

Sônia Marques
Guilah Naslavsky

Estilo ou Causa? Como, Quando e Onde?

Os conceitos e limites da historiografia nacional sobre o Movimento Moderno

Introdução

A historiografia sobre a nossa modernidade arquitetônica, seja em obras de caráter mais geral (Goodwin, Mindlin, Lemos, Bruand, Segawa) seja na abordagem de temáticas específicas como a habitação, edifícios escolares, etc. ou em estudos da obra de autores tem priorizado sobretudo dois aspectos a) Raízes da modernidade brasileira: o moderno no Brasil x o moderno brasileiro, do nacional para o regional; influências e aplicações. b) Acréscimos locais: novos atores, estrangeiros e nativos; homogeneidade e heterogeneidade da produção nacional; similitudes e afastamentos aos padrões hegemônicos nacionais. Enriquecendo-se continuamente, esta historiografia, como bem salienta o texto de chamada de trabalhos para o III Seminário DOCOMOMO Brasil, apresenta uma “diversidade de enfoques” que “constitui uma perplexidade recorrente (...) e prossegue como uma questão aberta.” Também em outros fóruns, como na recente reunião da ANPUR, esta mesma perplexidade foi expressa, após a apresentação de estudos na área da história do urbanismo moderno.

Visando contribuir para o entendimento dos conceitos e limites do Movimento Moderno, na perspectiva das pesquisas contemporâneas, as autoras do presente texto buscaram explicitar e cotejar a diversidade de conceito de objeto de estudo, método, periodização, seleção, classificação em três publicações nacionais recentes, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (1998), de Hugo Segawa; *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica* (1998) de Otília Arantes e *Origens da Habitação Social no Brasil* (1998) de Nabil Bonduki.

Moderno, modernismo e modernidade em três publicações recentes

Dos três títulos aqui estudados apenas um, a rigor, se inscreveria, na categoria de História da Arquitetura de um ponto de vista tradicional: o livro de Hugo Segawa. Aliás, é o que o próprio

autor salienta ao inserir o seu livro na trilha de livros como *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981) de Yves Bruand, *Arquitetura Moderna Brasileira* (1982) de Sylvia Ficher e Milan Acayaba (1982) e o capítulo *Arquitetura Contemporânea* de Carlos A. C. Lemos in: *História Geral da Arte no Brasil* (1983) coordenada por Walter Zanine (Segawa Op. cit. P.14-15). O livro de Nabil Bonduki, no entanto, também pode ser visto como um livro de História da Arquitetura, através da Habitação Social. Apesar da diferença de objeto eles partilham aspectos comuns, objetivo freqüente na nova Historiografia Brasileira: complementar as lacunas, reparar as omissões. No caso de Segawa, no dizer do próprio autor, trata-se de reparar sobretudo aquelas omissões deixadas pelo que ele considera, até o momento, o exemplar mais completo da nossa historiografia: *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981) de Yves Bruand. Segawa pretende portanto trazer à tona as modernidades ignoradas por Yves Bruand em função do viés “modernista” excludente que o olhar estrangeiro teria absorvido dos arquitetos nacionais.

Os processos e as várias modernidades de Hugo Segawa

Para atingir o seu objetivo Segawa recorre à noção de “processo”, segundo o autor “os processos de constituição da nossa arquitetura moderna em matizes diversos, caracterizando modernidades distintas (...). Nesse sentido, não privilegiei arquitetos (...) tampouco obras (...), mas a inserção de arquitetos e obras no debate cultural e arquitetônico num certo recorte da história”. (Segawa, Op.cit.p.15).

A noção de processo permite incorporar e adotar a estratégia de acréscimo. Mas, implica em estabelecer distinções: em outras palavras, se não se trata de um processo único, mas, de vários processos que deram lugar a modernidade e modernismos diferentes. Mas o que marcaria a distinção entre estes processos? Trata-se de uma distinção temporal? Eles ocorrem em tempo diferentes? Que processo foi anterior a outro? Ou trata-se de uma distinção geográfica? Os processos ocorreram em locais diferentes? Ou trata-se de uma distinção formal: os processos resultaram em tipologias edílicas formalmente distintas?

Periodização e categorias de análise:

Na verdade modernidade e modernismos são, em Segawa, resultantes de processos paralelos. Modernidade e modernismos se justapõem, no tempo: A “*modernidade pragmática*” começa durante a “*programática*”, a “*modernidade corrente*” durante a “*pragmática*” formas de modernidade a que refere-se o autor. De todo modo, a questão da periodização supõe uma ruptura: está implícito de que houve um tempo em que a arquitetura não era moderna e que

depois, através de um **processo** - para utilizar a categoria reivindicada pelo autor – o movimento moderno, ou melhor ainda, modernismos e modernidade se consolidaram.

Esta visão não fica de todo imune à discussão da genealogia. Ela consegue, no entanto, pela metodologia do acréscimo, combinar a genealogia tradicionalmente indicada pela historiografia tradicional com outras fontes, outros “processos”. Mas a estratégia de acréscimo está longe de desfazer-se de uma hierarquização e de um juízo de valor para os quais a adjetivação utilizada pelo autor, para a distinção dos diversos processos, nos antecipa algumas pistas.

Hierarquia e juízo de valor

De fato, adjetivar quase que por definição implica em operação dificilmente neutra objetiva¹ ou implica num juízo de valor e, neste caso, sob que critérios? Que o reagrupamento das obras em cada um dos modernismos resultantes dos processos, tem como critério características formais é evidente. Isto poderia facilmente ser atribuído ao fato de que os próprios processos implicariam em partilha de valores estéticos e formais. O mais importante, no entanto, é que a correlação entre processo e modernidade não implica, no entanto, num estatuto isonômico para todos eles. Não se trata de dizer qual foi a modernidade melhor ou menos válida. A hierarquia é dada sobretudo pelo critério que retoma a discussão da genealogia. Qual teria sido a modernidade fundadora?

Para Segawa o “*Modernismo Programático*” brasileiro da segunda década século XX cuja matriz literária difere-se do modernismo latino-americano de raiz literária na segunda metade do século XIX foi um movimento que experimentou uma fase iconoclasta entre 1917-24 e outra nacionalista entre 1924-29 tendo sido menos consistente na arquitetura cujos representantes modernos de primeira hora teriam sido Rino Levi e Gregori Warchavchik.

A inserção de Warchavchik no Panorama da Arquitetura Internacional NÃO é representante do ideário moderno europeu, nem do ideal revolucionário, a exemplo das esquadrias e marcenaria artesanais que evidenciam os limites da modernidade de Warchavchik, na arquitetura privada, no entanto, incorpora a causa da arquitetura moderna racionalista. Assim como as obras modernizadoras de Flávio de Carvalho a partir de 1933 e as residências em “linhas modernas” de Carlos da Silva Prado que via a arquitetura como manifestação social mas que permaneceu “alheio à visão de mundo que propunha e aos princípios em que acreditava”. (Segawa. Op. cit. p.52).

Para Segawa a modernidade européia propagada por Warchavchik era apenas uma vertente entre tantas outras tais como a difícil noção de modernidade francesa (1922-43) ou os estilos Art déco, fascista, comunista, judia, estilo XXV (Segawa. Op. cit. pp.54 e 55). Para o autor estas vertentes configuraram um período cujo pragmatismo era vigente: a “*Modernidade Pragmática*” entre (1922-43) sofreu os efeitos práticos do Art Déco cujas manifestações eram essencialmente

decorativas (id.ibid.p.60). No entanto, sob o rótulo de modernidade pragmática poderiam ser agrupadas vertentes opostas tais como o edifício Martinelli de gosto eclético, o edifício Columbus de Rino Levi de vertente racionalista, ou mesmo o edifício A Noite, com traços geométrico com toque Art Déco perretiano, associando, portanto, o pensamento de Auguste Perret ao Art Déco.

Segundo Segawa, a “*Modernidade Corrente*” (1929-45) implica no processo histórico resultante do pioneirismo carioca que permitiu a adoção das idéias de Le Corbusier; teve a Escola Nacional de Belas Artes como difusora e iniciadora de uma fase; o Ministério da Educação e Saúde o edifício marco para afirmação dessas idéias e o “*Razões da nova arquitetura*” (1934) de Lúcio Costa como texto paradigmático desta fase, além do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York em 1938 com edifício capaz de chamar a atenção internacional para a Arquitetura brasileira que ganha passaporte para o mundo no segundo pós guerra com a Exposição *Brazil Builds* (1943) da qual a *Brazilian School* foi a expressão encontrada por Mindlin após a exposição para se referir a nova arquitetura (Segawa. Op. cit. p.102) da qual a curva barroca e a curva feminina transformaram-se em estereótipos da arquitetura moderna brasileira tempos depois.

Para Segawa a “*Afirmação de uma Escola*” (a carioca) viria ocorrer entre (1943-1960): *Brazilian School, Cariocan School, First National Style in Modern Architecture, Neobarroco*: rótulos para arquitetura brasileira em distinção a arquitetura contemporânea, diferenciação necessária ante as qualificações internacionais de pós- moderno ou late modern (Segawa. Op. cit. p.103).

Afirmação de uma Escola que produziu conjuntos de habitação popular que incorporaram as idéias modernas tais como Pedregulho de Reidy para o Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal chefiado pela engenheira Carmem Portinho e a nova capital: Brasília, cidade concebida na ótica da Carta de Atenas, embora tardiamente.

O autor evidencia a hegemonia da Escola carioca que se consolida entre (1945-1970) com a criação de escolas, regulamentação do curso, revistas de arquitetura publicadas nacionalmente, disseminação do ensino e as migrações internas e arquitetos peregrinos, nômades e migrantes como é o caso de Acácio Gil Borsoi que levou segundo Segawa a mensagem moderna para o Nordeste. Além da vinda de estrangeiros ao Brasil, atraídos pela bela arquitetura brasileira, pela exposição *Brazil Builds* e pela obra de Oscar Niemeyer, assim como as migrações devido às perseguições raciais e aos prejuízos da guerra na Europa e às dificuldades européias no momento.

O que chamamos aqui de metodologia do acréscimo, por falta de melhor expressão talvez é a estratégia adotada tanto por Segawa quanto por Bonduki.

Nabil Bonduki : A arquitetura moderna brasileira como estilo e causa

Acréscimo e recorte de objeto: a habitação social

Para Bonduki, como para Segawa, o objetivo de preencher uma lacuna é explícito:

“É impressionante que mais de cinquenta anos após a construção desses conjuntos (construídos pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões) eles ainda não tenham sido objeto de um estudo adequado, que os situasse entre as obras de destaque de uma fase excepcional da arquitetura brasileira” (Bonduki, Op. cit. p. 133).

E mais adiante:

“A recusa em pesquisar, analisar e incluir estas obras, que tem predominado na historiografia oficial da arquitetura moderna brasileira, contribuiu para reforçar o divórcio entre arquitetura e habitação social que predominou a partir de 1964. Resgatar esta memória é fundamental” (id. p.44).

Os critérios seletivos e a categoria de análise: ciclo ou processo

Os critérios de análise de Bonduki são bastante claros. Depois de 1964 houve um divórcio entre arquitetura e habitação social. Por que? Porque os arquitetos que fizeram os inúmeros conjuntos das COHABs não eram tão bons arquitetos como os modernistas? Por que eles não tinham o mesmo ideário? Ou porque realizam a política da ditadura militar? Mas os conjuntos do ciclo estudado pelo autor não foram também realizados sob uma ditadura? Não foi uma incompreensão dos governantes que limitou e fadou ao fracasso certas realizações como indica o próprio autor? Então se o problema da distinção não se encontra no nível político, o critério só pode se resumir ao estético formal. E, sob este critério, Bonduki justifica as seleções da historiografia tradicional. Assim: “Certamente Pedregulho foi o conjunto que mais se destacou, até no exterior, pela genial solução de sua implantação....” (id., p.133).

O problema, para o autor se dá na medida em que “... essa repercussão acabou obscurecendo outras realizações importantes no campo da Habitação social, contemporâneas ou anteriores, todas elas parte de um “ciclo de projetos habitacionais” de grande relevância para a arquitetura brasileira e para a origem das políticas sociais de habitação”. (id. ibid.).

As obras de Reidy não são, portanto, para este autor, exceção, mas parte de um ciclo de projetos que resultam de um processo de reflexão e produção coletiva, na esteira do movimento moderno e do debate europeu.

Estilo e causa, a referência a Anatole Kopp

O ponto de partida de Bonduki é responder à questão ele próprio se coloca, a saber, se os arquitetos modernistas brasileiros (e demais profissionais comprometidos com a produção habitacional dos anos 30 e 50) compartilhavam o ideário europeu de seus colegas, ideário tal qual Kopp o estabeleceu: a transformação social. O raciocínio de Bonduki ainda que indicando as posições céticas de arquitetos importantes como Artigas e Niemeyer e da falta de consenso entre os arquitetos sobre a questão o conduz a uma resposta afirmativa.

Do Moderno como causa ao moderno como projeto

Bonduki adota as proposições de Kopp, que tem sido discutidas e rejeitadas por diversos autores. Valeria lembrar que o próprio Kopp esclarece no prefácio de seu livro, que este pouco se enquadra na categoria de História da Arquitetura. Trata-se antes de um manifesto, de um desabafo, uma reação à vaga de desqualificação da arquitetura moderna que se verificou, a partir dos anos sessenta. Grande parte desta produção na fúria anti-modernista agarrou-se à acusações baseadas nos critérios estéticos e formais, imbricados aos ideológicos. Episódios, como os retomados pelo próprio Kopp: Pruitt-Igoe e les Minguettes passaram a ser os exemplares mais citados como símbolos do fracasso da ambição utópica modernista. Para o banco dos réus foi a arquitetura moderna Na concepção de Kopp ou de Habermas, retomada por Bonduki ela foi vítima. Na de outros, (Jencks, Venturi, Krier) foi criminosa, assassina da História das cidades, promotora da falta de identidade e da homogeneização. O problema essencial, nas diversas análises é o tipo de correlação entre forma e conteúdo que elas assume, entre promessa e realização, entre intenção e gesto, entre projeto social e projeto arquitetônico. Neste sentido, uma das mais ricas reflexões, fora das categorias tradicionais da historiografia da arquitetura, nos foi recentemente oferecida por Arantes Antunes.

Arantes e o Colapso da Arquitetura Moderna

O Fim da Linha de Arantes

A reflexão de Arantes insere-se num debate cultural, que envolve questões ético- filosóficas relacionadas com o contexto sócio- econômico. Assim, a autora indica que a principal característica da arte na idade moderna é sem dúvida, a autonomia, emancipação que se deve à racionalização capitalista da dimensão cultural (Arantes, Op. cit. p. 22). Com quem dialoga Arantes? De um lado com filósofos como Habermas e arquitetos como Kopp. Contrariamente a

estes, Arantes não acredita que o modernismo tenha se desviado das posições que o norteavam inicialmente, não “extraviou-se por simples percalço de trajeto”, nem o que era “causa virou estilo”. Pois, para Arantes “é da lógica contraditória dessa modernidade que a realização da visão utópica que ela mesma suscite culmine no seu oposto”. Por outro lado, Arantes se insurge com aqueles que acenam (ou acenaram?) com o rótulo da pós- modernidade como uma alternativa, “a ser escolhida num bazar cultural”, convencida de que o irreversível envelhecimento do Moderno se deu justamente por ter realizado o que prometera, transformando-se no seu contrário; o que chamamos de pós- modernidade, não seria mais do que o capítulo conclusivo desse próprio movimento de reversão. (id.p.12).

Neste esquema de raciocínio, os recortes temporais menores ou localizados perdem toda a razão de ser. A discussão se dá num plano em que as considerações sobre as diferenciações em diferentes contextos históricos da aceitação do Projeto Moderno Europeu não tem sentido. As considerações feitas sobre a ambigüidade da modernidade norte-americana, o olhar dos EUA para a Europa, feitas por Damisch, (1993) tem pouca importância. O trabalho aprofundado de Sarfatti-Larson (1993) que justamente baseia-se no fato de nos EUA a arquitetura moderna foi assumida como um estilo e não como um projeto, também cai por terra. Pouco importa ante “os laços de família entre vanguarda estética e vanguarda do capital” (Arantes, Op. cit. p. 90). As discussões da nossa historiografia diante deste âmbito de trabalho parecem pequenas. Para que perder tempo em discutir a genealogia da modernidade brasileira? Que importa que tenha sido Warchavchik, ou que tenha sido o grupo carioca? Que importa se alguns acham que a primeira nem moderna era ou que se era não era brasileira? Que importa que achem que se tratam de posturas provincianas, de um ou de outro lado, cariocas ou paulistas? Que importa que o esforço de Segawa para ilustrar as modernidades que Bruand deixou de fora? Quer se trate do “nosso antigo surto modernista dos anos 20”, quer se trate da “utopia estética (a síntese de vanguarda das artes personificada pela nova capital)”, quer se trate de alardear a nossa condição pós-moderna, nada escapa à lógica tirânica do capital. E é isto o que importa na dimensão em que trabalha a autora., deixando claro qual o seu objeto e recorte temporal, ela afirma que, existiu “um Projeto Moderno” o qual entrou em colapso. No Brasil, na opinião da autora, este Projeto “deu no que se sabe, cumprindo-se também na periferia a dialética da racionalização arquitetônica.” (id. p.38).

Como a própria autora assinala a sua posição de não- arquiteta oferece-lhe certas vantagens, como a de abandonar o campo estrito da arquitetura e discutir um pouco a questão da história. De fato, para quem é arquiteto, o raciocínio da autora só oferece desvantagens. Pois, a autora trabalha com a concepção de “uma lógica inerente ao capitalismo”, contra a qual parece impossível resistir, pois tudo o que se faz é tragado e se dissolve nesta lógica ou se a ela for contrário, não se realiza. O Projeto Moderno não terá sido incompetente, nem mal-intencionado, segundo a autora. Mas: “O destino da racionalidade arquitetônica não há de ser muito diverso,

não por incompetência ou má fé, muito menos por equívoco, mas por força mesmo das coisas”. (Arantes, Op. cit. p.100).

Como fugir à força das coisas?

Como entender então a atuação citada por Arantes:

“Sirva de exemplo um dos muitos lances da própria experiência de Ermínia Maricato quando Secretária da Habitação na gestão Luiza Erundina. Ao propor uma lei que regularizaria a questão fundiária nas favelas, precisou enfrentar a oposição dos empresários imobiliários, como é natural, mas não é assim tão natural que exigissem a remoção dos favelados, alegando o uso público das áreas ocupadas...”? (id. p.214).

O raciocínio de Arantes conduz à mesma encruzilhada do esquema Foucaultiano. Neste o poder é tão onipresente que não há como fugir e qualquer iniciativa bem-intencionada ou alternativa ou é ingênua e condenada ao fracasso ou ao se tornar excitante revelou uma estratégia ainda que inconsciente de galgar uma escala de poder, de visibilidade. A perspectiva de Foucault, como bem criticou Freidson, só oferece duas saídas: ou o cinismo ou o conforto intelectual da crítica à lógica do capital.

Certamente não é esta a perspectiva de Arantes. O seu trabalho em desvendar o discurso ideológico recorrente, desde que se estabeleceu a figura do arquiteto-ideólogo e atualmente nas diversas estratégias de requalificação urbana, seja em busca da urbanidade perdida, seja na aceitação da cidade fragmentada, é brilhante, agudo, contundente.

Não entrando no debate filosófico, o que fugiria à nossa esfera de competência, resta-nos, sendo dado o plano no qual a autora trabalha, a discussão de ordem ideológica. Ideológica, não no sentido de falsificação da verdade, como utilizado por Marx na Ideologia Alemã, nem tampouco na versão estruturalista althusseriana, depois retomada por Chauí. Ideológica, segundo uma vertente Gramsciana, retomada no Brasil, por Limoeiro, (1972) segundo a qual a ideologia é um sistema de idéias, uma forma de conhecimento, de abordagem das coisas do mundo, da qual ninguém escapa: “A ideologia como formação, as idéias são um produto, e é negado caracterizar a sua produção: os meios, os fatores e os agentes de sua produção. As idéias se formam no confronto entre outras idéias a que se referem ou em que são produzidas”. (Limoeiro, 1972:76).

Nesta linha de raciocínio, é que nos permitimos indagar: O que é um projeto? Numa certa concepção sociológica, baseada numa certa concepção da ação social coletiva, portanto ideológica: um Projeto coletivo é algo de que participaram vários membros, partilhando alguns objetivos nem sempre entendidos da mesma forma ou conscientemente por todos os membros, do qual só se sabe o resultado a posteriori. (Sarfati - Larson, 1973). É relativamente fácil, hoje, dizer que o Projeto Moderno deu no que deu. Mas, na época, que outra ação poderia ter sido desenvolvida? Além disso, vai sempre dar no que está dando? Na lógica do capital? É impossível sustentar projetos alternativos, para além da crítica ou da denúncia ou das

reivindicações dos sem-terras ou favelados? Não haveria aí talvez mais um equívoco populista do arquiteto ideólogo? As questões seriam inúmeras nessa linha, mas, há uma outra questão de ordem também ideológica que nos parece mais relevante sendo dado o objetivo do presente texto.

De fato, como salientou, com outras palavras, uma crítica no jornal Folha de São Paulo, ao fim do livro de Arantes, resta-nos perguntar: e a questão do deleite estético, da avaliação dos produtos do Movimento Moderno como fica? Ainda que correndo o risco de simplificar as opiniões da autora, parece ter havido uma cumplicidade da crítica que teve de aprender a ver o Projeto Moderno e a legitimá-lo com o seu discurso.

Mas trechos da resposta dada por Arantes à pergunta feita por Roberto Schwarz sobre as “beldades” realizadas pelos arquitetos modernos (p.82) talvez sejam mais expressivos: “... o próprio parâmetro moderno do programa bem resolvido – fonte do prazer estético impuro do crítico- me impede de eliminar a imagem pura do Seagram’s, o mundo dos negócios a que empresta nobreza e sobriedade, que aliás, lhe devolve na mesma moeda, dourando os brasões da fatura”. (id. p.95)”.

O discurso de Arantes permite esquecer “a força da grana que ergue e destrói coisas belas”. O Seagram’s em questão está protegido, graças à ação de uma sociedade protetora da qual faz parte grandes grupos capitalistas como os Brofmans. A própria ação do DOCOMOMO neste sentido não escaparia à lógica do capital. Mas, por que nossos textos, livros e pesquisas, financiados por fundações semelhantes ou por um Estado que se pauta pela mesma lógica escaparia?

Nem Marx teve tanta dificuldade em reconhecer que o capitalismo ou o desenvolvimento das forças produtivas erguia belas coisas. O grande problema, permanece: a sua distribuição.

Ora, não me parece natural que um turista fique embasbacado diante do Seagram’s, apesar deste edifício constar em guias turísticos como o da Folha de São Paulo. Antes parece-me que ele se perguntará, olhando todos os edifícios em volta, muitos mais vistosos e mais espetaculares, o que aquele edifício, tão simples, teria para ser citado num guia. Nossos alunos de graduação de arquitetura, pelo menos - e mesmo os poucos familiarizados com grandes níveis de verticalização urbana e com as estruturas metálicas – pouco ou nada se embasbacam quando são obrigados a estudar Mies. Olham com um ar de déjà vu e, pior, dizem reconhecer na cidade influências miesianas em edifícios que estão longe de apresentá-las. Mas, repetem com uma certeza oriunda do que ouviram em debates recentes que “o modernismo acabou, que era homogeneizante, universalista, totalizador”.

O grande problema, no entanto, é que avaliações do tipo de Arantes parecem desqualificar a esfera da criação artística como terreno legítimo de avaliação. Não se trata de dissociar a forma do processo social. Mas, de uma vez reconhecido o processo social no qual os objetos se conformaram, poder distinguir as características destes objetos. Que Le Corbusier tenha usado um discurso justificativo para “vender” a estética da máquina, podemos concordar com Arantes.

Nem por isso todos os que se renderam à estética da máquina, para vender seus projetos, chegaram a realizar obras como a Villa Savoye ou Ronchamp. Ou estaremos ideologicamente enredadas também?

Posições conciliáveis e inconciliáveis

A divergência: o papel dos atores

Há nas posturas dos autores posturas essencialmente inconciliáveis que parecem coerentemente relacionadas com o tipo de análise que empreende. Assim, em Arantes Antunes, a ação individual tem pouco significado, ela corrobora uma atitude mais geral dos atores dentro da lógica da reprodução do capital. Por outro lado, fiéis à tradição da cultura historiográfica da Arquitetura – a exemplo de Benévolo, Frampton, Zevi, Banham e todos os demais – as visões de Segawa e de Bonduki conferem à criação e iniciativa individual um papel importante senão fundamental.

Por exemplo:

“Oscar se afastava da síntese corbusieriana para uma expressão mais pessoal, decerto amadurecida com a sua experiência nova yorquina” (Segawa. Op.cit.p.98). No Pavilhão do Brasil: “Oscar teve a idéia de aproveitar a curva do terreno – bela como uma curva de mulher e o resultado foi uma arquitetura elegante e graciosa, como um espírito um pouco jônico, ao contrário da maior parte da arquitetura moderna que se aproximava mais do dórico”. (Segawa, Op.cit.p.96).

Também Bonduki atribui grande importância à ação individual de figuras como Carmen Portinho e outros contemporâneos do ciclo habitacional que estuda. Se a posição dos autores é inconciliável e requer uma escolha ideológica, que pode ou não estar relacionada com o objetivo do trabalho, paradoxalmente, eles se reúnem apesar do nível completamente distinto das análises ao trabalharem correlacionando dois tipos de estruturas discursivas distintas: projeto e texto.

A convergência: projeto e texto, duas estruturas discursivas

De fato, é extremamente curioso, o apoio que o discurso, as idéias expostas, escritas ou justificadas pelos arquitetos encontrem grande ressonância nos autores estudados, ocupando como dado de análise o mesmo estatuto que os projetos ou as obras realizadas, o que, na nossa opinião, constituem dados de natureza diversa. Assim Segawa utiliza o que disse Lúcio Costa de Auguste Perret e de Le Corbusier, bem como o que este último disse sobre Auguste Perret, etc.

Também Antunes Arantes afirma ser impossível separar promessa de realização no projeto do movimento moderno e refere-se constantemente aos discursos de participantes. É uma linha de raciocínio adotada por Perez Gomes que se debruça sobretudo nas intenções. De um ponto de vista lógico- formal a correlação é perfeitamente coerente. De um ponto de vista empírico, para quem conhece o modo de produção do projeto arquitetônico, a formação da estrutura de raciocínio de projeto e a maneira como se forma a cultura dos arquitetos, esta correlação pode parecer discutível. É uma longa discussão que não caberia nos limites deste trabalho. Bastaria apenas lembrar que o projeto é uma forma de representação, bem como o discurso verbal, mas que nenhum dos dois são a realidade e nem são fatalmente formas de representações convergentes da realidade².

O direito à divergência

Consensos nem sempre ocorrem em questões que dependem freqüentemente de interpretações, as quais, variam também ao sabor das épocas. O significado do ecletismo, por exemplo, é definido diferentemente nas primeiras obras de Carlos Lemos e nas mais recentes. Estas características, longe de serem uma especificidade da historiografia brasileira marcam igualmente a historiografia internacional no campo não só da arquitetura e urbanismo, como da arte de uma maneira geral. Da tradição germânica, com a noção de espírito de uma época, passando pelo determinismo técnico- geográfico de Auguste Choisy, a historiografia é sobretudo fatural, descritiva de conjuntos de obras e autores ou produtora de monografias biográficas. Os esforços de abordagem de um contexto social mais amplo, (Hauser, escola de Frankfurt) e a crítica de cunho estruturalista- althusseriano às tradicionais perspectivas da Historiografia da arte (Hadjinicolaou) não conseguiram ter desdobramentos. De um lado, permanece o problema teórico- metodológico da historiografia, tal como indicou Bruno Zevi. Por outro lado, à questão teórico- metodológica veio somar-se a de ordem ideológica. No campo da arquitetura, o revisionismo pós- segunda guerra mundial, trouxe à cena a diversidade e modernidades adjetivadas. O debate ideológico aguçou-se nos anos sessenta e com a afirmação da pós- modernidade (Venturi, Jencks). As teorias e a própria historiografia tem adotado, desde então, um conceito de modernidade muitas vezes já seletivo e avaliador a priori.

Assim sendo, obras como as de Segawa e Bonduki, ao resgatarem exemplares omitidos pela historiografia tradicional oferecem, sem dúvida uma contribuição, devendo tornar-se leitura obrigatória. Também o é, por razões outras, o livro de Otília Arantes, o qual, ao assumir uma postura claramente contrária às anunciadas por Habermas e Anatole Kopp, convida a um aprofundamento da reflexão em termos amplos.

A diversidade encontrada na bibliografia e que constitui uma “perplexidade recorrente” nos seminários DOCOMOMO, está longe de ser expressada em outros fóruns. Muitas vezes, em

juílgamentos de trabalhos (de graduaoo a doutorado, ou de projetos de pesquisa) um enfoque não compartilhado  desqualificado, considerado errneo ou equivocado, como se já houvesse um consenso sobre a questão. Porém, na maioria das vezes, a diversidade de enfoques não  explicitada e as divergências são escamoteadas ou dirimidas. Em ambos os casos, limita-se ao avanço da historiografia. O respeito  diversidade, o elogio da diferença são práticas tão legítimas quanto a busca de afirmao de uma conceituao particular como superior  demais.

Conclusão

A nossa reflexão final remete-nos a um outro patamar de reflexão. O respeito  diferença acataria qualquer postura como legítima? Tanto faz remeter a genealogia da arquitetura moderna ao Rio como a São Paulo? Tanto faz classificar algo de proto-racionalista como o fez Naslavsky, por exemplo, no seu trabalho (Prmio pera Prima 1992), quanto de pertencente a uma “outra modernidade”? E, para que classificar, para que periodizar? Não seriam apenas colocao de rótulos arbitrários? Trs consideraoo  guisa de resposta:

As classificaoo e periodizaoo, são construtos mentais que podem orientar, vários processos de seleo inclusive para a preservao

Elas decorrem de posturas as mais diversas, todas legítimas, desde que:

Reconheçam a diversidade e, em certos casos, a existência de divergências irreconciliáveis.

Suponham rigor de teoria e método, independentemente das afinidades eletivas ou das preferências ideológicas.

Fossem tais posturas mais freqüentemente exercidas, o ensino de história da arquitetura e a ao de conservao muito teriam a ganhar.

Bibliografia

- ARANTES, Olia, 1998. Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernizao arquitetnica, São Paulo: Edusp.
- BONDUKI, Nabil, 1998. Origens da Habitao Social no Brasil. São Paulo: Edusp.
- BRUAND, Yves, 1981. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva S.A.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro, 1972. Ideologia do Desenvolvimento. Brasil: JK JQ, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- DAMISCH, Hubert, 1993 La scne de la vie future in Amérique et Modernité. L’idal américain dans l’architecture, Paris, EHESS, Flammarion.
- LEMONS, Carlos A. C., 1979. Arquitetura Brasileira. São Paulo: Melhoramentos/ Edusp.
- SEGAWA, Hugo, 1998. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo: Edusp.

Notas

¹ Veja-se sobre o assunto o excelente livro de Bohigas sobre arquitetura adjetivada.

² Evidentemente que isto poderia acarretar uma longa digressão quanto à questão de realidade e representação, mas, nosso objetivo aqui é muito mais limitado. Apenas levantamos o fato de que o autor não é sempre consciente das intenções na origem da sua obra. Quando o é, se isto ocorre, nem sempre o diz, ou há uma enorme distância “entre o que se diz e o que se faz”. Aliás, com muita propriedade, Antunes Arantes desmistifica a vaga atual de conceitualização e justificativa e discursos filosóficos que acompanham os projetos urbanísticos e arquitetônicos.