

## WARHAVCHIK E O MANIFESTO DE 1925

Renato Holmer Fiore

*O presente artigo é uma síntese de um trabalho elaborado em 1990, em disciplina do curso de Mestrado em História da PUC-RS, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia Bastos Kern, tendo sido revisto em 1994. O objetivo do trabalho foi o de realizar uma análise e reflexão especificamente sobre o texto escrito por Warchavchik, em 1925, e de relacioná-lo aos ideais do Movimento Moderno internacional. Não se trata, portanto, de um trabalho ou revisão bibliográfica mais completa a respeito de Warchavchik, considerando, por exemplo, sua obra projetada e construída, nem de um trabalho de pesquisa original sobre esse arquiteto, mas de uma revisão reflexiva sobre um momento de sua atuação, em termos teóricos. Apesar de tratar-se, assim, de um trabalho de escopo bastante limitado, e que teve de ser condensado para publicação, entendemos que possa ser útil, como revisão do tema e também em termos didáticos.*

Gregori Warchavchik teve um papel marcante na história da arquitetura modernista no Brasil. Em 1927-28, construiu em São Paulo o que tradicionalmente tem sido apontado como sendo a primeira casa modernista no país. Mas seu pioneirismo já ficara marcado anteriormente, quando publicara em jornal, em 1925, um artigo-manifesto divulgando no país as idéias do movimento arquitetônico moderno que se desenvolvia na Europa. Considerando, então, a sua importância em termos de pioneirismo, o presente artigo propõe-se realizar uma revisão das idéias e do significado constantes nesse escrito.

Warchavchik nasceu a 2 de abril de 1896 em Odessa, Ucrânia (Império Russo, na época), onde começou os estudos de arquitetura. Em 1918, contudo, emigrou, indo para a Itália, onde continuou a estudar arquitetura no Istituto Superiore di Belle Arti em Roma, diplomando-se em 1920. Depois, durante dois anos, trabalhou com Marcello Piacentini, para o qual dirigiu a construção em Florença do Teatro de Savóia.<sup>1</sup>

Mas Warchavchik sofreu também outras influências além das de seus mestres oficiais. Ele tomou contato com as novas propostas estéticas que surgiam no meio arquitetônico europeu, tendo acompanhado a polêmica gerada pelas idéias de Le Corbusier, publicadas em artigos na revista *L'Esprit Nouveau* em 1920, depois reunidos no livro *Vers une Architecture* (1923).<sup>2</sup> A influência de Le Corbusier foi marcante, aparecendo fortemente no manifesto que Warchavchik lançou em 1925.

Em 1923, Warchavchik transferiu-se novamente de país, vindo para o Brasil. Foi contratado pela então maior empresa construtora do país, a Companhia Construtora de Santos, para a qual trabalhou por cerca de dois anos, período em que sua atividade, segundo Bruand,

Lúcio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik no Rio de Janeiro, 1931.

\*WARHAVCHIK e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940". Museu de Arte de São Paulo, 1965

esteve caracterizada pela prudência e discrição.<sup>3</sup> De fato, Warchavchik levou dois anos para se manifestar publicamente, apresentando aqui as idéias modernistas das quais viera imbuído da Europa.

O artigo publicado em 1925 foi pioneiro na divulgação das idéias do Movimento Moderno no Brasil. Segundo Geraldo Ferraz, trata-se do primeiro documento desta linha a ser publicado no país.<sup>4</sup> Warchavchik publicou-o inicialmente no jornal italiano de São Paulo *Il Piccolo*, na edição dominical de 14 de junho de 1925.<sup>5</sup> Tendo vivido na Itália, conhecendo o italiano e ainda com dificuldades com a língua portuguesa, era natural que se aproximasse da comunidade italiana de São Paulo e procurasse seu jornal. No entanto, atingindo assim somente um público bastante limitado, Warchavchik publicou o artigo novamente, a 1º de novembro do mesmo ano, traduzido para o português e intitulado “Acerca da arquitetura moderna”, no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro.<sup>6</sup>

Deve-se assinalar que Rino Levi, que estudava em Roma na mesma escola em que Warchavchik se formara, enviara uma carta ao jornal *O Estado de São Paulo*, o qual a publicara em 15 de outubro.<sup>7</sup> Esta carta constituía-se também em um manifesto da arquitetura modernista, apresentando vários pontos em comum com o artigo de Warchavchik, com a ênfase na questão da praticidade e da economia e a proposta de redução dos elementos decorativos na arquitetura. A precedência de Warchavchik, assim, ocorreu em função da primeira publicação do artigo, no *Il Piccolo*.

Destinando-se sobretudo a divulgar no Brasil as idéias do modernismo europeu, o artigo de Warchavchik não foi, portanto, um trabalho original ou que pretendesse uma contribuição pessoal. O estilo buscava mais persuadir o leitor da necessidade da renovação do panorama arquitetônico. A influência de Le Corbusier é clara em todo o texto. Na realidade, este não é mais do que uma retomada das idéias corbusianas expressas em *L'Esprit Nouveau*. Os temas principais do manifesto giram fundamentalmente em torno da preocupação com a atualidade da arquitetura em relação ao novo tempo e suas características tecnológicas. Warchavchik adotou o conceito da casa como “máquina de morar”,<sup>8</sup> argumentando contra o decorativismo, discutindo a estética da máquina e buscando argumentos funcionais e econômicos. Demonstrou, com isto, “estar bem enfronhado nos postulados de Le Corbusier”.<sup>9</sup>

#### ○ PRINCÍPIO ESTÉTICO FUNDAMENTAL: A EXPRESSÃO DO ESPÍRITO DA ÉPOCA

Logo no início do texto, Warchavchik lança o que se pode chamar de seu pressuposto estético fundamental, que está na base de toda a sua argumentação de ordem estética: “cada época histórica tem a sua lógica da beleza”.<sup>10</sup> Há, portanto, para ele, uma lógica que preside a formação do gosto e concepção do belo, ou seja, há critérios para o estabelecimento e reconhecimento de valor estético, não sendo este uma

questão meramente subjetiva e pessoal. Essa lógica da beleza pode ser aqui compreendida em dois níveis: a lógica da beleza específica de cada época e a lógica histórica, que faz com que cada época tenha essa sua lógica específica da beleza, diferente das outras épocas.

Partindo desse princípio básico, Warchavchik está em condições de desenvolver sua argumentação no sentido de reivindicar uma nova arquitetura. Primeiramente, deixa claro que entende ser nos “objetos” de cada época, nas suas “formas e linhas”,<sup>11</sup> que se percebe a lógica de sua beleza. Assim, é nas “máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas, etc.”<sup>12</sup>, que se evidencia a lógica estética da época, identificada, portanto, na industrialização, no desenvolvimento tecnológico, na racionalização e mecanização das atividades produtivas, na economia de meios. As máquinas da época, que resultam desses fatores característicos do seu tempo e os expressam, que “são criadas por engenheiros... guiados apenas pelo princípio de economia e comodidade”,<sup>13</sup> evidenciam, portanto, o próprio caminho estético que os edifícios (também vistos como máquinas, recordemos), devem seguir.

### **CRÍTICA AO HISTORICISMO/ECLETISMO**

A crítica da continuidade da arquitetura acadêmica, historicista e eclética, baseada no emprego de formas estilísticas do passado e na decoração aplicada, surge então como consequência automática, dentro da estrutura do texto. Essa arquitetura é condenada por não estar de acordo com os novos tempos, resistindo ao caminho estético evidenciado nas novas máquinas. Para Warchavchik, os engenheiros estavam no caminho certo, pois construíam com o material da época (o concreto armado, ou cimento armado, como era então conhecido) e preocupavam-se com a resolução técnica e pragmática da obra. O autor entendia que, se os edifícios fossem completados seguindo o mesmo espírito, seriam “monumentos de arte da nossa época”,<sup>14</sup> o que não acontecia porque o engenheiro construtor era substituído pelo arquiteto decorador que, “educado no espírito das tradições clássicas, não compreendendo que o edifício é um organismo construtivo cuja fachada é a sua cara, prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar as nossas comodidades por uma beleza ilusória”.<sup>15</sup>

Os motivos ornamentais tradicionais são acusados de nada terem a ver com a realidade construtiva e funcional dos prédios da época, de serem antieconômicos e irracionais no novo contexto. Warchavchik não se opõe às formas do passado por elas mesmas, mas por continuarem a ser praticadas, permanecendo como fonte do presente. O que acontece é que as lógicas da beleza que as respaldavam em suas épocas deixaram de ser lógicas no novo tempo, segundo a visão do autor. “Tudo isso era lógico e belo, mas não é mais”,<sup>16</sup> diz Warchavchik, referindo-se aos elementos ornamentais da arquitetura clássica.

### VISÃO RACIONALISTA DA HISTÓRIA DA ARQUITETURA

Até esse ponto do manifesto, o final do quarto parágrafo, é possível entender as colocações de Warchavchik dentro de três aspectos principais interrelacionados: a preocupação com a expressão, através da arquitetura, do “cunho de nosso tempo”<sup>17</sup> (a idéia de *Zeitgeist*); a proposição ou reafirmação de uma estética da máquina; e uma visão racionalista da história da arquitetura. Esta visão segue a linha do chamado “racionalismo estrutural” (ou “classicismo estrutural”, como o chama Frampton<sup>18</sup>), desenvolvido no século XIX, que apresenta a arquitetura sob o ponto de vista de um determinismo estrutural, entendendo que “a essência da arquitetura é a construção, e todas as transformações estilísticas são meramente a consequência lógica do desenvolvimento tecnológico”.<sup>19</sup>

Este racionalismo estrutural é uma das bases do modernismo na arquitetura, fornecendo argumento para a crítica ao decorativismo numa época em que os materiais e técnicas construtivas já não justificam logicamente a presença de motivos ornamentais oriundos de técnicas surgidas no passado. A idéia de *Zeitgeist* está intimamente relacionada a esse racionalismo estrutural, na medida em que o espírito de uma época se revela através da expressão da lógica estrutural e real constituição dos edifícios, o que caracteriza o momento histórico e seu estágio de desenvolvimento.

Warchavchik, integrando-se ao Movimento Moderno, é tributário desse racionalismo estrutural. Quando, por exemplo, fala da “imitação cega da arquitetura clássica”, afirmando que “o que era tão só uma necessidade construtiva ficou agora um detalhe inútil e absurdo”,<sup>20</sup> demonstra claramente perceber a história da arquitetura pelo prisma racionalista de Auguste Choisy<sup>21</sup> e dos arquitetos modernistas em geral.

Como podemos ver, os três âmbitos principais em que entendemos estar inscrita a argumentação de Warchavchik até o quarto parágrafo do manifesto (imagem *Zeitgeist*, estética da máquina e visão racionalista da arquitetura) estão imbricados entre si e são característicos do Movimento Moderno como um todo. E mais: os três aspectos seguem uma tendência, típica dessa modernidade arquitetônica, que chamaremos de “mecanicista”, empregando o termo de Reyner Banham em sua análise de *Vers une Architecture*.<sup>22</sup>

### TENDÊNCIAS MECANICISTAS E CLASSICIZANTES

Esta tendência mecanicista evidencia-se na preocupação com o novo tempo, na valorização do progresso, da máquina e da industrialização, na necessidade de adequar a arquitetura às condições técnicas, funcionais e estéticas da nova época. As preocupações, assim, são técnicas, funcionais e econômicas, por um lado, mas também fundamentalmente estéticas, por outro, na medida em que as soluções e avanços nesses setores devem ser expressos através da forma arquitetônica.

O pensamento de Le Corbusier expresso em *Vers une Architecture*,

que tanto influenciou Warchavchik, está impregnado de preocupações que caracterizam essa tendência que chamamos “mecanicista”. Por outro lado, também está impregnado de concepções que podem ser caracterizadas como “classicizantes” ou “acadêmicas”, como a valorização estética dos volumes elementares, admiração pela arquitetura grega antiga e por Miguel Ângelo, uso de esquemas e regras de composição e proporção oriundas da tradição clássica, e a idéia de que não basta a mera resolução técnica e funcional para caracterizar uma obra de arquitetura, a qual só existiria quando houvesse qualidade artística.

Essa dualidade conceitual em Le Corbusier, analisada por Reyner Banham,<sup>23</sup> fica bem patente em *Vers une Architecture*. A síntese entre as duas tendências, apesar de não ficar clara no discurso corbusiano, aparece em alguns momentos, podendo ser entendida da forma como explica Banham:

“... a arquitetura está em desordem agora [Banham coloca-se na posição de Le Corbusier, frente ao ambiente arquitetônico decorativista], mas suas leis essenciais de geometria clássica perduram. A mecanização não constitui uma ameaça para tais leis, mas, sim, um reforço, e quando a arquitetura recuperar essas leis clássicas e fizer as pazes com a maquinaria, estará em posição de curar os males da sociedade”.<sup>24</sup>

A dualidade corbusiana interessa-nos aqui devido à grande influência de Le Corbusier em Warchavchik, cujo texto está permeado de referências claras às idéias de *Vers une Architecture*. A crítica aos arquitetos historicistas e a valorização do trabalho técnico, simples e racional do engenheiro aparecem no livro de Le Corbusier, por exemplo, no capítulo “Estética do engenheiro, arquitetura”.<sup>25</sup> Da mesma forma, o elogio de Warchavchik às máquinas, automóveis, vapores, etc., estão em Le Corbusier sobretudo no capítulo “Olhos que não vêem...”.<sup>26</sup> A afirmação feita logo de saída por Warchavchik, do princípio estético de que cada época tem sua lógica da beleza e de que a da nossa época se expressa nos seus objetos, nas suas máquinas, aparece, por exemplo, nas seguintes afirmações de Le Corbusier:

“O estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta de um estado de espírito caracterizado. (...) Nossa época fixa cada dia seu estilo. (...) Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda.”<sup>27</sup>

“Ninguém nega hoje a estética que exala das criações da indústria moderna (...). É na produção geral que se acha o estilo de uma época e não, como se crê demasiado, em algumas produções para fins ornamentais, simples superafetações que vêm embarçar um sistema do espírito que é o único a fornecer os elementos de um estilo.”<sup>28</sup>

No entanto, é talvez a qualificação dos edifícios como máquinas a referência mais direta de Warchavchik a Le Corbusier. Warchavchik fala nas “máquinas para habitação”, reafirmando que “uma casa é, no final das contas, uma máquina...”.<sup>29</sup>

Warchavchik está, portanto, estreitamente vinculado ao contexto internacional, adotando idéias em voga nos países centrais. Não há no seu manifesto idéias especificamente relacionadas ou geradas por questões nacionais brasileiras ou particularidades locais. Devemos lembrar que Warchavchik era um estrangeiro, de formação européia, e que estava há pouco tempo no Brasil quando escreveu seu manifesto.

E a influência internacional, e particularmente a de Le Corbusier, também se faz sentir em Warchavchik na dualidade de noções mecanicistas e classicizantes. Se até o quarto parágrafo do artigo identificamos uma tendência mecanicista na argumentação de Warchavchik, no quinto parágrafo aparece também uma concepção de linha acadêmica, ou classicizante. O autor recomenda que o arquiteto moderno estude “arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas concepções reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios à natureza humana.”<sup>30</sup> Com isto, Warchavchik revela ter uma concepção de beleza ligada à tradição acadêmica, de uma beleza universal e natural, que paira sobre o desenvolvimento da arte através dos tempos. Fica claro, assim, que a posição de Warchavchik não é tão vanguardista quanto poderia parecer. Temos aí mais um ponto de contato com Le Corbusier, uma vez que este também revela uma concepção idealista de arte ao mesmo tempo em que propõe uma estética da máquina.

#### A QUESTÃO EM TORNO DA NOÇÃO DE ESTILO

Em seguida, em seu texto, Warchavchik aborda a idéia de estilo, a qual o ocupa até o oitavo parágrafo. Por um lado, demonstra um certo preconceito contra a palavra “estilo”, devido certamente ao sentido um tanto superficial e anacrônico que adquire com a tradição historicista. O autor afirma que além de deixar de imitar os estilos de outras épocas, os arquitetos modernos devem mesmo “deixar de pensar em estilo”,<sup>31</sup> preocupando-se apenas em agir racional e logicamente de acordo com as exigências do seu tempo, assim como o fizeram “os arquitetos de épocas antigas porém fortes”.<sup>32</sup> Nota-se um desconforto provocado pela idéia de estilo, na época associada a conjuntos de regras formais superficiais, inspiradas no passado, basicamente decorativas, que poderiam ser escolhidas e aplicadas de maneira um tanto arbitrária e sem relação consistente, ou necessária, com a estrutura e funcionamento das edificações. Warchavchik sente a inconveniência de tal concepção de estilo e propõe que não se pense no assunto ao fazer arquitetura.

Por outro lado, recupera a noção de estilo na medida em que, se entende que para os contemporâneos não deve haver preocupação estilística, reafirma que a produção de uma época constitui um estilo, próprio daquela época, para as gerações futuras. Busca, assim, limpar a noção de estilo da idéia de um repertório formal anacrônico, fixo, à disposição de qualquer um que pretenda revivê-lo, para ligá-la de maneira mais consistente às condições de cada tempo. Afirma que os estilos

A “Casa Modernista” da rua Toneleros. Perspectiva isométrica. Lúcio Costa & Gregori Warchavchik, Rio de Janeiro, 1933.

“WARCHAVCHIK e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940”, Museu de Arte de São Paulo, 1965

se criam espontaneamente através das respostas lógicas às exigências de cada época, sem que precisem ser buscados deliberadamente:

“... os arquitetos de épocas antigas porém fortes sabiam corresponder às exigências daqueles tempos. Nunca nenhum deles pensou em criar um estilo, eram apenas escravos do espírito do seu tempo. Foi assim que se criaram espontaneamente os estilos de arquitetura conhecidos, ...”<sup>33</sup>

Cabe observar, nessa questão sobre estilo, que mais uma vez transparece a visão racionalista do autor sobre a história da arquitetura. E fica claro que, mesmo atacando o uso que a arquitetura historicista faz da história e assumindo uma postura racionalista e “mecanicista”, o fato é que Warchavchik em nenhum momento propõe romper com a história. O que ele pretende parece ser muito mais uma espécie de correção na relação com o passado, após o período equivocada, no seu entender, do historicismo e do ecletismo, do que um rompimento radical. Warchavchik chega a citar os construtores góticos e os primeiros renascentistas, afirmando que estes procuravam apenas ser lógicos e comparando sua postura destes com a que recomenda para os arquitetos modernos.<sup>34</sup> O que Warchavchik critica não são os estilos do passado em si e nem o conhecimento e interesse pela história, mas a permanência desses estilos como paradigma para a produção do presente.

A ligação com Le Corbusier evidencia-se novamente, uma vez que este sempre manteve relações com a história da arquitetura, como atestam o seu interesse pela arquitetura grega, por exemplo, e principalmente o uso de certos esquemas compositivos e proporcionais clássicos, como os traçados reguladores e a seção áurea, e a inspiração em obras históricas em seu processo de projeto, como sugere Colin Rowe com a comparação da Villa Stein, em Garches, de Le Corbusier (1927), com a Villa Malcontenta, de Andrea Palladio,<sup>35</sup> entre outros casos.

Voltando à questão do estilo, é interessante notar a ênfase de Warchavchik, entre o quinto e o sétimo parágrafos, na necessidade de harmonia (estilística) entre os edifícios e os objetos e máquinas da mesma época. Warchavchik, movido pela idéia estética de conjunto e unidade, como também pela preocupação com o espírito da época, mostra seu desconforto frente à mistura de estilos de épocas diferentes, na construção e no mobiliário, mistura que descreve como “baile fantasiado”:

“Um *jazz-band* com as danças modernas num salão estilo Luiz XV, um aparelho de telefonia sem fio num salão estilo Renascença, é o mesmo absurdo como se os fabricantes de automóveis, em busca de novas formas para as máquinas, resolvessem adotar a forma de carro dos papas do século XIV.”<sup>36</sup>

No nono parágrafo, após atribuir aos industriais modernos, “propulsores do progresso técnico”,<sup>37</sup> um papel semelhante ao dos Medici no Renascimento, Warchavchik argumenta que a industrialização vem beneficiar o desenvolvimento estético da arquitetura. O autor está aí certamente preocupado com os tradicionais preconceitos contra a indus-

rialização e standardização. Estas costumavam ser vistas como opostas ao fazer artístico, cerceando a criação e tirando a individualidade da obra. Ao contrário, Warchavchik afirma que os princípios industriais “só poderão ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo”.<sup>38</sup> Isto porque, com componentes industrializados, o arquiteto não mais se preocupará com detalhes, passando a “pensar com maior intensidade”.<sup>39</sup> O fundamental, para Warchavchik, é que com componentes industrializados as formas arquitetônicas evidentemente resultarão mais de acordo com a lógica da beleza do período, refletindo a situação de desenvolvimento tecnológico.

#### **FUNCIONALIDADE, ECONOMIA, E EXPRESSÃO ESTÉTICA**

No décimo (penúltimo) parágrafo, Warchavchik novamente toca na questão da funcionalidade e da economia, que têm agora sua importância reafirmada de forma mais incisiva ao ser colocado que o objetivo primordial do arquiteto moderno é a construção de “uma casa a mais cômoda e barata possível”, o que estaria de acordo com as necessidades da época, caracterizada como sendo “de pequeno capitalismo, onde a questão da economia predomina sobre todas as mais”.<sup>40</sup> A linha mecanicista fica aí bastante reforçada. A particularidade deste momento em relação a outros momentos mecanicistas é que aqui a questão estética parece ficar de lado, sendo privilegiados os aspectos eminentemente pragmáticos. Entretanto, a frase seguinte imediatamente a recoloca: “a beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano e da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma.”<sup>41</sup>

Não se trata, para Warchavchik, de considerar o fator estético como irrelevante, mas de entender, dentro da visão simplista e ingênua do funcionalismo, que o arquiteto não deve ficar especialmente preocupado com o valor expressivo do edifício, pois a beleza resultaria automaticamente da resolução lógica dos aspectos mais práticos. Assim, preocupar-se basicamente com os problemas lógicos e pragmáticos do projeto não é, para ele, deixar a resolução estética de lado, mas um modo de atingi-la, e com mais coerência do que se preocupando com ela em primeiro lugar.

Finalmente, o último parágrafo do manifesto conclui o texto retomando as questões fundamentais, insistindo sobretudo na identificação que o arquiteto moderno deve ter com sua época. A busca de uma expressão *Zeitgeist*, como podemos dizer, é talvez a idéia básica à qual as outras estão relacionadas. A última frase do manifesto é um chamamento à luta, um lema sintetizando a sua proposta de ação: “Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno.”<sup>42</sup>

#### **A RELAÇÃO COM OS MOVIMENTOS DE “VOLTA À ORDEM” NAS ARTES**

No decorrer da análise do manifesto, vimos as profundas ligações



de Warchavchik às idéias de Le Corbusier. Observamos também que este apresenta uma dualidade conceitual, entre uma tendência mecanicista e outra classicizante, e que tal dualidade transparece no manifesto de Warchavchik, se bem que neste o lado mecanicista esteja mais claro e apareça com mais insistência. Isto, no entanto, não elimina o caráter dualístico. Os aspectos classicizantes, mesmo que menos numerosos, estão presentes e estabelecem mais uma vez a relação com Le Corbusier.

Uma vez percebido isto, vemos que o modernismo de Warchavchik, em última análise, está mais diretamente ligado não aos movimentos artísticos vanguardistas e revolucionários, mas àqueles que, após as vanguardas, buscam conciliar elementos destas com valores clássicos tradicionais. Na Europa, o ímpeto revolucionário das chamadas vanguardas históricas na arte (cubismo, expressionismo, *fauvismo*, futurismo, etc.) acaba sendo contido por movimentos de linhas mais conservadoras que representam uma “ruptura com parte das conquistas”<sup>43</sup> dessas vanguardas, enquanto mantêm “signos de modernidade por estas elaborados, aliados à representação visual tradicional”.<sup>44</sup>

Na França, o movimento que age nesse sentido é conhecido como “retorno à ordem”. Enquanto a vanguarda cubista revoluciona as concepções estéticas, dando prioridade à forma sobre o conteúdo da obra, tornando-se um fato plástico próprio, autônomo em relação à natureza, à realidade exterior, o “retorno à ordem” retoma princípios e valores da tradição clássica, como ordem, harmonia, equilíbrio, aproximação da realidade visível, sobrepondo-os às pesquisas e procedimentos cubistas, que, assim, passam a ser controlados e perdem o seu caráter mais profundamente revolucionário.

Demonstrando a mesma tendência de conciliação do moderno com a tradição clássica, numa busca de continuidade cultural em lugar do rompimento com o passado, está o chamado “espiritonovismo”. O poeta Guillaume Apollinaire, na conferência “O espírito novo e os poetas” (1917),<sup>45</sup> desenvolve a idéia do espírito novo, aliando uma busca de liberdade criadora, apontando no sentido da modernidade (como com a valorização do progresso tecnológico e da máquina), às idéias de ordem, disciplina e dever, qualidades da tradição clássica, que funcionam no sentido de controlar a própria modernidade. Aspecto importante do espírito novo é a retomada de um “ideal de uma Arte ‘construtiva’, em oposição às inúmeras tendências ‘destrutivas’ documentadas nos diversos -ismos das duas primeiras décadas deste século.”<sup>46</sup>

Este ideal tem suas origens ainda no século XIX com o parnasianismo e com a reação ao simbolismo visto como tendência intimista, decadente e negativista (portanto “destrutiva”).<sup>47</sup> As vanguardas do início do século XX também carregam uma substância “destrutiva” na medida em que ameaçam valores estéticos tradicionais, provocando instabilidade com a busca do novo e original e com sua carga individualista. O ideal de arte “construtiva” opõe-se à ameaça desagregadora das vanguardas, e, com a Primeira Guerra Mundial, ganha mais força pela necessidade

de reconstrução, em todos os níveis, da Europa devastada.<sup>48</sup>

A concepção do espírito novo é retomada na revista *L'Esprit Nouveau*, fundada em 1920 pelo pintor Amédée Ozenfant e por Le Corbusier. No editorial do primeiro número desta revista, a qual Gilberto Telles considera “um prolongamento das idéias estéticas de Apollinaire”,<sup>49</sup> aparecem o espírito construtivo, a busca de ordenação estética e social, a relação das artes com as ciências, e conseqüentemente com o progresso tecnológico.

Le Corbusier, portanto, posiciona-se na linha do espiritonovismo, dentro do contexto geral de volta à ordem nas artes. A dualidade conceitual do seu pensamento identifica-se bastante com esse momento já posterior às vanguardas históricas. Por sua vez, também o manifesto de Warchavchik pode ser compreendido dentro dessa mesma tendência geral. Absorvendo as idéias de Le Corbusier, ele estabelece uma importante relação com o ideal do espírito novo. Assim, a relação de Warchavchik com o contexto do modernismo internacional faz-se num momento em que este na realidade já teve o seu maior ímpeto revolucionário arrefecido por um restabelecimento de canais de ligação com a tradição clássica.

Na relação com o meio brasileiro, talvez este aspecto tenha contribuído no sentido de estabelecer como que uma ponte entre proposta de inovação e a própria possibilidade de absorção do meio, mais limitado culturalmente. E observemos que, de uma forma geral, os modernistas brasileiros nas artes e na literatura também são tributários mais da volta à ordem europeia do que das vanguardas revolucionárias. Warchavchik, por assim dizer, junta-se a eles.

#### MANIFESTO: ACERCA DA ARQUITETURA MODERNA <sup>50</sup>

##### GREGORI WARCHAVCHIK, 1925

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

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

Conjunto de casas econômicas na Gambóia. Anteprojeto da fachada principal. Lúcio Costa & Gregori Warchavchik, Rio de Janeiro, 1933.

\*WARCHAVCHIK e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940”, Museu de Arte de São Paulo, 1965

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

A coisa é muito diferente quando examinamos as máquinas para habitação – edifícios. Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente, etc. A construção desses edifícios é concebida por engenheiros, tomando-se em consideração o material de construção da nossa época, o cimento armado. Já o esqueleto de um tal edifício poderia ser um monumento característico da arquitetura moderna, como o são também pontes de cimento armado e outros trabalhos, puramente construtivos, do mesmo material. E esses edifícios, uma vez acabados, seriam realmente monumentos de arte da nossa época, se o trabalho do engenheiro construtor não se substituisse em seguida pelo do arquiteto decorador. É aí que, em nome da ARTE, começa a ser sacrificada a arte. O arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreendendo que o edifício é um organismo construtivo cuja fachada é sua cara, prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar as nossas comodidades por uma beleza ilusória. Uma bela concepção do engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado, sem colunas ou consolos que a suportem, logo é disfarçada por meio de frágeis consolas postiças asseguradas com fios de arame, as quais aumentam inútil e estupidamente tanto o peso como o custo da construção.

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

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

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

O homem num meio de estilos antiquados deve sentir-se como num baile fantasiado. Um jazz-band com as danças modernas num salão estilo Luís XV, um aparelho de telefonia sem fio num salão estilo Renascença é o mesmo absurdo como se os fabricantes de automóveis, em busca de novas formas para as máquinas, resolvessem adotar a forma de carro dos papas do século XIV.

Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter da nossa arquitetura como das outras artes não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão. A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo. É muito provável que este ponto de vista encontre uma oposição encarniçada por parte dos adeptos da rotina. Mas também os primeiros arquitetos do estilo Renaissance, bem como os trabalhadores desconhecidos que criaram o estilo gótico, os quais nada procuravam senão o elemento lógico, tiveram que sofrer uma crítica impiedosa de seus contemporâneos. Isso não impediu que suas obras constituíssem monumentos que ilustram agora os álbuns da história da arte.

Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, incumbe o papel dos Médici na época da Renascença e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria, a standardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderão ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, buscas de proporções, etc. As partes standardizadas do edifício são como tons de música dos quais o compositor constrói um edifício musical.

Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo, onde a questão de economia predomina sobre todas as mais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma.

O arquiteto moderno deve amar sua época, com todas as suas grandes manifestações do espírito humano, como a arte do pintor moderno ou poeta moderno deve conhecer a vida de todas as camadas da sociedade. Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não receando exibi-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista de estética, fazendo refletir em suas obras as idéias do nosso tempo, a nossa lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original, cunho nosso, o qual será talvez tão diferente do clássico como este o é do gótico. Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno.

## NOTAS

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

2 LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1981.

3 BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 64.

4 FERRAZ, op. cit., p. 21.

5 No Il Piccolo, o artigo saiu com o título "Intorno all'architettura moderna", após uma apresentação intitulada "Futurismo?". Ver transcrição em BRUAND, op. cit., p. 379-381.

6 WARCHAVCHIK, Gregori. "Acerca da arquitetura moderna", Arte em revista, n. 4, p.5-6, ago. 1980.

7 Ver LEMOS, Carlos A. C.. Arquitetura brasileira. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1979, p. 134.

8 LE CORBUSIER, op. cit., p. 69.

Estudo de fachada para edifício comercial no Rio de Janeiro.  
Gregori Warchavchik, 1931.

\*WARCHAVCHIK e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940\*, Museu de Arte de São Paulo, 1965

- 9 LEMOS, op. cit., p. 5.  
 10 WARCHAVCHIK, op. cit., p. 5.  
 11 Ibid., p. 5.  
 12 Ibid., p. 5.  
 13 Ibid., p. 5.  
 14 Ibid., p. 5.  
 15 Ibid., p. 5.  
 16 Ibid., p. 5.  
 17 Ibid., p. 5.  
 18 FRAMPTON, Kenneth. História crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 17-18.  
 19 "... la esencia de la arquitectura es la construcción, y todas las transformaciones estilísticas son meramente la consecuencia lógica del desarrollo tecnológico". Ibid., p. 18.  
 20 WARCHAVCHIK, op. cit., p. 5.  
 21 CHOISY, Auguste. Histoire de l'architecture. 1899.  
 22 BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 359.  
 23 Ibid., p. 353-379.  
 24 Ibid., p. 378.  
 25 LE CORBUSIER, op. cit., p. 3-6.  
 26 Ibid., p. 57-101.  
 27 Ibid., p. 57.  
 28 Ibid., p. 65.  
 29 WARCHAVCHIK, op. cit., p. 5.  
 30 Ibid., p. 5.  
 31 Ibid., p. 6.  
 32 Ibid., p. 5.  
 33 Ibid., p. 5.  
 34 Ibid., p. 6.  
 35 ROWE, Colin. The mathematics of the ideal villa and other essays. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993, p. 1-28.  
 36 WARCHAVCHIK, op. cit., p. 6.  
 37 Ibid., p. 6.  
 38 Ibid., p. 6.  
 39 Ibid., p. 6.  
 40 Ibid., p. 6.  
 41 Ibid., p. 6.  
 42 Ibid., p. 6.  
 43 KERN, Maria Lúcia Bastos. A modernidade argentina e os sistemas formais franceses. Trabalho apresentado no 46º Congresso Internacional dos Americanistas, p. 1.  
 44 Ibid., p. 2.  
 45 Ver TELLES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 155-166.  
 46 Ibid., p. 152.  
 47 Ibid., p. 152.  
 48 Um aspecto extremamente importante do ideal de arte construtiva, do espírito novo e do retorno à ordem, é o nacionalismo. Estes movimentos são em grande parte movimentos de reconstrução e fortalecimento das nacionalidades européias. Furtamo-nos, no entanto, a analisá-lo aqui, pois não parece particularmente relevante na relação com o manifesto de Warchavchik.  
 49 TELLES, op. cit., p. 152.  
 50 Arte em Revista, n.4, p. 5-6, 1980, publicado originalmente no Correio da Manhã, 1 novembro 1925, Rio de Janeiro.

### Renato Holmer Fiore

Professor do Departamento de Arquitetura da UFRGS, com atuação nas disciplinas de história e teoria da arquitetura. É arquiteto formado pela UFRGS (1987), mestre em história pela PUC-RS (1992) e PhD em arquitetura pela Universidade de Londres, através do Bartlett School of Graduate Studies do University College London (2001 - título ainda a ser revalidado no Brasil). Entre 1990 e 1996 foi professor de história e de teoria da arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Ritter dos Reis, tendo sido chefe do Departamento de Ciências Básicas e Propedêuticas daquela escola entre 1995 e 1996.