'Elia aderiu ao futurismo publicando em Lacerba, juntamente com arrojados projetos de arranha-céus, o seu movimento *Lí-architettura futurista*. Nesse momento Marinetti viajava até a Rússia e lançava por lá as bases da nova estética, iniciando o surgimento de várias correntes literárias e pictóricas. E o futurismo ia se estendendo a todos os ramos da atividade cultural: ao teatro, à música, à conferência, à declamação, à dança e à arquitetura.

Com o fim da primeira guerra, o grupo futurista se desfaz e Severini e Carrà desertam das composições dinâmicas, Papini e Soffici tinham, em 1915, renegando o movimento. Dos pintores, apenas Balla permaneceu ao movimento futurista. Marinetti continuou a pregar, tendo vindo ao Brasil e realizando conferências no Rio e em São Paulo. Entretanto, as estreitas ligações que estabeleceu com o fascismo serviram por um lado para atrair os oportunistas e, por outro, para afastar os artistas conscientes da missão altamente revolucionária da arte. A essa altura o futurismo tinha perdido toda a pureza romântica e o impulso rebelde dos primeiros tempos.

O NEOPLASTICISMO

Surgido na Holanda por volta 1917, o neoplasticismo foi outro importante movimento de vanguarda que procurou encontrar a síntese da nova linguagem



plástica e não-figurativa. Os elementos básicos da estética neoplástica ão tanto na pintura, como na arquitetura e na tipografia ão sãoo: a forma ortogonal (principalmente o retângulo), as cores primárias (vermelho, amarelo e azul) e o equilíbrio assimétrico da composição. Todos esses elementos estão presentes nos trabalhos dos três principais artistas do movimento ão Mondrian, Van der Leck e Doesburg ão e esses elementos simples ão estão presentes nas obras neoplásticas desde o início, mas, na verdade, vãoo se pronunciando e firmando ao longo do trabalho rigoroso destes artistas. Derivando do cubismo sintético, Mondrian explicita em suas obras o ritmo horizontal-vertical e introduz a cor viva em lugar dos terraz e cinzas-esverdeados dos cubistas. Em 1914, o artista atinge avançado grau de abstração nas composições denominadas Plus-e-minus, em que as linhas horizontais e verticais, livres de figuração, estruturam uma construção descontínua da obra. Suas obras demonstram uma evolução coerente, um trabalho de simplificação, um pensamento plástico que indaga, responde e critica para uma linguagem sintética e objetiva. Essas linhas, que se tornaram mais tarde faixas negras assimetricamente cruzadas, influenciaram na obra dos neoplásticos, com os planos simples de cor pura de Van der Leck, à medida que essa nova linguagem visual se define.

O movimento De Stijl exerceu forte influencia sobre todos os campos da arte contemporânea, da pintura à escultura, da arquitetura ao desenho industrial, da decoração à tipografia. Se o porta-voz do movimento foi a revista De Stijl, ão foi menor o trabalho de divulgação realizado individualmente por Van Doesburg nas viagens que fez por toda a Europa, estabelecendo contatos e proferindo palestras sobre a

nova plástica. Importantes arquitetos como Gropius, Mendelsonhn, Mies Van der Rohe, Le Corbusier e Rietveld, sofreram a influência do neoplasticismo, cujas ideais centrais, despojamento sensível, de equilíbrio assimétrico, de integração das várias expressões artísticas numa única linguagem universal, permanecem como constantes da arte atual.

Todas as pesquisas das vanguardas artísticas levam diretamente à arquitetura e desenvolvidas principalmente pelo movimento moderno. Neste contexto, é importante destacar que, entre 1915 a 1917, na revista Elan, o pintor Ozenfant elabora os princípios do purismo e depois de encontrar C.E.Jeanneret (Le Curbusier), publica junto com ele, em 1918, o manifesto do novo movimento. Segundo os dois artistas, o cubismo reconstitui a capacidade de apreender, em panorama de formas confusas e aproximadas do mundo que está em volta, as formas puras e simples, que constituem a fonte primária das sensações estéticas. A simplificação que se desejava instalar nas imagens artísticas é um caso particular do espírito de construção e de síntese que orientou todas as manifestações do movimento moderno na arquitetura, inclusive no Brasil.

AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E O MOVIMENTO MODERNO NO BRASIL

Um dos principais exemplos de influências e de trocas culturais entre os movimentos de vanguardas européias e o movimento moderno brasileiro, inserido no contexto dos primeiros anos do século XX, no Brasil, aconteceu entre três importantes personagens, a



saber: Flávio de Carvalho, Lasar Segall e Gregori Warchavchik. Todos esses artistas tiveram uma particularidade comum entre eles e, em certa medida, permearam a atuação deles: foi à utilização de elementos retirados do primitivo local e a reinterpretação das idéias da vanguarda européia, deixando de lado os contextos de criação das obras e operando sempre a favor de um modernismo essencialmente brasileiro. Nesta abordagem é possível afirmar a criação de um objeto "misturado" ou um modernismo com sabor local.

Os primeiros acontecimentos deste processo, mesmo antes da construção da primeira casa modernista, acontecem na tentativa de unir as idéias da vanguarda, do desenvolvimento e do crescimento industrial com a "redescoberta" do Brasil, onde Tarsila, Oswald e Mário de Andrade, entre outros, viajam para o interior no sentido de resgatar a cultura popular e o passado colonial. Como resultado desses acontecimentos tem-se o Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade, o romance Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade, as telas de Tarsila Pau-Brasil, as obras de Segall, o manifesto Acerca da Arquitetura Moderna de Warchavchik e os primeiros projetos de Flávio de Carvalho. É importante frisar que nessas primeiras aproximações e discussões da arquitetura moderna, o aspecto da brasilidade ainda não havia sido colocado. Isto pode ser comprovado no manifesto de Warchavchik, na qual nenhuma referência direta ao Brasil era citada, pois a arquitetura ainda não compartilhava os questionamentos e as orientações das artes plásticas.

No contexto da arquitetura, o movimento antropofágico coincide com as primeiras obras consideradas modernas projetadas e construídas por Warchavchik. É possível encontrar nesses

projetos não só elementos impregnados das contradições da cultura brasileira, como a espacialidade da casa tradicional e as teorias de Le Corbusier e da Bauhaus do movimento moderno. Warchavchik optou em "deglutir" tais aspectos e criar uma arquitetura que almejasse estar de acordo com as teorias internacionais, porém, que apresentasse internamente questões locais, ou seja, uma arquitetura mesclada com um sabor local.

Em 1928, Warchavchik projeta e constrói na Rua Santa Cruz, Vila Mariana, São Paulo, a primeira casa modernista enquadrada nos princípios de um modelo de arquitetura moderna, propondo a integração entre técnica construtiva, detalhamento, mobiliário e paisagismo. Na análise das plantas é possível confirmar o forte caráter hierárquico dos espaços internos, sendo que, no primeiro pavimento evidenciam-se dois blocos: o bloco social, onde estão as salas de estar, jantar, escritório e hall de entrada; e o bloco de serviços, onde estão a cozinha, a copa e a despensa. Todos esses espaços foram articulados por meio de um hall de transição, composto pelo lavabo e escada e, de certa maneira, filtram as relações entre as zonas sociais e de serviço. No segundo pavimento, o espaço ganha um caráter privado e é formado por cinco dormitórios e um banheiro comum. O que chama mais atenção, no estúdio do arquiteto, assim como em todo o primeiro pavimento, é a incorporação clara das idéias da "deglutição" dos aspectos da Bauhaus e de Le Corbusier. As paredes são todas pintadas de branca, o forro é de esmalte prateado, as cortinas de veludo cor tabaco, os móveis de madeira imbuia lustrados na cor preta, as cadeiras são estofadas com pele de bezerro e algumas almofadas são de veludo. Warchavchik



desenhou e executou todos os móveis, luminárias, janelas, portas e grades, assim como na casa experimental da Bauhaus. É importante destacar que a “deglutição” não está restrita ao contexto das idéias, mas se estende ao processo de execução do mobiliário: o arquiteto reproduz uma poltrona baseada nas oficinas da Bauhaus, utilizando o mesmo acabamento aplicado por Le Corbusier, o couro de bezerro. Nesse aspecto, a cópia artesanal de um objeto, produzido e reproduzido em outro contexto, reforça essa vontade de se apropriar de elementos de outras culturas e apresentá-los como um símbolo da modernidade.

Porém, a primeira casa modernista construída por Warchavchik guarda importantes contradições e aspectos relevantes na discussão entre as vanguardas artísticas e o movimento moderno. O primeiro aspecto é a discussão a respeito da forma e da função na arquitetura, que geraria uma fachada “falsa” e assim um elemento questionável nesse projeto. Na fachada principal há duas janelas de canto, uma no primeiro pavimento, do estúdio do arquiteto e outra da direita, que atende à varanda. Na realidade é apenas um elemento compositivo de “falsa” fachada, que tem apenas o objetivo de simular um cômodo no interior da casa. A solução dada à cobertura também apresenta uma contradição. Warchavchik declarou que não havia materiais disponíveis no mercado brasileiro para executar a laje impermeabilizada, portanto, construiu uma cobertura de telhas coloniais escondendo a platibanda; o segundo aspecto é a exaltação da utilização de produtos industrializados na arquitetura. Esse elemento diz respeito ao choque que existia entre a realidade da indústria brasileira que, naquele momento, não fabricava os materiais de

que Warchavchik precisava o que gerou a necessidade de se fabricar artesanalmente todos os componentes presentes na casa como, por exemplo, grades, fechaduras, janelas, caixilhos metálicos, etc. Isso ocorre também com todo o mobiliário presente na casa e assim, o arquiteto desenhou e fabricou em sua própria oficina, já o mercado brasileiro de móveis não atendia este tipo de demanda. Com isso tudo é possível reconhecer nesta primeira casa modernista de Warchavchik, a fragilidade de algumas soluções encontradas, porém, mas ao mesmo tempo, o início de um caminho fecundo nos ideais da arquitetura moderna no Brasil.

A segunda casa projetada por Warchavchik, localizada na Rua Itápolis, em São Paulo, apresenta importantes inovações espaciais e volumétricas se comparadas com a da casa da Rua Santa Cruz. Pode-se afirmar que essas modificações envolveram as questões relativas ao casamento entre a forma e a função, gerando fachadas assimétricas e uma arquitetura mais comprometida com os princípios do movimento moderno internacional. A casa da Rua Itápolis conserva uma distribuição espacial semelhante ao projeto anterior, mas, sobretudo, Warchavchik inova em alguns aspectos como uma ligação com o terreno por meio de um jardim, que atende às salas de estar e jantar e um pátio de serviços. Nesse projeto, o arquiteto optou em prever duas entradas, uma social e uma de serviço, provando que o sistema de acessos poderia ser mais elaborado. Nesse sentido, a entrada principal da residência agora tem como espaço de transição a varanda, articulada diretamente com a sala de estar. Por outro lado, existe uma segunda opção de entrada social, feita por meio do jardim lateral que dá acesso direto à sala de estar. Warchavchik



ainda cria outra possibilidade de entrada que está entre a entrada principal e a de serviços, pois está articulada com um hall lateral que interliga a sala de estar à cozinha. O segundo pavimento apresenta a mesma concepção da primeira casa, com três dormitórios, um banheiro e uma varanda comum. Todos esses espaços estão articulados por uma mínima circulação e em pequeno corredor que dá acesso ao banheiro, à escada e ao terraço. E finalmente, o último aspecto importante desse projeto é a incorporação na cobertura de uma laje plana, substituindo definitivamente a cobertura tradicional de telha de barro que escondia a platibanda.

Paralelo a todos esse acontecimentos, dois exemplos arquitetônicos desse período, pautados na tentativa de resolver os problemas da habitação coletiva, primeiro a "Vila Operária de Gambôa", de Warchavchik e Lúcio Costa, no Rio de Janeiro e o "Conjunto de Casas da Alameda Lorena", de Flávio de Carvalho, em São Paulo. A concepção dos projetos mescla os elementos discutidos no CIAM de 1929, a respeito da habitação mínima, e os elementos de se conceber a casa operária no Brasil desde o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

O projeto da Vila Operária de Gambôa é de Warchavchik e de Lúcio Costa e devido ao caráter do bairro, que desde período imperial abrigava trabalhadores, o projeto do conjunto foi pensado como uma vila de casas para aluguel. Pela tradição de casa operária brasileira que geralmente era composta de três quartos e uma sala com a cozinha e o banheiro no quintal, o programa arquitetônico da vila conserva esses mesmos elementos e acrescenta um modelo de planta quadrática que incorporava a cozinha e o banheiro no interior da casa. Outro aspecto impor-

tante do projeto é o refinamento no sistema de circulação no espaço interior, na qual os arquitetos inscrevem um pequeno quadrado inclinado no centro da planta, possibilitando a criação de um pequeno hall com quatro portas. Além disso, o projeto recebe outro sistema de circulação igualmente importante, por meio de uma passarela metálica que acompanha a forma do terreno e cujas extremidades duas escadas dão acesso ao pavimento superior. O objetivo é que a circulação do conjunto seja totalmente coletiva, nos dois pavimentos. Em termos construtivos, a vila foi executada de forma tradicional em alvenaria estrutural, entretanto, as coberturas receberam lajes impermeabilizadas planas e posteriormente recobertas por telhas amianto. Portanto, é possível afirmar que, no aspecto evolutivo, a Vila Operária da Gambôa demonstra como foi possível projetar uma habitação mínima, utilizando os conceitos modernos internacionais e acrescentando importantes inovações num espaço que era tradição nas soluções de casas operárias brasileiras.

O conjunto de casas da Alameda Lorena, de Flávio de Carvalho, em São Paulo, comprova o mesmo caminho trilhado por Warchavchik, na medida em que possibilita a mistura das idéias modernistas na arquitetura com a tradição local. O arquiteto seguiu literalmente os procedimentos preconizados por Le Corbusier, gerando a partir da planta uma edificação monumental, cuja percepção dramática remonta aos desenhos expressionistas. Por outro lado, introduziu no projeto um jardim com plantas e pássaros nativos, colocando a arquitetura, pela primeira vez, diante da dialética moderno/arcaico.

As experiências, os contatos e as trocas culturais de Segall também foram bastante representativos, produzindo



uma profunda relação entre a cultura local brasileira e o movimento moderno internacional. Com formação artística alemã, passando pelas influências do academicismo, do expressionismo do pré e pós guerra e da objetividade mesmo antes de vir ao Brasil, a obra de Segall sempre foi marcada pela misturas dessas correntes artísticas. Já no Brasil, o artista acrescentou elementos ao seu trabalho, como as cores produzidas pela luz natural, o paisagismo e o tema dos negros e mulatos, substituindo os excluídos da guerra, como os mendigos, as prostitutas e as viúvas, pelos nativos; na seqüência, retomou a denúncia social por meio da imagem das prostitutas, dos imigrantes, etc. Na tela "Mulata com criança" (1924), de Segall, está pautada a mistura entre os princípios da nova objetividade, com as formas geométricas e uma tendência à bidimensionalidade, que Segall desenvolveu no final de seu período alemão, e o tema local. A composição trás elementos inusitados, como por exemplo: do lado direito, elementos dimensionais sugerem a fachada de uma residência e, do lado esquerdo, a vegetação, aparentemente de cactos, ou seja, é a mesma do jardim da casa de Warchavchik. Este quadro, uma das primeiras realizadas no Brasil e colocadas na primeira casa construída de Warchavchik, constitui um dos primeiros produtos do encontro das culturas dos seus criadores com a cultura local: indeterminadas, híbridas e reveladoras da leitura que Segall fazia do Brasil.

Após passar um período no Brasil, Segall experimenta algumas mudanças importantes em sua pintura, modificando consideravelmente sua visão de paisagem, ou seja, ainda ele pintava não conseguindo deixar de lado os pressentimentos da tragédia iminente, que invadiam as telas dos outros expressionistas, contudo não aceitava o espírito

destrutivo. Mais tarde, as experiências trágicas vividas na guerra decidem sua orientação e lhe permitem chegar aos resultados mais concretos da sua arte. Neste sentido, a personalidade de Segall é definida como trágica ou mesmo dramática, onde de fato os horrores da guerra, a crueldade da fome e as contradições da sociedade despertam nele impressionante investidura. Mesmo retornando ao Brasil, no de 1924, sua inspiração artística não sofrerá mudança substancial, onde os êxodos, as guerras e as contradições continuarão a povoar suas telas, com um tom solene de lamentação.

CONCLUSÃO

A partir de todos esses acontecimentos, envolvendo um intenso processo de troca tanto de pintores quanto de arquitetos, o modernismo no Brasil firmou sua ligação com a tradição brasileira, estabelecendo sempre o elemento do "sabor local" como prerrogativa básica de atuação. Nos desdobramentos desse primeiro momento, observou-se que a mistura das idéias internacionais com a cultura local se prolongou no desenvolvimento e na evolução do movimento moderno brasileiro, especificamente na área da arquitetura.

Vale lembrar a atuação relevante de Lúcio Costa no projeto do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, demonstrando mais uma vez o encontro das idéias internacionais com a valorização da cultura local. O fato relevante que demonstra a importância do movimento moderno no Brasil foi à participação direta de Le Corbusier, que veio para ser consultor não só do projeto do ministério como também para os estudos da Universidade do Rio de Janeiro, em 1932. Nas fases de de-



envolvimento do projeto, liderada por Lúcio Costa, várias adaptações e modificações foram feitas a partir do traço de Le Corbusier, como por exemplo: nos pilotis, Cândido Portinari aplicou nos painéis a tradição portuguesa dos azulejos branco e azul com a temática de animais marinhos; e na cobertura foi projetado um jardim de plantas brasileiras projetadas por Burle Marx. Todas essas intervenções misturam a tradição colonial com a liberdade formal da arte moderna.

Portanto, é possível afirmar que o modernismo brasileiro estabeleceu-se como um dispositivo espaço-temporal de duplo sentido, pois nega a realidade e propõe o deslocamento dela e esboça um novo caminho reconstituindo suas pegadas. As influências das vanguardas, o mergulho nas raízes e o cultivo do passado estão presentes nas formulações iniciais de Lucio Costa, por exemplo: o olhar positivo em relação à arquitetura colonial, que deu substância à arquitetura moderna brasileira. De forma especial, a trajetória da arquitetura moderna brasileira estabeleceu uma leitura articulada entre as correntes vanguardistas européias, tanto no campo das artes aplicadas quanto do movimento internacional, em prol de um projeto nacional de desenvolvimento. Esta historiografia, que tem na pessoa de Lúcio Costa a base conceitual mais consistente, elencando o próprio trabalho de Costa e do grupo de arquitetos cariocas, constituído a partir da obra do Ministério da Educação e Saúde Pública, como a vertente moderna dominante, porque claramente reportava a atividade moderna às condições locais e culturais, vale dizer históricas. Finalmente, a partir de Lúcio Costa e da escola que criou como movimento capaz de mesclar a tradição local com a cultura internacional de forma siste-

mática, sem abolir a complexa relação com outras referências, afirmando sem sombra de dúvida que, no Brasil, inúmeros contextos culturais coexistiram, reinterpretando-se e se mesclando, nascendo assim um modernismo com um "jeito" local.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G.C. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Lisboa: Presença, 1990.

BANHAM, R.. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BENEVOLO, L. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BONDUKI, N. **Origens da habitação social no Brasil**: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: Estação Liberdade; Fapesp, 1998.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

COSTA, Lúcio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DAHER, L. C. **Flávio de Carvalho**: arquitetura e expressionismo. São Paulo: Projeto, 1982.

FERRAZ, **Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: Museu de Arte, 1965.

GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea**: do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

LINO, S. F. **O modernismo "com sabor local"**: contatos, trocas e misturas



na arquitetura e nas artes brasileiras. 2004. 163 f. Dissertação (Mestrado em Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo) ã Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MATTOS, Cláudia. **Lasar Segall**. São Paulo: Edusp, 1997.