

SULAMITA FONSECA LINO

**O MODERNISMO “COM SABOR LOCAL”:
CONTATOS, TROCAS E MISTURAS NA
ARQUITETURA E NAS ARTES BRASILEIRAS**



ESCOLA DE ARQUITETURA DA UFMG
2004

Sulamita Fonseca Lino

**O MODERNISMO “COM SABOR LOCAL”:
CONTATOS, TROCAS E MISTURAS NA ARQUITETURA
E NAS ARTES BRASILEIRAS.**

Dissertação apresentada ao Núcleo de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de Concentração: Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Stephane Huchet

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura
2004

À memória de João Lino.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o Professor Stephane Huchet pelo acompanhamento cuidadoso deste trabalho e aos órgãos de financiamento CAPES e CNPq que me concederam bolsas de estudo, sem as quais seria impossível a minha dedicação exclusiva. Agradeço à Professora da Escola de Arquitetura, Celina Borges Lemos, pela ajuda incomparável para lidar com um assunto tão diverso e ao o Professor da Escola de Belas Artes, Marcos Hill, por me mostrar o caminho no universo da arte brasileira. Agradeço profundamente a Roberto Luís de Melo Monte-Mór por tudo, tudo. Aos meus amigos Marco Orsini Brescia, Josana Matedi e Mauricio Leonard, pela presença constante. Agradeço à Ladica, minha mãe, pelo apoio incondicional. Aos meus colegas de mestrado, Daniela, Liziane, Letícia, Giovani, Patrício, Bruno e Sérgio, com os quais compartilhei as minhas dúvidas e as soluções parcialmente definitivas. À Camila Zyngier que elaborou cuidadosamente os desenhos das casas aqui estudadas, à secretária do NPGAU, Renata Albuquerque, que tanto me ajudou em todas as minhas demandas, e à Moema Brandão, pela correção da normalização.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir como se deu a complexa relação entre a cultura internacional, através das vanguardas artísticas e arquitetônicas, e a cultura nacional, nas primeiras manifestações da arquitetura e das artes considerada modernas no Brasil, nos anos de 1923 a 1933. Foram escolhidos no contexto brasileiro dois artistas e dois arquitetos cujos trabalhos são resultados do *contato* deles com a vanguarda internacional e a cultura local; são eles, os europeus do leste, Lasar Segall e Gregori Warchavchik, e os brasileiros, Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho. Em um primeiro momento, foi mapeada como se deu a formação internacional desses artistas e arquitetos e quais foram as principais referências que eles trouxeram para o Brasil. Em seguida, foram analisadas as primeiras casas modernas projetadas por Warchavchik, quais foram suas referências imediatas e como as telas de Segall e Tarsila foram inseridas em seus ambientes. E por fim, foi estudado o momento em que os artistas e arquitetos se organizaram em sociedades e promoveram conferências, exposições, teatro, entre outros. Além disso, este é o momento em que Warchavchik e Flávio de Carvalho construíram obras arquitetônicas, que discutem a moradia coletiva, e que Tarsila e Segall estavam incorporando em seus trabalhos a temática social. A análise dos *contatos*, das *trocas* e das *misturas* nesse contexto revela a complexa relação entre toda uma variedade de referências, como o Expressionismo Alemão, o Cubismo, a *art nègre*, as obras e teorias de Le Corbusier e da Bauhaus, a casa brasileira, a cultura popular, o negro local, as cores caipiras, a luz tropical, entre outros. É possível reconhecer nessa complexa relação alguns aspectos comuns que a literatura contemporânea apontava: a relação entre o arcaico e o moderno presente na obra Macunaíma, de Mario de Andrade, e a atitude do Antropófago, apresentada na obra de Oswald de Andrade. O que se observa é que esses artistas e arquitetos *deglutiam* as referências culturais, tanto internacionais como locais, de maneira *intuitiva*, ou seja, desconsiderando seus contextos originais. Esse ato de *devoração* criou uma arte e uma arquitetura que pertence simultaneamente ao dois mundos (europeu e brasileiro) e a nenhum, indefinida, que *mistura* o arcaico e o moderno e cria um modernismo “*com sabor local*”.

ABSTRACT

This dissertation discusses the complex relationships between the international culture, or the fine arts and architecture international avant garde, and the local culture in the beginning of the modern style in Brazil. It focuses on the years between 1923 and 1933 and on the works of two Eastern Europeans, Lasar Segall and Gregori Warchavchik, and of two Brazilians educated in Europe, Tarsila do Amaral and Flávio de Carvalho. It begins by looking at the education of those artists and architects in Europe and at the identification of their most important influences. The second chapter studies the first modern houses in Brazil, and particularly the projects by Warchavchik; it identifies his major influences and how he incorporated the works of Segall and Tarsila. The third chapter studies the relationship between artists and architects and their associations to promote art exhibitions, parties, theater plays, lectures, among other cultural activities. In that context, the architects were involved with collective housing while the artists were bringing social issues into their works. The analysis of their *contacts*, *exchanges* and *mixtures* shows several references such as German Expressionism, Cubism, *art nègre*, the projects and theories of Le Corbusier and the Bauhaus, the Brazilian traditional house and popular culture, the local Negro people and their culture, the yokel colors, the tropical light, among others. It is possible to see a relation between some aspects of contemporary literature and of arts and architecture, such as it appears in Mario de Andrade's *Macunaíma*, in the dialectic between the archaic and the modern, and in Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago*. Both the arts and architecture *eat* the international and local references without considering the original contexts. *The act of devouring* creates an art form and an architecture that belong to both worlds, and to no one, indefinable, a mixture between the archaic and the modern, an invention of a modern style with "a local taste".

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A Negra.....	134
Figura 2 – Manteau Rouge.....	134
Figura 3 – Morro da Favela.....	135
Figura 4 – Lagoa Santa.....	135
Figura 5 – Cartão Postal.....	135
Figura 6 – Aldeia Russa.....	136
Figura 7 – Os Eternos Caminhantes.....	136
Figura 8 – A Viúva.....	136
Figura 9 – Máscara Mundurucú.....	137
Figura 10 – Desenho da Máscara Mundurucú.....	137
Figura 11 – Natureza Morta de Máscaras I.....	137
Figura 12 – No Espelho.....	138
Figura 13 – Mulata com Criança.....	138
Figura 14 – Paisagem Brasileira.....	138
Figura 15 – Eficácia.....	139
Figura 16 – Painel “A Dança”	139
Figura 17 – Painel “Vida Rural”	139
Figura 18 – Morro Vermelho	140
Figura 19 – Abaporu	140
Figura 20 – Princess X.....	140
Figura 21 – Antropofagia	141
Figura 22 – Religião Brasileira	141
Figura 23 – A Favela	141
Figura 24 – Casa “Am Horn”	142
Figura 25 – Pavilhão do Esprit Nouveau	143
Figura 26 – Casa Rua Santa Cruz. Fachada Principal.	144
Figura 27 – Casa Rua Santa Cruz. Fachada Principal.	144
Figura 28 – Casa Rua Santa Cruz. Estúdio do Arquiteto.....	144
Figura 29 – Casa Rua Santa Cruz. Primeiro Pavimento	145
Figura 30 – Casa Rua Santa Cruz. Segundo Pavimento	145
Figura 31 – Casa Rua Santa Cruz. Fachada Lateral	146
Figura 32 – Casa Rua Santa Cruz. Entrada de Serviços	146
Figura 33– Casa Rua Santa Cruz. Fachada Lateral	146
Figura 34 – Casa Rua Itápolis. Fachada Principal	147
Figura 35 – Casa Rua Itápolis. Fachada Fundos	147
Figura 36 – Casa Rua Itápolis. Fachada Principal	147

Figura 37 – Casa Rua Itápolis. Primeiro Pavimento	148
Figura 38 – Casa Rua Itápolis. Segundo Pavimento	149
Figura 39 – Casa Rua Itápolis. Sala	149
Figura 40 – Casa Rua Itápolis. Quarto Casal	149
Figura 41 – Casa Rua Bahia. Fachada Principal	150
Figura 42 – Casa Rua Bahia. Fachada Fundos.....	150
Figura 43 – Casa Rua Bahia. Escada de Vidro	150
Figura 44 – Casa Rua Bahia. Primeiro Pavimento	151
Figura 45 – Casa Rua Bahia. Segundo Pavimento.....	151
Figura 46 – Casa Rua Bahia. Terceiro Pavimento.....	152
Figura 47 – Casa Rua Bahia. Quarto Pavimento.....	152
Figura 48 – Segunda Classe.....	153
Figura 49 – Operários.....	153
Figura 50 – Duas Mulheres do Mangue com Cactos & Mangue.....	153
Figura 51 – Decoração do Baile da SPAM.....	153
Figura 52 – Decoração do Baile da SPAM.....	154
Figura 53 – Decoração do Baile da SPAM.....	154
Figura 54 – Pássaro II.....	154
Figura 55 – Bailado do Deus Morto.....	155
Figura 56 – Ballet da Bauhaus.....	155
Figura 57 – Máscaras do Bailado do Deus Morto.....	155
Figura 58 – Máscaras do Ballet da Bauhaus.....	155
Figura 59 – Conjunto de Casas da Alameda Lorena.....	156
Figura 60 – Casa 1. Fachada Principal.....	156
Figura 61 – Casa 1. Plantas.....	157
Figura 62 – Casa 1. Corte Esquemático.....	158
Figura 63 – Casa 1. Sala.....	158
Figura 64 – Casa 2. Plantas.....	159
Figura 65 – Casa 3. Plantas.....	160
Figura 66 – Ladrilhos.....	161
Figura 67 – Casa 3. Fachada Principal.....	162
Figura 68 – Vila Operária da Gambôa. Em 1933.....	162
Figura 69 – Vila Operária da Gambôa. Em 1979.....	162
Figura 70 – Vila Operária da Gambôa. Plantas.....	163

SUMÁRIO

RESUMO	04
ABSTRACT	05
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - ANTES DA PRIMEIRA CASA MODERNA: A FORMAÇÃO INTERNACIONAL DOS ARTISTAS E ARQUITETOS E A (RE)DESCOBERTA DA CULTURA BRASILEIRA	
1.1 –	
Introdução.....	18
1.2 - Tarsila do Amaral: os contatos internacionais e a redescoberta da cultura brasileira.....	19
1.2.1 - Tarsila & Lhote.....	21
1.2.2 - Tarsila & Gleizes.....	25
1.2.3 - Tarsila & Léger.....	27
1.2.4 - A (Re)descoberta da Cultura Brasileira.....	30
1.2.5 - A Formação da Linguagem <i>Pau-Brasil</i>	31
1.3 - Lasar Segall: a formação <i>multicultural</i> e o encontro com a cultura brasileira.....	33
1.3.1 - Retorno à Alemanha depois da Primeira Viagem ao Brasil.....	35
1.3.2 - A Viagem a Vilna.....	39
1.3.3 - A Participação na <i>Dresdner Sezession Gruppe</i>	40
1.3.4 - Segall e o <i>Primitivo</i>	42
1.3.5 - Segall e a <i>Nova Objetividade</i>	43
1.3.6 - O Encontro com a Cultura Brasileira.....	45
1.4 – Iniciando o Debate Acerca da Arquitetura Moderna.....	48
1.4.1 - Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho.....	49
1.4.2 - <i>Acerca da Arquitetura Moderna</i>	51
1.4.3 - Warchavchik, Le Corbusier e a Bauhaus.....	54
1.4.4 - “Eficácia”: O Projeto para o Palácio do Governo.....	55

CAPÍTULO 2 - AS PRIMEIRAS OBRAS DA ARQUITETURA MODERNA: UM BANQUETE CANIBAL?

2.1 – Identificando Fronteiras Possíveis.....	57
2.2 – O <i>Momento Pau-Brasil</i>	58
2.3 – O <i>Momento Antropofágico</i>	60
2.3.1– Macunaíma.....	61
2.3.2 – A Antropofagia de Tarsiwald.....	62
2.3.3 – É Possível pensar em uma arquitetura Antropofágica?.....	65
2.4 – A Comida do Banquete Canibal.....	67
2.4.1 – As Casas Experimentais da Bauhaus.....	67
2.4.2 – O Pavilhão do Esprit Nouveau.....	69
2.4.3 – A Casa Brasileira.....	70
2.5 – As Primeiras Casas Modernas: síntese do banquete canibal?.....	72
2.5.1 – A Casa rua Santa Cruz: esta é a primeira casa moderna?	72
2.5.2 – A Casa da Rua Itápolis.....	78
2.5.3 – A Casa da Rua Bahia.....	81
2.6 - A Arquitetura Moderna e a Tradição Local, Segundo Warchavchik.....	83
2.7 - Os <i>Objct-tableau</i> nas casas de Warchavchik.....	85
2.8 - Le Corbusier no Brasil.....	86

CAPÍTULO 3 - A ARQUITETURA E ARTE PARA O “HOMEM DO POVO”: A QUESTÃO SOCIAL COMO NOVO ELEMENTO PARA A MISTURA

3.1 - Descobrendo o “Homem Do Povo”.....	90
3.2 - As Sociedades entre Artistas e Arquitetos.....	94
3.2.1 - A Programação do CAM e da SPAM.....	95
3.2.2 - O Carnaval na Cidade de SPAM e a Expedição às Matas Virgens da Spamolândia.....	97
3.2.3 - O Bailado do Deus Morto.....	100
3.2.4 - O Teatro da Experiência e o <i>Primitivo</i>	102
3.2.5 - O Teatro da Experiência e a Bauhaus.....	103

3.3 – Os projetos de Arquitetura para o “Homem do Povo”	105
3.3.1 - O debate acerca do <i>existenzminimum</i>	105
3.3.2 – A <i>Vila Operária</i> e a <i>Maison</i> “com sabor local”	109
3.3.2.1 - O Conjunto de Casas da Alameda Lorena	111
3.3.2.2 - A <i>Vila Operária</i> da Gambôa	117
CONCLUSÃO	120
REFERÊNCIAS	128
ANEXO A - IMAGENS	133

INTRODUÇÃO

O fato do Brasil ser um país colonizado o coloca em uma situação cultural peculiar. Desde a chegada dos portugueses, estamos sempre lidando com a cultura estrangeira, que foi sendo acrescentada, substituída e transformada ao longo do tempo. Essa situação de colônia, de periferia dos centros europeus, coloca como premissa que para estudar as manifestações da cultura brasileira seja na literatura, na arte e na arquitetura, temos que nos submeter ao “*mecanismo profundo das influências e das trocas culturais*”.¹ Embora esta definição venha da literatura, ela é bastante pertinente para o estudo da arte e da arquitetura, e foi o parâmetro para o desenvolvimento deste trabalho, que considerou que as transformações nesses campos do conhecimento só foram possíveis a partir das influências e das trocas culturais entre a cultura estrangeira e a local.

Inicialmente, o período que eu havia escolhido como objeto de estudo é aquele em que as primeiras obras de arquitetura consideradas modernas foram realizadas, o que seria potencialmente um levantamento sobre as primeiras casas do arquiteto ucraniano brasileiro Gregori Warchavchik. Mas, nesse momento, temos outros acontecimentos cruciais, que colocaram a arquitetura como apenas mais uma manifestação associada às questões da arte e da literatura, o que apontava que o período escolhido para estudo deveria considerar o desenvolvimento contemporâneo nesses campos.

Assim, foi escolhido para estudo o período que marca os primeiros passos da arquitetura e da arte modernas brasileiras, os anos de 1923 a 1933. As perguntas fundamentais deste trabalho são: quais foram as influências estrangeiras nas artes e na arquitetura? Como essas influências foram tratadas dentro da cultura brasileira? Até que ponto essas artes e arquitetura são brasileiras, estrangeiras ou um objeto *híbrido*? Como os artistas e arquitetos escolhidos lidaram com a influência local e estrangeira?

¹ CÂNDIDO, 1976, p.111.

Para começar a responder essas perguntas criamos uma metodologia para testar os objetos a serem estudados. Esses objetos foram submetidos à análise a partir do levantamento dos “contatos”, que seus executores estabeleceram com a cultura européia e brasileira, as “trocas” entre essas culturas, e as “misturas” desses elementos.

Embora a metodologia estabelecida seja linear, ao longo do trabalho vamos observando que a peculiaridade e a complexidade da cultura estudada rompem com essa linearidade. Pois, a dificuldade reside na nossa *“ambigüidade fundamental”* que é *“a de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”*.²

Mas, como os artistas e arquitetos lidaram com essa *“ambigüidade”*? Foi a partir dessa pergunta que escolhi os personagens para serem testados. No caso, dois estrangeiros vindos do leste europeu, com formação na Europa ocidental (Alemanha e Itália) - Lasar Segall e Gregori Warchavchik. Dois brasileiros com formação na França e na Inglaterra - Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho. Todos eles chegaram ou retornaram ao Brasil no ano de 1923, depois da Semana de Arte Moderna, ou seja, depois da primeira manifestação concreta da arte moderna no Brasil.

A partir da formação e da análise das obras de Tarsila, Segall, Warchavchik e Flávio de Carvalho, poderei mapear quais foram os “contatos” que eles estabeleceram, quais foram os mecanismos de “trocas” e as possíveis “misturas”. De que maneira esses objetos, que pertencem aos vários mundos em que seus criadores estavam (ou estiveram) inseridos, são diferentes de suas matrizes originais? Como os artistas e arquitetos lidaram com as mais variadas fontes com as quais tiveram “contatos”? Como se deram essas “misturas”?

O trabalho foi dividido em três capítulos, sendo o ponto mediador a construção da Primeira Casa Modernista de Warchavchik. O primeiro capítulo é o momento anterior a ela, o segundo capítulo é o contemporâneo e o terceiro capítulo é o posterior.

No primeiro capítulo, procurarei mostrar a formação e a prática profissional dos autores escolhidos e mapear quais foram as Vanguardas Artísticas com as quais eles

² CÂNDIDO, 1976, p.199.

estabeleceram “contatos”. Nas artes, esse é o momento em que Tarsila estava (re)descobria, e Segall descobria, a cultura brasileira. Tentarei mostrar como os condicionantes da cultura local interferiram em suas obras.

Enquanto as artes plásticas já trilhavam um caminho junto às Vanguardas Internacionais, ainda não existia nenhuma obra da arquitetura moderna. Assim, mostrei a formação diversa de Warchavchik e Flávio de Carvalho e dois trabalhos deles que demonstraram quais eram suas idéias de modernidade: o manifesto “*Acerca da Arquitetura Moderna*”, de Warchavchik, que pode ser comparado com às idéias de Le Corbusier e Walter Gropius, e o projeto de arquitetura “*Eficácia*”, de Flávio de Carvalho, onde ele demonstrou como via a modernidade. Assim, a arquitetura moderna brasileira é inicialmente apresentada em seu projeto de modernidade, e não em seus objetos construídos.

O segundo capítulo trata das primeiras obras da arquitetura moderna. As três primeiras casas de Warchavchik são analisadas com as respectivas obras de Tarsila e Segall que estavam em seus ambientes, tendo em vista que esses projetos visavam uma integração da arquitetura com o paisagismo, o desenho de móveis, e a escolha das obras de arte para seus respectivos ambientes. Nesse momento, estou considerando que o processo de criação dessa arte e da arquitetura é permeado pelos princípios contemporâneos ditados pela antropofagia literária. A maneira como Warchavchik lidou com influências internacionais e com a cultura local é bem próxima da idéia de *deglutição* que os antropófagos defendiam, sendo possível reconhecer aspectos da cultura local e da cultura estrangeira permeados por essa idéia.

Como parâmetro para análise arquitetônica são apresentadas as influências internacionais de Gropius e Le Corbusier, somadas à estrutura tradicional da casa brasileira. Considerando que Warchavchik realizou uma *mistura* entre esses elementos, temos o que chamo de *banquete canibal*, onde algumas idéias são retiradas de cada uma das tendências e modificadas como lhe é conveniente. O conjunto da obra de arte e arquitetura mostra a complexidade das *misturas* que cada objeto carrega em sua criação - as idéias

internacionais e a cultura local, trabalhados de maneira distinta por cada um de seus criadores.

O terceiro capítulo trata de vários acontecimentos que ilustram uma outra maneira da arte e arquitetura se tocarem, seja através das sociedades como a SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna), que tem a presença de Segall, Tarsila e Warchavchik, ou do CAM (Clube dos Artistas Modernos), que Flávio de Carvalho idealizou. Nessas experiências, vamos encontrar, por exemplo, Lasar Segall produzindo cenários e Flávio de Carvalho criando o Teatro da Experiência. O modernismo brasileiro aqui é um projeto que abrange a pintura, a arquitetura, o teatro, os cenários, a direção de cena, entre outros.

É nesse período, também, que mais um elemento fundamental é integrado a *mistura*: a questão social, ou seja, o reconhecimento, mesmo que parcial, da existência do “homem do povo”. Para Tarsila isso era uma novidade; ela viajou à URSS e, quando voltou ao Brasil, pintou *Operários*, que mostra a diversidade étnica dos trabalhadores brasileiros, e *2ª Classe*, que retrata uma família de migrantes. Para Segall, esse encontro com o *social* não era novidade, pois, já era o seu tema principal na Europa. Mas, no Brasil, em um primeiro momento, ele foi abrandado, voltando com força total no final da década de 1920 com a série de gravuras sobre as prostitutas do mangue e os imigrantes, entre outros.

A questão social, guardadas as devidas proporções, também chega ao universo da arquitetura. Warchavchik vai para o Rio de Janeiro, a convite de Lúcio Costa, e além de dar aulas na ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), fundou a sociedade Warchavchik & Lúcio Costa e juntos eles projetam um exemplo de arquitetura coletiva, a *Vila Operária* da Gambôa. Esse projeto *mistura* as idéias discutidas no CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) de 1929 sobre o *existenzminimum* com a concepção da casa operária que vigorava no Brasil desde o final século XIX.

O outro exemplo de arquitetura é o conjunto de casas da Alameda Lorena projetado por Flávio de Carvalho, uma proposta de arquitetura coletiva, que é uma mistura da idéia de *vila* com a habitação particular. Para projetar esse conjunto de dezessete casas ele, criou o que eu estou chamando de “paleta formal construtiva”, ou seja, um conjunto de formas e de

soluções construtivas (desenho dos pisos, dos guarda-corpos, das grades, entre outros) que ele foi utilizando, de maneira diversa, em cada um dos exemplares.

Além disso, podemos observar nesse projeto a semelhança com as concepções de Le Corbusier para a *Maison Citrohan* misturada com a hierarquia tradicional da casa brasileira. Além de misturar idéias internacionais com locais, ele funde duas tipologias: a idéia da *vila* e da casa particular. Mas, Flávio de Carvalho negou a idéia de que todas as casas teriam que ser idênticas, como na *Vila Operária* da Gambôa, para isso, ele usou os mesmos elementos formais e construtivos para criar casas diferentes.

Além da influência internacional direta, seja através de Le Corbusier, que visitou o Brasil em 1929, ou das idéias da Bauhaus, e do CIAM, onde Warchavchik era delegado latino americano, várias idéias permeiam essa *mistura* e são elas que eu procuro mapear nos exemplos escolhidos. A dialética moderno/arcaico, base para a rapsódia contemporânea Macunaíma, de Mário de Andrade, está presente em muitos exemplos e de maneiras diversas. Partindo do exemplo europeu, onde o *moderno* legitimou a arte *primitiva* e os modelos de desenvolvimento mecânico e industrial, simultaneamente. Aqui, temos Tarsila redescobrimo o negro, a cultura popular, a cor caipira e também valorizando a cidade, a ferrovia, o posto de gasolina, ou seja, as conquistas da cidade industrial. Warchavchik criou a casa moderna com varandas, telhado de telha colonial e no paisagismo, uma vegetação *selvagem*, como os cactos. Lasar Segall pintou com técnica européia o negro e o mulato. E Flávio de Carvalho reinventou a cultura negra, misturando forma *primitiva* com material industrial para anunciar a “morte de Deus”. Além disso, no “Bailado do Deus Morto”, o corpo de Deus é partido, como em um ritual antropofágico, e suas partes são digeridas pela indústria – onde se transformam em alimento e utensílios para a sociedade industrial.

A complexa *mistura* que a arte e arquitetura desse período executaram é o que vou procurar mapear e discutir neste trabalho, procurando identificar como se deu a fusão de concepções européias com as tradições locais. A metáfora da *antropofagia*, entretanto, retirada do primitivo local, permeia todo o caminho: nossos personagens retiraram da cultura

européia aquilo que lhes é interessante, sem considerar o contexto em que foram criadas, e fazem o mesmo com a cultura local, de certa maneira, mediados pela influência européia. A partir daí criam um objeto *misturado*, que pertence simultaneamente aos dois mundos e a nenhum. Um objeto *deglutido*, um modernismo “*com sabor local*”.

CAPITULO 1

ANTES DA PRIMEIRA CASA MODERNA: A FORMAÇÃO INTERNACIONAL DOS ARTISTAS E ARQUITETOS E A (RE)DESCOBERTA DA CULTURA BRASILEIRA

“O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.”

(Oswald de Andrade, 1924)

1.1 – Introdução

Para descobrir como se deu a *mistura* entre as idéias das Vanguardas Internacionais com a cultura local é necessário, em um primeiro momento, mapear quais foram os *contatos* internacionais que os artistas e arquitetos estabeleceram no começo de suas carreiras. O Objetivo desse capítulo é mostrar quais foram as influências imediatas que Tarsila, Segall, Warchavchik e Flávio de Carvalho trouxeram para o Brasil no período anterior a construção da *Primeira Casa Modernista*.

Todos os artistas e arquitetos aqui estudados chegaram no Brasil em 1923, portanto, depois da Semana de Arte Moderna. Com seu *“objetivo destrutivo”* a semana de Arte rejeitou o passado e iniciou a *“atualização da linguagem brasileira com o mundo contemporâneo”*.³ Por isso, de certa maneira, eles encontram o ambiente artístico já previamente preparado para se iniciar as investigações sobre a Arte Moderna.

Além da abertura para o universo artístico, a década de 1920, também foi um momento de importantes acontecimentos políticos, como observou Amaral (2001):

os movimentos políticos e sociais que abalariam o país a partir de 1922, contra o paternalismo da Primeira República, dos resquícios do Império, seja nesse mesmo ano com a sublevação do Forte de Copacabana em julho, e dois anos depois, com a revolução de 1924 em São Paulo.⁴

³ AMARAL, 2001, p.18.

⁴ Ibidem, p.14.

Os artistas e arquitetos escolhidos também estariam envolvidos, de certa maneira, com os acontecimentos da década, mesmo sendo do ponto de vista das elites. A situação dos nossos personagens é bastante peculiar. Tarsila e Flávio de Carvalho têm origem na aristocracia rural, paulista e fluminense, respectivamente. Segall e Warchavchik são judeus russos, e, ao chegarem ao Brasil, se casaram com as irmãs Klabin, que pertenciam a uma rica família de industriais. Assim, por origem, ou por associação, esses artistas e arquitetos pertenciam às elites do país. Essa não é uma característica apenas dos personagens aqui estudados, como observa Amaral (2001), essa é uma situação geral dos modernistas:

Elitista sim, pelo patrocínio que recebeu de uma sociedade aberta às inovações, (...), ou elitista porque, salvo exceções, os modernistas viviam de rendas, estudavam na Europa, onde desenvolveram suas inquietações às suas próprias custas ou graças a bolsas do Governo do Estado.⁵

Temos assim, como continuação da Semana de Arte Moderna os Salões mantidos pela elite paulista, como o Pavilhão Moderno de Olívia Pentado, que recebeu decoração de Segall, ou a Villa Kyrial mantida pelo senador Freitas Valle, além disso, havia as reuniões na casa de Tarsila. Essa aproximação entre os membros da Vanguarda local, na década de 1930, resultou nas associações como a SPAM e CAM, que serão estudadas no Capítulo 3.

Assim, esse primeiro momento de chegada ao Brasil, Tarsila, Segall, Warchavchik e Flávio de Carvalho estavam trazendo para cá as informações e influências colhidas na Europa e manifestaram seu encontro e reencontro com a cultura local. São essas informações internacionais puras, e suas primeiras *misturas* que pretendo mapear neste capítulo.

1.2 - Tarsila do Amaral: os contatos internacionais e a redescoberta da cultura brasileira

Tarsila do Amaral (1886-1973) é um exemplo de artista que trabalhou os conceitos das Vanguardas Artísticas internacionais aprendidos na França com as questões da cultura

⁵ AMARAL, 2001, p.18.

brasileira. O período em que permaneceu em Paris pode ser dividido em dois momentos distintos: em 1920 e 1922, quando estudou na *Academie Julian* e no curso de desenho de M.Oury; e o ano de 1923, em que trabalhou com André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Léger, sendo esse momento definitivo para sua formação, pois, além de estudar com pintores e teóricos cubistas, como Lhote e Gleizes, também tornou-se amiga de artistas como o escultor Constantin Brancusi e do escritor Blaise Cendrars.

Em Paris, Tarsila frequentou exposições de arte, onde teve contato com as Vanguardas Artísticas do período anterior à primeira guerra. Em seus relatos do período, ela demonstra um certo encantamento pela “*pintura cheia de imaginação*”⁶ que conheceu no Salão de Outono de 1920. Entretanto, ela não chegou a apropriar-se de conceitos e formas dessas Vanguardas. Em relato posterior, ela considerou-se “*inteiramente alheia à agitação renovadora*”⁷ que acontecia no ambiente parisiense e afirmou que, paradoxalmente, tomou “*contato com a arte moderna*”⁸ no Brasil, no final do ano de 1922, quando chegou de Paris.

Uma característica fundamental do entre guerra em Paris é a presença de artistas de países periféricos, oriundos da América Latina e do Leste Europeu, o que permitiu não apenas o contato entre eles, mas também a divulgação das idéias da Escola de Paris. Bazin (1953) analisa o caso latino americano, segundo ele, a presença dos os mexicanos Diego Rivera e David Siqueiros, os uruguaios Pedro Figari e Torres-Garcia e os brasileiros Tarsila do Amaral e Candido Portinari permitiu a “*infiltração*” da arte moderna no “*novo mundo*”.⁹ Além dos artistas da América Latina, Bazin (1953) também chama atenção para a presença dos artistas de origem eslava, como Marc Chagall da Rússia e Constantin Brancusi da Romênia. Brancusi foi amigo de Tarsila, que chegou a referir-se a ele como o “*Moisés de*

⁶ Trecho da carta que Tarsila escreveu para Anita Malfatti em 26 de outubro de 1920, onde narra sua visita ao Salão de Outubro de 1920 em Paris. In: AMARAL, 1975, p.83.

⁷ AMARAL, Tarsila, 1952 apud GOTLIB, 2000, p.18.

⁸ GOTLIB, 2000, p.18-20.

⁹ Bazin não estudou os artistas latinos separadamente, contudo, o termo *infiltração* apresentado por ele me parece bastante apropriado para a forma como esses artistas, conscientes de suas tradições culturais, receberam os conceitos da Escola de Paris. BAZIN, 1953, p.424.

barbas brancas".¹⁰ Para além desta referência pessoal, o artista romeno contribuiu para que Tarsila se aproximasse das questões relativas à *art nègre*.

Aqui, podemos perceber, Segundo Zilio (1997), influência da escultura *La Nègresse* de Brancusi na pintura *A Negra* (**Figura 1**) de Tarsila, ambas do mesmo ano. De uma maneira geral, o autor aponta para o entusiasmo que existia no ambiente parisiense pelas artes de diversas procedências e, principalmente, pelo *primitivismo*. Neste sentido, a convivência da artista brasileira reforçou as questões que estavam colocadas no ambiente parisiense, mas provocando uma reação distinta da do artista romeno, para ele a *art nègre* funcionava como uma "*sugestão plástica*" enquanto para Tarsila o modelo mais presente "*é a própria figura do negro, retirada dos mitos de sua infância na fazenda*"¹¹.

O contato de Tarsila com a *art nègre*, seja através de Brancusi ou do ambiente parisiense de uma maneira geral, provavelmente, fortaleceu seus sentimentos com relação às suas origens. Em carta aos pais, no início de 1923, a pintora descreveu estes sentimentos: "*sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim*".¹² Em Paris, Tarsila associou os sentimentos decorrentes da sua brasilidade aos seus estudos com três importantes artistas: André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleizes, respectivamente. Ao retornar ao Brasil, no final de 1923, desenvolveu sua obra da fase *Pau-Brasil*.

1.2.1 - Tarsila & Lhote

Tarsila freqüentou o ateliê de André Lhote no período de abril a junho do ano de 1923. Neste interim, ela conheceu Blaise Cendrars, que a apresentou aos seus dois outros mestres, Léger e Gleizes.

¹⁰ AMARAL, 1975,p.104.

¹¹ ZILIO,1997, p.49.

¹² AMARAL, Tarsila, 1923 apud AMARAL,1975, p.84.

André Lhote, assim como Gleizes, foi pintor e teórico, sua prática artística foi permeada pelos textos onde elaborava suas teorias sobre a pintura. Raymond (1975)¹³ destacou dois textos fundamentais produzidos pelo artista: “*De la Composition Classique*” (1917) e “*De la Nécessité des Théories*” (1919). Assim, quando Tarsila estudou com Lhote, ele já havia desenvolvido um longo trabalho junto aos Cubistas antes da primeira guerra, mas, nesse momento, estava comprometido com as propostas do *Chamado à ordem* (*Rappel à l’ordre*).

Segundo Raymond (1975), o texto “*De la Composition Classique*” foi desenvolvido por Lhote a partir de uma crítica às teorias Impressionistas: a maneira de se organizar a superfície pictórica, a subordinação da forma à cor e o gosto pelo “*exotismo*” de Claude Monet que, ao trabalhar referências das estampas japonesas e das miniaturas persas, esquecia da tradição pictórica. Assim como os Fauvistas, que desenvolveram o gosto pelo *negro* e o arcaico, os Impressionistas foram considerados por Lhote como artistas que produziam uma “arte efêmera”.

A partir dessa crítica, Lhote aponta para o artista a necessidade do *Chamado à ordem* na pintura, que deveria passar por três aspectos distintos:

1 – A Importância das formas plásticas como resultado de uma observação da realidade e de uma depuração através da geometria das formas naturais assim percebidas.

2 – A predominância da forma sobre a cor; essa última não podendo existir sozinha.

3 – A necessidade de organizar as formas sobre a tela segundo as leis físicas do equilíbrio.¹⁴

Raymond (1975) coloca que, contraditoriamente, para descobrir as “leis” que organizam a superfície pictórica, Lhote recorria à poesia. Esta escolha se justifica na crença de que a teoria não é produto apenas da razão “fria” e sim do instinto que trabalha silenciosamente.¹⁵ Assim, esse autor conclui que para Lhote a arte deve fundir dois modos

¹³ RAYMOND, Nathalie. “*Le Rappel à l’ordre d’André Lhote*”. In: BOUILLON, Jean-Paul. et al., 1975, p.84.

¹⁴ Ibidem, p.121.

¹⁵ LHOTE, André, 1919 apud BOUILLON, Jean-Paul. et al., 1975, p.213. No original: “*La théorie n’est donc pas le produit de la froide raison, mais de l’instinct qui travaille silencieusement (...)*”. Tradução nossa para este trabalho.

de expressão: a construção da ordem, através da geometria e a expressão dos sentimentos, através do lirismo. A fusão destes dois aspectos torna a arte acessível a todos e, portanto, universal. Assim, o *Chamado à ordem* de Lhote é um *chamado* à dimensão humana.

Tarsila estudou com Lhote em um momento em que ele já havia desenvolvido um longo trabalho junto aos Cubistas e elaborado suas teorias sobre o “*chamado à ordem*”. A artista brasileira descreveu a pintura de Lhote, anos depois de seu trabalho com ele, em 1936:

Seus temas são pintados de forma a ficarem presos ao fundo do quadro, formando com ele um todo, ora uma parte iluminada contrastando com o escuro, ora o contrário, e, para fixar o motivo a este fundo constituindo com ele uma unidade, faz uma passagem de luz sobre luz ou sombra sobre sombra.¹⁶

Ela também chama a atenção para as considerações que Lhote fazia sobre as reproduções de Michelangelo, que existiam em seu ateliê: “*ele explicava como se podiam adaptar a técnica e os métodos de composição dos mestres do passado às exigências da arte contemporânea*”.¹⁷

Essas observações de Tarsila sobre o trabalho de Lhote, uma sobre a pintura e outra sobre o desenho, me leva a crer que a artista desconhecia as teorias desenvolvidas pelo seu mestre. Suas descrições sobre a pintura de Lhote ficaram centradas exclusivamente nos elementos formais. Quando ela descreve o uso do desenho de Michelangelo como exemplo, ela fala em *adaptação* da técnica e métodos de composição para as exigências da arte contemporânea, não descrevendo nenhuma das teorias de Lhote sobre o *Chamado à ordem*.

Amaral (1975) afirma que Lhote trabalhou com Tarsila o seu desenho-registro rápido, “*na valorização da linha, ou no evidente desejo do mestre em imprimir vigor à suavidade de*

¹⁶ AMARAL, 1975, p.83.

¹⁷ GOTLIB, 2000, p.74.

seu traço”.¹⁸ E, já sua pintura, como observa Gotlib (2000), ganha maior nitidez, com traços finos e contornos bem definidos.¹⁹

Aqui, cabe questionar, a partir do estudo de Raymond (1975): como Tarsila trabalhou sua obra tendo como referência este primeiro contato com o mestre francês?

Observando uma obra deste período seu Auto-Retrato, *Manteau Rouge* (**Figura2**), podemos destacar alguns aspectos da teoria de Lhote. Na composição da obra observamos três formas elípticas dispostas em um eixo simétrico, duas horizontais e uma vertical, respectivamente, as mãos, o colo e a cabeça. Esta elaboração da composição através de formas geométricas alinhadas em um eixo vertical está presente na teoria de Lhote quando ele descreve a “*necessidade de organizar as formas geométricas segundo as leis físicas do equilíbrio*”. Outro aspecto evidente dessa teoria nessa obra é a predominância da forma sobre a cor, assim as formas elípticas e o fundo são preenchidos com tons ocre (carnação), vermelhos (corpo) e azuis (fundo). A artista também fez uso do que ela descreveu na obra de Lhote como a passagem “*de luz sobre luz ou sombra sobre sombra*”. Elaborou a passagem “*de sombra sobre sombra*”, no vestuário, em tons vermelhos, e “*de luz sobre luz*” nos tons azuis do fundo, iluminando, assim, a figura.

Podemos analisar o *Manteau Rouge* à luz do argumento de Lhote. Segundo sua teoria, a arte deve fundir dois modos de expressão: a construção da ordem, através da geometria, e a expressão dos sentimentos. A composição rigorosa no quadro de Tarsila, através do uso da forma elíptica, deixa evidente a presença do primeiro argumento do mestre francês. Entretanto, a ausência de qualquer relato da artista com relação aos seus sentimentos sobre essa obra, deixa em aberto se houve essa preocupação.

Assim, Tarsila se deteve, provavelmente, nos aspectos formais da teoria de Lhote. O uso da geometria na elaboração da composição da tela e a busca do equilíbrio, que poderiam ser utilizados sem o conhecimento das teorias do artista. Entretanto, Tarsila não se refere aos aspectos subjetivos desta teoria, a chamada “*dimensão humana*”: a

¹⁸ AMARAL, 1975, p.85.

¹⁹ GOTLIB, 2000, p.74.

necessidade de se recorrer à emoção e à poesia para se elaborar a superfície pictórica. Portanto, tentar identifica-los em suas telas deste período seria uma mera especulação. Por outro lado, o que fica evidente é que a artista usa sua intuição (do antropófago que será discutida no capítulo 2) para lidar com o denso conhecimento dos europeus e de certa forma rompe com esse ponto de vista.

1.2.2 - Tarsila & Gleizes

Albert Gleizes, pintor e teórico do Cubismo nos anos anteriores à primeira guerra, formou um grupo de defensores desta corrente artística com os pintores Metzinger, Léger e Gris e os escritores Apollinaire e Salmon.²⁰ Entre os primeiros escritos de Gleizes está o ensaio *“Du Cubisme”*, de 1912, desenvolvido em parceria com Metzinger, onde, segundo Jullian (1975), os artistas defenderam a idéia de que a pintura deveria ser fundamentada na realidade pictórica, fazendo com que o quadro adquira a qualidade de objeto autônomo.²¹

Em 1923, o artista publicou o artigo *“La Peinture et ses Lois. Ce qui devait Sortir du Cubisme”*, onde, segundo Jullian (1975), ele procurou analisar a relação entre o espaço e o ritmo. Para isto, ele inicia sua pesquisa na produção artística medieval, onde a arte é espiritual e a pintura é um meio superior de propagar a idéia do universal. Assim, a pintura é um plano onde observamos um mundo submetido a um ritmo. É esta noção de ritmo que Gleizes quis trazer para o seu tempo, entendido como algo muito atual, como um processo que comanda o motor industrial.

Gleizes, então, passou a analisar as relações possíveis entre o espaço e o ritmo na superfície pictórica. Ele aborda o espaço do quadro como algo condicionado à geometria - ciência que estuda e entende o espaço, que apresenta as figuras conforme as possibilidades da superfície plana do quadro. Paradoxalmente, as figuras geométricas são inertes, a geometria, segundo Gleizes, não gera movimento. Para romper com a inércia é preciso colocar em movimento os elementos geométricos, que é estabelecido de acordo

²⁰ CHIPP, 1999, p.197.

²¹ JULLIAN, René. *“Albert Gleizes e Les Lois de La Peinture”*. In: BOUILLON, Jean-Paul et al., 1975, p.143.

com as possibilidades específicas da superfície pictórica, suas dimensões e medidas angulares, produzindo, assim, um ritmo e é este que torna o quadro vivo.

Concluindo, para Gleizes, o espaço e o ritmo fazem do quadro um organismo completo que responde a duas constituições da nossa natureza: o racional, objetivo e material – que se manifestam no espaço; e o afetivo, subjetivo e espiritual – que se expressam no ritmo.²²

Tarsila freqüentou o ateliê de Gleizes por pouco tempo, aproximadamente um mês e meio. Talvez essa seja a razão do seu desconhecimento das teorias de Gleizes sobre os fundamentos da pintura, suas “leis” (*les lois de la peinture*), em sua prática artística. Em sua análise posterior da experiência parisiense, a artista brasileira questiona o abstracionismo de Gleizes, em seu relato: *[...] depois de um certo tempo a gente começa então a desejar evadir-se dessa eternidade artística que só se dirige ao intelecto, e a reagir com a volta ao sentimental, ao humano, já que no complexo humano os sentidos também tem seus direitos*.²³ Neste texto a artista desconsidera ou, provavelmente, desconhece as teorias de Gleizes sobre o ritmo, descrita acima, e a dimensão subjetiva que o artista enfatiza no momento da formulação da composição da tela.

Em seus textos, Tarsila demonstra uma aproximação apenas com as questões formais das obras de seus mestres Lhote e Gleizes, cujas teorias artísticas apresentam as questões subjetivas que formam um contraponto com as questões formais. Lhote recorre à poesia; Gleizes, à idéia de ritmo. Ao construírem a superfície pictórica com elementos abstratos, eles estavam representando as questões subjetivas, através destes elementos. Assim, quando Tarsila descreve o “Cubismo Integral” de Gleizes como *“todo calculado, pesos e contrapesos, equilíbrio, dinamismo convencional, linhas e cores variando ao infinito, mas sempre linhas e cores”*²⁴, ela estava apenas se detendo ao formalismo desta obra.

²² JULLIAN, René. “Albert Gleizes e Les Lois de La Peinture”. In: BOUILLON, Jean-Paul et al., 1975, p.145.

²³ AMARAL, Tarsila, 1939 apud GOTLIB, 2000, p.77.

Sobre este “contato” com Gleizes, Amaral (1975) e Gotlib (2000) concluem que, a partir do estudo disciplinado e intenso de Tarsila com o artista francês, ela desenvolveu seu trabalho de estruturação do quadro com planos interligados. Em depoimento a Aracy Amaral, Tarsila descreveu o trabalho com Gleizes “*ele fazia questão de observar, cubismo integral, sem figuração, não planos ou recortes de figuras dispostas, mas, planos interligados, integrados. Deve ser tal a composição de seu quadro que se você retirar um dos planos, arrasta junto os demais*”²⁵. Duas obras deste período, “Composição Cubista” e “Composição Cubista (com ave)”, demonstram o rigor formal da artista com relação aos princípios cubistas, a composição é bem definida pelos planos e as formas são distintas.

Como Tarsila estudou com Gleizes na época em que ele publicou “*La Peinture e ses Lois*”, pode-se supor que as idéias do artista sobre o ritmo já fizessem parte de suas discussões. Contudo, o curto período em que a artista freqüentou seu ateliê – apenas um mês e meio, pode ser um indício do pouco “contato”. O que interessa é que a artista provavelmente desconhecia as teorias tanto de Gleizes quanto de Lhote e, que as contribuições desses para sua obra, foram apenas no que se refere às questões compositivas.

1.2.3 - Tarsila & Léger

Tarsila conheceu o casal Jeanne e Fernand Léger através do escritor Blaise Cendrars. Entre o estudo com Lhote e o Trabalho com Gleizes, Tarsila freqüentou o ateliê de Léger rapidamente, segundo a artista, “*não teria sido mais de três vezes*”²⁶. Mas, o *contato* com Léger foi além deste trabalho. Tem-se registro que Tarsila foi amiga de Jeanne e Fernand Léger e freqüentou, convidada por Cendrars, o *Ballet Suédois* – onde Léger executou dois cenários. Cendrars e Léger, também a apresentaram ao casal Sonya e Robert Delaunay e a Constantin Brancusi. Em sua descrição posterior: “*A Blaise Cendrars devo a minha infiltração naquele meio [...]. (Ele) apresentou-me a Jules Romains, Jules*

²⁴ GOTLIB, 2000, p.77.

²⁵ AMARAL, 1975, p.98.

²⁶ Ibidem, p.99.

Supervielle, Valéry Larband, Fernand Léger que por sua vez me apresentou a outros e ainda a outros. Paris tornou-se para mim um mundo de maravilhas".²⁷

Fernand Léger, assim com Gleizes e Lhote, foi um artista que trabalhou as questões artísticas junto aos cubistas. Segundo Chipp (1999), Léger apresentou, em sua prática artística suas preocupações com os aspectos tecnológicos da vida contemporânea, com destaque para a maquinaria. Depois de ter lutado como artilheiro na primeira guerra mundial, o artista definiu sua crença na máquina, esteticamente, como a mais bem sucedida e a mais significativa criação humana.²⁸

Zílio (1997) observou que a obra de Léger é caracterizada pela sua ligação com o modelo da máquina como um "*instrumento representativo da sociedade moderna*". Neste sentido, o artista utilizou, a partir dos estudos das máquinas, um princípio de equivalência e não de semelhança, "*procurando integrar na pintura a própria lógica de funcionamento das máquinas, como engrenagens capazes de, através de uma relação precisa, produzirem um determinado efeito, que no caso seria estético*".²⁹ Para esse autor a principal contribuição de Léger nas obras da Fase Pau-Brasil de Tarsila é nos trabalhos onde predominam os temas urbanos como *A Gare* (1925) e *E.F.C.B.* (1924), nos quais a artista demonstra a presença da indústria e seus equipamentos no cenário urbano.

Todavia, cabe investigar um outro aspecto fundamental da obra de Léger deste período: seu trabalho no *Ballet Suédois*, um espetáculo moderno fundamentado no dinamismo da vida urbana e na tecnologia da máquina, que teve como referência, paradoxalmente, a *art nègre*.³⁰

O Ballet *A Criação do Mundo* realizado em 1923 no *Ballet Suédois*, teve cenário e figurinos de Fernand Léger, argumento de Blaise Cendrars (baseado em mitos africanos), coreografia de Jean Borlin (pesquisada em etnografias das civilizações africanas) e música

²⁷ AMARAL, Tarsila, 1943 apud GOTLIB, 2000, p. 71.

²⁸ CHIPP, 1999, p.199.

²⁹ ZILIO, 1997, p.80.

³⁰ ROSENSTOCK, Laura. "*Léger: "The Creation of the World"*". In: RUBIN (Ed.), 1994. p.475-486.

de Milhaud. O cenário e os figurinos de Fernand Léger foram desenvolvidos a partir de um estudo formal de esculturas africanas. Analisando os estudos desse, é possível reconhecer a mistura de elementos mecânicos com a forma *primitiva* - é como se a forma observada, na escultura africana, fosse desenhada como uma máquina.

Rosenstock (1994) destaca a fascinação que a sociedade parisiense desenvolveu pela cultura africana, depois da primeira guerra mundial, sendo o trabalho de Léger apenas um exemplo. Segundo a autora, ele se interessava pela espontaneidade e o vigor da arte *primitiva*. De certa maneira, o artista recorre a este vigor para criar os cenários, que deveriam demonstrar um universo antagônico à África primitiva - o dinamismo da vida urbana e a tecnologia das máquinas.

Tarsila assistiu ao balé *A Criação do Mundo* a convite de Blaise Cendrars, que mais tarde a convidou para desenhar o figurino para um espetáculo no *Ballet Suédois*. A idéia de Cendrars era escrever o texto, que teria os figurinos de Tarsila e música de Villa-Lobos. Este projeto não foi realizado, mas demonstra como Cendrars pretendia inserir os artistas brasileiros no universo artístico parisiense.

Assim, a contribuição de Fernand Léger na obra de Tarsila parece ir além da prática de exercícios geométricos e da pintura em técnica lisa, como expõe Amaral (1975), ou dos estudos dos temas urbanos, como apresenta Zilio (1997). O estudo de Rosenstock (1994) aponta para mais uma possibilidade de compreensão da forma como o trabalho de Léger contribuiu para a obra de Tarsila - a mistura da estética maquinal com a *art nègre*.

Assim, em 1924, quando retornou ao Brasil, Tarsila conseguiu criar uma metodologia de trabalho que *fundiu* os métodos dos três artistas com questões típicas da cultura brasileira.

Além do método de trabalho, Tarsila trouxe para o Brasil uma significativa coleção de obras de arte, suas referências formais e conceituais, constituída das obras de: Delaunay, Léger, Gleizes, Picasso, Brancusi, Gris, Polianski, Charchoune, Modigliani, Lhote, De Chirico e Larionov. Mas, apesar da formação em Paris e do convívio com o ambiente artístico parisiense, Tarsila estava empenhada em passar uma temporada na fazenda da

família no interior do estado de São Paulo para que, quando retornasse a Paris, levasse consigo “*muito assunto brasileiro*”.³¹

1.2.4 - A (Re)descoberta do Brasil

A busca deste *assunto brasileiro* ganhou uma dimensão mais ampla. Em 1923, Tarsila havia conhecido o escritor Blaise Cendrars, em Paris, e no ano seguinte, Paulo Prado, atendendo sugestão de Oswald de Andrade, o convidou para visitar o Brasil. Com a chegada de Cendrars, em 1924, o grupo dos Modernistas decidiu organizar uma excursão de *redescoberta* do Brasil, começando pelo Carnaval no Rio de Janeiro e, em seguida, uma viagem a Minas Gerais.

Cendrars, como observa Calil (2002)³², se encantou com as paisagens, a música, os costumes e as pessoas que ia encontrando pelo caminho, incentivando seus anfitriões a olharem seu próprio país de outra maneira.

Talvez, o encantamento de Cendrars pela cultura brasileira tenha sido despertado pelo seu cosmopolitismo e pelo seu contato anterior com a cultura negra. Antes de vir ao Brasil, ele já havia viajado por várias partes do mundo, o que proporcionava-lhe uma visão mais global e um sentido de observação apurado. Somava-se a estas características o seu interesse pela cultura negra, do qual o livro *Antologia Negra* (1921) e o argumento do Ballet *A Criação do Mundo* de 1923 são exemplos. Segundo Calil (2002), ao encontrar a cultura dos negros no Brasil, Cendrars advertiu “*os amigos brasileiros para a contribuição que os negros poderiam dar – e estavam dando – ao processo de uma cultura popular, espontânea, liberta dos padrões de imitação*”.³³ Cendrars também se surpreendeu com os acervos arquitetônico e artístico que encontrou aqui e chamava a atenção dos Modernistas para a riqueza da arte que se escondia sob a capa do país rural, arcaico e atrasado³⁴. Assim, ao *descobrir* o Brasil, Cendrars incentivava os brasileiros a *redescobrirem* o seu próprio país.

³¹ AMARAL, Tarsila, 1923 apud AMARAL, 1975, p. 86.

³² CALIL, Carlos Augusto. “Tradutores do Brasil”. In: SCHWARTZ (Org.), 2002, p. 325-371.

³³ Ibidem, p.331.

³⁴ Ibidem, Ibidem.

Tarsila foi incentivada a *redescobrir* a cultura brasileira não apenas pela presença de Cendrars no Brasil; mas ela também havia tido contato com chamada *art nègre*, quando estava na França, através da obra de Brancusi, Picasso e dos cenários e figurinos de Fernand Léger para o Ballet *A Criação do Mundo*. A escultura e os mitos dos negros foram referências fundamentais no cenário da arte francesa, tanto antes como depois da primeira guerra.

Porém, para Tarsila a *art nègre* não era para ser vista em museus etnográficos ou em coleções particulares na França. Ela, de certa maneira, fazia parte desta cultura em um outro contexto. A cultura dos escravos e mestiços nas fazendas paulistas, no carnaval do Rio de Janeiro ou nas cidades mineiras, era uma fonte que se revelava, a partir da observação de seu cotidiano, de suas formas e cores.

Nessa viagem de redescobrimto de seu país natal, a artista registrou com desenhos rápidos e linha contínua, como aprendeu com Lhote, a festa do carnaval, a paisagem carioca. Em Minas Gerais, ela realizou uma série de desenhos das cidades históricas. Simultaneamente, Oswald de Andrade fez as anotações, que foram a estrutura do seu livro e manifesto Pau-Brasil, surgindo, assim, a fase comum à literatura e à arte de Tarsila: a fase Pau-Brasil. Segundo Amaral (1975), Oswald definiu esse período como a busca por um *primitivo nativo*, por uma cultura intocada pelo colonizador ou pelo europeísmo do império brasileiro. O que se queria era uma revisão/redescoberta dos valores locais, e, neste sentido, as observações/desenhos de Tarsila da paisagem, da arquitetura, das cores e dos costumes geraram os desenhos referenciais para sua obra posterior.

1.2.5 - A Formação da Linguagem *Pau-Brasil*

No retorno a São Paulo das viagens ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, Tarsila pintou as suas primeiras obras Pau-Brasil, *Carnaval em Madureira, Morro da Favela* (**Figura 3**), *Lagoa Santa* (**Figura 4**), a partir de dezenas de esboços rápidos da paisagem que,

segundo Amaral (1975), foram as composições que direcionaram a “*imagem visual*” da pintura da artista na fase Pau-Brasil.³⁵

O quadro *Morro da Favela*, em sua composição, apresenta vários planos que se sobrepõem. Como nos desenhos que Tarsila realizou em sua viagem a Minas, a paisagem montanhosa sugere múltiplos planos ao observador. Podemos observar três planos distintos nesta composição. No primeiro representa a vegetação tipicamente nativa como o mandacaru e as palmeiras inseridas em um espaço aberto, como um largo das cidades do ciclo do ouro; no seguinte estão as pessoas e os animais, onde está representado o componente social da obra – os negros. Já no terceiro, estão as casas da favela com seus telhados de duas águas.

Outro aspecto fundamental desta obra é a simplificação da paleta de cores. Em seus desenhos rápidos da viagem a Minas, Tarsila indicava as cores das casas. A artista afirmou que encontrou, nesta paisagem, as cores que fizeram parte de seu passado na fazenda; em suas palavras:

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança (...) ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado....Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adapta à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto do outro.³⁶

Assim as cores do quadro *Morro da Favela* - o rosa, azul, verde, ocre - podem ser consideradas as cores que a artista (re)descobriu em Minas e que fizeram parte das suas reminiscências da vida na fazenda do interior paulista.

A fase *Pau-Brasil* na obra de Tarsila, da qual o quadro *Morro da Favela* é um exemplo, mostra como a artista trabalhou o conhecimento de técnicas e conceitos dos artistas com os quais estudou em Paris e seu encontro com suas origens, suas referências

³⁵ AMARAL, 1975, p.58.

³⁶ AMARAL, Tarsila, 1939 apud AMARAL, 1975, p.121.

de infância, seus sentimentos mais profundos. Neste sentido, o desenho do *Morro da Favela*, a partir de croquis das paisagens do Rio e de Minas (onde as paisagens montanhosas sugerem a existência de múltiplos planos), deixa a dúvida se esta composição faz parte da estruturação do quadro, aprendida com Gleizes, ou se de uma circunstância observada na paisagem brasileira. No entanto, *Morro da Favela* pode ser resultado tanto da multiplicidade dos planos cubista, quanto da observação da paisagem de múltiplos planos das montanhas brasileiras. Considerando as duas hipóteses, a *imaginação* da artista, provavelmente, *misturou* os métodos artísticos desenvolvidos na Europa com o *assunto brasileiro*.

1.3 - Lasar Segall: a formação *multicultural* e o encontro com a cultura brasileira

Enquanto Tarsila do Amaral construiu em seu trabalho um método que misturava as técnicas aprendidas na França com os temas brasileiros, Lasar Segall vivia uma situação social que o colocava em contato com várias culturas simultaneamente. A cidade onde nasceu, Vilna, na Lituânia era uma área que, por vários séculos, foi disputada pelas nações vizinhas, passando pelos domínios da Lituânia, da Polônia e da Rússia. Nos quinze anos que Segall morou em Vilna, a cidade estava sob domínio russo, o que não anula a permanência das diferentes culturas que dominaram o território ao longo do tempo. Segundo Beccari (1984), a identidade nacional de Segall é resultado de uma série de elementos culturais e políticos conflitantes. De origem judia, Segall conviveu com as culturas que estavam presentes em Vilna e com a comunidade judaica, aprendendo como línguas o iídiche e o russo.

Souza³⁷ (1984) chama a atenção para a situação cultural peculiar na qual Segall sempre esteve inserido. Primeiramente ela aponta o fato de seu país de origem passar por diferentes domínios políticos a partir dessa situação ela questiona sobre qual seria a cidadania de Segall - um lituano ou um russo de Vilna? Na Alemanha ele era considerado

³⁷ SOUZA, Gilda M. "Introdução". In: BECCARI, 1984, p.9-19.

um báltico, quando migrou para o Brasil, passou a ser um europeu. Em todos estes contextos, o único aspecto que permaneceu intacto foi a certeza de ser judeu. Para a autora, a situação de Segall, tanto na Lituânia, na Alemanha ou no Brasil, é a de um homem “*culturalmente marginal*”. Talvez, esse argumento possa servir de referência para entendermos como ele trabalhou as várias referências culturais e artísticas ao longo de sua trajetória.

Aos quinze anos, em 1905, com o apoio da comunidade judaica alemã, Segall mudou-se para Berlim, onde passou a estudar na Academia Superior de Belas Artes. Neste período, ele dedicou-se ao estudo da representação da figura humana dentro de uma perspectiva acadêmica. Quatro anos depois, já cansado das imposições da academia, ele se aproximou do Impressionismo. No ano seguinte, mudou-se para Dresden, onde o ambiente artístico diversificado o colocou em *contato*, não apenas com o Impressionismo, mas também com o Expressionismo do grupo *Die Brücke* (A Ponte).

Assim, considerando que a formação de Segall foi constituída através de contatos distintos que ele estabeleceu com diferentes aspectos do universo artístico alemão (Academia, Impressionismo, Pós-Impressionismo e o Expressionismo do Pré e do Pós-guerra) e que, nos dez anos antes de migrar para o Brasil, seu contato e formação foi junto ao Expressionismo, cabe supor que, quando chegou ao Brasil em 1923, sua orientação artística estava mais próxima deste. Portanto, as mudanças ocorridas através do contato com a cultura brasileira se somaram aos seus conhecimentos do Expressionismo.

Pretendo aqui abordar o trabalho de Segall em dois aspectos distintos. Tentar definir quais foram as referências formais e conceituais do Expressionismo do Pré e do Pós-guerra e se é possível identifica-las em sua obra e quais aspectos do seu trabalho foram alterados depois da mudança para o Brasil, ou seja, como o *contato* com a cultura brasileira contribuiu e/ou se *misturou* com a sua formação alemã.

No período em que Segall desenvolveu sua linguagem expressionista, podemos identificar os seus contatos com diferentes artistas, teorias e lugares, sendo possível reconhecer as seguintes etapas. Em 1916, na Alemanha, desenvolveu um trabalho com

características *cubo-futurista*. Em 1917, conheceu Grosz e Chagall. Em 1918, viajou para Vilna, estabeleceu contatos com a Vanguarda Russa judaica, representada por Chagall e El Lissitzky.³⁸ Em 1919, retornou a Dresden e integrou a *Dresdner Sezession Gruppe*. Em 1922, mudou-se para Berlim, estabeleceu, durante um curto período, contato com a *Nova Objetividade*. E em 1923, migrou para o Brasil.

1.3.1 - O Retorno à Alemanha depois da primeira viagem ao Brasil

Segundo Mattos (2000), quando chegou em Dresden retornando de sua primeira viagem ao Brasil, em novembro de 1913, Segall iniciou o processo de renovação da linguagem em sua obra. Foi neste momento, que o artista se aproximou das idéias e dos artistas ligados ao Expressionismo do pré-guerra. Até então, Segall havia mantido seu interesse mais próximo do Impressionismo, mesmo existindo, no cenário artístico alemão grupos tão importantes, como os expressionistas *Die Brücke* (A Ponte) em Dresden e o *Der Blauer Reiter* (O Cavaleiro Azul) em Munique. Contudo, esta opção de Segall não lhe retira o estatuto de moderno. Ele foi qualificado dentro das correntes modernas, uma vez que em Dresden existia uma polarização entre a arte acadêmica e a moderna – que incluía todo o universo não acadêmico como o Impressionismo, o Pós-Impressionismo, Fauvismo, *Die Brücke* e os artistas Van Gogh e Gauguin.³⁹

Em um primeiro momento de aproximação com o Expressionismo, o período entre os anos de 1916 e 1918, Segall inseriu-se no contexto das Vanguardas de Dresden participando da formação do grupo *Der Neue Kreis* (O Novo Círculo), onde estabeleceu contatos com os artistas do Expressionismo do pré-guerra como Grosz, Chagall, Ferninger e Heckel. Ao conhecer estes artistas e suas obras, Segall foi estimulado a desenvolver, em sua prática artística, os temas e as questões apontados no Expressionismo.⁴⁰

Dentro de um contexto amplo, no momento em que Segall aproximou-se do Expressionismo de maneira efetiva, os dois principais grupos *Die Brücke* e *Der Blauer Reiter*

³⁸ Esta cronologia para o estudo da obra de Segall foi desenvolvida por MATTOS (2000).

³⁹ MATTOS, 2000, p.17-19.

⁴⁰ MATTOS,2000, p. 43.

já não existiam mais. Porém, segundo Mattos (2000) este movimento estava em processo de continuidade, o que torna difícil “estabelecer as influências diretas sobre o desenvolvimento formal”⁴¹ da obra de Segall. Em um primeiro momento, a autora aponta para a influência de dois importantes artistas da primeira geração expressionista: Erich Heckel, que participou do *Die Brücke*; Lyonel Feininger⁴² e as teorias de Kandinsky propostas no livro “*Do Espiritual na Arte*” (1912). Uma vez que Segall começou a aproximar-se do Expressionismo, ainda durante a primeira guerra (1916 –1918), e que isto se deu através do contato com a obra artística e teórica dos expressionistas do pré-guerra, cabe investigar quais foram as principais características deste movimento de uma maneira geral.

Bazin (1953) definiu as características dos grupos do Expressionismo alemão⁴³ do pré-guerra. Segundo ele, o grupo *Die Brücke*, formado em Dresden, desenvolveu sua obra baseada no desenho abrupto, na cor crua, no assunto dramático e no regresso ao *primitivismo* inspirado na cultura negra. Enquanto o grupo *Der Blaue Reiter*, formado em Munique, teve como principais artistas Paul Klee, que buscava uma arte que negasse as aparências, e Kandinsky, que nessa ocasião formulou suas teorias artísticas, Bazin traça as principais referências dos expressionistas alemães: o suíço Holder, o norueguês Edvard Munch e o holandês Van Gogh. Assim, esses dois grupos possuem uma somatória de influências destes artistas com o conhecimento da arte dos *Fauves* e da arte africana e *primitiva*.⁴⁴

Os argumentos de Goldwater (1967), somados ao de Bazin (1953), ampliam a visão sobre os grupos alemães. Aquele autor aponta para os contatos que *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* mantiveram com Vanguardas da Europa ocidental e oriental e desenvolveram

⁴¹ Ibidem, p.139.

⁴² Lyonel Feininger também foi atento às questões do Cubismo ao desenvolver uma obra que apresenta a multiplicidade dos planos cubistas.

⁴³ Este trabalho está levando em consideração os grupos expressionistas de Dresden e Munique por serem as referências imediatas de Segall. Mas cabe observar que em Berlim o Expressionismo também tem uma presença importante através da revista *Der Sturm*, onde podemos reconhecer o contato com diferentes correntes artísticas da Europa nesse período. A publicação dessa revista no ano de 1912 trouxe os seguintes textos: o Manifesto Futurista, Trechos “Sobre o espiritual na Arte” de Kandinsky, os textos “Realidade e Pintura” de Apollinaire e o texto “Origens da Pintura Contemporânea” de Fernand Léger. Além disso, a galeria com o mesmo nome levou para a Alemanha um diversidade de trabalhos que também exemplificam estes contatos: Cézanne, Picasso, Kandinsky, Archipenko, Delaunay e os futuristas. Mais sobre esse assunto pode ser encontrado no texto de LYNTON, Nobert. “Expressionismo”. In: STRAGOS, Nikos (Org.), 2000, p.28-30.

⁴⁴ BAZIN, 1953, p.28.

um trabalho que ele qualificou como expressão de um *Primitivismo Emocional*. Dentro dessa perspectiva o *Die Brücke* trabalharam o contexto *local* e o *Der Blaue Reiter* buscavam uma visão mais *universal*.

Segundo as definições de Goldwater (1967), o grupo *Die Brücke* recebeu influência de três tipos de artes que eram consideradas primitivas: a escultura da África e da Oceania, a xilogravura alemã e os desenhos infantis, além da influência dos trabalhos de Gauguin, Ensor e Munch, que foram as bases para a caracterização humana, da simplificação da forma e do contrastes de cores. No mesmo momento, o grupo *Der Blaue Reiter* buscou conhecer várias artes primitivas e exóticas e o manifesto de Kandinsky e Marc de 1911, que apresenta claramente estas presenças. Nele, podemos observar ilustrações de esculturas, máscaras, pinturas e gravuras de diversas partes do mundo; como exemplos temos: gravuras e estátuas folclóricas russas e egípcias, pinturas chinesa e bávaras, máscaras brasileiras e esculturas mexicanas, entre outros. Assim como o *Die Brücke*, eles também trabalharam o desenho infantil, mas, aqui, eram os desenhos de crianças europeias e árabes. Ainda para Goldwater (1967), somaram-se a essas referências o trabalho dos *Fauves*, a emoção violenta do *Die Brücke* e a apreensão formal peculiar que o Cubismo desenvolvia a partir da arte *primitiva*.

Além das considerações apresentadas por Goldwater (1967), Gray (1996)⁴⁵ aponta para mais uma referência do grupo *Der Blaue Reiter*, que, através de Kandinsky, estabeleceu contato com o grupo *Knave of Diamonds* de Moscou, no qual participavam Goncharova, Larionov, Malevich e Tatlin. Ambos os grupos possuem várias influências e interesses comuns como o Cubismo e o Futurismo, a *Folk-Art* e a arte infantil, respectivamente.

Observando as obras de Segall, no primeiro momento de aproximação com o Expressionismo onde as pinturas *Aldeia Russa* (1917 – 1918) (**Figura 6**) e *Duplo Retrato de Margarete e Zoe* (1917 - 1918) são exemplos, e comparando-as com os trabalhos dos russos Larionov, Goncharova e do alemão Leninger, podemos observar os múltiplos planos

⁴⁵ GRAY, 1996, p.135-7.

cubistas apresentados de forma dinâmica. Mattos (2000) relacionou a tela *Aldeia Russa* de Segall com a obra *Rua de Aldeia* (1913) de Leninger e podemos supor que este também teve contato com os russos. Com relação ao tema, Tatlin e Malevich desenvolveram um trabalho que estava centrado na representação da figura humana – o trabalhador rural, o marinheiro, o aldeão. O gigantismo das figuras encontrado na obra de Segall também está presente na obra de Malevich e Chagall. Se Segall manteve contato com os russos via o Expressionismo de Munique através de Kandinsky, cabe supor que eles contribuíram, formalmente, com os planos cristalinos (comuns ao Expressionismo, e ao Cubismo), com o dinamismo Cubo-futurista, desenvolvido por Malevich e com os temas soviéticos que foram fortalecidos com sua viagem a Vilna em 1918.

Tomando como referência o argumento de Gray (1996), os grupos *Der Blaue Reiter* e *Knives of Diamonds* tiveram interesses e influências comuns; assim, as semelhanças no tratamento formal de suas obras podem ser resultado dos contatos que eles estabeleceram. Todavia, isto demonstra a diversidade de referências que estão presentes na obra de Segall, por exemplo, se formos analisar apenas o uso da diagonal no quadro *Aldeia Russa* nos deparamos com uma dupla afinidade do artista com as Vanguardas Alemã e Russa. Por um lado, morando na Alemanha ele pode ter recebido as influências dos artistas russos através do contato destes com os expressionistas. Por outro, ao trabalhar temas e proporções típicas dos artistas eslavos, ele estava se aproximando de suas origens. Estas informações apontam para a diversidade de influências que estão presentes na obra de Segall.

1.3.2 - A Viagem a Vilna

Em 1918, Segall viajou para Vilna para passar quatro semanas. Como ficou doente, permaneceu na cidade durante seis meses. Nesse período, Segall realizou uma série de desenhos, que registraram o cotidiano da cidade e cenas típicas da vida judaica. O retorno à cidade natal e o convívio com a família o reaproximaram de suas origens e “*reforçou a identificação*”⁴⁶ com temas típicos de sua cultura.

No momento em que estava em Vilna, Segall pôde acompanhar acontecimentos significativos na arte soviética, devido à mudança na política cultural a partir da Revolução Russa. O governo soviético passou a apoiar os movimentos culturais das minorias de uma maneira geral. Assim, os artistas judeus russos como El Lissitzky, Chagall, entre outros⁴⁷ participaram da discussão para a criação de uma “*arte nacional judaica*”, cuja tendência era representar temas típicos das culturas judaica e popular russa.

Segall provavelmente tomou conhecimento deste debate em sua temporada em Vilna, mas a tendência em sua arte foi a de tentar representar um caráter mais universal da cultura judaica. Segundo Mattos (2000), para atingir o universalismo, ou seja, uma linguagem que fosse comum à comunidade judaica em qualquer parte do mundo, o artista inseria, sutilmente, elementos que identificam esta cultura ou, algumas vezes deixando esta referência aparecer apenas no título da obra.⁴⁸

Na obra de Segall, imediatamente posterior a sua viagem a Vilna, cujo quadro *Os Eternos Caminhantes* (1919) (**Figura 7**) é um exemplo, podemos observar alguns desses aspectos. Partindo da descrição de Mattos (2000):

“os cinco seres de cabeças desproporcionalmente grandes e olhos vazados não possuem qualquer atributo especificamente judeus. Apenas a figura à

⁴⁶ MATTOS, 2000, p.140.

⁴⁷ Em 1918, Chagall estava morando na Rússia onde fora nomeado comissário e diretor da Escola de Artes de Witebsky. Ver MATTOS, 2000, p.140.

⁴⁸ Neste sentido, é importante observar que Segall tem uma atitude bastante distinta das de Chagall, Malevich e Kandinsky, para citar apenas alguns artistas de origem russa, com relação à cultura popular. Esses artistas desenvolveram obras que estavam relacionada com temas da cultura popular: Chagall recorreu à cultura popular judaica russa, Malevich ao artesanato dos camponeses e ao tema do trabalho e Kandinsky com as cores populares russas. Enquanto isso, Segall preferia trabalhar a cultura judaica de maneira geral, sem se referir a um lugar específico.

esquerda do quadro com barba branca e um pequeno livro na mão direita lembra a tradicional imagem do “Velho Judeu” (“Alter Jude”)⁴⁹

Assim, a autora apresenta o caráter universal da obra que está representado no tema abordado, que apresenta a vivência da comunidade judaica de uma maneira geral, como as experiências da perseguição e da fuga e através do caráter abstrato das figuras e da falta de referências espaciais.⁵⁰

Talvez uma das questões mais complexas e ao mesmo tempo esclarecedoras, para a obra posterior de Segall, é a maneira com que o artista trabalhou a cor. Nesse momento de reaproximação com a cultura judaica, ele optou pelas cores *oficiais* dessa cultura: preto, cinza, violeta e o tom ouro pálido. Segall trabalhou os temas e as cores judaicas oficiais com temas universais, enquanto Chagall optou em tratar temas judaicos com as cores da cultura popular russa. Contraditoriamente, Chagall ganhou espaço na Europa Ocidental exatamente por sua arte que apresentava características locais; já Segall, que pretendia representar o universal, não conseguiu reconhecimento suficiente para permanecer na Europa.

1.3.3 - A Participação na *Dresdner Sezession Gruppe*

O *Dresdner Sezession Gruppe*, formado em 1919, teve como figuras chaves Felixmuller e Hugo Zehder, cujos pontos de vista polarizaram as abordagens artísticas dentro desse grupo. Felixmuller defendia o engajamento político direto do artista, enquanto Zehder buscava o caráter universal da arte que daria forma `a nova concepção de homem e de humanidade, definida pelo espírito da época nascente.⁵¹

Neste contexto polarizado, segundo Mattos,⁵² Segall optou pelo cenário mais moderado dentro destas tendências, aquela que procurava um sentido de continuidade com as utopias do pré-guerra e deixou de lado o comprometimento político, que buscava a construção de uma identidade para a nova geração expressionista.

⁴⁹ MATTOS, 2000, p.151.

⁵⁰ Ibidem, p.154.

⁵¹ Ibidem, p.81.

⁵² Ibidem, Ibidem.

Löffler (1989),⁵³ ao descrever a primeira exposição do *Dresdner Sezession Gruppe* na galeria Emil Richter em Dresden em 1919, na qual participaram Zehder, Felixmuller, Otto Dix, Lasar Segall entre outros, aponta para a indefinição da concepção da forma em zigzag destes artistas, podendo ter como referência as formas *Die Brücke* e/ou as Cubistas.

A partir de 1920, a *Dresdner Sezession* inseriu-se no cenário nacional alemão, através dos contatos com o *Novembergruppe* de Berlim e *Das Junge Rhinland* (A Jovem Renânia). Esta aproximação teve um efeito estimulante sobre os membros do grupo, que passaram “a abandonar as tendências expressionistas por uma pintura mais “realista” centrada em uma postura crítica em relação à situação política e social.”⁵⁴

Neste período, a obra de Segall apresenta características que, de certa maneira, configuram o repertório que ele trouxe para o Brasil. Formalmente, ele abandonou o uso da diagonal, optando pela composição estática (predomínio das linhas horizontais e verticais). Com relação à cor, observamos uma simplificação no uso dos tons, passando a usar tons que se aproximam na escala cromática. Acompanhando esta simplificação cromática, a técnica pictórica é aprimorada passando para uma pintura mais homogênea.

A obra que Segall produziu, junto ao *Dresdner Sezession Gruppe*, é bastante diferente da obra de seus companheiros. Segundo Löffler (1989), as gravuras e pinturas de Segall tinham traços mais delicados, em contraste com as pinceladas grossas, as formas indefinidas das pinturas e os blocos maciços de branco e preto das gravuras típicas dos outros artistas do grupo. É possível supor que a obra de Segall se aproxima do Expressionismo muito mais no tema do que na técnica. Embora não tenha denunciado as mazelas da guerra com a força expressiva de um Dix ou Felixmuller, ele mantém seu trabalho centrado na pobreza e nas dificuldades deste período.

⁵³ LÖFFLER, Fritz. “Dresden from 1913 and the Dresdner Sezession Gruppe 1919”. In: BARRON, 1989, p.39-57.

⁵⁴ Ibidem, p.162.

1.3.4 - Segall e o *Primitivo*

Segall representou, em várias telas, a figura humana de forma desproporcional, como foi observado com precisão por Löffler (1989), optando por uma cabeça grande em comparação com o corpo. Um outro aspecto, pouco explorado pela bibliografia consultada, é a aparência de máscara que muitas destas figuras apresentam.

Muito se sabe sobre a relação dos expressionistas do pré-guerra com a arte *tribal*, como já foi apresentado anteriormente, através das observações de Goldwater (1967); nesse sentido, cabe perguntar, quais foram as relações de Segall com esta arte? Para tentar responder esta questão podemos observar a foto da exposição *Folkwang Museum* em Hagen, datada como anterior a 1921.⁵⁵ Nela, a obra de Segall *A Viúva* (1920)⁵⁶ (**Figura 8**) está entre duas telas do artista Expressionista Emil Nolde, que estão cercadas por esculturas *primitivas*.

Na obra *A Viúva*, as figuras humanas são apresentadas com rostos bidimensionais, que lembram muito a simplicidade das máscaras *primitivas*. A tela de Nolde, que está do lado, é *Natureza Morta de Máscaras I* (1911) (**Figura 11**). Gordon (1994) estuda o conjunto de máscaras usado por Nolde como referências formais para seu trabalho. São duas máscaras de carnaval da Europa, uma das Ilhas Salomão, uma da Nigéria e a do canto direito dos Índios Yoruna do Mundurucu, Brasil (**Figuras 9 e 10**). Portanto, Nolde conseguiu reunir, em sua obra, uma visão da Oceania, Europa, América do Sul e África.

Segundo Behn (2000), o *Die Brücke*, grupo a que Nolde pertenceu, encontrava valores positivos nos aspectos chamados “espontâneos” da arte, então considerada *primitiva*. Contudo, eles davam pouca atenção às origens e as funções diversas dos trabalhos que usavam como fontes. Eram apenas referências formais, que estavam disponíveis nos museus etnográficos e nas coleções dos artistas⁵⁷. Podemos colocar esta

⁵⁵ RUBIN (Ed.), 1994, p.380.

⁵⁶ Segundo Mattos(2000) a tela *Viúva* que fez parte do acervo do *Folkwang Museum* de Hagen hoje é dada como desaparecida. MATTOS, 2000, p.168.

⁵⁷ BEHN, 2000, p.24.

observação ao lado das palavras de Segall e, assim, confirmar qual foi a natureza de seu contato com as artes *tribais*. Nas palavras do artista:

Primitivo significa o que está completamente livre da influência do intelecto. Na arte primitiva, não há passado nem futuro. O homem primitivo é impotente perante os fenômenos do mundo exterior, o qual é para ele um caos. O divino são as forças cegas da natureza. Ele quer criar novas formas, novos organismos, que possa colocar ao lado da natureza como um mundo independente, seu mundo. Os seus meios técnicos são rudimentares, fugindo do mundo exterior, ele encontra repouso na contemplação das formas por ele criadas. O objeto é-lhe incompreensível. Tudo é mistério para ele. Ele liberta o que vê de tudo que é acidental, produzido por movimento, como de todos os demais elementos fortuitos, e o exprime em formas que possuem uma influência imediata. Tudo isto é instinto das formas da natureza.⁵⁸

Ao que parece, Segall não considerou a arte primitiva como fonte formal direta, como fizeram seus contemporâneos. Todavia, a exposição no *Folkwang Museum* e o trecho acima nos levam a supor que a simplicidade expressada em algumas composições, a espontaneidade e os rostos mascarados podem ser influência da arte *primitiva*.

1.3.5 - Segall e a Nova Objetividade

De 1922 até 1923, antes de vir para o Brasil, Segall viveu em Berlim onde se aproximou das teorias e práticas artísticas da *Nova Objetividade* através dos trabalhos de Grosz, Adler entre outros. Segundo Wood (1998), os trabalhos de Grosz deste período concentravam-se em temas ligados à marginalização e à exploração social nas grandes cidades. Ele procurou representar os veteranos de guerra, trabalhadores, a burguesia e a prostituição, ou seja, as situações e os personagens da vida urbana contemporânea⁵⁹. Adler, como Segall, era um judeu russo radicado na Alemanha. Seu trabalho também representou esses temas urbanos, mas, enquanto Grosz faz uso da perspectiva com vários pontos de

⁵⁸ SEGALL, Lasar. "Sobre Arte". In: BECCARI, 1984, p.230-238.

⁵⁹ WOOD, Paul. "Realismos e Realidades". In: FER; BACHELOR; WOOD, 1998, p.301.

fuga, Adler simplifica as composições, não utiliza as diagonais e tende para a simplificação geométrica.

Wood (1998) mapeou as diferenças técnicas e formais entre o Expressionismo e a *Nova Objetividade*. Enquanto o primeiro representava uma pintura com pinceladas grossas e forma indefinida, a *Nova Objetividade* mantém uma

fidelidade nos contornos dos objetos, uma precisão de foco em toda a superfície independente da posição na profundidade ilusionista; o isolamento dos objetos de seu contexto; uma estrutura de composição estática; a erradicação de traços de feitura; uma tendência a pintar mais a partir de uma acumulação de detalhes.⁶⁰

Curiosamente, esta descrição do trabalho da *Nova Objetividade* está, de uma maneira geral, mais próxima das características da obra de Segall depois que ele retornou de Vilna, quando, em teoria, ele esteve em contato com o Expressionismo do pós-guerra. Segundo Mattos (2000), este contato com a Nova Objetividade em Berlim, cujo quadro *No Espelho* (1923) (**Figura 12**) é um exemplo, mais diretamente através da amizade com Adler, fez com que Segall acentuasse o uso das formas geométricas sem perder a função figurativa.⁶¹

Ao observarmos a trajetória de Segall, antes de ele migrar para o Brasil, podemos reconhecer a multiplicidade de *contatos* artísticos que ele estabeleceu na Alemanha. Se tentássemos reconhecer, em sua obra, as origens formais e técnicas dentro deste panorama, seria uma redução na leitura do seu trabalho. Assim, antes de chegar ao Brasil, podemos concluir que a obra de Segall, provavelmente, *sobrepôs e misturou* características de todos estes *contatos*.

A partir deste conhecimento, podemos tentar estabelecer algumas características de sua obra. Formalmente, observamos uma tendência à geometrização generalizada, estilizando a paisagem, a arquitetura e a figura humana. Contudo, o artista não deixa de ser figurativo e por mais que faça uso da bidimensionalidade e das formas geométricas, não

⁶⁰ WOOD, Paul. "Realismos e Realidades". In: FER; BACHELOR; WOOD, 1998, p.301.

⁶¹ MATTOS, 2000, p.176.

abandona a narrativa. Quanto ao tema, embora procurasse não se aproximar das questões políticas e buscasse representar, em sua obra, um caráter mais universal, não deixou de denunciar as mazelas e dificuldades daqueles períodos de crises políticas. Ao observar seus temas: viúva, quarto de doentes, pobreza, jovem mendiga, encontramos uma narrativa da tristeza e das privações vividas, provavelmente, em um período de guerra. Contudo, Segall não usa elementos em sua pintura nos quais poderíamos reconhecer cenas que seriam como da Alemanha ou da Lituânia; elas podem ser universais, representando a Europa em Guerra, no Pós-guerra, ou qualquer país em crise econômica. O tema de sua obra foi centrado nos excluídos. Segundo Naves (1996), na obra de Segall *“toda uma multidão de aflitos encontram formas e feição. Prostitutas, miseráveis, negros, emigrantes, doentes e velhos representam a banda da sociedade que a engrenagem capitalista mascou e cuspiu”*.⁶² Ou seja, aqueles que de uma maneira geral estão à margem da economia oficial e sem apoio do estado. Seria então esta a universalidade que Segall pretendia?

1.3.6 - O Encontro com a Cultura Brasileira

Segall e sua primeira esposa migraram para o Brasil em 1923, chegando a São Paulo depois da Semana de Arte, ele entrou em contato imediato com o grupo dos modernistas através de Mário de Andrade, que conhecia a sua obra desde sua primeira viagem ao Brasil, em 1913.

Os interesses de Segall pelo Brasil foram bastante distintos dos de Tarsila e dos Modernistas brasileiros de uma maneira geral. Como foi apresentado anteriormente, Tarsila, Oswald, Mario de Andrade, entre outros, estavam interessados em redescobrir o Brasil. Identificaram em suas viagens, as cores, a gente, as festas, os costumes, enfim, os aspectos de uma cultura que tinha muito a revelar e a contribuir para obra de seus artistas e escritores, uma fonte inesgotável e silenciosa.

Podemos reconhecer, no interesse de Tarsila, uma semelhança com as preocupações de Chagall, cujos trabalhos queriam retratar os costumes e as cores de suas

⁶² NAVES, 1996, p.198.

respectivas origens. Como já observamos, Segall não compartilhou com os interesses de Chagall com relação à cultura popular judaica russa.

Em seus primeiros meses no Brasil, ele realizou duas Palestras na Vila Kyrial,⁶³ decorou o Baile Futurista do Automóvel Clube e o Pavilhão Moderno de Olívia Guedes Penteado, em São Paulo. Nas duas palestras da Vila Kyrial intituladas *Sobre Arte e Expressionismo*, o artista apresentou as principais influências de sua formação artística, discutiu a formação do Expressionismo na Alemanha e a importância da obra teórica de Kandinsky. Seu ponto de vista estava voltado inteiramente para a sua formação européia, ele não apresentou nenhum indício de interesse pela cultura brasileira.

Naves (1996) diferencia a obra de Segall dos Expressionistas, colocando que o artista optou por um “*expressionismo sóbrio*”, onde as “*as superfícies e formas articuladas meticulosamente por pinceladas sutis e pacientes mostram uma perseverança que a irracionalidade expressionista dificilmente haveria de tolerar*”.⁶⁴

Sua obra no Brasil aponta para uma mistura dos conhecimentos aprendidos na Europa, com os temas e cores locais. A começar pelo tema, o artista substituiu os excluídos da crise econômica para a representação da situação marginal em que se encontravam os negros e mulatos. A cor também apresenta mudanças, passando dos tons escuros para um colorido intenso. O artista descobriu no Brasil a luz dos trópicos, em suas telas *Menino com Lagartixas* (1924) e *Banana* (1927) podemos reconhecer uma luminosidade intensa, em toda a superfície pictórica, trabalhada como vários tons de verde. Mario de Andrade descreveu esse momento na obra de Segall e aponta para a *fusão* da dor expressionista com a alegria local:

o contato com a terra solar do Brasil e com a nossa alegria, provocou em Segall um novo período de evolução que se caracteriza pela alegria da cor. Lasar Segall descobriu aqui a alegria dinâmica da cor.(...) Em suas obras como *Bananeiras*, como *Homem e Mulher*, como *Negro* é toda uma paleta nova de cores claras e cômodas que ele emprega. Sem nunca abandonar o essencial expressivo no qual suavemente agora transparece a

⁶³ A Vila Kyrial , propriedade do Senador Freitas Valle, foi um local de reunião dos Modernistas em São Paulo.

⁶⁴ NAVES, 1996, p.197.

mesquinhez da condição humana na terra, ele pôs ao lado da dor a alegria. Não como contraste, porém como fusão.⁶⁵

No início, Segall substituiu os mendigos, as prostitutas, as viúvas, de sua obra européia, pelos negros e mulatos brasileiros. São exemplos suas obras: *Mulato I* (1924), *Mulata com Criança* (1924) (**Figura 13**) e *Bananal* (1927). Os tons escuros de sua obra alemã, agora, residem apenas na pele de seus novos personagens.

Ao fazermos um paralelo com Tarsila, observamos que a artista também mudou os temas e as cores de sua obra depois da viagem dos Modernistas ao Rio e a Minas, optou pelos temas locais, como o *Carnaval em Madureira*, *Morro da Favela* e *Lagoa Santa*, e pelas cores que eram trabalhadas pelos nativos, consideradas de mau gosto pelas elites. A artista quis levar para suas telas as referências diretas da cultura local.

Segall trabalhou os temas e cores de forma distinta. Não reconhece a cor usada pelo nativo em suas casas, como Tarsila. Admite a cor nativa de uma maneira geral: as cores do céu, da vegetação e das pessoas. Quanto ao tema, Segall não tem o interesse de Tarsila em criar uma arte brasileira, ao que parece, continuou produzindo uma arte que tinha como tema os excluídos, só que, aqui estes eram diferentes dos da Europa.

Apesar da maior parte da obra de Lasar Segall estar centrada na representação da figura humana quadro *Paisagem Brasileira* (1925) (**Figura 14**) é um exemplo de como o artista representou a paisagem local. Nesta obra, a composição apresenta, assim como no quadro *Morro da Favela* (**Figura 3**), múltiplos planos, onde estão representados: as casas, a vegetação, as montanhas e o céu. Os planos não são tão distintos como os da composição de Tarsila. Algumas casas são bidimensionais, outras tridimensionais, estando inseridas em um fundo verde bidimensional, heterogêneo, sugerindo, assim, as variações da vegetação e da luz.

No centro da composição, em um primeiro plano, podemos observar duas figuras humanas estilizadas. O artista representou um dos corpos como manchas bidimensionais de

⁶⁵ ANDRADE, Mário. *Lasar Segall*, 1925. In: LASAR SEGALL, 1982, P.24.

marrom, rosa e vermelho. O outro é sugerido com um contorno marrom que o destaca da casa que está ao fundo. Embora o tema seja a paisagem, Segall não deixou de apresentar o componente social – os dois mulatos.

Nesta obra, o artista utilizou uma paleta de cores, que vai desde os tons mais escuros, da sua obra alemã, até os tons luminosos, descobertos no Brasil. O branco e o amarelo são destacados como os pontos mais luminosos da composição. Assim, os tons azuis e verdes possuem uma gradação, criada pela mistura do branco ou do amarelo. A obra ainda apresenta as cores escuras, como os marrons e o azul profundo, usadas em algumas casas, nas montanhas, nos animais e nas pessoas.

1.4 - Iniciando o Debate Acerca da Arquitetura Moderna

Como foi apresentado anteriormente, no período de 1923 a 1928, Tarsila do Amaral e Lasar Segall desenvolveram seus trabalhos artísticos que aproximavam suas formações junto às Vanguardas Européias, com os condicionantes da cultura brasileira. Representaram em suas obras, as cores, os costumes e a gente desta terra em seus traços, composições e técnicas aprendidas na Europa. O campo da arquitetura, nesta época, não havia desenvolvido obras com as mesmas características que as das artes plásticas, ou seja, a *mistura* dos ideais de modernidade, vigentes no cenário internacional, com as questões locais.

Coube a Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho a iniciativa de trazer para o Brasil a discussão sobre a arquitetura moderna, que estava em voga na Europa, e tentar estabelecer parâmetros teóricos e projetuais para o começo desta arquitetura. A primeira casa modernista só veio a ser construída em 1928. No entanto, o debate em torno desta idéia começou três anos antes, a partir do texto de Warchavchik *Acerca da Arquitetura Moderna*,⁶⁶ publicado originalmente em italiano no jornal *Il Piccolo*, em junho de 1925, e posteriormente em português no jornal *Correio da Manhã*, em novembro de 1925. Em 1927,

⁶⁶ ARTE EM REVISTA, 1980, p.5-6.

Flávio de Carvalho projetou, para o concurso do Palácio do Governo, o edifício *Eficácia* (**Figura 15**), onde desenvolveu, em suas palavras, “a doutrina de Le Corbusier”.⁶⁷

A partir do texto de Warchavchik e do projeto “*Eficácia*” de Flávio de Carvalho, pretendo reconhecer como algumas questões acerca da arquitetura moderna, que estavam em voga na Europa, influenciaram esta discussão que se iniciava no Brasil. A hipótese fundamental, que tem seus fundamentos nas artes plásticas, é que a partir do *contato* destes arquitetos com as idéias estrangeiras e com a cultura brasileira eles procuraram desenvolver um trabalho que estivesse comprometido simultaneamente com questões internacionais e com a cultura local.

1.4.1 - Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho

Gregori Warchavchik nasceu em Odessa, capital da Ucrânia, em 1896. Iniciou o curso de arquitetura em sua cidade natal. Com a Revolução Russa, em 1917, mudou-se para a Itália, onde terminou seus estudos no Instituto Superior de Belas Artes, em Roma. Nos dois anos seguintes, trabalhou com Marcello Piacentini e, em 1923, mudou-se para o Brasil, a convite da Companhia Construtora Santos.

A formação de Warchavchik, provavelmente, foi baseada nos princípios da arquitetura clássica. Lina Bo Bardi, que estudou na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma sob a direção de Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, descreve a valorização das disciplinas histórico-arquitetônicas, justificadas pelo fato de Roma ser um dos centros da Cultura Clássica.⁶⁸

Portanto, Warchavchik deve ter tido uma formação que valorizava as questões do classicismo. Mas, o fato de estar na Europa, provavelmente, possibilitou-lhe o contato com as discussões sobre a arquitetura moderna, através da revista *L'Esprit Nouveau* (1920 - 25), das discussões iniciais da Bauhaus, dos escritos de Adolf Loos e dos Futuristas Italianos das décadas de 1900-10. Segundo Ferraz (1965), Warchavchik

⁶⁷ DAHER, 1982, p.17.

⁶⁸ FERRAZ (Org.), 1996, p.9.

“*resistiu bem ao contato*”, que teve com Piacentini, para chegar ao Brasil “*embebido de idéias novas*” elaboradas nos centros cultos da Europa.⁶⁹

Bruand (1981) aponta para uma outra leitura sobre a forma como Piacentini trabalhava com princípios da arquitetura clássica. Seus projetos apresentavam concepções de forma e função próximas ao modernismo, pois

o espírito clássico não estava voltado para a cópia das formas do passado, nem impedia a pesquisa de uma arquitetura prática e econômica, de volumes e linhas puras, onde os elementos decorativos fossem reduzidos ao mínimo e correspondessem a uma função, sem jamais esconder a estrutura do edifício.⁷⁰

Esta afirmação de Bruand pode ser questionada. Segundo Ferraz (1965), em 1930, o arquiteto italiano publicou um livro intitulado “*Architettura d’oggi*”, onde afirma que a arquitetura moderna parece-lhe um “*produto efêmero*”.⁷¹ Assim, a forma como Warchavchik descobriu os princípios da arquitetura moderna é uma questão em aberto, contudo, sua obra demonstra como ele trabalhou estes princípios.

Com Flávio de Carvalho, isto se dá de forma similar. Nascido em Amparo da Barra Mansa, estado do Rio de Janeiro em 1899, viajou para França em 1911 e em seguida para a Inglaterra, onde estudou engenharia civil e belas artes em New Castle. Formou-se em 1922, no ano seguinte, retornou ao Brasil e foi viver em São Paulo.

A atuação profissional de Flávio de Carvalho foi bastante diversificada, sendo possível listar as atividades, realizou cálculos para a construção civil, projetos de arquitetura, pintura e escultura, desenho de moda, *performace*, fundou o “teatro da Experiência” (onde escreveu, criou os figurinos e o cenário para o “*Bailado do Deus Morto*”) e o Clube dos Artistas Modernos.

⁶⁹ FERRAZ, 1965, p.20-1.

⁷⁰ BRUAND, 1981, p.64.

⁷¹ FERRAZ, 1965, p.20.

1.4.2 - Acerca da Arquitetura Moderna

Ao lermos o manifesto de Warchavchik, publicado em 1925, encontramos muitos argumentos que estão presentes nas discussões de Le Corbusier, apresentadas na Revista *L'Esprit Nouveau* (1920 – 1925), no livro *Vers une Architecture* (1923) e até mesmo no manifesto “Purismo”, escrito com Ozenfant em 1920. Alguns aspectos deste manifesto também apresentam características ligadas às discussões sobre a moradia da Bauhaus. Pretendo aqui mapear alguns pontos em comum entre os argumentos de Warchavchik e as discussões da arquitetura contemporânea na Europa, tentando, assim, levantar suas prováveis referências.

- O edifício como máquina para habitação

Warchavchik inicia seu Manifesto defendendo a idéia de que *“cada época tem sua lógica de beleza”* e que, para o homem moderno, a beleza deve ser reconhecida nas máquinas, ou seja, nos *“automóveis, vapores, locomotivas”*, onde os princípios da racionalidade elaboram a beleza das formas e linhas. Argumento similar já havia sido proposto por Le Corbusier, segundo ele as *“máquinas se afirmam com proporções, jogos de volumes e de materiais tais que muitas dentre elas são verdadeiras obras de arte”*.⁷²

A partir deste argumento, Warchavchik elabora que os edifícios seriam a *“máquina para a habitação”*, cujo aperfeiçoamento técnico permite *“uma distribuição racional de luz, calor, água fria, água quente”*. Le Corbusier anunciou este princípio em *Vers une Architecture* (1923); em suas palavras: *“Uma casa é uma máquina de morar. Banhos, sol, água quente, água fria, temperatura conforme a vontade, conservação dos alimentos, higiene, beleza pela proporção”*.⁷³ Segundo Frampton (1997), a idéia da *“máquina de se viver”* também foi desenvolvida nas casas experimentais da Bauhaus (1922-23), nas quais o

⁷² LE CORBUSIER, 1994, p.59.

⁷³ Ibidem, p.67.

acabamento mais refinado e o mobiliário foram projetados para poupar trabalho, de modo que, a casa tornasse uma *Wohnmaschine*, ou seja “*máquina de se viver*”.⁷⁴

- A crítica ao ornamento

Segundo Warchavchik, o arquiteto educado no espírito da tradição clássica não compreende que o edifício é um “*organismo construtivo*” e que a fachada é a sua cara. Quando este arquiteto “*prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo*”, ele está criando uma “*beleza ilusória*”, pois, esta fachada ornamentada não tem “*função construtiva*”, sendo apenas um “*detalhe inútil e absurdo*”. Aqui, o argumento de Warchavchik se aproxima de Adolf Loos, que defende a idéia de que o “*impulso ornamental*” é algo “*perverso*”, sendo necessário expulsar os ornamentos para que o homem moderno se integrasse ao seu próprio tempo.⁷⁵ Contudo, Le Corbusier também teve seus estudos sobre as artes decorativas influenciados pelas idéias de Loos.⁷⁶ Segundo Paim (2000), Le Corbusier afirmava que os “*ornamentos deveriam ser banidos do mundo do trabalho*”. O ornamento para Warchavchik e Le Corbusier é colocado como algo que compromete a funcionalidade do edifício que, como a máquina, deve apresentar em sua concepção somente os elementos necessários para o bom funcionamento.

- A arquitetura clássica e a questão do estilo

Embora Warchavchik critique o uso do ornamento presente na arquitetura clássica, ele defende a idéia de que o arquiteto moderno deve estudar esta arquitetura para desenvolver um “*sentimento estético*”, isto é, “*sentimento de equilíbrio e medida*” próprio da natureza humana. Esta valorização da arquitetura clássica, como fonte de equilíbrio e beleza, é um dos argumentos fundamentais de Le Corbusier, que retorna à Grécia Clássica para desenvolver suas idéias de beleza e defender a importância dos traçados reguladores.

⁷⁴ FRAMPTON, 1997, p.152.

⁷⁵ PAIM, 2000, p. 61-76.

⁷⁶ Le Corbusier publicou o texto de Loos “Ornamento e Crime” no número 2 da Revista *L'Esprit Nouveau*.

No Manifesto, Warchavchik argumenta que os arquitetos clássicos, *“nunca pensaram em criar um estilo, eram apenas escravos do espírito do seu tempo”*, eles criavam *“espontaneamente”* os estilos de arquitetura, que estavam em *“perfeita harmonia”* com os objetos de uma maneira geral. Assim, o estilo é uma consequência de uma época. Para Warchavchik, o arquiteto moderno deve *“deixar de pensar em estilo”* e pensar em uma arquitetura racional e lógica, para que ela tenha um cunho original como as máquinas. Le Corbusier já havia defendido este argumento, para ele *“o estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta de um estado de espírito caracterizado”*,⁷⁷ onde as obras que representam o *“espírito novo”* são aquelas produzidas pela indústria.

- A Casa Moderna

Nos últimos parágrafos do texto, Warchavchik sintetiza seus argumentos afirmando que o arquiteto moderno deve *“construir uma casa mais cômoda e barata possível”*, onde a *“beleza da fachada”* deve resultar da *“racionalidade do plano da disposição do interior, como a forma da máquina é determinada pelo seu mecanismo”*.

Quando aos materiais, ele defende o uso de portas e janelas estandardizadas, produzidas pelos industriais, que neste momento tem *“o papel dos Médici e dos Luíses da França”*. Este argumento o aproxima, mais uma vez, das idéias e práticas projetuais de Le Corbusier e da Bauhaus. Podemos observar os objetos estandardizados em seu Pavilhão do *Esprit Nouveau* (Paris, 1925) e nas casas experimentais da Bauhaus (1921 - 22), que foram concebidas para se tornarem um objeto estandardizado como um todo. Portanto, para Warchavchik o arquiteto moderno deve *“amar a sua época”*, construir com base no *“material de construção que dispomos”*, fazendo *“refletir em suas obras as idéias do nosso tempo, a nossa lógica”*. E por fim, retoma os argumentos de Loos e Le Corbusier simultaneamente:

⁷⁷ LE CORBUSIER, 1994, p.57.

“abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno”.

1.4.3 - Warchavchik, Le Corbusier e a Bauhaus

Em 1925, quando escreveu *Acerca da arquitetura Moderna*, Warchavchik ainda não havia executado o projeto e a construção de obras com as características que ele descreveu. Neste ínterim, os autores que, provavelmente, serviram de referência para seu texto (Le Corbusier e a arquitetura da Bauhaus), já haviam desenvolvido um trabalho que apresentava alguns dos aspectos abordados por ele, mas que iam além da questão da arquitetura. De certa maneira, o Manifesto de Warchavchik é um tanto restrito às questões da arquitetura, o que o diferencia de suas possíveis referências internacionais, que procuravam ver a arte, arquitetura e *design* como uma totalidade.

No caso de Le Corbusier, em 1925, ele já era um arquiteto, pintor e editor de sucesso. Na revista *L'Esprit Nouveau*, publicada entre os anos de 1920 a 1925, podemos observar a diversidade de aspectos com os quais ele trabalhava a cultura moderna. As seções eram divididas em: estética experimental, pintura, escultura, arquitetura, literatura, música, engenharia, estética, teatro, espetáculos musicais, cinema, circo, esporte, moda, livros, móveis e estética da vida moderna.⁷⁸ Esta abordagem também está de acordo com a visão de Gropius sobre a didática da Bauhaus, na qual arquitetura e *design* eram pensados como objetos que iriam compor uma *obra de arte total*.

Em 1920, Le Corbusier e Amédé Ozenfant publicaram o manifesto *Purismo*, anunciando suas idéias sobre as artes plásticas que também podem ser identificados nos projetos de arquitetura. Segundo Bachelor (1998), nas séries de Naturezas Mortas dos artistas, os temas desenvolvidos são os utensílios familiares, corriqueiros, produzidos pela industrialização, como garrafas, copos, pratos. Eles acreditavam que os produtos industriais

⁷⁸ BACHELOR, D. “Purismo e L'Esprit Nouveau”. In: FER; BACHELOR; WOOD, 1998, p.19.

eram como objetos purificados por terem sido pensados a partir da função, o que eliminava os ornamentos, portanto, eram objetos purificados pela tecnologia.⁷⁹

Estes “*padrões de eficiência*”, segundo Fer (1998), desenvolvidos pelos Puristas e na Bauhaus, eram baseados na standardização. Para os Puristas, os produtos standardizados “*demonstravam a perfeita adequação entre a forma e a função*”. Esta idéia também foi defendida por Gropius na Bauhaus. Todas as manifestações (arte, arquitetura e *design*) eram pensadas como construção e deveriam ser concebidas de forma lógica, com simplicidade estrutural, o que levaria a uma eficiência na construção e, assim, a uma possível produção em série.⁸⁰

1.4.4 - Eficácia: O Projeto para o Palácio do Governo

Dois anos depois da publicação do Manifesto de Warchavchik, Flávio de Carvalho apresentou o Projeto *Eficácia* (**Figura 15**) no concurso do Palácio do Governo do Estado de São Paulo. A partir do estudo das perspectivas, da fachada e do programa, podemos especular de que maneira Flávio de Carvalho lidou com os princípios de Modernidade das Vanguardas Estrangeiras e inseriu elementos da cultura local.

O primeiro aspecto, que tem especial destaque no projeto, é a monumentalidade. O arquiteto projetou um edifício, cujo eixo de simetria era estabelecido pela circulação, um hall de entrada, no primeiro plano, em forma de semicírculo com onze metros de raio, e ao fundo, a torre dos elevadores com aproximadamente trinta metros de altura. Sobre a torre, encontrava-se um holofote, cujo eixo de luz vertical foi pensado com o objetivo de sinalizar, para todos aqueles que sobrevoassem São Paulo, a localização do palácio.

No primeiro pavimento, encontrava-se a casa militar e civil, formando volumes retangulares. Sua cobertura era um terraço-jardim, aos moldes corbusianos, com vegetação típica brasileira e viveiros para aves. No segundo nível, encontravam-se os salões de baile e banquete, projetados para cinco mil pessoas, onde estariam os painéis “A Dança” (**Figura 16**)

⁷⁹ BACHELOR, D. “Purismo e L’Esprit Nouveau”. In: FER; BACHELOR; WOOD, 1998, P.23-27

⁸⁰ FER; BACHELOR; WOOD, 1998, p.144.

e “Vida Rural” (**Figura 17**). No terceiro nível, seria a residência e o local de trabalho do governante. As coberturas desse nível seriam as bases para a aviação e defesa, e, em cada uma delas, estaria um holofote móvel.

Flávio de Carvalho projetou um palácio onde todas as funções do Estado estariam em um mesmo edifício e cuja defesa seria a base aérea, o que remete aos projetos utópicos de Sant’Elia. O projeto é apresentado de maneira cenográfica, com fortes contrastes de luz e sombra e com holofotes iluminando o céu escuro. Segundo Daher (1987), isto seria uma característica expressionista da obra, que ele comparou com um fotograma do filme *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang⁸¹.

Mesmo com todas estas características, futuristas e expressionistas, Flávio de Carvalho justifica a concepção do projeto como sendo “*a doutrina moderna de Le Corbusier modificada para melhor: no prédio o importante é a planta. (...) A fachada é um termo que não existe na arquitetura moderna*”.⁸² Contraditoriamente, na apresentação do projeto, ele desenhou a fachada e a perspectiva, mostrando a composição volumétrica do edifício.

No projeto de Flávio de Carvalho, assim como no texto de Warchavchik, encontramos várias referências dos conceitos europeus simultaneamente, o que impossibilita qualquer tipo de classificação. Se estes arquitetos foram futuristas, expressionistas, corbusianos e bahausianos, não é a questão, o importante é que eles puderam *misturar* todos estes conceitos, como veremos nos Capítulos seguintes, com aspectos da cultura brasileira, *criando* uma arquitetura comprometida com os idéias de modernidade internacional e com a inauguração destas idéias no Brasil.

⁸¹ DAHER, 1982, p.21.

⁸² CARVALHO, Flávio, 1928 apud DAHER, 1987, p.17.

CAPÍTULO 2

AS PRIMEIRAS OBRAS DA ARQUITETURA MODERNA: UM BANQUETE

CANIBAL?

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”

(Oswald de Andrade, 1928)

2.1 – Identificando Fronteiras Possíveis

No capítulo anterior, observamos que, enquanto a arquitetura inaugurava seu discurso moderno, as artes plásticas já haviam desenvolvido todo um trabalho que lidava com as questões da modernidade a partir das fontes europeias e locais. Os brasileiros Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho, e os europeus aqui radicados, Lasar Segall e Gregori Warchavchik lidaram com estas questões e suas respectivas relações culturais de forma diversificada, mas com aspectos comuns.

A complexa relação entre a cultura local e a europeia, segundo Giunta (1996) é uma característica dos países latino-americanos. Esta é permeada por parâmetros seculares que estão presentes nestas culturas desde a chegada do colonizador no século XVI, quando foi estabelecida a posição entre o centro (colonizador) e a periferia (colonizado). Na vertente brasileira, Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Tarsila do Amaral desenvolveram uma proposta para a modernidade na periferia que foi *“subversiva e ativista”*, onde as oposições entre o nacionalismo e internacionalismo coexistiram.⁸³

O *“encontro de dois mundos”*, que ocorreu na América Latina e também no Brasil, forçou uma mudança nas concepções pré-existentes. Assim, quando iniciou-se o processo de modernização, suas características foram diferentes das noções de cópia e adição. No começo do século XX, as propostas culturais nascentes demonstraram uma inversão de valores. No caso brasileiro, os artistas e escritores propunham devorar, misturar, apropriar, reapropriar, inverter, fragmentar, pegar o discurso do centro, penetrá-lo e cortá-lo até torná-

⁸³GIUNTA, Andrea. *Strategies of Modernity in Latin America*. In: MOSQUERA (Org.), 1996, 53-66.

-lo adequado para a criação de um discurso *subversivo*, cujo resultado seria a criação de um programa de *libertação* cultural.⁸⁴

Considerando que a relação entre a cultura europeia e a brasileira esteve no foco da discussão, tanto na literatura, nas artes plásticas e na arquitetura, ainda que em momentos distintos, podemos supor que estas questões se encontram em uma *fronteira possível* entre estes campos do conhecimento. Minha hipótese é que os conceitos definidos na literatura permearam a forma de se pensar a arquitetura e as artes plásticas. Para testá-la podemos definir dois momentos distintos dentro desta relação cultural, cujos títulos eu retirei da obra do casal Tarsiwald:⁸⁵ o *Momento Pau-brasil* e o *Momento Antropofágico*. O primeiro relacionou a cultura local com o desenvolvimento urbano e industrial e o segundo recorreu a metáfora da antropofagia para definir uma relação cultural.

2.2 - O Momento Pau-Brasil

O primeiro momento deste debate foi aquele que tentou fundir as idéias do desenvolvimento industrial e urbano com a (re)descoberta do Brasil. Foi quando Tarsila, Oswald e Mário de Andrade, entre outros, viajaram para o Rio de Janeiro e Minas Gerais para (re)descobrirem a cultura popular e o passado colonial, enquanto os estrangeiros Segall e Warchavchik estavam descobrindo o Brasil. Como produto deste período temos o Manifesto *Pau-Brasil* de Oswald, o romance *Paulicéia Desvairada* de Mario de Andrade, as obras *Pau-Brasil* de Tarsila; as telas de Segall que representam os negros e os mulatos, o *Manifesto* de Warchavchik e os primeiros projetos de Flávio de Carvalho.

Assim, as discussões da arquitetura moderna começaram neste *momento Pau-Brasil*, mas sem a questão da brasilidade colocada de forma efetiva. No *Manifesto* de Warchavchik, não encontramos qualquer referência direta ao Brasil. No projeto *Eficácia*, de Flávio de Carvalho, temos exemplos pontuais, como o jardim de plantas brasileiras e o painel da vida rural. A arquitetura ainda não compartilhava os questionamentos e propostas

⁸⁴ Ibidem.Ibidem.

⁸⁵ Tarsiwald é nome que Mario de Andrade criou para o casal Tarsila e Oswald de Andrade. In:AMARAL, 1975, p.101.

das artes plásticas e da literatura, que já trabalhavam a mistura entre a cultura urbana e industrial que estava florescendo e o passado colonial - fonte genuína da cultura brasileira.

Como estrangeiro Segall estava, neste período, descobrindo a cor e a paisagem tropicais e a condição social dos negros e mulatos. Segundo Herkenhoff (1998), além do “*impacto da cor tropical*”, o que caracteriza o trabalho do artista é o deslocamento da questão da “*arte negra para a condição social e os processos políticos da mestiçagem*”. Ao apresentar a paisagem local como “*natureza cultivada*”, como na obra *Bananal*, por exemplo, o “*tropico ordenado*” aparece como um atributo do negro trabalhador. Segall confrontou “*o expressionismo alemão com a luz tropical*”, revelando “*a descoberta da paisagem social*”, que foi “*marcada pela ética do trabalho*”.⁸⁶

Podemos observar aqui que, no momento em que Segall descobriu a “*paisagem social*” brasileira, ele estava trabalhando os conceitos da sua formação expressionista com os temas aqui encontrados. A paisagem brasileira de Segall, seja em *Bananal*, *Paisagem Brasileira (Figura 14)* ou *Morro Vermelho (Figura 18)*, é apresentada como uma paisagem ordenada, cuidada, onde a vegetação, a arquitetura e as pessoas são representadas em harmonia. Apesar de apresentar os negros e mulatos com traços fortes, eles estão muito distantes da tristeza e das privações registradas em suas obras do período alemão. Segall demonstra assim sua ignorância da situação real da vida dos negros no Brasil que, vindos de um recente passado escravocrata, foram abandonados depois da abolição e o que lhes restava, naquele momento, era o trabalho servil, cuja remuneração lhes proporcionava condições precárias de sobrevivência.

Nesse sentido, a representação dos negros e mulatos de Segall se aproxima de Tarsila: ambos ignoram suas condições reais de vida e os usam como modelos formais (assim como os europeus usaram a *art nègre*) para criarem obras de arte onde eles aparecem como figuras sensuais e felizes.⁸⁷

⁸⁶HERKENHOFF, Paulo. “A Cor no Modernismo Brasileiro: a navegação com muitas bússulas”. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1998, p. 341.

⁸⁷ Segundo Herkenhoff “a brasilidade de Tarsila é um mundo sem conflitos, como uma sociologia da conciliação, própria da ideologia da origem social da artista vinculada ao capital agrário”. In: HERKENHOFF, 1998, p.340. Segall, embora tenha imigrado para o Brasil com situação econômica precária, foi colocado em contato imediato

2.3 - O Momento Antropofágico

A partir de 1927, as questões relativas à modernidade e à tradição local foram desenvolvidas em dois projetos culturais específicos, mas com *fronteiras* comuns: A Antropofagia, de Oswald de Andrade e a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Estes projetos somados ampliam a visão sobre a complexidade com que se deu a relação Brasil - Europa, colônia - colonizador, ou seja, a cultura local que encontra, mistura e *come* a cultura européia.

Mário e Oswald de Andrade trabalharam o “*cruzamento entre culturas*” com projetos culturais distintos.⁸⁸ O primeiro tinha como premissa o levantamento dos elementos culturais que compunham a cultura brasileira através de uma “*perícia técnica supranacional*” com a sondagem de uma psicologia brasileira, semiprimitiva, mestiça, fluida e romântica. O segundo, defendia o *instinto* (do antropófago), que proporcionaria a “*incorporação violenta e indiscriminada dos conteúdos e das formas internacionais pelo processo antropofágico brasileiro, que tudo devoraria e tudo fundiria no seu organismo inconsciente, entre o anárquico e o matriarcal*”.⁸⁹ Oswald defendia a *intuição* como forma de lidar com a cultura alienígena. Os produtos destas duas vertentes são a rapsódia *Macunaíma* e o *Manifesto Antropófago*, respectivamente.

com a elite local. Inicialmente através de sua irmã Luba casada com um membro da milionária família Klabin; pouco tempo depois, Segall casou-se com Jenny Klabin irmã da esposa de Warchavchik, a paisagista Mina Klabin.

⁸⁸ MORAES, 1978, p.139-164.

⁸⁹ BOSI, 1992, p.332-3.

2.3.1 - Macunaíma

Mário de Andrade trabalhou estas diversidades em seu personagem Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, que pode ser considerado uma síntese das contradições e indeterminações da cultura brasileira. Para criar o personagem, o autor recorreu aos seus conhecimentos do folclore brasileiro⁹⁰ aliado aos aspectos da modernidade que estavam sendo incorporados nos centros urbanos nacionais e internacionais.

Souza (1979) descreve a grande variedade de elementos que foram utilizados para a elaboração da narrativa:

traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central da narrativa e cerimônias de origem africana, evocações de canções ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros, etc.” A esse material juntam-se “anedotas tradicionais da História do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos; dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes.”⁹¹

Esta riqueza de referências demonstra como é possível, na situação cultural brasileira, elaborar um *personagem síntese* como Macunaíma, ambivalente, situado entre vários mundos, capaz de utilizar todos os seus conhecimentos simultaneamente - dos mitos à tecnologia, misturando *primitivismo* e modernismo.⁹²

Em um breve resumo da história, Bosi (1978) apresenta os aspectos fundamentais:

O protagonista, “o herói sem nenhum caráter”, é uma espécie de barro vital, ainda amorfo, a que o prazer e o medo vão mostrando os caminhos a seguir, desde o nascimento em plena selva amazônica e as primeiras diabruras gluttonas e sensuais, até a chegada à São Paulo moderna em busca do Talismã que o gigante Venceslau Pietro Pietra havia furtado. Não podendo vencer o estrangeiro por processos normais, Macunaíma apela para a macumba: depois de comer cobra consegue derrotá-lo. É perseguido

⁹⁰ Segundo Bosi, como folclorista, Mário de Andrade foi capaz de “sondar” a mensagem e os meios mais expressivos de nossa “arte primitiva” nas áreas mais diversas, como a música, a dança, a medicina, entre outros. Partindo de sua pesquisa folclórica, sua obra foi capaz de inovar a cultura que era “*enraizadamente colonial*”; assim, Macunaíma, não é uma forma “*ingênuo de primitivismo, mas um aproveitamento das suas virtualidades estéticas*”. In: BOSI, 1974, p.396.

⁹¹ SOUZA, 1979, p.16.

⁹² Ibidem, p.398.

pelo minhocão Oibê tendo que fugir às carreiras por todo o Brasil até virar estrela da Ursa Maior.⁹³

Macunaíma sintetiza as "*indeterminações provocadas pela sobreposição de culturas*",⁹⁴ ele não consegue harmonizar "*duas culturas muito diversas: a do Uraricoera, donde proveio, e a do progresso onde ocasionalmente veio parar*";⁹⁵ sua cultura é primitiva e moderna, nacional e estrangeira, simultaneamente, e por isto ele pode percorrer vários caminhos sem estabelecer uma opção entre um ou outro. Portanto, o personagem é representante de uma realidade polimorfa, composta de várias identidades culturais.

A obra Macunaíma, por seu caráter ambivalente e indeterminado, segundo Souza (1979), é mais próxima do "*campo aberto e nevoento do debate, que o marco definitivo de uma certeza*".⁹⁶ Como obra contemporânea das primeiras manifestações da arquitetura moderna, podemos supor que esta *indeterminação cultural*, esta possível *abertura para o debate*, aponta para a possibilidade de mistura dos elementos da cultura européia com as questões locais para se criar uma nova realidade, ambígua e contraditória, onde é possível reconhecer *parcialmente* suas matrizes originais.

2.3.2 – Antropofagia de Tarsiwald

A proposta do Movimento Antropofágico na literatura, no qual Oswald é o principal articulador, era a retomada do *instinto* antropofágico como algo essencialmente brasileiro, uma vez que a antropofagia era uma prática efetiva dos habitantes locais antes da chegada do colonizador.

O Manifesto Antropófago foi publicado em maio de 1928 na *primeira dentição* da *Revista de Antropofagia*. Segundo Schwartz (1995), as fontes explícitas de inspiração foram: Marx, pelo que traz de revolucionário socialmente e pelo manifesto comunista; Freud e Breton, pela recuperação do elemento *primitivo* no homem civilizado; Montaigne e

⁹³ SOUZA, 1979, p. 396-7.

⁹⁴ GRUZINSKI, 2001, p.28.

⁹⁵ SOUZA, 1979, p.45.

⁹⁶ Ibidem, p.97.

Rousseau, pela revisão dos conceitos de “*bárbaro*” e de “*primitivo*”.⁹⁷ Além dessas, também foram utilizadas as referências diretas à literatura de viagem na época do descobrimento do Brasil, como a narrativa de Hans Staden, por exemplo, que ficou sob o poder dos índios antropófagos esperando o momento de ser devorado e, enquanto isto, presenciava os atos de canibalismo.

O “*ato da devoração*” possui um “*valor ritualístico*” de incorporação dos atributos do “outro”, sendo um gesto tribal que tem por finalidade superar as limitações do “eu” com a assimilação e o acréscimo das qualidades do inimigo. Através desta atitude selvagem, segundo Oswald, seria possível assimilar o “outro” para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado.⁹⁸

Oswald considera o *primitivo* como uma força interior autóctone e convida a todos, no *Manifesto Antropófago*, a destruir pela deglutição os elementos de cultura importados, o que asseguraria, contraditoriamente, a sua manutenção em nossa realidade através do processo de transformação/ absorção de certos elementos alienígenas.

Assim, considerando a “*deglutição*” como “*mecanismo de assimilação*”⁹⁹, a antropofagia, associada às características contraditórias de Macunaima, justifica toda uma atitude diante das influências internacionais. Cabe ao brasileiro retirar da *cultura alienígena*, de forma *intuitiva* ou *consciente* aqueles elementos que lhe interessarem. Soma-se a este *alimento* aquilo que é retirado do *primitivo* local, ou seja, a cultura dos negros, índios e mestiços e, contraditoriamente, a vontade da modernidade que estava sendo conquistada através do desenvolvimento industrial. Assim, o *Banquete Canibal* é uma soma de contradições entre o nacional/estrangeiro e o primitivo/moderno.

Tarsila, quando realizou a obra *Abaporu* (1928) (**Figura 19**), não imaginou que ela seria o ponto de partida para o movimento Antropofágico. Ela criou esta figura de forma intuitiva, como ela mesma descreveu em relato posterior, onde tenta explicar as origens do

⁹⁷ SCHWARTZ, 1995, p.140.

⁹⁸ SCHWARTZ, Jorge. *Tupi or not Tupi: o grito de guerra na literatura do Brasil Moderno*. In: SCHWARTZ (Org.), 2002.P.145

⁹⁹ MORAES, 1978, p.144. Mais informações sobre esse assunto também pode ser encontrado em ZILIO, 1997, p.115.

“*homem que come*” como sendo da lembrança das histórias que as pretas velhas contavam para a criançada antes de dormir; em suas palavras: “*a casa era assombrada, a voz do forro do quarto, aberto no canto, “eu caio”, e deixava cair um pé (que me parecia imenso); “eu caio”, caía outro pé, e depois a mão e o corpo inteiro, para terror das crianças apavoradas*”.¹⁰⁰

A artista associou a criação da pintura a uma lembrança da infância¹⁰¹ embora o nome tenha sido dado por Oswald de Andrade e Raul Bopp. O Batismo do *Abaporu* é descrito por Amaral (1975):

Tarsila se recorda apenas dos dois amigos discutindo seu quadro e de ouvir Raul Bopp dizer: “Vamos fazer um movimento em torno desse quadro”.O título? Era tão intensa a vinculação com a terra nessa figura central que recorreram ao dicionário tupi-guarani de Montoya, do pai de Tarsila, para obter o nome para a tela. Finalmente compuseram a palavra: Abaporu. Aba: homem, poru: que come.¹⁰²

Contudo, o *Abaporu* marcou o início de outro momento na sua pintura, quando a artista criou uma nova natureza, mudou a paleta de cores e incorporou o elemento onírico, tocando suavemente as tendências surrealistas. Segundo Gotlib (2000), as imagens nas obras antropofágicas de Tarsila “*sugerem sensações estranhas, telúricas*”.¹⁰³ A artista funde elementos da flora e da fauna e cria seres inéditos, que estão presentes em sua imaginação, como o touro de chifres longuíssimos e olhos grandes, em *O Touro* (1928); os vegetais insetos, em *O lago* (1928), flores - vulto, em *O Sono* (1928), cacto - homem, em *A Lua* (1928), sendo estes apenas alguns exemplos.

As cores também se alteram, a artista abandona a suavidade da cor caipira da fase *Pau-Brasil* para optar por cores mais fortes como o amarelo, laranja, verde escuro, lilás, roxo, azul intenso, vermelho, entre outras.

¹⁰⁰ Depoimento de Tarsila no Catálogo da RASM apud Amaral, 1975, p.249.

¹⁰¹ Segundo Zilio (1997) Tarsila a medida que se aproxima da fase antropofágica, acentua a dimensão mítica em seu trabalho. Contudo, ela não abandona sua “*ingenuidade deliberada*” e tenta unir no seu trabalho as lembranças da infância, através da vegetação e das mitologia dos negros com o “populismo” do Modernismo.

¹⁰² AMARAL, 1975, p. 247.

¹⁰³ GOTLIB, 2000, p.145.

Segundo Herkenhoff (1998), uma outra influência importante na obra de Tarsila, tanto na fase *Pau-Brasil* como na *Antropofágica*, é a obra de Brancusi. No caso da obra *Abaporu*, ele associa diretamente a “*forma fálica*” da obra de Tarsila à escultura *Princess X* (**Figura 20**) de Brancusi.¹⁰⁴ Assim, a pintora brasileira mistura suas lembranças da infância com as referências da obra do artista romeno.

Talvez seja esta ingenuidade que a coloca potencialmente na condição de “antropófoga”. A artista sempre se alimentou das fontes européias e nacionais simultaneamente, de forma *intuitiva*, bem próxima da proposta de Oswald. Mas ela vai além. A obra *Antropofagia* (1929) (**Figura 21**) é resultado da *deglutição* de duas obras anteriores, *A Negra* (1923) (**Figura 1**) e o *Abaporu* (1928) (**Figura 19**). Ao fundir as duas figuras e colocar no fundo uma vegetação onírica, a artista estava se alimentando do seu próprio trabalho e abrindo um novo caminho na sua obra.

2.3.3 - É Possível Pensar em uma Arquitetura Antropofágica?

A *intuição antropofágica* e a *sobreposição* de culturas em Macunaíma não são questões excludentes. E como já foi proposto anteriormente, considerando que estas questões são comuns às artes plásticas e à literatura, podemos supor que a arquitetura as encontra em uma *zona fronteira*.

Para a arquitetura, o *Momento Antropofágico* foi aquele que inaugurou as primeiras obras consideradas modernas, ou seja, as casas projetadas e construídas por Gregori Warchavchik. Estas obras estão impregnadas de contradições, sendo possível reconhecer os elementos de diversas culturas. Em sua *mistura*, encontramos as teorias da Bauhaus e de Le Corbusier (como já podemos observar no *Manifesto*), associadas com a espacialidade hierárquica e segregada da casa tradicional brasileira. Em seus projetos, Warchavchik *deglute* estes aspectos e cria uma arquitetura que pretende estar de acordo com as teorias

¹⁰⁴HERKENHOFF, Paulo. “A Cor no Modernismo Brasileiro: a navegação com muitas bússulas”. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1998, p. 340.

internacionais, mas que apresenta intrinsecamente questões locais, criando, assim, uma arquitetura *misturada*, ou seja, “*com sabor local*”.

O modelo de residência proposto por ele *mistura* diversos aspectos. A estrutura formal da casa é pensada a partir de suas referências internacionais, ou seja, a ausência de ornamentos (o desenho dos móveis, das grades, das luminárias, e de todo o detalhamento de maneira geral). Incorpora a este modelo a distribuição do espaço, que está de acordo com os padrões antigos da casa brasileira, onde os espaços de serviço estão isolados dos sociais, definições oriundas dos tempos da casa-grande e senzala.

Guardadas as devidas proporções, Warchavchik almejava criar uma *obra de arte total* dentro dos padrões propostos pela Bauhaus, só que esta arquitetura é *híbrida*, ela incorpora tanto os valores da casa-grande como o desejo de modernidade, fundindo três aspectos distintos: a obra de arte total da Bauhaus, as teorias de Le Corbusier e a estrutura servil do passado colonial brasileiro. Além disso, em seus espaços, ele coloca obras de arte que também trazem mais uma somatória de informações: os quadros de Tarsila das fases *Pau-Brasil* e *Antropofagia* e as obras de Lasar Segall do período em que ele chegou ao Brasil.

Diante deste conjunto de referências, cabe aqui analisar as três primeiras casas modernas separadamente e verificar como este tipo de arquitetura foi criada e como as complexidades do momento foram incorporadas.

A maneira de lidar com as várias culturas nos primeiros projetos da arquitetura moderna está de acordo com o *instinto antropofágico* definido por Oswald, mesmo sendo pelas mãos de um estrangeiro. Warchavchik *deglutiu* os elementos da vanguarda européia e da cultura nacional simultaneamente, criando projetos que são uma somatória de elementos distintos e que lhe renderam o título de pioneiro da arquitetura moderna no Brasil.

2.4 - A Comida do Banquete Canibal

Como já foi observado anteriormente, dentro do amplo panorama das Vanguardas Internacionais, Warchavchik optou por alguns aspectos propostos pela Bauhaus e outros por Le Corbusier. Como os dois *pratos* escolhidos possuem uma ampla variedade de realizações, optei por escolher dois exemplos que, de certa maneira, sintetizam estes discursos: a Casa “Am Horn” (**Figura 24**), residência experimental apresentada na Exposição da Bauhaus de 1923, e o Pavilhão do *Esprit Nouveau* (**Figura 25**), apresentado na Exposição de Arte Decorativa de Paris de 1925.

A casa da Bauhaus, o Pavilhão *Esprit Nouveau* e as três primeiras casas de Warchavchik foram projetos executados e, guardadas as devidas proporções, foram obras que tinham como objetivo expor uma nova maneira de se pensar a habitação. A partir dessa semelhança, é possível comparar os três objetos e verificar quais elementos Warchavchik escolheu para *deglutir*.

2.4.1 – A Casa Experimental da Bauhaus

Segundo De Fusco (1992) os projetos de arquitetura foram o objetivo de quase toda a investigação didática da Bauhaus. Todas as conformações plásticas, que podem ser puras experiências formais, são um potencial disponível para futuras aplicações que podem gerar objetos autônomos os quais potencialmente, fazem parte de um conjunto arquitetônico. Assim, a Bauhaus pensa a arquitetura como um projeto espacial mais amplo, que unifica o modo de projetar o objeto e a arquitetura reduzindo-os a uma operação de *design*.¹⁰⁵

A Casa “Am Horn” foi a primeira casa experimental que envolveu no seu projeto quase todos os ateliês do curso da Bauhaus.¹⁰⁶ Nesse projeto é possível reconhecer a forma como a moradia foi concebida e como as funções dos espaços são trabalhadas com o mobiliário.

¹⁰⁵ DE FUSCO, 1992, p.274.

¹⁰⁶ Os ateliês da Bauhaus neste período eram os seguintes: cerâmica, tecelagem, metal, mobiliário, vitrais e pintura mural, escultura em madeira e em pedra, encadernação, tipografia e teatro.

O espaço da casa experimental foi projetado de maneira que todos os ambientes estivessem articulados. Para isto, a planta quadrada foi dividida em cômodos que estavam ligados por uma sala com iluminação zenital. Esta disposição espacial foi pensada para que a dona da casa pudesse controlar os ambientes. Por exemplo, enquanto ela estivesse na cozinha estaria vendo simultaneamente a sala e o quarto das crianças somando, assim, as atividades e simplificando o trabalho (**Figura 24**). Esse projeto, da sua estrutura espacial ao mobiliário, foi elaborado com os recursos mais eficientes para se otimizar o trabalho doméstico que, segundo Frampton (1997), tornava a casa uma “*máquina de se viver*”.¹⁰⁷

Dentro da concepção da Bauhaus, a forma do mobiliário era resultado de uma exaustiva análise funcional. Ao serem utilizados nos ambientes, esses móveis proporcionavam relações espaciais inéditas. No quarto das crianças, por exemplo, o projeto do mobiliário foi pensado com o objetivo de se reservar um lugar especial para a brincadeira: nas paredes existiam espaços para desenhar e no ambiente, um espaço para brincar de teatro. Além disso, foram projetados blocos grandes de madeira para animar a brincadeira. Na cozinha, tudo era projetado visando a eficiência: havia uma bancada continua em frente às janelas, garantindo a iluminação necessária para otimizar as atividades; as cadeiras poderiam ser encaixadas debaixo da mesa, poupando espaço; e as superfícies eram suaves e fáceis de limpar, além dos aparelhos elétricos que poupavam trabalho.¹⁰⁸ Em cada cômodo foram utilizadas janelas e portas de aço e luminárias tubulares.

Warchavchik queria, assim como a Bauhaus, que os móveis por ele desenvolvidos fossem produzidos em série. E aí se apresenta a contradição dos dois exemplos, pois potencialmente todas as peças poderiam ser produzidas em larga escala pela indústria, mas foram realizadas de forma artesanal.

Observando a obra de Warchavchik, vemos que ele *deglutiu* da Bauhaus, nesse momento, a idéia da circulação mínima e a disposição de cada cômodo com seu mobiliário

¹⁰⁷ FRAMPTON, 1997, p.152.

¹⁰⁸ DOEST, 1994, p.104 –110.

específico. Mas, por outro lado, ele não absorveu a inovação fundamental da planta da casa da Bauhaus: a integração dos ambientes, que aliviava o trabalho doméstico e as demais funções da casa como um todo, sem hierarquias. Assim, Warchavchik optou em seus projetos por uma inovação seletiva, como veremos adiante.

2.4.2 – O Pavilhão do *Esprit Nouveau*

O Pavilhão do *Esprit Nouveau*, assim como a Casa “Am Horn”, foi produzido para uma exposição, no caso, a Exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925. Para Le Corbusier o projeto do Pavilhão sintetizava suas idéias sobre a integração entre a moradia e os objetos de uso cotidiano. Essas idéias foram redigidas na mesma ocasião em uma série de artigos publicados no livro “*L’art décoratif d’ Aujourd’hui*”.

A palavra de ordem na concepção desse projeto, dos espaços à escolha do mobiliário, para Le Corbusier, foi *Estandarização*. O Pavilhão, construído em estrutura de concreto e aço, foi pensado como uma proposta para a produção de habitações que poderiam ser realizadas em série para a cidade, onde cada bloco seria uma *cell-unit* e a aglomeração deles formaria as *villa-flats*.¹⁰⁹

O Pavilhão foi mobiliado com um conjunto de objetos industrializados, populares e artesanais. Os primeiros, chamados pelo arquiteto de *objets-types*, eram as poltronas inglesas tipo “*club*”, os móveis *Thonet* em madeira curvada e as peças parisienses em ferro fundido. Assim, os *objets-types* eram os objetos que Le Corbusier considerava como produtos “*puramente funcionais*”, por serem criados pela indústria a partir de uma análise precisa da função.¹¹⁰

Em contrapartida aos *objets-types*, encontramos os *objets-tableau*, que eram as pinturas, os tapetes orientais e as cerâmicas da América do Sul. Le Corbusier via a tradição vernacular e seus respectivos objetos como obras do “homem comum, de série, normal”. Ele compara o homem “normal”, que produz objetos artesanais, com o homem “normal” da era

¹⁰⁹ LE CORBUSIER E PIERRE JEANNERET, 1948, p.104.

¹¹⁰ FRAMPTON, 1997, p.187.

da máquina; ambos produzem seus objetos usando a “lógica” do seu tempo. Assim, a autenticidade das produções está intimamente ligada à autenticidade das condições em que os objetos foram produzidos.¹¹¹

As obras de arte que compunham o Pavilhão, dentro da categoria dos *objets-tableau*, as telas de Juan Gris, Fernand Léger, Ozenfant e Le Corbusier (**Figura 25**). Dentro das tendências do Purismo e do Cubismo, esses trabalhos tinham como tema os produtos manufaturados, ou seja, jarras, copos, pratos, entre outros. Ao escolher as pinturas, Le Corbusier estava reafirmando a valorização da standardização; ele seleciona obras que trabalharam os objetos produzidos por métodos modernos, exemplos da perfeita adequação entre forma e função.¹¹²

Esta valorização nos quadros do objeto standardizado reafirma a opção pela utilização dos móveis industrializados. Enquanto a Bauhaus acreditava que a padronização das suas peças levaria a uma maior eficiência na construção, Le Corbusier escolheu para seu modelo os móveis que, para ele, já representavam um padrão de eficiência.

2.4.3 – A Casa Brasileira

Lemos (1978) definiu o esquema funcional da moradia em três zonas: estar, repouso noturno e serviços. Na casa brasileira nas duas primeiras zonas é permitida uma certa interpenetração de funções, mas a parte de serviços é sempre bem definida no espaço da casa.

Essa *necessidade* da separação das alas de serviço do restante da casa é uma característica fundamental da casa no Brasil. É um modelo originado dos esquemas da época da escravidão onde, em grande escala, se tinha em separado a cozinha e em anexo a moradia dos escravos, no caso, a senzala. Lúcio Costa descreveu a relação do negro escravo com a casa colonial:

¹¹¹ TSIOMIS, Yannis. “A Art Decoratif de Ontem ou Le Corbusier, L’Art Décoratif D’Aujourd’hui, 1925”. In: ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1997, p.120-134.

¹¹² FER; BACHELOR; WOOD, 1998, p.141.

A *máquina* brasileira de *morar*, ao tempo da Colônia e do Império, dependia dessa mistura de coisa, de bicho e de gente, que era o *escravo*. Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto, é porque o negro está ausente. Era ele que fazia a casa *funcionar*: havia negro para tudo, - desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá. O negro era esgoto; era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador.¹¹³

Mesmo com a abolição da escravatura, a servidão continuou sendo uma prática recorrente da sociedade brasileira, que gerou a separação das áreas de serviço e as dependências dos empregados, como anexos desligados da casa. Essa disposição espacial existe, até nossos dias, em praticamente todos os tipos de moradias: das casas de família aos pequenos apartamentos.

Segundo Lemos (1978), com o advento da cozinha no interior da casa, surgiu a necessidade de se criar uma antecâmara entre a sala e a cozinha, no caso, a copa, que funcionava como espaço de transição e segregava a cozinheira do núcleo familiar. Assim, o projeto da casa brasileira visava a menor sobreposição de funções possíveis de maneira que os donos da casa não vissem como eram produzidos os alimentos, a limpeza das roupas, a retirada do lixo, enfim, o trabalho de manutenção e limpeza. Conseqüentemente, a moradia dos empregados também deveria ser mantida distante do núcleo familiar.

Nesse sentido, as casas de Warchavchik mantêm o esquema da casa brasileira. Comparando a *Exposição da Casa Modernista* com a da casa da Bauhaus veremos que, na casa alemã, a integração entre a cozinha, a sala de estar e o quarto das crianças, foi valorizada, e os móveis e os utensílios domésticos foram trabalhados visando a maior eficiência do trabalho da dona da casa, enquanto na casa de Warchavchik foram valorizados os espaços da sala de estar, da copa, do quarto do casal e do quarto de solteiro; a cozinha nem é considerada. Todos os móveis que o arquiteto desenhou foram para o conforto e o bem estar dos donos da casa, não existe nada para otimizar o serviço doméstico. Se o

¹¹³ COSTA, Lúcio. "*Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*". In: ARTE EM REVISTA, 1980, p.31.

arquiteto defendeu em seu manifesto a casa como máquina de morar, contraditoriamente, ele escondeu as suas engrenagens!

2.5 – As Primeiras Casas Modernas: um *Banquete Canibal*?

2.5.1 – A Casa rua Santa Cruz: esta é a Primeira Casa Moderna do Brasil?

A *Primeira Casa Modernista* (**Figura 26**), construída nos anos 1927-28, na rua Santa Cruz, Vila Mariana, São Paulo, foi projetada para ser a residência do arquiteto. O projeto foi elaborado para ser um modelo de arquitetura moderna almejando a integração entre técnica construtiva, detalhamento, mobiliário e paisagismo.

O projeto da casa deve ser lido a partir dos espaços externos para os internos uma vez que existe uma elaborada articulação entre o paisagismo e a residência. O primeiro espaço de transição é o jardim de plantas brasileiras, projetado por Mina Klabin Warchavchik. Em termos estéticos, a opção por espécies típicas brasileiras, com caráter nativo como o cactus mandacaru, proporciona o confronto entre as linhas puras da fachada moderna com a rusticidade da vegetação (**Figura 33**). Warchavchik descreveu o paisagismo e a luz dos trópicos como “moldura” para sua fachada; em suas palavras:

a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactos e outros vegetais soberbos, e a luz magnífica que destaca os perfis claros e nítidos da construção sobre o fundo verde escuro do jardim.¹¹⁴

As entradas da casa, social e de serviços, respectivamente foram elaboradas de maneira distinta, onde a arquitetura e o paisagismo juntos reforçam suas características e reafirmam as hierarquias. Na entrada principal, marcada no centro do eixo de simetria da fachada (**Figuras 26 e 27**), existem dois muros baixos que protegem um pequeno jardim, definindo a entrada e protegendo os cômodos imediatos da insolação. A entrada secundária, de serviços, que atende à cozinha, é articulada com o espaço externo através de uma pérgula em acabamento rústico que liga diretamente a entrada ao portão da rua. (**Figura 32**)

¹¹⁴ FERRAZ, 1965, p.86.

Comparando as duas entradas, observamos uma oposição entre os acessos. Na entrada social estão claramente hierarquizados os espaços de transição: gramado, jardim, grade de ferro e porta de cristal. A entrada de serviços, no entanto, aparece como algo inacabado, rústico e com um acesso direto desde o portão da rua até a porta da cozinha, sem hierarquias bem definidas.

Analisando as plantas da casa podemos observar como se repete a hierarquia nos espaços internos. No primeiro pavimento é possível distinguir dois blocos distintos: o social, onde estão as salas de estar, jantar, escritório do arquiteto e hall de entrada; e o bloco de serviços, onde estão a cozinha, despensa e copa (**Figura 29**). Esses espaços foram articulados através de um hall de transição formado pela escada e lavabo. Este espaço engloba a circulação vertical e *filtra* as relações entre as áreas sociais e de serviços.

O segundo pavimento possui um caráter privado, sendo formado por cinco dormitórios e um banheiro comum (**Figura 30**). A articulação dos quartos com pequenas varandas e terraços foi uma característica dos projetos de Warchavchik. Aqui podemos observar que apenas um quarto não está articulado com o terraço, dois deles possuem um espaço privado e os outros compartilham um espaço comum. Warchavchik repete, embora em menor escala, nos espaços privados o modelo dos espaços sociais, onde as salas estão articuladas com a varanda.

Nessa primeira casa, Warchavchik elaborou os interiores de maneira cuidadosa, como podemos observar a partir de fotos e descrições da época.¹¹⁵ Todos os móveis foram desenhados pelo arquiteto e junto com os acabamentos e as cores, visaram criar uma nova ambiência.

Os cômodos descritos e fotografados são especificamente o estúdio do arquiteto, a sala de jantar e a sala de música. Esses projetos foram preparatórios para a execução da *Exposição da Primeira Casa Modernista*, que foi realizada na *Casa da Rua Itápolis*. Apesar do empenho na promoção desta exposição, o material disponível apresenta de maneira

¹¹⁵ Foram usadas duas fontes para reconstituir esses ambientes: o relatório enviado por Warchavchik a Giedion, secretário geral dos CIAM, para o congresso de Bruxelas em 1930 e as descrições feitas por Ferraz (1965). Essas referências estão no livro FERRAZ, 1965, p.51- 65.

mais detalhada a primeira casa, o que possibilita a reconstituição de alguns aspectos da concepção original do projeto.

No estúdio do arquiteto (**Figura 28**), assim como em todo o primeiro pavimento, as paredes são pintadas de branco, com as portas e esquadrias vermelhas, o forro é de esmalte prateado, as cortinas são de veludo “cor de tabaco”, os móveis são de imbuia lustrados em preto brilhante, as cadeiras são estofadas com “pele de bezerro” e algumas almofadas são de veludo, outras de “pele de bezerro”. Nesse cômodo, podemos reconhecer mais claramente a *deglutição* do arquiteto dos aspectos da Bauhaus e das idéias de Le Corbusier. Assim como na *Casa Experimental*, o arquiteto desenhou e executou em sua oficina todos os móveis, luminárias, janelas, portas, fechaduras e grades, tudo visando a maior eficiência entre a forma e a função, como a mesa de trabalho, por exemplo, cujo tampo pode ser levantado para a realização de desenhos. Mas a *deglutição* não está apenas ao nível das idéias; o arquiteto reproduz aqui uma poltrona desenhada e executada nas oficinas da Bauhaus, com um acabamento ao gosto de Le Corbusier: couro de bezerro. A cópia artesanal de um objeto, produzido em um outro contexto, mas que visava a estandardização, demonstra esta vontade de se apropriar de elementos de outras culturas e apresentá-los como um símbolo de modernidade.

Ainda no estúdio do arquiteto, encontramos dois *objets-tableau*: um tapete russo, produzido por camponeses, e o quadro *Mulata com criança*, de Lasar Segall (**Figuras 13 e 28**). O primeiro objeto remete à origem do arquiteto, podendo ser uma reminiscência de seu passado na Ucrânia; o segundo demonstra como outro imigrante de origem eslava estava começando a encontrar a cultura brasileira. De certa maneira, o objeto produzido pelo camponês russo e o quadro, realizado pelo imigrante da mesma origem associam, simultaneamente, o passado e o presente do artista e do arquiteto revelando sua aproximação com a cultura brasileira.

A sala de música é pintada em tom azul claro acinzentado. As cortinas são azuis, os estofados são de veludo roxo-violeta e cinza, os móveis são prateados e alguns lustrados de preto, as almofadas são em cores laranja e abóbora; temos também nesse ambiente um

vaso com cactos cuja tina, assim como as demais do projeto, é pintada de vermelho vivo. A sala de jantar é nos tons de cinza prata, preto e branco e a entrada, nos tons de verde claro, vermelho vivo e branco.

A partir dessas informações, é possível mapear o uso da cor nos quatro ambientes do andar térreo da casa. Em todos os cômodos temos os tons de vermelho nas janelas e o branco em algumas paredes. O hall de entrada é o único cômodo que possui os tons verde e vermelho nas paredes. O uso do verde pode ter uma relação com a vegetação do espaço externo, é como se o lugar da transição ainda guardasse um resquício do exterior, no caso, a cor das plantas. A sala de jantar, que é o cômodo central da casa tem tons mais sóbrios, como o cinza, o prata, o preto e o branco. A sala de música, que está ligada diretamente com a varanda, possui a paleta de cores mais rica da casa: laranja, azul, roxo, cinza, prata e preto. Por fim, no escritório do arquiteto, temos os tons preto, prata e marrom.

No escritório está a tela *Mulata com Criança* (1924) de Segall, que apresenta uma mulata em perfil segurando uma criança (**Figura 13**). Podemos reconhecer nessa obra uma *mistura* entre os princípios da *Nova Objetividade*, com as formas geométricas e uma tendência para a bidimensionalidade, que Segall desenvolveu no final de seu período alemão, e o tema local. A mulata, com expressão triste, foi representada sentada, no centro da composição. Do lado direito, encontramos elementos dimensionais que sugerem a fachada de uma casa e, do lado esquerdo, a vegetação que parece ser cactos, os mesmos encontrados no jardim da casa de Warchavchik.

Quanto ao uso da cor, esta tela demonstra como o artista foi se aproximando da cor local. Ele elabora os tons da pele marrom em gradações, que variam dos tons mais claros aos mais escuros. No rosto e no corpo da mulher ainda encontramos uma linha preta que delimita a forma, mas na criança os traços são definidos através da variação sutil dos tons de marrom. O artista também fez uma transição do marrom para o vermelho, que está na boca da mãe, no gorro da criança e no fundo da tela. O tons de verde e azul ainda são

escuras. Nesse momento, o artista ainda não havia utilizado os tons de verde tão característicos de sua obra brasileira posterior, como na tela *Bananal* (1927).

Enquanto para Le Corbusier as obras de arte reafirmam o discurso proposto pelo ambiente, no caso, a idéia da standardização, para Warchavchik elas trazem um novo discurso para o espaço. Podemos reconhecer na obra alguns aspectos em comum com a casa de Warchavchik, como os tons do quadro e os tons do estúdio onde ele foi colocado, ou seja, o vermelho, o marrom, o preto; os cactos que estão na tela e no jardim, e até mesmo a casa que está no fundo da tela e possui uma fachada lisa.

Em um sentido mais amplo, tanto a casa como a pintura podem representar um primeiro olhar de Segall e Warchavchik no Brasil, revelando como eles possuíam questões fundamentais em suas vidas: ambos eram judeus russos, tiveram formação na Europa, migraram para o Brasil no mesmo ano, se naturalizaram brasileiros e casaram com duas irmãs da família Klabin, que também eram judias e membros da burguesia industrial paulista. A tela de Segall foi uma das primeiras realizadas no Brasil, colocada na primeira casa construída por Warchavchik e as duas obras são produtos do encontro das culturas dos seus criadores com a cultura local: *híbridas*, indeterminadas e reveladoras da leitura que eles faziam do Brasil.

Depois da observação detalhada da *Primeira Casa Modernista*, cabe questionar se este estatuto foi real, ou se foi uma consideração oportuna para um determinado momento. Contudo, o que a *Primeira Casa Modernista* tem de realmente *Moderno*?

Se voltarmos ao *Manifesto* de Warchavchik que, por sua vez, referencia as idéias da Bauhaus e de Le Corbusier, encontramos os aspectos a serem questionados. O primeiro ponto é a exaltação no texto da utilização de produtos industrializados produzidos em grande escala. Esse aspecto entra em choque com a realidade da indústria brasileira que, naquele momento, não produzia os materiais que o arquiteto precisava, o que resultou na necessidade de se produzir artesanalmente as esquadrias, os caixilhos metálicos das janelas, as grades, as lanternas, as fechaduras, enfim, todos os detalhes necessários.

Com relação ao mobiliário, o paradoxo se repete. No manifesto o arquiteto defendeu o uso dos móveis estandardizados, ao gosto de Le Corbusier. Contudo, como não existiam no mercado brasileiro os móveis que atendessem a essa demanda, então ele os desenhou e fabricou em sua oficina. A contradição nesse caso é ainda maior. Enquanto Le Corbusier utilizava os móveis que existiam, e a Bauhaus desenhava os móveis para serem reproduzidos em série, Warchavchik desenhou os móveis *especificamente* para essa casa e manteve essa mesma atitude para os projetos seguintes. Assim, os móveis “modernos” foram planejados e medidos para seus espaços específicos, produzidos na oficina do próprio arquiteto e sem qualquer perspectiva de serem produzidos em série.

O discurso sobre a forma e a função na arquitetura, que geraria uma fachada “verdadeira”, também é um aspecto que pode ser questionado nessa residência. Na fachada principal temos duas janelas de canto: no primeiro pavimento, a da esquerda corresponde ao estúdio do arquiteto, e a da direita atende à varanda. Assim, todo o lado direito da fachada, que parece um cômodo é apenas uma varanda. Na fachada temos a impressão que é um cômodo interior da casa, enquanto na verdade é apenas uma composição da “falsa” fachada. Onde está a “*verdade da fachada*” tão defendida por Warchavchik?

A cobertura dessa primeira casa é outro ponto contraditório. O arquiteto argumentou que não havia materiais disponíveis no mercado brasileiro para executar a laje plana impermeabilizada. Assim, para dar a impressão deste tipo de cobertura, Warchavchik optou por um telhado de telhas coloniais escondido pela platibanda.

A *Primeira Casa Modernista* foi executada de forma artesanal em todos os seus detalhes. Como podemos observar, ela se apresenta em sua fachada principal, nos seus móveis e no detalhamento como sendo um produto moderno, dentro dos princípios que o arquiteto *deglutiu* dos mestres europeus. Contudo, ela não passa de uma *simulação* do que seria uma casa moderna. Warchavchik retirou da tradição local e das teorias européias o que era conveniente e necessário, construindo uma arquitetura *híbrida e indefinida*. Mas, aos olhos dos contemporâneos, a ausência de ornamentos nas fachadas e decoração lhe rendeu o estatuto de moderna.

Assim como Tarsila criou o *Abaporu* sem qualquer consciência da Antropofagia Warchavchik, em um caminho inverso, criou uma casa *misturada*, indefinida e lhe deu o título de Moderna. Um batismo tão conveniente como foi o do *Abaporu* pelos antropófagos Oswald de Andrade e Raul Bopp.

2.5.2 – A Casa da Rua Itápolis

Ao compararmos o projeto da *Casa da Rua Itápolis* (**Figura 34**) como da *Casa da Rua Santa Cruz* podemos observar uma mudança na relação entre os espaços e a criação das fachadas e volumes. Este é o primeiro momento em que a forma e a função estão casadas, gerando fachadas assimétricas e uma arquitetura mais comprometida com as propostas internacionais. Outro aspecto importante desse projeto é a inovação na cobertura, que agora é uma laje plana.

Embora ela tenha sido projetada em uma escala menor que a casa da rua Santa Cruz, a Casa da Rua Itápolis mantém distribuição espacial semelhante. O primeiro pavimento (**Figura 37**) é dividido em dois blocos: o social e o de serviços, articulados por um espaço onde estão a escada e o banheiro. Esses blocos também ganham uma articulação com o terreno através de um jardim, que atende às salas de estar e jantar e um pátio de serviços (**Figura 35**). Ambos estão separados por um muro e, segundo Ferraz (1965), Le Corbusier teria elogiado “a plasticidade deste muro em curva, que separa o jardim social do quintal de serviço”.¹¹⁶

No primeiro pavimento, estão localizadas as salas de jantar e estar, articuladas com um terraço jardim, onde encontramos ao fundo uma escultura de Victor Brecheret. O Hall, nesse pavimento, é similar ao hall de transição da *Primeira Casa Modernista* que articula o primeiro e o segundo pavimentos, cuja característica é ser um espaço de transição, composto por uma escada, um pequeno banheiro e uma entrada secundária.

Enquanto na *Casa da Rua Santa Cruz* Warchavchik optou por duas entradas, a social e a de serviços, na *Casa da Rua Itápolis* os acessos foram mais elaborados. A

¹¹⁶ FERRAZ, 1965, p.91.

entrada principal, agora, tem como espaço de transição, a varanda, que é articulada diretamente com a sala de estar. Temos também uma segunda opção de entrada social, pelo jardim lateral que tem acesso direto à sala de jantar. A terceira entrada é uma opção entre a entrada principal e a de serviços, pois está articulada com um hall lateral que liga a sala de estar à cozinha. Esta entrada é coberta pelo terraço do segundo pavimento, enquanto a principal é protegida por uma laje plana. A quarta entrada, no fundo da casa, atende diretamente à cozinha e não é coberta.

Nos fundos do terreno está situado o quarto da empregada, a lavanderia com um banheiro e a garagem. A parede lateral da garagem, embora seja mais alta, é uma continuação do muro curvo (**Figura 35**). De um lado, temos o jardim social, e junto à parede uma escultura de Victor Brecheret. Do outro, o espaço do trabalho e dos trabalhadores, escondido, como dita a tradição da casa brasileira.

No segundo pavimento (**Figura 38**), seguindo a mesma concepção da primeira casa, estão localizados três dormitórios, um banheiro e um terraço comum. Todos os espaços estão articulados por uma circulação mínima e um pequeno corredor que dá acesso ao banheiro, à escada e ao terraço.

Além do diferencial técnico e compositivo, talvez a maior inovação nesta casa tenha sido a *Exposição da Casa Modernista* que ocorreu no início do ano de 1930, onde as obras de Tarsila e Segall foram expostas nos principais ambientes. Na sala temos as telas *Morro da Favela* (**Figura 3**), de Tarsila e *Morro Vermelho* (**Figura 18**), de Segall (**Figura 39**). Nos quartos temos duas telas de Tarsila, *Religião Brasileira* (**Figura 22**) e *Cartão Postal* (**Figura 5**); essa última tem um destaque especial no ambiente em que foi colocada, devido ao seu tamanho e ao despojamento dos móveis e luminárias (**Figura 40**).

Segundo Ferraz (1965) e Oswald de Andrade, este foi um acontecimento que permitiu um balanço do que se produzia no Brasil em termos de arte moderna, desde a Semana de Arte de 1922. Além da produção nacional, a exposição também apresentou objetos das Vanguardas Artísticas Internacionais, como podemos observar na descrição a seguir:

certas peças de coleções particulares, um bronze de Lipschitz, almofadas de Sonia Delaunay e Dominique, um tapete da “Bauhaus” de Dessau, molduras de Pierre Legrain contribuíram para enriquecer a demonstração. Quadros, esculturas, gravuras e afrescos, ali permitiram uma exposição da atualidade das artes plásticas do país, com os nomes de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Gomide, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Anita Malfatti, Celso Antônio, Brecheret, Ester Bessel, Osvaldo Goeldi, Jenny Klabin Segall. As artes decorativas eram ainda representadas por certas peças do próprio Warchavchik, como uma porta de ferro forjado, uma porta de imbuia, uma lâmpada, uma moldura e mais, por almofadas de Regina Gomide Graz, um baixo-relevo e um projeto vitral de John Graz, o “vaso de feira” de Patrícia Galvão.¹¹⁷

A exposição também contou com um elaborado material de divulgação, que era composto de convites pessoais que o arquiteto enviava, reportagem nos jornais locais e um jornal cinematográfico “Rossi Filme” produzido na ocasião da inauguração da exposição, que era exibido nos cinemas da época. Como resultado, em 14 de abril de 1930, faltando seis dias para o término da exposição, o jornal “Diário da Noite” de São Paulo noticia “*a visita de vinte mil pessoas a mais completa mostra da arte brasileira*”.¹¹⁸

Assim, a conclusão de Oswald de Andrade sobre essa exposição parece bastante pertinente para a dimensão dos acontecimentos: “*a casa de Warchavchik encerra o ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa.*”¹¹⁹

¹¹⁷ FERRAZ, 1965, p.32.

¹¹⁸ FERRAZ, 1965, p.85 e 93.

¹¹⁹ ANDRADE, Oswald, 1930 apud FERRAZ, 1965, p.88.

2.5.3 - A Casa Rua Bahia

O projeto da *Casa da Rua Bahia* de certa maneira reafirma os princípios das duas primeiras casas modernas de Warchavchik em uma escala maior. O projeto em quatro níveis, que pode ter sido uma determinação do desnível do terreno, apresenta uma maneira de lidar com a hierarquia dos espaços, através do eixo vertical, nova para a obra do arquiteto. Assim, o espaço dos empregados está no primeiro pavimento; no segundo pavimento, situado no nível da rua Bahia, estão os espaços de estar e serviços; no terceiro e quarto pavimentos, os quartos e terraços privados. (**Figura 41 e 42**)

Enquanto na *Casa da Rua Itápolis* Warchavchik separa radicalmente a área de serviço e social com o muro, nesta casa, essa ala ganha um pavimento especial, onde ele coloca toda uma infra-estrutura para os empregados: três quartos, um banheiro, um refeitório e uma copa (**Figura 44**). A copa dos empregados é articulada com a copa do segundo pavimento através de uma escada constituindo, assim, o espaço de transição entre as duas alas, a dos empregados e a dos patrões. Como foi apresentado por Lemos (1978) no item sobre a casa brasileira, se a copa foi “inventada” como o espaço para segregar a cozinheira do núcleo familiar, nesta casa, Warchavchik leva esse princípio a uma dimensão ainda maior, criando dois espaços distintos que separa os trabalhadores dos patrões.

No segundo pavimento, ao nível da rua Bahia, está o hall de entrada que possui uma escada que liga todos os três pavimentos dos donos da casa (**Figura 45**). Esta escada é iluminada por uma esquadria com vidro contínuo. Originalmente ela era toda em madeira, mas devido escurecimento do hall, a primeira parte foi substituída por uma escada em vidro e ferro (**Figura 43**). Neste pavimento estão, também, as salas de estar e jantar articuladas com um terraço. No terceiro pavimento existem três quartos com um banheiro (**Figura 46**) e no quarto pavimento encontramos a área privada mais nobre da casa, constituída de dois quartos, um banheiro e um grande terraço (**Figura 47**).

Assim como na *Casa da Rua Itápolis*, a fachada assimétrica dessa casa foi gerada a partir da concepção dos espaços, ou seja, a função gerando a forma. Temos então, na

fachada principal, o pano de vidro que ilumina a escada e o terraço do último pavimento como formas que estruturam a composição.

Com relação ao paisagismo, esta casa possuiu um diferencial das duas anteriores. Enquanto na *Casa da Rua Santa Cruz* e na da *Casa da Rua Itápolis* temos uma integração entre os espaços internos e os jardins, nesta casa temos os jardins articulados diretamente com o primeiro pavimento, que no caso, é a ala dos empregados. O jardim é visto pelos donos da casa à distancia, dos pavimentos superiores.

Assim como nas outras casas, Warchavchik desenhou e fabricou todos os móveis para os respectivos ambientes. Mas, diferentemente das casas anteriores, não estão decorados com obras de arte. Desta vez, o próprio arquiteto projetou um forro de vidro colorido com armação de metal que pode ser considerado um “quadro”. Sua composição geométrica remete às obras das Vanguardas Internacionais, como o Construtivismo Russo ou o Neoplasticismo. Assim, a obra de arte não é um objeto separado, mas sim, um objeto elaborado e construído junto com a arquitetura.

2.6 - A Arquitetura Moderna e a Tradição local, segundo Warchavchik

O olhar de Warchavchik, em especial com relação à cultura brasileira, é uma questão ambígua que pode ser avaliada em objetos distintos: o projeto da casa da rua Santa Cruz e dois textos que o arquiteto escreveu: o primeiro para ser publicado no Brasil pelo jornal Correio Paulistano em 1928, e o segundo para ser um relato para o CIAM¹²⁰ sobre a arquitetura brasileira em âmbito internacional.

No primeiro texto, encontramos a posição do arquiteto diante da possibilidade de se fazer uma casa moderna no Brasil; em suas palavras:

Não querendo copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileira, tentei criar um caráter de arquitetura que adaptasse a esta região, ao clima e também as antigas tradições desta terra.¹²¹

Em seguida, podemos observar o que o arquiteto entende como *“tradições desta terra”*. O primeiro aspecto é o uso da telha colonial, que ele coloca como *“decorativas e características”*. O segundo é o jardim *“de caráter tropical, em redor da casa, contém toda a riqueza das plantas típicas brasileiras”*.^{122 123}

Pela observação do projeto podemos verificar se as considerações do arquiteto são pertinentes. A utilização de amplas varandas cobertas com telhas coloniais, a vegetação típica brasileira próxima da casa, que além do caráter decorativo protege as principais aberturas do primeiro pavimento da insolação direta.

Até esse momento, diante do texto de Warchavchik e do projeto não encontramos contradições aparentes. O choque acontece quando lemos o texto que o arquiteto escreveu para o CIAM, onde não faz nenhuma referência a qualquer relação de sua arquitetura com a

¹²⁰ CIAM é a sigla de Congressos Internacionais de Arquitetura Moderan, que foram instituídos em 1928 em La Serraz. Em 1929 Warchavchik foi indicado por Le Corbusier para ser o delegado latino americano. Os CIAM aconteceram até 1956. Mais sobre esse assunto pode ser encontrado em: FRAMPTON, 1996, p.326 - 339; BENEVOLO, 1976, p.474 - 514.

¹²¹ WARCHAVCHIK, 1928 apud FERRAZ, 1965, p.27.

¹²² FERRAZ, 1965, p.27.

¹²³ O jardim tropical projetado por Mina Klabin é um importante elemento da Casa da Rua Santa Cruz. A vegetação típica brasileira, o mandacaru e as palmeiras, colocada em torno da casa inova na forma de se pensar a o paisagismo junto com a arquitetura.

tradição brasileira. Ao contrário, ele afirma a dimensão internacional da arquitetura moderna e faz considerações sobre a maneira que ela poderia se adaptar ao clima e a luz tropicais:

os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna como o cactus e outros vegetais soberbos, e a luz magnífica que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins.¹²⁴

O arquiteto não faz referência, no segundo texto, à sua opção pelo uso da telha colonial, considerada por ele anteriormente como “decorativas” e como elemento da “antiga tradição” local. Esse argumento, guardada as devidas proporções, está mais próximo das idéias defendidas pelas correntes do Neo-colonial, que estavam em voga e que visavam reavaliar as tradições da arquitetura colonial brasileira. Mas, no relatório para o CIAM, o arquiteto afirmou que os seguidores desse movimento, ao retomarem as tradições da arquitetura “colonial”, o fazem tendo como referência um “nacionalismo estreito” para justificar a tradição e, conseqüentemente, combaterem a arquitetura moderna.

Mas, ao recorrer a estes aspectos “decorativos” da telha e da vegetação tropical, Warchavchik demonstra que a apropriação *intuitiva* da tradição local foi além dos aspectos que detectou. Ele não considerou que a maneira de concepção do espaço, a distinção entre espaço social/fachada principal, espaço de serviço/fachada de serviços demonstrassem tanto sobre a distribuição da casa brasileira, que desde a época da colônia tinha como principio a separação entre os espaços de estar e serviço, mantendo bem definido os espaços dos donos da casa e da criadagem. Em todos os projetos aqui estudados, ele manteve esse esquema e não fez referência a ele; será que Warchavchik não tinha conhecimento dessa tradição ou sua posição social não o permitia questionar essa estrutura?

O arquiteto também utiliza a varanda, um elemento constante na casa brasileira, que além da função de amenizar os efeitos do sol na fachada, também é um importante espaço de transição. Na casa colonial, a varanda era o local onde se “filtrava” o elemento estranho;

¹²⁴ WARCHAVCHIK, 1930 apud FERRAZ, 1965, p.86.

na casa urbana, a varanda passa a ser o espaço de convívio da família, protegida da exposição da rua. Warchavchik optou por este segundo modelo, uma varanda privada, protegida da exposição da rua.

2.7 - Os *Objet-tableau* nas Casas de Warchavchik

Os interiores projetados por Warchavchik, tanto na sua casa como para a *Exposição da Casa Modernista*, apresentam aspectos comuns que, de certa maneira, evidenciam como o arquiteto *misturou* as idéias da Bauhaus e de Le Corbusier. Os dois ambientes possuem todos os móveis desenhados pelo arquiteto e executados em suas oficinas; o que na Bauhaus era realizado como um projeto coletivo, aqui foi uma iniciativa individual. De Le Corbusier, o arquiteto utilizou a idéia dos *objets-tableau*, que aqui ganham um aspecto inusitado. Se recorrermos a dois exemplos de *objets-tableau* do pavilhão do *Esprit Nouveau* e das casas de Warchavchik poderemos observar a complexidade com que se deu a *mistura*.

No Pavilhão, Le Corbusier optou por tapetes orientais, enquanto em suas casas Warchavchik colocou um tapete do artesanato de camponeses russos (que remete às suas origens) e tapetes das oficinas da Bauhaus. A opção por esses objetos demonstra como as idéias dos movimentos europeus foram apropriadas (*deglutidas*) de forma *intuitiva* pelo arquiteto: enquanto os tapetes na Bauhaus faziam parte de um projeto comum com os móveis e arquitetura, aqui eles foram utilizados como objetos decorativos, retirados, assim como os tapetes orientais e russos, de seus contextos originais.

Com os quadros também ocorreu uma transposição/modificação dos princípios corbusianos. No Pavilhão, Le Corbusier expõe obras que representam os objetos estandardizados, reafirmando a importância dos móveis que ele utilizou nos ambientes; já Warchavchik recorreu a telas autorais de artistas com formações distintas como Tarsila e Segall, que não tinham uma relação específica com os locais onde seriam expostas e reafirmam as ambigüidades entre os espaços da casa e as relações sociais. Por exemplo, na sala de estar da *Casa da Rua Itápolis* encontramos a obra *Morro da Favela* de Tarsila e

Morro Vermelho de Segall. A primeira apresenta o negro no seu *habitat*, a favela; a segunda a negra com a criança em grandes dimensões com relação à paisagem, configurando um caráter heróico (**Figuras 3, 18 e 39**). Mas contraditoriamente, na realidade, esses mesmos negros eram tratados de maneira segregada, e o lugar que estava destinado a eles no trabalho doméstico os mantinha bem distantes do núcleo familiar.

Como os artistas foram formados em um contexto onde a *art nègre* foi uma fonte de referência formal, no contexto brasileiro essa referência foi além dos modelos esculturais – pois o negro e o mulato serviram como fonte direta. Para além da etnia, a outra fonte direta era a cultura popular desde os locais de moradia, como a favela, até as festas mais significativas, como o carnaval. A apropriação da cultura dos pobres não vem acompanhada de um discurso ou de uma *atitude* que demonstre qualquer vontade de defesa ou de melhora das condições de vida dessa população, o que nos leva a concluir que, nesse momento, a cultura popular, dos negros e mestiços, era uma fonte inesgotável e silenciosa, como manda a tradição servil.

Assim, na *Casa da Rua Itápolis*, ao se colocar no lugar mais nobre da residência duas visões do morro da favela e seus respectivos moradores, demonstrou-se a relação contraditória entre os temas das pinturas e o espaço da residência. Todas as casas de Warchavchik foram pensadas como espaços segregados, apresentando assim o dilema: se por um lado a arte representa uma valorização desta cultura, por outro, questiona por que a separação entre os espaços sociais e de serviços, reminiscência do período da escravidão, ainda existem?

2.7 - Le Corbusier no Brasil

Le Corbusier esteve no Brasil pela primeira vez em 1929. Nesta viagem, o arquiteto visitou São Paulo e o Rio de Janeiro. Em São Paulo, Le Corbusier conheceu a vanguarda local e comentou suas impressões: “os jovens paulistanos, autodenominaram-se

antropófagos, querem expressar por isto que pretendem lutar contra a dissolução internacional, aderindo aos princípios heróicos cuja memória ainda está presente".¹²⁵

Em São Paulo, o arquiteto visitou também a *Primeira Casa Modernista* de Warchavchik e a *Casa da Rua Itápolis*, que estava sendo terminada. A partir deste acontecimento, Warchavchik foi indicado para representar o Brasil e a América Latina como delegado dos CIAM.

Embora este fato seja um reconhecimento de que a arquitetura moderna estava sendo iniciada no Brasil, Le Corbusier, em suas anotações de viagem, não o menciona. Contraditoriamente, em seus vários relatos sobre o Brasil, a paisagem brasileira foi apresentada sem qualquer vestígio de modernidade:

tudo é conforme as escrituras: a floresta virgem, os pampas. A terra é verde no verão, em toda parte. A floresta virgem é como as outras: entretanto, há cipós, não podemos ignora-los. Há onças; mataram uma há 8 dias. [...]À noite ouve-se gritar os periquitos: são verdes como as folhas. Mas não os vemos. Há serpentes imensas: aqui estão as fotos. O mês passado elas mataram um homem. Não as vemos. A represa está cheia de crocodilos. Não os vemos (eis o rastro de um javali, de um veado, eis um tatu esmagado na estrada).¹²⁶

Le Corbusier, assim com Tarsila, também registrou o morro da favela no Rio de Janeiro. Fazendo um paralelo entre o desenho do arquiteto e a pintura da artista podemos reconhecer maneiras distintas de se representar o espaço.

O desenho de Le Corbusier pode ser considerado como uma representação do espaço por ele observado (**Figura 23**). No primeiro plano encontramos um negro, de costas, que direciona o olhar para o ponto de vista observado. Em seguida, temos as casas da favela, e ao fundo a Baía de Guanabara com o Morro do Pão de Açúcar à direita. De certa maneira, este desenho corresponde a sua descrição da favela: *"quando escalamos as*

¹²⁵ LE CORBUSIER, 1929 apud SANTOS, 1987, p.83.

¹²⁶ Ibidem, p.49.

*“favelas” dos negros, os morros altos e inclinados onde prendem suas casas de madeira e taipa pintadas com cores vivas, pregadas como mariscos nos rochedos do porto”.*¹²⁷

O autor inventa/imagina uma relação entre a maneira dos habitantes construírem suas casas e uma hipotética visão de mundo dos mesmos:

não há nem ruas, nem caminhos – tudo é muito inclinado – mas veredas que são ao mesmo tempo enxurrada e esgoto.(...) o negro faz sua casa quase sempre a pique, empoleirada sobre pilotis na parte da frente, a porta do lado de trás, do lado da colina; do alto das “favelas” vê-se sempre o mar, a bacia, os portos, as ilhas, o oceano, as montanhas, os estuários; o negro vê tudo isso; o olho do homem que vê vastos horizontes é mais altivo, os vastos horizontes conferem mais dignidade.¹²⁸

Assim como Tarsila, Le Corbusier inventa uma maneira de ver a favela e a coloca como uma realidade digna, o que é um ponto de vista bastante questionável. Tarsila apresenta uma favela colorida, as pessoas se encontrando, as roupas coloridas no varal, os animais, as crianças e a vegetação fantasiosa. Ao olharmos sua tela temos uma visão equivocada da vida no morro; um bom exemplo é o esgoto e a enxurrada observados por Le Corbusier, que na tela da artista brasileira seria um lago. Le Corbusier, por sua vez, apesar de descrever a realidade, *imagina* que ela seja uma forma digna de vida. Ambos, à sua maneira, são bastante equivocados.

Le Corbusier, assim como Lasar Segall, também se encantou pelos negros e os representou em uma série de desenhos, onde podemos observar um certo vigor físico, os traços fortes e muita sensualidade. Enquanto as obras de Segall mostravam o negro como trabalhador ou então como uma mãe zelosa, para Le Corbusier ele é representado como um ser sensual, que observa a paisagem onde vive de maneira gloriosa.

Todas estas visões sobre a paisagem e o povo brasileiro são bastante equivocadas. Elas demonstram como as pessoas que trabalhavam para a divulgação da modernidade no Brasil, tanto em âmbito nacional como internacional, *deglutiam* os aspectos que lhe

¹²⁷ LE CORBUSIER, 1929 apud SANTOS, 1987, p.88.

¹²⁸ Ibidem, Ibidem.

interessavam da cultura local e inventavam uma representação que não correspondia à realidade.

O ponto comum entre os três exemplos é que cada um, à sua maneira, inventa uma realidade e a representa como uma imagem onde não encontramos qualquer vestígio de modernidade. Onde está o Brasil Moderno? Nas casas de Warchavchik?

CAPÍTULO 3

A ARQUITETURA E ARTE PARA O “HOMEM DO POVO”: A QUESTÃO SOCIAL COMO NOVO ELEMENTO PARA A MISTURA

*“Queremos a revolução nacional como etapa da harmonia
planetária que nos promete a era da máquina.”*

(Oswald de Andrade, 1931)

3.1 – Descobrindo o “homem do povo”

Depois da *deglutição* antropofágica e da construção das primeiras casas modernas, foi introduzida na arte e na arquitetura brasileiras dos anos 1930 mais uma abordagem: a preocupação com as questões sociais. Foi o momento em que Tarsila descobriu e Segall reencontrou os temas dos trabalhadores e dos excluídos, ou seja, os operários, os retirantes, os marinheiros, as prostitutas, entre outros. Nos projetos de arquitetura encontramos exemplos das primeiras realizações com preocupações coletivas: Warchavchik projetou com Lúcio Costa a *Vila Operária da Gambôa* e Flávio de Carvalho estudou novas possibilidades de uma *vila* para classe média, o que resultou no *Conjunto de Casas da Alameda Lorena*. Assim, o início dos anos 1930 foi o momento em que incorporou-se na arte e na arquitetura a preocupação com o “*homem do povo*”,¹²⁹ ou seja, as questões relativas aos trabalhadores e aos excluídos.

Os motivos para a valorização do tema “social” são vários. Depois da Revolução de 1930 e a chegada de Getúlio Vargas¹³⁰ ao poder, o novo governo estava interessado em buscar soluções para o problema habitacional dos trabalhadores nas grandes cidades. Além

¹²⁹ Esse termo faz alusão ao nome do Jornal “Homem do Povo” de Oswald de Andrade e Pagu. Segundo Schwartz (2002) nesse momento “Oswald de Andrade renega seu passado vanguardista e se alto denomina um *“palhaço da burguesia”*. Junto com Patrícia Galvão, sua nova companheira, funda o aguerrido jornal *O Homem do Povo* (1931) e passa a escrever romances de compromisso social.” In: SCHWARTZ, 2002, p.149.

De certa maneira, a expressão “homem do povo” sintetiza a mudança de direcionamento nos olhares dos artistas e arquitetos para as questões sociais, que, em grandes linhas, seria a preocupação com o povo.

¹³⁰ As crises políticas dos anos 1920 culminaram na Revolução de 1930, que destruiu definitivamente a República oligárquica e levou Getúlio Vargas ao poder. Mas, as crises não cessaram, em 1932, ocorreu a Revolução Constitucionalista, em 1933, o presidente decidiu convocar a assembléia constituinte. Mais sobre a Era Vargas pode ser encontrado em: ALENCAR; CARPI; RIBEIRO, 1979, p.227-261; e em SKIDMORE, 1976.

disso, esse é o momento em que, na URSS, o governo socialista e seus princípios políticos já consolidados se propagaram pelo mundo, chegando até aqui no Brasil.¹³¹

Segundo Schwartz (2002), “*essa década põe fim ao experimentalismo estético das vanguardas e abre passagem para a pesquisa social, privilegiando o engajamento político*”.¹³² Minha hipótese é que esse *engajamento* foi apenas mais um elemento para ser trabalhado pela Vanguarda local, para ser *misturado* com os referenciais europeus e locais abordados nos anos 1920. Depois do *Momento Pau-Brasil* e do *Momento Antropofágico*, iniciou-se o *Momento Social*. As questões desses três momentos não são específicas e muito menos excludentes, ao contrário, se somaram, *misturaram* e criaram obras impregnadas de contradições.

Se voltarmos à Exposição da Casa Modernista, veremos que ali se pretendia divulgar uma maneira de viver moderna, usando para isto uma decoração com móveis funcionais e obras de arte criadas nos momentos *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, que tinham como tema cenas e tipos populares. Naquele momento, os negros e mulatos pintados por Tarsila e Segall eram apresentados de forma idealizada, como já foi discutido anteriormente, no Capítulo 2. Esses quadros decoravam os espaços mais importantes da casa, como a sala e os quartos. Mas, as condições de trabalho dos personagens apresentados eram ignoradas. Essa arquitetura, que pregava um *modo de vida moderno*, mantinha os trabalhadores domésticos em espaços restritos, demonstrando assim que a arte e a arquitetura mantinham, ao nível das relações sociais imediatas, a distância característica entre as elites e os trabalhadores.

Procuró mostrar neste capítulo um recorte das iniciativas na arte e na arquitetura nesse *momento social*. A mudança substancial, nos exemplos escolhidos, é que a arte não foi mais usada para decorar os ambientes da arquitetura moderna, e a arquitetura, por sua vez, não era mais um projeto particular. Os artistas e arquitetos se organizaram em

¹³¹ O Partido Comunista do Brasil foi fundado em 1922. Em 1924 explode nos estados de São Paulo, Sergipe, Amazonas e Rio Grande do Sul as rebeliões tenentistas, que tiveram sua continuidade na Coluna Prestes que percorreu país nos anos de 1925 a 1927.

¹³² SCHWARTZ, Jorge. *Tupi or not Tupi: o grito de guerra na literatura do Brasil Moderno*. In: SCHWARTZ (Org.), 2002, p.148.

sociedades, promovendo eventos públicos como festas, teatro, concertos, conferências e exposições. A arquitetura desenvolveu projetos de conjuntos de casas, substituindo o morador/proprietário pelo inquilino desconhecido, com um programa que procurava relacionar economia com funcionalidade.

Além disso, é nos anos 1930, que os artistas e arquitetos aqui estudados tiveram suas finanças abaladas depois da crise mundial de 1929. Oriundos da aristocracia rural e da burguesia urbana, eles iriam perder muitos privilégios. A situação pessoal atrelada à crise mundial e o fortalecimento das questões socialistas no panorama internacional fizeram com que eles deslocassem seus olhares para os excluídos. De certa maneira, pelo menos potencialmente, mais consciente, e assim, entraram mais uma vez no debate internacional.

Contudo, são muito tênues os limites do comprometimento desses artistas com as questões sociais. Tarsila foi à URSS em 1931, trouxe os cartazes da propaganda socialista e fez palestras no CAM sobre essa arte. Mas, o envolvimento com a causa social era uma situação quase impossível, como sintetiza Amaral (1975):

numa época de aspirações populistas dificilmente Tarsila poderia se encaixar com naturalidade: não sendo de origem proletária, não tendo vivido a problemática da discriminação ou da luta social, não tinha condições de indentificar-se com facilidade com as posições que via a sua volta.¹³³

Mesmo com esse comprometimento *suave*, Tarsila pintou, em 1933, duas telas que apresentam seu olhar sobre a questão: *Operários* (**Figura 49**) e *2ª Classe* (**Figura 48**). A primeira é um retrato da diversidade racial brasileira, onde todas as caras formam o primeiro plano da tela e ao fundo temos a indústria, enquanto a segunda representa uma família de pessoas tristes, famintas; o que vemos, então, é um retrato das mazelas que as famílias dos trabalhadores e dos imigrantes estavam expostas nas grandes cidades. Nessas obras, podemos observar uma mudança significativa em termos tanto da representação quanto da composição. As pessoas aqui não são mais estilizadas, como na fase *Pau-Brasil*, muito pelo contrário, nas duas obras podemos observar as caras, as raças, as dores e as mazelas de

¹³³ AMARAL, 1975, p.341.

uma maneira geral. Em termos compositivos, Tarsila substitui os múltiplos planos de seus períodos anteriores por apenas dois planos, o que efetivamente nos aproxima da figura no primeiro plano, ou seja, as pessoas – o *“homem do povo”*.

Para Segall esse tema, de uma maneira geral, não é nenhuma novidade, contudo, ele sofreu adaptações no Brasil. Embora Segall não fosse de origem aristocrática, como Tarsila, ele se integrou a uma importante família da burguesia industrial. Isso, de certa maneira, poderia ter sido um fator limitador no seu trabalho, como podemos observar no depoimento de Scliar a Aracy Amaral (1984): *“Scliar acrescenta que Segall tinha idéias de esquerda, assim como uma clara preocupação social. Mas sofria ao mesmo tempo pressões familiares que o impediam de tomar atitudes mais abertas”*.¹³⁴ Mas, mesmo assim, Segall, segundo Amaral (1984), retornou à temática do drama social ao representar as cenas da vida das prostitutas do mangue, no Rio de Janeiro, em 1929 (**Figura 50**).

Comparando os dois artistas, observamos que Tarsila mantém um tema local, ou seja, a diversidade racial do trabalhador brasileiro e a família, enquanto Segall continua buscando temas mais universais, como a prostituição, os imigrantes e a pobreza. Aqui no Brasil ele mantém os temas e muda os personagens. Carlos Drummond sintetizou a natureza do trabalho de Segall como um todo:

raramente um artista se encontra e se depura a esse grau: exprimindo todas as suas ancestralidades melancólicas, sem se esquivar do pessimismo inato, sem recusar temas polêmicos e perturbadores, sem fugir a experiência da migração para o meio mais diverso daquele em que se formara, mudando de cultura, expondo-se a todos os azares da readaptação e elaborando sua síntese com elementos supostamente inconciliáveis, Lasar Segall atingiu certamente a felicidade, que é um modo pessoal de ser.¹³⁵

¹³⁴ AMARAL, 1984, p.57-8.

¹³⁵ DRUMOND, Carlos, 1957 apud LASAR SEGALL, 1982, p. 69.

3.2 - As Sociedades entre Artistas e Arquitetos

A questão social foi incorporada de maneira distinta pelas duas organizações criadas nos anos de 1930, a Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM), que se mantém mais distante da problemática social, e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), que teve preocupações sociais explícitas. O surgimento dessas associações, segundo Zílio (1997), estava condicionado à uma nova ordem social. Depois da crise de 1929 e da Revolução de 1930, e, por conseguinte, a crise financeira da aristocracia, houve uma mudança de atitude por parte dos artistas que, agora, não tinham mais o apoio da aristocracia rural. Em São Paulo, eles tentaram criar condições para dar continuidade ao movimento cultural iniciado na década anterior, tendo em vista que, *“os salões da aristocracia rural já não podem mais oferecer o mesmo brilho e condições, como centro de reunião”*.¹³⁶ Assim, surgiram a Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM), em reunião na casa de Warchavchik, e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), tendo Flávio de Carvalho como idealizador.

Grosso modo, a SPAM era patrocinada por figuras da burguesia e foi pouco atenta às questões sociais, enquanto o CAM foi formado por artistas de classe média que tinham uma *“certa orientação esquerdizante”*.¹³⁷ Contudo, essas organizações não possuíam uma separação radical entre os seus integrantes, Tarsila, por exemplo, membro da SPAM, realizou uma palestra no CAM.

Ao observarmos as atividades das duas organizações veremos uma *continuidade* das questões presentes nas discussões dos momentos anteriores, *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, onde a dialética entre o moderno e o arcaico é mantida como fio condutor. Em grandes linhas, na SPAM esse debate foi mantido dentro dos cânones do período anterior, ou seja, considerando o moderno como urbano e o arcaico como a selva africana, enquanto no CAM o moderno é o tecnológico e o arcaico o primitivo local, os índios e os descendentes dos escravos. Contudo, é no CAM que a discussão sobre o *social* foi mais

¹³⁶ ZILIO, 1997, p.57-8.

¹³⁷ Ibidem, p.59.

ênfatizada, seja através da arte de orientação socialista em sua vertente soviética e mexicana ou das condições de vida dos trabalhadores em uma fazenda de cacau.

3.2.1 - A Programação do CAM e da SPAM

Para além dos Bailes e do Teatro da Experiência, que serão estudados nos itens seguintes, tanto o Clube dos Artistas Modernos quanto a Sociedade Pró Arte Moderna promoveram eventos, como recitais de música, teatro, conferências, exposições de arte, entre outros.

No caso do CAM houve todo um esforço para a programação das conferências, abertas ao público. Almeida (1976) descreveu com detalhes esses eventos:

a de Nelson Tabajara de Oliveira, sobre a China; a de Tarsila, sobre arte proletária; a de Jaime Adour da Camara, sobre Raul Bopp, com Maria Paula dizendo versos do poeta; a de Nelson Resende; a de Mário Pedrosa, “Teoria marxista sobre a evolução da Arte”; a de Caio Prado Júnior, recém-chegado da União Soviética, que atraiu publico em tal quantidade, que foi preciso organizar fila para a entrada no salão; a de Jorge Amado, sobre a vida numa fazenda de cacau; a de Galeão Coutinho, “Elogio à usura”, a do fantasioso sertanista Halembeck e a do coronel Regalo Braga, sobre os índios Xavantes, este aliás vivamente contestado por Hermano Ribeiro da Silva, que comandara a primeira expedição a ter contato com aqueles selvagens, na serra do Rocador. E ainda a palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, de extraordinário interesse e larga repercussão.¹³⁸

Observando os temas das palestras do CAM, descritas acima, podemos notar a preocupação com as questões políticas e sociais, que foram debatidas através da apresentação da forma de vida dos trabalhadores, da descoberta do *primitivo* local (através da palestra sobre os índios Xavantes, que neste momento ainda não tinham estabelecido contato definitivo com o “homem branco”) ou da palestra do pintor mexicano David Siqueiros, cujo comprometimento com o socialismo stalinista foi uma marca no seu trabalho.

As exposições promovidas pelo CAM somaram mais influências a esse cenário, cujos temas foram: os cartazes russos, da coleção de Tarsila do Amaral; as gravuras

¹³⁸ ALMEIDA, 1976, p.77.

expressionistas de Kathe Kollowitz, as pinturas e esculturas dos internos do Hospital do Juqueri e os trabalhos de arte infantil recolhidos nas escolas públicas de São Paulo ou fornecidos por particulares.¹³⁹

Assim, no CAM podemos reconhecer um conjunto de informações que atestam como a Vanguarda Artística Brasileira esteve em contato com diversas influências. Das tendências dos anos 1920, temos a aproximação com o *primitivo* considerado como conceito, mas incorporando as peculiaridades locais, seja através da cultura negra e/ou a dos índios Xavantes. Do Surrealismo e do Expressionismo, há essa simpatia pela observação dos desenhos dos loucos e das crianças. A contribuição dos anos 1930 é a descoberta do universo do trabalho, em nível local, isso se dá através do tema do trabalhador rural, abordado por Jorge Amado; em nível internacional, através da arte dos cartazes soviéticos, e do Muralismo Mexicano com a arte de Siqueiros; ambos eram formas de divulgação de idéias políticas. Mas, apesar desses *contatos*, os artistas do CAM mantinham, contraditoriamente, uma certa distância das questões que envolviam o trabalhador urbano, ou seja, o proletariado.

As Exposições promovidas pela SPAM tiveram uma orientação distinta das do CAM. Em 1933, foi inaugurada a “1ª Exposição de Arte Moderna de SPAM”, com exemplos de pintura, escultura e arquitetura. A exposição de pintura e escultura foi dedicada as obras da “Escola de Paris”, como Lhote, Brancusi, De Chirico, Le Corbusier, Delaunay, Gleizes, entre outros, que pertenciam às coleções particulares dos membros da SPAM; e dos artistas locais, membros da SPAM, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Lasar Segall. Nessa mostra, havia também uma parte dedicada à arquitetura, que ficou restrita à apresentação dos projetos modernos de Warchavchik.¹⁴⁰

Segundo Zanini, (1983) no Catálogo da 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM, Mário de Andrade:

constatava o interesse dos pintores pela natureza e a “ausência de arte social entre nós”. Defendendo agora uma arte a seu ver de

¹³⁹ SANGIRARDI JUNIOR, 1985, p.37.

¹⁴⁰ BECCARI, 1984, p.93-94.

responsabilidade social, clama por modelos que revelem “uma compreensão da vida”, declarando ademais: “o que realmente faz falta em nossa pintura spamista são criadores de ordem social”.¹⁴¹

A constatação de Mário de Andrade talvez tenha sido feita antes das obras de Tarsila com conteúdo social, como *2ª Classe* e *Operários*, e da obra de Segall ao final dos anos 1920, que teve como tema cenas das prostitutas do Mangue; ou então é uma lucidez diante da impossibilidade de nossos pintores, oriundos da aristocracia rural e da burguesia industrial, conseguirem produzir uma arte que realmente estivesse voltada para a “responsabilidade social”. Contudo, essa primeira exposição não apresentou qualquer novidade para o universo artístico brasileiro, uma vez que, já estamos nos anos 1930 e essas obras haviam sido apreciadas pelos artistas nos anos 1920. Talvez o objetivo fosse promover os trabalhos dos associados, como Tarsila, Segall e Warchavchik.

A “2ª Exposição de Arte Moderna da SPAM” foi dedicada aos artistas modernos do Rio de Janeiro, então capital federal, que teve como objetivo divulgar o trabalho desses artistas no meio paulista e apontou para uma possível integração entre os dois meios artísticos. Participaram dessa mostra Portinari, Guignard, Ismael Nery, Teruz, José Cardoso Junior, entre outros.¹⁴²

3.2.2 – O Carnaval na Cidade de SPAM e A Expedição às Matas Virgens da Spamolândia

Os objetivos da SPAM podem ser reconhecidos em suas festas, que foram realizadas sob a coordenação de Lasar Segall, que tinha a responsabilidade desenhar os cenários e alguns figurinos. Esta associação consolidou a união de um grupo de artistas e seus amigos, todos membros da elite paulistana, que usavam a justificativa de estarem criando uma sociedade artística para promoverem festas requintadas, cujo acesso estava restrito aos sócios ou àqueles que tinham condições de pagar os convites.

¹⁴¹ ANDRADE, Mário, 1933 apud ZANINI, 1983, p.582.

¹⁴² Ibidem, p.97.

A primeira festa realizada pela SPAM já demonstrou sua tendência elitista. Foi o baile “*São Silvestre dos Farrapos*”, idealizado por Segall como festa da passagem do ano de 1932 para 1933, onde todos os participantes deveriam ir vestidos como mendigos. A pobreza, usada como alegoria e forma de diversão, foi divulgada na imprensa local, que mostrou as fotos dos membros da elite em farrapos.¹⁴³ Muito longe de qualquer preocupação social, essa atitude demonstra como os membros da SPAM desconheciam ou ignoravam propositadamente as discussões sociais dos anos 1930.

As duas festas mais importantes da SPAM, para arrecadar fundos, foram os bailes de carnaval de 1933 e 1934. O primeiro baile foi uma simulação de uma cidade fictícia, onde alguns componentes da vida urbana foram recriados; o segundo, foi uma expedição às matas virgens de Spamolândia. Em ambos os casos, o que se vê é uma criação cenográfica baseada em elementos da vida urbana e na idealização da selva, de acordo com os cânones internacionais dos anos 1920, ou seja, tendo como referência a *art nègre*.

No projeto geral da “Cidade de SPAM”, Lasar Segall imaginou uma cidade fictícia com alguns elementos da cena urbana, como estava anunciado no convite para o baile: O Circo de SPAM! O Monumento de SPAM! O Presídio de SPAM! O Jardim Zoológico de SPAM! Os Restaurantes e Quiosques de SPAM! Essa cidade é imaginada como cenário de diversão (circo, zoológico, restaurantes) e de controle (presídio).¹⁴⁴ É uma cidade antiga, pré-industrial, onde a festa era uma demonstração do excedente retirado do campo (**Figuras 51 e 52**). O requinte da festa chegou ao nível monetário e jornalístico: foi criada para a cidade fictícia uma moeda corrente, que deveria ser trocada em uma agencia de câmbio, o “Spamote” e o “Spamin”, e um jornal local, que se chamava “A Vida de SPAM”, realizado sob a direção de Mário de Andrade.¹⁴⁵

¹⁴³ Segundo Beccari (1984) esta festa foi noticiada nos jornais Diário da Noite (2-1-1933) e no Correio de São Paulo (2-1-1933). In: BECCARI, 1984, p.87.

¹⁴⁴ ALMEIDA, 1976, p.41-53.

¹⁴⁵ Ibidem. Ibidem.

O segundo baile foi “*Uma Expedição às Matas Virgens da Spamolândia*”, onde Segall usou como idéia de selvagem as referências da *art nègre* juntamente com alguns elementos do *primitivo* local. A figura central da festa, de quatro metros de altura, era uma negra e a decoração do palco era retilínea, lembrando desenhos indígenas (**Figura 53**). Os animais e a vegetação também remetem à África e ao Brasil, como vemos na descrição de Beccari (1984): “*tiras de papel pintado imitando folhas de bananeira decoravam o teto, de onde pendiam animais insólitos: burros, cobras, zebras, borboletas, corujas e cachos gigantescos de banana*”.¹⁴⁶ (**Figura 54**)

A selva alegórica, criada por Segall, reflete sua desconsideração com relação às questões locais; ao misturar a natureza tropical com a estética da *art nègre*, ele estava apenas criando cenários exóticos para o carnaval da elite paulistana. Isso demonstra o conflito na obra de Segall: em seu período alemão, ele procurava denunciar as mazelas sociais; quando chegou ao Brasil retratou os negros e mulatos, mas, tratado-os mais como modelos formais do que como objetos de denúncia social. Nesse momento, ele estava retornando ao temas sociais através da série de gravuras sobre as *Prostitutas do Mangue* (1929), onde retratava prostitutas na zona do Mangue, no Rio de Janeiro (**Figura 50**) mas, ao mesmo tempo, nos cenários ele mantém os valores da *art nègre*, tão reconhecidos pelas elites locais por ser uma moda parisiense. Assim, Segall estava retomando o tema dos excluídos, mas, ao que parece, sem se comprometer inteiramente com os problemas locais.

Assim, se considerarmos os anos 1930 como o momento do engajamento por parte dos artistas, a SPAM era uma associação conservadora, onde foi incorporada a oposição cidade/selva, moderno/arcaico, criando alegoricamente a cidade pré-industrial e a selva. Contraditoriamente, ela estava inserida em São Paulo, uma cidade industrial, e em um país, onde o negro era descendente dos escravos, e os índios, que sobreviveram aos extermínios dos séculos anteriores, estavam ainda sendo contactados pelo “homem branco”.

¹⁴⁶ BECCARI, 1984, p.100.

3.2.3 - O Bailado do Deus Morto

O Teatro da Experiência foi um dos trabalhos desenvolvidos por Flávio de Carvalho no CAM, que teve na peça *O Bailado do Deus Morto* sua manifestação mais significativa. Dentro do programa do teatro, Flávio de Carvalho tinha objetivos bastante diversificados, como podemos observar em sua descrição:

Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma do espetáculo teatral. Diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro...e muitas coisas que no momento me escapam.¹⁴⁷

Na peça *O Bailado do Deus Morto*, Flávio de Carvalho escreveu o texto, desenhou os cenários e os figurinos, dirigiu e coreografou. No primeiro ato, que se chama *Bailado dos Soluços*, é anunciada a morte do Deus, que possui as características de um ser selvagem, primitivo, um “*Deus peludo*”, cujo “*cabelo ondulado era comprido como o da mulher*” e o seu corpo era “*vestido de folhas*”. Ao ser seduzido pela “*Mulher Inferior*”, esse Deus passa a trair os seus amigos, as feras, e é acusado por elas: “*Oh deus imundo....o deus dos homens...a puta do pecado te arrancou das folhas e das feras...você matou e traiu as feras do mato...o teu corpo deus prostituto cheira ao unguento da civilização...você bebe cerveja e usa roupas que a puta te ensinou...*”.¹⁴⁸ No final desse ato, o Deus é condenado ao desaparecimento por ter se entregado à mulher inferior. O pano de boca, feito de gaze transparente, cai e os atores continuam recuando. Através da gaze, o espectador pode observar a transição entre os atos, Flávio de Carvalho optou pela idéia de continuidade e de

¹⁴⁷ CARVALHO, Flávio. *A Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto*, 1939. In: GOLINO, 2002, p.172.

¹⁴⁸ Ibidem, p.159.

uma certa crueza ao mostrar como funciona o tempo e a espacialidade do teatro, permitindo ao expectador acompanhar todo o processo.

No segundo ato, que se chama *Confissão e o Fim de Deus*, se inicia antes da subida do pano de boca, o que evidencia a revelação da construção da obra. Quando sobe o pano, entra no palco a “mulher do deus”, que explica ao mundo porque seduziu o monstro mitológico e pacato entre os animais e o colocou como Deus entre os homens. Neste ato o coro acusa o deus de sua fraqueza: ¹⁴⁹ “Oh Deus humilhado...vítima da cilada...o teu sexo mudou...você não é mais o grande piedoso...a puta abafou a fúria do teu pênis feroso”. ¹⁵⁰

Em seguida inicia-se o ritual da *deglutição* do corpo divino. O corpo do Deus é dividido e utilizado para vários fins: os pelos de deus, para fazer pincel; os ossos, para farinha de ossos; patas e tendões, para óleo de mocotó, gelatina e cola; os chifres, para pentes, facas e botões; o sangue, para fazer farinha para as galinhas; o sebo, para falsificação da manteiga; as tripas, para a grande sonda do mundo de amanhã; as partes imprestáveis, para guano e *stick*; os ossos da cabeça, da costela e da mandíbula; para fabricar sulfato animal em presença de ácido sulfúrico; a banha, para lubrificar o moto-contínuo; o pescoço e os gânglios, é sugerido que poderia fabricar um novo Deus, o que está fora de questão, pois, “a psicanálise matou o deus”!

Esse ritual da *deglutição* do corpo divino mistura as questões relativas ao arcaico e ao moderno de maneira distinta das experiências anteriores. Inicialmente ele utiliza a partição do corpo, como nas narrativas de Hans Staden, mas, esse corpo não alimenta outros seres humanos diretamente. O Corpo do Deus tem que ser processado pela tecnologia industrial e gera alimentos e utensílios para os outros seres, os consumidores urbanos. A *deglutição antropofágica*, aqui, passa pela transformação industrial, criando, assim, uma maneira inédita de misturar o moderno e o arcaico.

¹⁴⁹ CARVALHO, Flávio. *A Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto*, 1939. In: GOLINO, 2002, p.157-170.

¹⁵⁰ CARVALHO, Flávio. *A Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto*, 1939. In: GOLINO, 2002, p.164-165.

3.2.4 - O Teatro da Experiência e o *Primitivo*

No teatro da Experiência Flávio de Carvalho buscou iniciativas que misturaram as questões do *primitivo* e do moderno, como podemos notar na peça *O Bailado do Deus Morto*, mas, também buscou lidar com o *primitivo* local de uma maneira inusitada. Esse segundo momento é que pretendo enfatizar aqui. Ao tentar estabelecer uma relação com a cultura negra local, Flávio de Carvalho *reinventa* uma cultura da qual ele encontrou apenas os vestígios e criou uma situação que reafirma várias idéias já discutidas como a *mistura*, a *simulação*, o *hibridismo*, a sobreposição de culturas, uma situação indeterminada, por excelência.

Na inauguração do Teatro da Experiência e na peça *O Bailado do Deus Morto*, Flávio de Carvalho tem em seu elenco músicos negros, segundo ele “*pegados a esmo na rua*”. O autor justifica a escolha por causa do tipo de música e dos instrumentos que pretendia utilizar, segundo ele: “*devido a natureza do instrumental (urucungo, réco-réco, uquiçamba, tamborim, cuíca ou puita, bumbo)*.”¹⁵¹

Mas, a relação com a cultura negra foi além dos instrumentos. Na inauguração do Teatro da Experiência foi apresentada uma “*coletânea de danças e cânticos da época da escravidão*”. Na foto da época podemos observar “*Henrição e sua “troupe”*”¹⁵² vestidos com roupas tribais – saíotes feitos de um material que lembra palha, seus corpos estavam pintados com listras brancas, e em suas mãos os instrumentos *negros*.

E aqui, como já foi apresentado anteriormente, encontramos uma complexa relação com a cultura *primitiva*. Voltando ao exemplo europeu, encontramos uma situação que podemos comparar com o exemplo local. Segundo Perry (1998), os alemães foram encantados pela arte primitiva nos anos 1910 e 1920, devido à expansão colonial na África, o que propiciou a criação de coleções etnográficas em Berlim, Hamburg, Leipzig e Dresden,

¹⁵¹ Ibidem, p.172-174.

¹⁵² CARVALHO, Flávio. *A Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto*, 1939. In: GOLINO, 2002, p.174.

onde “as exposições públicas de arte colonial se tornaram cada vez mais populares”, essas tinham um caráter de mostras “primitivas” e “exóticas”. Eles chegaram a levar para a Alemanha uma aldeia de dançarinos africanos, que se apresentavam no jardim zoológico da cidade.¹⁵³

Comparando as situações vemos que o europeu retira a tribo diretamente da África e a leva para o zoológico, onde seus integrantes são apresentados como animais exóticos.¹⁵⁴ No Brasil, esta tribo é imaginada. Os descendentes dos escravos, de tribos distintas e não identificadas, são retirados da rua e vestidos e pintados de maneira a lembrar como seria uma “tribo” africana. Assim, o gosto europeu pela cultura negra, aqui ganha a dimensão de uma simulação: o negro não está na África, está na rua, em estado de pobreza, ele ganha o palco para simular as próprias origens. Em ambos os casos, seus países e suas tribos de origem são ignorados em prol de uma apresentação exótica.

3.2.5 - O Teatro da Experiência e a Bauhaus

O argumento de Argan sobre o teatro da Bauhaus, guardadas as devidas proporções, poderia ser considerado para o trabalho realizado por Flávio de Carvalho no Teatro da Experiência. Segundo o autor, “O ensino do teatro era fundamental (...), e não apenas como arquitetura do teatro e cenografia, mas também como direção, coreografia, ação cênica e dança”.¹⁵⁵ Podemos verificar no *Teatro da Experiência* que as propostas do teatro da Bauhaus estão presentes, mas, como manda o gosto local, de forma intuitiva.

Nos ateliês da escola alemã, os alunos estudavam o corpo humano, da anatomia às dimensões do movimento. As composições dos Ballets da Bauhaus iam desde os estudos do movimento até a criação dos figurinos e dos cenários. Flávio de Carvalho, no *Bailado do*

¹⁵³ HARRISON; FRASCINA; PERRY, 1998, p.73-4.

¹⁵⁴ Lidar com a cultura dos povos periféricos como elemento exótico nos centros colonialistas é uma prática antiga que remonta o século XVI. Cunha (1992) narra uma situação na corte francesa onde realidade e simulação se encontram: “A 1º de outubro de 1550, a cidade normanda de Rouen, que fabrica tecidos e comercia regularmente pau-brasil, oferece, para convence-lo a investir dinheiro da Coroa e estabelecer uma Colônia uma festa brasileira ao rei da França Henrique II e a sua mulher Catarina de Médici. O rei e a rainha são recepcionados por trezentos índios tupis, dos quais cinquenta autênticos, e os outros marinheiros franceses falantes de tupi e prostitutas, todos despídos para a ocasião e que encenam na margem esquerda do Sena, a vida Tupinambá: amor na rede, caça, venda de pau-brasil, guerra”. In: CUNHA (Org.), 1992, p.20.

¹⁵⁵ ARGAN, 1999, p.272.

Deus Morto realizou todas essas etapas, mas, de maneira *intuitiva* e sem preocupações, muito distante da sistemática da Bauhaus.

Ele realizava estudos formais das apresentações de dança que assistia, seus desenhos demonstram uma observação dos movimentos integrados com os figurinos, estudando, assim, a maneira como a roupa interferia na dança. DAHER (1979) argumenta que Flávio de Carvalho trabalha duas qualidades da dança: a primeira é a síntese de caráter visual, eliminando detalhes irrelevantes nos figurinos e nos movimentos; e a segunda é a estilização, o antinaturalismo, que podemos observar em seus estudos sobre os espetáculos, onde o desenho varia de acordo com o movimento.¹⁵⁶

Essa observação do corpo em movimento também é encontrada no painel proposto para o projeto do palácio do governo, apresentado no Capítulo 1, onde o painel da dança, que seria colocado no Salão de Festas, é uma apresentação do corpo feminino nu em movimento (**Figura 16**). O artista retira o figurino e procura representar a expressão do corpo por si só, em sua totalidade e a exuberância dos movimentos e a nudez das dançarinas remetem à tela “A Dança” de Matisse.

No *Bailado do Deus Morto*, podemos observar que Flávio de Carvalho trabalhou os figurinos e o movimento dos atores de maneira elaborada (**Figura 55**). Os figurinos eram uma simulação do *primitivo* misturado com a tecnologia, pois os atores estavam vestidos com roupas brancas, retas e usavam máscaras *primitivas* elaboradas com material tecnológico, o alumínio, lembrando as máscaras metálicas do Ballet da Bauhaus.

No cenário, encontramos apenas uma coluna de alumínio com uma corrente e o pano de boca é feito de gaze, o que proporciona ao expectador acompanhar o espetáculo mesmo durante o intervalo. Tanto Flávio de Carvalho como Oskar Schlemmer, responsável pelo Ballet da Bauhaus, trabalharam os efeitos do metal e da luz em suas produções (**Figura 56**). No espetáculo “*Dança do Metal*” (1929) da Bauhaus, podemos observar placas metálicas no cenário e o bailarino trabalhando os efeitos de luz e sombra nesse ambiente. Já no “*Ballet triático*”, temos as máscaras metálicas, cuja composição rígida sugere seres de

¹⁵⁶ DAHER, 1979, p.130.

alta tecnologia.¹⁵⁷ No caso brasileiro encontramos um uso subversivo desse material, aqui, o alumínio é utilizado em máscaras tribais, sugerindo uma atualização no que diz respeito ao material e um regresso ao *primitivo* na forma, reafirmando a dialética moderno/arcaico. (Figuras 57 e 58). Contudo, enquanto nas festas da SPAM podemos observar a separação radical entre a cidade e a selva, o moderno e o arcaico, no *Teatro da Experiência*, Flávio de Carvalho consegue fundir os dois conceitos, tanto no texto quanto no figurino, o *primitivo* e o moderno formam uma unidade.

3.3 – Os Projetos de Arquitetura para o “Homem do Povo”

3.3.1 - O Debate Acerca do *Existenzminimum*

A discussão sobre a habitação coletiva na Europa surgiu como demanda de uma realidade social bem distante da nossa, passando pela reconstrução dos países atingidos pela guerra e, no caso soviético, pela necessidade de se construir casas populares depois da Revolução. Ambas iniciativas discutiram o conceito do *existenzminimum* (espaço mínimo para a existência) e de uma solução estrutural para agilizar o processo construtivo e promover o barateamento da obra e a flexibilidade da planta.

Recorrendo aos exemplos do capítulo anterior, podemos reconhecer como Gropius e Le Corbusier trabalharam essa questão; somadas a eles, temos as iniciativas do estado soviético. Todos esses exemplos podem ser parâmetros para analisarmos os projetos de Warchavchik e Flávio de Carvalho que, de certa maneira, fundiram essas questões com os aspectos construtivos e formais da arquitetura local.

Tramontano (1993) estuda o trabalho realizado na prefeitura de Frankfurt, que tinha como coordenador de projetos Ernest May, cujas iniciativas foram referências para os debates no CIAM de 1929, e mostra como a busca do *existenzminimum* é uma articulação entre uma necessidade de se resolver o problema da habitação com as questões econômicas. A diminuição das áreas das residências podem ser observadas, nesse período, nos apartamento-tipo de sala e dois quartos que passou de 75 m² para 65 m²; em seguida,

¹⁵⁷ BAUHAUS, 1970, p.91-2.

esse apartamento-tipo passou para uma área entre 40 e 43 m², tendo assim, uma média de 10 m² por habitante.¹⁵⁸

Os estudos de Gropius demonstram uma maneira de tornar este espaço mínimo o mais funcional possível. Segundo Argan (1990), para Gropius:

o princípio do “mínimo para a existência” encontra uma justificação não só econômica, mas também construtiva: qualquer fração de espaço que não seja efetivamente “habitada”, dimensionada para o ato humano preciso, só poderá perturbar a percepção do espaço e a clareza das sensações.¹⁵⁹

Em um exemplo dos estudos de Gropius, a casa elaborada para o “Conjunto-Exposição de Weissenhof”, em Stuttgart 1927, onde podemos observar no primeiro pavimento uma alteração na maneira de articular os espaços de serviço com as outras funções da casa. Como observa Tramontano (1993):

a cozinha no centro da habitação, funciona ainda como ligação entre os espaços de convívio – sala de jantar e zona de refeições – espaços de estocagem – despensa, depósito e estoque de carvão/caldeira, deslocando a noção de “espaço de serviço” para espaços que não abrigariam atividades humanas duradouras, mas que promoveriam o funcionamento da “maquina de morar”.¹⁶⁰

Para o CIAM de 1929, Gropius apresentou um estudo de moradia mínima nos mesmos padrões de May, ou seja, com dois quartos e sala, com a parte que necessitava de instalações hidráulicas próximas e com a cozinha junto ao hall de entrada. A moradia apresenta uma sala, no primeiro pavimento, e dois quartos, no segundo pavimento. O banheiro do segundo pavimento está sobre o do primeiro, o que reduz os custos com a parte hidráulica.

A contribuição dos soviéticos no que diz respeito à habitação mínima é fundamental. No final dos anos 1920, o governo criou um grupo de pesquisa que procurava, assim como Gropius e Le Corbusier, a criação de uma moradia estandardizada. O projeto de Ivanov e

¹⁵⁸ TRAMONTANO, 1993, p.56-57.

¹⁵⁹ ARGAN, 1990, p.80.

¹⁶⁰ TRAMONTANO, 1993, p. 58-59.

Larinsky para o concurso da OSA (Associação dos Arquitetos Contemporâneos) tem como proposta apartamentos dúplex encadeados, com corredor central. O princípio das instalações hidráulicas em uma mesma direção também foi considerado. A inovação é a criação de uma cozinha compacta, em forma de armário, com o objetivo de que, com o tempo, os usuários da habitação se adaptassem ao uso da cozinha coletiva, e assim, a cozinha-armário fosse retirada da unidade.¹⁶¹

Um terceiro exemplo de proposta para a solução habitacional é a *Maison Citrohan*,¹⁶² cujas cinco estudos foram projetadas por Le Corbusier no período de 1919 a 1927. Projetada para resolver o problema da construção em série, essa residência foi dividida em duas partes, assim como no projeto de um carro: as atividades de cozinhar, lavar e dormir foram consideradas como o *motor*, enquanto a sala seria a *cabine*. Ao dividir a casa com essa lógica mecânica, todos os estudos sofreram variações, mas a estrutura ficou bem definida.

Como o modelo de um carro, essa casa poderia ser montada de várias maneiras. A opção era que no primeiro pavimento existisse uma sala de pé-direito duplo e nos fundos estaria toda a parte de serviços. Nessa sala existe uma escada em caracol que dá acesso ao segundo pavimento, onde está um quarto, uma sala e um banheiro. O terceiro pavimento tem acesso independente pela parte externa da casa, através de uma escada convencional, onde se encontram dois quartos com banheiro e um terraço. Ao longo do tempo, Le Corbusier foi trocando as escadas, modificando a forma dos banheiros, dos quartos, enfim, a partir de uma *paleta construtiva*, ele criou várias residências. Nas duas últimas versões da *Maison Citrohan*, ele utilizou a estrutura independente, com pilares, criando mais um pavimento o que possibilitou o uso de uma forma mais flexível – como na opção pela curva no primeiro pavimento do último estudo.

Embora a *Maison Citrohan* não tenha as dimensões das residências com espaço mínimo, propostas por May, por exemplo, ela possui conceitos para se trabalhar os espaços

¹⁶¹ FRAMPTON, 1997, p.209.

¹⁶² Todos os modelos da *Maison Citrohan* estão apresentados no livro RISSELADA, Max. *et al.*, 1991, p.100.

com essas características: o uso de um programa pré-definido de funções (motor-cabine) onde a cabine pode ser ampliada com o uso do pé-direito duplo; escadas internas e externas que variam de forma e de posição, mas mantém a função; e o terraço fixo. O ensinamento fundamental desse projeto é a possibilidade de se criar um programa construtivo rígido e trabalhá-lo com variações formais. Assim, como nas artes plásticas, Le Corbusier criou nesse projeto uma *paleta construtiva (arquitetônica)*, que pode ter sido uma referência importante para Flávio de Carvalho criar o *Conjunto de Casas da Alameda Lorena*.

Benévolo (1976) sintetiza a maneira como Gropius e Le Corbusier criam o projeto a partir da decomposição do fato arquitetônico em seus problemas elementares, a fim de que o problema da composição seja colocado como uma generalidade necessária. A casa, considerada como fato arquitetônico, então é decomposta em uma série de partes elementares, que estavam relacionadas com as respectivas funções e depois se estudava a possível combinação.¹⁶³

Em 1929, o debate acerca do *existenzminimum* foi o tema do CIAM. Segundo Benévolo (1976), esse congresso procurou “*definir o conceito de alojamento mínimo, como ponto de partida para os raciocínios sobre a construção subvencionada.*”¹⁶⁴ Os objetivos eram viabilizar e baratear a habitação, construída em larga escala como solução das demandas produzidas pela destruição da guerra, ou das sociedades em processo de renovação política social, como na União Soviética.

Dentre as resoluções do segundo CIAM, podemos destacar o conceito fundamental para se pensar a *habitação mínima*, onde o ponto fundamental é que as áreas dos apartamentos podem ser consideravelmente reduzidas desde que a iluminação, a ventilação e a insolação sejam aumentadas.¹⁶⁵ Essa resolução é um parâmetro fundamental para se estudar as obras brasileiras.

¹⁶³ BENEVOLO, 1976, p.486.

¹⁶⁴ Ibidem, p.508.

¹⁶⁵ BENEVOLO, 1976, p.508.

3.3.2 - A Vila Operária e a Maison “com sabor local”

Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik realizaram dois projetos de arquitetura que são exemplos de como eles *misturaram, deglutiram, se apropriaram* das referências do *existenzminimum*, usado na Europa como padrão para a reconstrução, com as questões locais. Assim, a *Vila Operária da Gambôa*, de Warchavchik e Lúcio Costa, e o *Conjunto de Casas da Alameda Lorena*, de Flávio de Carvalho, construídas nos anos de 1933-34, são exemplos distintos da maneira de lidar com a habitação construída em série.

Segundo Bonduki (1998), o problema habitacional no Brasil surgiu no final do século XIX, e a solução, de acordo com a visão sanitária, foi a construção de casas para aluguel pela iniciativa privada. Durante todo o período da República Velha (1889 – 1930), a construção da habitação para população pobre e de classe média era incentivada pelo governo para ficar nas mãos da iniciativa privada.¹⁶⁶

Em São Paulo, o problema da habitação se agrava no final do século XIX, com o aumento da população de trabalhadores da indústria.¹⁶⁷ Desse período até os anos 1930, segundo Bonduki (1998), surgiram várias modalidades de moradia: “*a moradia pra alojar os setores sociais de baixa e média renda, todas construídas pela iniciativa privada. Entre elas, as mais difundidas foram o cortiço-corredor, o cortiço-casa de cômodos, os vários tipos de vila e correr de casas geminadas*”.¹⁶⁸

Warchavchik construiu em São Paulo, em 1929, um conjunto de casas geminadas no bairro da Mooca.¹⁶⁹ As casas eram de dois pavimentos, sendo no primeiro, a sala, cozinha e banheiro e no segundo os quartos. Elas eram geminadas formando um único bloco, o que possibilitou a criação de uma fachada contínua arrematada com um friso *art-déco*. É importante observar que, nesse mesmo ano, Warchavchik já era identificado como um arquiteto moderno e, contraditoriamente, constrói este conjunto com elementos *art-déco*.

¹⁶⁶ BONDUKI, 1998, p.37-43.

¹⁶⁷ Sobre o aumento da população da cidade de São Paulo Ficher (2004) sintetiza: “em 1890, 65mil (sempre em números arredondados); em 1900, 240mil; num aumento de quatro vezes; 1910, 370 mil; 1920, 580 mil; 1930, 880 mil; e em 1940, 1,325 milhão. Então, num prazo de 50 anos, (...) a população aumentou 20 vezes”. Fonte: FICHER, Luís Augusto. Cidade de Cem Anos. In: REVISTA BRAVO!, 2004, p.30-1.

¹⁶⁸ BONDUKI, 1998, p.73.

¹⁶⁹ FERRAZ, 1965, p.81.

O ponto crucial da questão da habitação é a mudança de atitude por parte do governo no período Vargas (1930-45), que, segundo Bonduki (1998),

colocou em cena o tema da habitação social com uma força jamais vista anteriormente. (...) o problema da moradia emergiu como aspecto crucial das condições de vida do operariado, pois absorvia porcentagem significativa dos salários e influía no modo de vida e na formação ideológica dos trabalhadores.¹⁷⁰

O que vamos observar nos exemplos que serão estudados neste trabalho é que os arquitetos estavam produzindo obras para a iniciativa privada, de acordo com as relações da década anterior. Isto pode ser justificado pela escala dos projetos, que são conjuntos pequenos; e pela inserção social desses arquitetos que estavam mais próximos dos detentores do capital financeiro do que do governo.

Como iniciativas para se pensar a habitação, realizou-se em São Paulo o “*Primeiro Congresso de Habitação*”, em 1931. Esse encontro, segundo Bonduki (1998), tem uma influência direta do CIAM de 1929, sendo esse o momento em que se discutem soluções para a habitação mínima no Brasil em todas as suas instâncias: como a avaliação dos custos dos materiais e os sistemas construtivos, a preocupação com a produção em larga escala e com a racionalização dos materiais, o abrandamento do código de obras e sanitário, a expansão horizontal da cidade e os incentivos fiscais para criação de loteamentos na periferia. Esses conceitos são paralelos as determinações do CIAM de 1929, contudo, a experiência europeia era rica em exemplos de construções em larga escala, o que aqui só aconteceu nos anos 1940.

Como o meio brasileiro era carente em exemplos de habitações modernas, coube a Warchavchik ser o seu representante. Ele realizou, durante o Congresso, uma exposição de seus trabalhos já construídos, como a *Casa da Rua Santa Cruz* e a *Casa da Rua Itápolis*, e levou os participantes do congresso para conhecerem¹⁷¹ a *Casa da Rua Bahia*, já discutida no Capítulo 2. O objetivo da visita era apresentar soluções construtivas, juntamente com a

¹⁷⁰ FERRAZ, 1965, p.73.

¹⁷¹ Ibidem, p.114.

possibilidade de se estandardizar elementos construtivos como janelas, portas, dobradiças, entre outros.

As idéias desse congresso só foram viabilizadas em sua plenitude na década seguinte, com a construção dos IAPs. Mas, as idéias discutidas, com certeza, tiveram um impacto sobre os nossos arquitetos. O Processo de *deglutição* continua. Podemos colocar como hipótese que Warchavchik e Lúcio Costa na *Vila Operária* misturaram os conceitos do espaço mínimo europeu com a maneira, do final século XIX e início do século XX, de se pensar esse tipo de habitação no Brasil. Simultaneamente, Flávio de Carvalho *deglutiu* a idéia de se criar um modelo de casa como a *Maison Citrohan* e suas diversas possibilidades de montagem. Nos dois exemplos as residências são criadas com todos os detalhes construtivos, o que as tornariam, potencialmente, em modelos que poderiam ser construídos em série, portanto, estandardizados.

3.3.2.1 - O Conjunto de Casas da Alameda Lorena

O *Conjunto de Casas da Alameda Lorena* foi a primeira obra de arquitetura construída de Flávio de Carvalho. A implantação do conjunto, no terreno localizado na esquina das Alamedas Ministro Rocha Azevedo e Lorena, foi trabalhada de maneira a obter o maior número de casas possíveis. Para isso, foi criado um conjunto de dez casas externas, que foram implantadas em forma de L acompanhando a esquina das alamedas; e sete casas internas implantadas em uma rua no interior do quarteirão, paralela a Alameda Ministro Rocha Azevedo.

O Conjunto pode ser dividido para análise em dois tipos de implantação, as casas externas, que foram mais trabalhadas formalmente; e as internas, que são menores e mais simples. Das casas externas escolhi dois modelos para serem comparados, que nomeei como Casa 1 e Casa 2 (**Figuras 59 e 60**), sendo a Casa 1 o parâmetro da análise, pois eu a visitei em setembro de 2002. Das Casas internas, selecionei a Casa 3 (**Figura 67**),

também visitada, como exemplo para análise. O conjunto encontra-se muito descaracterizado, algumas casas foram demolidas e outras foram muito modificadas, o que torna difícil a aproximação do projeto original. Tentei reconstituir essas plantas a partir do trabalho de Daher (1979), de fotos da época da inauguração e da visita ao local. Assim, os dados são aproximados e tentarei ser o mais fiel possível às concepções para a criação do conjunto.

Nas casas do conjunto, a partir da implantação, podemos identificar um fato recorrente nas obras do período estudado - a hierarquia dos espaços. A maioria das casas externas possuem duas entradas, uma a social e outra de serviços - a primeira localizada nas alamedas e a segunda na rua interna da vila. Em alguns casos, como na Casa 2, as duas entradas estão na alameda mas, para “esconder” a entrada de serviço, existe um corredor lateral com 72 cm de largura, o que garante, na concepção do projeto, que os espaços segregados sejam um fator pré-determinado. Isso está apresentado também nas plantas: todas as casas do conjunto possuem quartos e banheiros para empregados. Nas casas, externas esses quartos estão junto às áreas de serviço, enquanto nas casas internas, estão localizados como um “puxado” no quintal. (**Figuras 61, 64 e 65**)

A rua interna da vila possui pelo menos duas funções que se sobrepõe, a primeira é a de acesso às entradas de serviço das casas externas e a segunda é de ser o espaço de transição para as casas no interior da vila. Essa rua, que a princípio, poderia ser usada como um pátio para lazer e estar dos moradores, hoje é estacionamento tanto das casas internas quanto externas.

As casas externas, aqui chamadas Casa 1 e 2, possuem características formais comuns, mas resultados diversos. Fazendo analogia com a *Maison Citrohan*, Flávio de Carvalho criou um repertório conceitual e compositivo e o trabalhou de maneira variada. Assim, como a *Maison*, o arquiteto optou por uma sala na entrada principal com pé direito duplo articulada com o segundo pavimento por uma escada (**Figuras 62 e 63**). No segundo pavimento, em torno dessa sala existe um corredor que a contorna, e em alguns projetos,

como na Casa 2, esse corredor ganha proporções de mezanino (**Figura 64**). Junto a esse corredor-mezanino encontramos uma pequena sala curva, como nas casas 1 e 2, que tem como estrutura um pilar central que também sustenta a pequena cobertura do *solarium*. Esse elemento curvo é o grande diferencial do projeto do conjunto. No primeiro pavimento, o piso dessa sala funciona como espaço de transição para a entrada principal; no segundo, é uma sala com caráter mais privado e no terceiro a cobertura é um pequeno terraço. Na cobertura do terraço, existe um suporte para cortina.

A *cabine* da Casa 1 é um espaço relativamente pequeno, mas, que devido a forma, pode ser usado de várias maneiras. O corredor junto com a pequena sala funcionam como uma espécie de balcão teatral, onde podemos ver tudo que está acontecendo na sala. Além disso, o corredor-mezanino funciona também como uma pequena galeria, onde os quadros colocados nessas paredes podem ser vistos de vários ângulos nos dois pavimentos. (**Figura 63**)

Assim com a *Maison Citrohan*, o *motor*, ou seja, a cozinha e a área de serviço, estão nos fundos do primeiro pavimento, e os quartos, no segundo pavimento. Mas, como já foi abordado no Capítulo 2, no *motor* da casa brasileira existe o quarto da empregada e seu respectivo banheiro. No segundo pavimento das casas 1 e 2, existe também um pequeno terraço atendendo a um dos quartos, formando a cobertura do quarto de empregada e da área de serviço.

A Casa 3, no interior da vila, possui uma concepção um pouco diferente das externas: tem três quartos e nela não há o elemento curvo. A escada na sala é grande para o ambiente e executada em madeira, o que a torna um elemento decorativo, para além da função. Aos fundos da sala, existem a cozinha, copa e banheiro de proporções mínimas. No segundo pavimento, temos três quartos com um banheiro e um pequeno terraço que atende a um dos quartos. A projeção de um dos quartos sobre o primeiro pavimento cria uma proteção para a entrada da casa. (**Figura 65**)

Algumas características podem ser definidas como concepção do projeto. Em termos estruturais, todas as casas foram realizadas em alvenaria auto-portante. A cobertura do elemento curvo e de algumas áreas de serviço é a laje plana, que funciona também como terraço. O restante da cobertura é um telhado escondido por uma platibanda, assim como na primeira casa moderna de Warchavchik (**Figura 62**). Todos os projetos possuem algum tipo de terraço: um espaço privado para os quartos, ou o *solarium* comum para toda a casa. Esse elemento, no caso brasileiro, pode ter uma referência dupla - por um lado, pode ser o terraço-cobertura dos projetos de Le Corbusier; por outro, a varanda do passado colonial.

Assim como nas casas de Warchavchik, a hierarquia dos espaços é bem definida, seja entre espaço social e de serviços, ou entre patrões e empregados. Comparando esse modelo com a *Maison Citrohan*, onde Le Corbusier criou uma escada externa que dá acesso aos quartos do terceiro pavimento, como uma maneira de manter a privacidade dos moradores. Nas casas do conjunto, a entrada privada é a dos empregados, mantendo a concepção de que o espaço do serviço deve ser escondido. Assim, a entrada independente para Le Corbusier tem como função manter a privacidade dos moradores enquanto para Flávio de Carvalho e Warchavchik é para garantir a segregação.

No conjunto como um todo, podemos observar uma relação “generosa” entre a casa e a rua. Como o elemento curvo é sustentado por um pilar central, ele não só forma um espaço de transição como também amplia o espaço da calçada. No projeto original, os limites das casas com a rua eram determinados por uma cerca metálica baixa. Assim, desse espaço, no primeiro pavimento, tem-se a sensação de que foi ampliada a largura da calçada.

Além disso, toda a sala nos dois ambientes, junto com o *solarium*, disponibilizam um conjunto de vistas da rua e da paisagem surpreendentes. Não só pela articulação entre os espaços, mas também pela localização das aberturas. Com dimensões relativamente pequenas, Flávio de Carvalho demonstra como é possível criar um espaço diversificado por excelência. (**Figura 63**)

Os acabamentos e detalhamento das obras dão unidade ao conjunto. O arquiteto desenha os ladrilhos hidráulicos, que foram usados nas áreas molhadas e em detalhes na sala, onde criou uma espécie de moldura para o piso em tacos no primeiro pavimento. No mezanino é usado um outro desenho de ladrilho o que possibilita uma outra moldura para o mesmo espaço. O conjunto das plantas do ambiente da sala, nos dois pavimentos, demonstra que, ao emoldurar o piso com dois tipos de ladrilho, Flávio de Carvalho estava recorrendo a sua formação artística para realizar uma solução arquitetônica. (**Figura 66**)

As texturas dos rebocos, nas casas do conjunto, foram tratadas como superfícies escultóricas. Para realiza-las usou-se vários tipos de instrumentos, pentes (feitos a partir do corpo do Deus!), trinchas, espátulas entre outros. Esta diversidade de instrumentos fez que, em cada casa, exista uma textura diferente, dando ao conjunto uma diversidade de elementos.

Poder-se dizer que Flávio de Carvalho criou uma *paleta formal-constitutiva* para o *Conjunto de Casas da Alameda Lorena* e vai variando as composições desses elementos, criando edificações distintas. Sua paleta é composta de sala com pé-direito duplo, corredor-mezanino, terraços, sala curva, *solarium* com cobertura redonda e quadrada, janelas de canto, escadas com revestimento de ladrilho e guarda corpo metálico, escada em madeira, corrimão metálico, suporte para cortinas, ladrilhos, tacos, diversas texturas de reboco, entre outros.

Embora a casa seja artesanal, assim como as casas de Warchavchik, o que prevalece é a possibilidade de se criar um conjunto de dezessete casas semelhantes, mas não idênticas, recusando a idéia de tipologia. Isso seria viável a partir de um certo conjunto de objetos estandardizados (esquadrias, guarda corpo, ladrilhos, enfim, todos os acabamentos possam ser produzidos pela indústria) associados ao um padrão funcional como o da *Maison Citrohan*.

Assim, o *banquete canibal* de Flávio de Carvalho *deglute* as variações formais sobre um mesmo programa, como na *Maison Citrohan*, com a concepção de residência das elites,

ou seja, de uma habitação única, com espaços hierarquizados, recusando a sobreposição de funções. Suas inovações foram: a gentileza em lidar com o espaço urbano, os múltiplos olhares sobre a cidade e uma sala onde as funções de teatro, galeria, e salão de festas se misturam. Uma arquitetura *híbrida* de referências e que, ao mesmo tempo, mantém tradições sociais e cria espaços inéditos.

As inovações foram além das apresentadas, Flávio de Carvalho cria um panfleto, onde ensina de que maneira a casa deve ser usada pelos inquilinos. Observando alguns aspectos, podemos ver as preocupações com o conforto, *“casas frias no verão e quentes no inverno”*; com a funcionalidade, *“as casas podem ser alugadas com ou sem: garage, quarto sobressalente, privada sobressalente, jardim sobressalente, escada de serviço”*; o modo de usar para melhorar o conforto nos interiores, *“aconselha-se o uso de cortinas de dois panos: um branco face ao exterior e um preto, ou verde ou azul escuro face ao interior. A superfície branca reflete a luz exterior e conseqüentemente o calor, a superfície escura absorve a luz interior escurecendo mais que o tipo comum veneziano e conservando o quarto fresco e mais bem arejado”*; o modo de usar os espaços externos, *“o aro em torno do tapasol circular do solarium serve para amarrar cortinas coloridas de lona que são na outra extremidade atadas ao gradil do solarium, assumindo posição inclinada em forma de tenda. Pode também ser usada para pendurar gaiola de pássaros ou vasos com flores”*; e uma maneira inusitada de dividir a sala, *“os ferros de cortina no meio da sala grande servem para dividir esta em duas salas”*.¹⁷²

Assim, no *Conjunto de Casas da Alameda Lorena* Flávio de Carvalho pensou em todos os detalhes do projeto: a concepção da planta, o projeto da estrutura, todo o detalhamento e o modo de usar. Enquanto na Bauhaus o projeto de uma casa era resultado de um trabalho coletivo, Flávio de Carvalho (e Warchavchik), assim com Le Corbusier, elaboravam tudo sozinhos.

¹⁷² Essas informações estão contidas no *“Panfleto para as Casas de Aluguel”* realizado por Flávio de Carvalho em 1938 como propaganda para o aluguel das casas da Alameda Lorena. O panfleto é dividido em duas partes de um lado está o texto sobre o “modo de usar”, do outro estão as fotos de algumas casas mostrando detalhes como o *solarium* com cortina e a sala. Esse panfleto está reproduzido em: GOLINO, 2002, p.177.

3.3.2.2 - A Vila Operária da Gambôa

A *Vila Operária da Gambôa* é um conjunto de casas para aluguel projetadas por Warchavchik e Lúcio Costa para iniciativa privada. Devido ao caráter do bairro, que desde a época do Império abrigou trabalhadores, o conjunto deveria ser pensado como uma vila de casas para aluguel.

No projeto da *Vila Operária da Gambôa*, encontramos o modelo da casa operária brasileira adaptada a alguns princípios da arquitetura moderna. As concepções do projeto *misturam* os elementos discutidos no CIAM de 1929, sobre a habitação mínima com uma maneira de se pensar a casa operária no Brasil desde o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

A casa operária brasileira, de uma maneira geral era uma casa com três quartos e uma sala, no interior da casa, e a cozinha e o banheiro no quintal, como o objetivo de garantir a salubridade. Em um momento seguinte, como na Vila Zélia, projetada em 1916 em São Paulo, as casas foram elaboradas com planta quadrada e possuem o mesmo programa, mas, com a cozinha e banheiro no interior da casa.¹⁷³

Dessa concepção tradicional, Warchavchik e Lúcio Costa optaram pela solução da planta quadrada. A diferença entre os dois projetos está na maneira de se articular o banheiro e na solução da circulação. Na Vila Zélia, o banheiro está aberto para o quintal, enquanto na Gambôa ele foi incorporado ao núcleo da residência. A circulação é um dos aspectos mais elaborados do projeto de Warchavchik e Lúcio Costa. Enquanto nas soluções anteriores temos os cômodos ligados entre si, no projeto da *Vila Operária*, os arquitetos inscreveram um pequeno quadrado inclinado dentro no centro do quadrado da planta, o que criou um pequeno hall com quatro portas. **(Figura 70)**

A circulação do conjunto também é uma inovação do projeto. Os arquitetos criaram uma passarela metálica que acompanha a forma do terreno, em cujas extremidades

¹⁷³ LEMOS, 1978, p.171.

encontramos duas escadas para acesso ao pavimento superior. A proposta é que toda a circulação do conjunto seja coletiva, nos dois pavimentos. No segundo pavimento, junto à passarela encontramos para cada casa uma pequena varanda coberta com uma laje plana, que protege a entrada principal. Guardada as devidas proporções, esse recurso é o mesmo usado na entrada da *Casa da Rua Itápolis* de Warchavchik, em São Paulo, onde no primeiro pavimento, a entrada principal é protegida pelo piso do pavimento superior.

Existe um bloco com dois apartamentos nos fundos, cujo acesso se dá por uma escada independente. O conjunto possui quatorze unidades, doze são casas de dois quartos, sala, banheiro e cozinha, com 30 m², e duas são de um quarto e banheiro, com 10m². Segundo a concepção do projeto, e de acordo com a tradição servil, esses seriam quartos para os zeladores da vila.

Além da pequena varanda na entrada, todas as casas possuem uma pequena varanda nos fundos, com um tanque. Esse local tem as funções de uma área de serviços ou uma extensão da cozinha. Ao manter essa concepção da planta quadrada com duas varandas, o projeto garante condições de ventilação e iluminação fundamentais para o conforto e a higiene das casas, como está nas determinações do CIAM.

Em termos estruturais, o conjunto foi construído de forma tradicional com alvenaria auto-portante. Mas, foi coberto com laje plana impermeabilizada, que posteriormente foi recoberta por telhas de amianto (**Figura 69**). As janelas são esquadrias metálicas com vidro, como nas casas paulistas de Warchavchik, proporcionando, assim, luz e ventilação.

Cada unidade possui 30 m² de área e, devido às varandas e aberturas, está garantido um mínimo de conforto e salubridade. Assim, o projeto está de acordo com as resoluções do CIAM e, de certa maneira, do “*Primeiro Congresso de Habitação*” no Brasil. Warchavchik teve acesso as duas resoluções, uma vez que ele era delegado do CIAM e foi expositor no Congresso. Mas, na *Vila Operária*, encontramos um elemento inédito em sua obra, a forma curva, que além de ser uma solução que estava associada à forma do terreno, contribuiu para romper com a rigidez dos blocos quadrados.

O uso das pequenas varandas também é um elemento fundamental para essa arquitetura e talvez seja uma contribuição decisiva de Lucio Costa, que sempre esteve atento às tradições da arquitetura brasileira e que considerava a varanda como um elemento fundamental para o conforto no clima tropical.

A *Vila Operária da Gambôa* exemplifica como foi possível projetar uma habitação mínima, dentro das determinações internacionais, e acrescentar, em uma planta que era tradição nas soluções de casas operárias, elementos que a qualificam, e, conseqüente, melhoram as condições de vida. Warchavchik e Lúcio Costa criaram um modelo de *vila*, que *misturava* teorias internacionais com a realidade local, um possível *protótipo* de habitação que foi desconsiderado pela posteridade.

CONCLUSÃO

No Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade anuncia: “*Só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do Antropófago*”¹⁷⁴. Essa frase, de certa maneira, sintetiza a atitude dos artistas e arquitetos estudados neste trabalho diante das suas referências. Cada um, à sua maneira, *se interessou* pelo que *não era seu* e escolheu aquilo que o agradava, da mesma maneira que o antropófago escolheria sua comida para o banquete.

Ao longo do trabalho procurei mapear os *contatos* (comidas) que os artistas e arquitetos estabeleceram com as correntes internacionais e com a cultura local e como eles usaram (deglutiram) esses conhecimentos em suas obras. A oposição entre o internacional e o local veio acompanhada de outras oposições fundamentais, como o moderno e o arcaico, a cidade e a selva. O modernismo, “*com sabor local*”, estabeleceu uma relação complexa entre essas oposições e cada objeto *misturado*, que foi criado, tem uma maneira distinta de lidar com esses conceitos, pois são produtos de *banquetes* diversos.

Estou considerando que existiu uma atitude própria dos arquitetos e artistas para lidarem com as culturas internacional e local e isto é o que trabalhei no Capítulo Dois a partir dos exemplos da literatura: a rapsódia Macunaíma e o Manifesto Antropófago. Macunaíma pertence ao mundo arcaico e moderno, urbano e selvagem, simultaneamente, o que nos coloca diante da impossibilidade de escolha entre um desses mundos. O personagem sintetiza o dilema do povo brasileiro de estar, simultaneamente, em vários mundos.

O *Manifesto Antropófago* ilustra o segundo aspecto, a *deglutição antropofágica*, que me pareceu a solução encontrada pelos artistas e arquitetos para lidarem com esse encontro de mundos. A idéia de *deglutir* o elemento estrangeiro, como uma maneira positiva de incorporação de culturas, também foi uma atitude adequada para se lidar com a cultura local. A atitude do antropófago permeia os vários momentos estudados, mesmo a antropofagia sendo contemporânea da *Primeira Casa Modernista*. Nossos artistas e

¹⁷⁴ ANDRADE, Oswald, 1928 apud SCHWARTZ, 1995, p.142.

arquitetos lidaram com as culturas sempre retirando delas os elementos que lhes interessavam, como quem escolhe a comida pelos nutrientes.

Mapeando ao longo do trabalho a atitude “só me interessa o que não é meu”, vamos encontrar exemplos na maneira de se organizar e *deglutir o banquete canibal*. Pudemos ver que Tarsila não conhecia as teorias de Lhote e Gleizes sobre o Cubismo, mas aprendeu com eles as regras de composição. Do outro mestre, Léger, ela retirou o modelo da máquina e suas afinidades com a *art nègre*, e começou a interpretar o Brasil com um olhar duplo sobre o desenvolvimento industrial e o mundo arcaico produzindo uma obra que pertence a esses dois mundos, assim com Macunaíma. Ela descobriu (e escolheu) a *art nègre*, última moda em Paris, nas obras de Cendrars, Léger, Brancusi e passou a valorizar as imagens dos negros de sua infância *deglutindo*, assim, ambos os referenciais, europeus e locais. O mesmo aconteceu com relação à cultura popular: ela viajou a Minas Gerais e ao Rio de Janeiro, onde observou as festas, as cores, os costumes, o povo e retirou os temas e a linguagem para criar suas obras *Pau-Brasil*, portanto, um *banquete* síntese das referências (comidas) francesas e locais.

Na fase antropofágica, Tarsila usou sua *intuição* para criar o elemento inspirador do Movimento Antropofágico na literatura, a tela *Abaporu*. Ela explicou sua criação dizendo que era uma lembrança das histórias contadas pelas negras em sua infância. Além disso, a forma fálica remete, de certa maneira, à forma da escultura *Princess X*, de Brancusi. O que podemos notar nessa *mistura* (banquete) é uma maneira intuitiva de lidar com suas referências imediatas. Essa atitude também estava presente na sua fase *Pau-Brasil*, mas foi na fase Antropofágica que essa intuição produziu telas que mostram uma realidade de sonho, surreal. Assim, *Apaboru* (homem que come), resultado da *intuição antropofágica* misturada às formas do artista romeno, legitimou a *intuição* como uma maneira de se *deglutir* os elementos locais e estrangeiros.

Os *contatos* e *trocas* culturais de Segall também são bastante complexos e produziram uma diversidade de *banquetes*. Sua origem e formação o colocaram em *contato* com vários lugares e culturas antes de migrar definitivamente para o Brasil. Sua

formação artística alemã o aproximou da arte acadêmica, do Expressionismo, do pré e pós-guerra, e da Nova Objetividade. Antes de Segall vir para o Brasil, sua obra já era uma *mistura* dessas influências, tendo como tema central a denúncia social do Expressionismo. No Brasil, ele acrescentou mais elementos (comidas) ao seu trabalho. Em um primeiro momento ele incorporou (deglutiu) as cores produzidas pela luz tropical, a vegetação e o tema dos negros e mulatos substituindo assim os excluídos da guerra, como os mendigos, as prostitutas e as viúvas pelos nativos; depois, ele retomou a denuncia social através da imagem das prostitutas, dos imigrantes, entre outros.

Nesse período, Warchavchik e Flávio de Carvalho introduziram no cenário nacional suas idéias e afinidades com as discussões e projetos da arquitetura moderna internacional. No texto *Acerca da Arquitetura Moderna*, Warchavchik, de certa maneira, apresentou, *a priori*, quais eram os elementos internacionais (comidas) que ele pretendia incorporar (deglutir): as idéias de Le Corbusier sobre o que seria a nova arquitetura, como a máquina para a habitação e a critica ao ornamento, e as questões propostas pela Bauhaus. Por sua vez, o projeto “Eficácia”, de Flávio de Carvalho, apontou, pela primeira vez na arquitetura, para a possibilidade de *misturar* o moderno com a tradição local. Segundo o arquiteto, ele seguiu a “doutrina de Le Corbusier” ao gerar o projeto a partir da planta, criando um edifício monumental, com uma apresentação dramática que lembra mais os desenhos expressionistas. Mas, por outro lado, ele inseriu no projeto um jardim com plantas e pássaros nativos e um painel sobre a vida rural, o que colocou a arquitetura, pela primeira vez, diante da dialética moderno e arcaico: o moderno, pelo uso no projeto de canhões de luz, pista de pouso para helicóptero, entre outros elementos; e o arcaico, pela referência ao rural, criando assim um projeto de arquitetura que *misturou* esses dois aspectos.

Nas primeiras obras de arquitetura consideradas modernas, como a *Casa da Rua Santa Cruz* e a *Casa da Rua Itápolis*, Warchavchik *misturou* as idéias defendidas no seu Manifesto com aspectos da tradição local. Assim como na Bauhaus, ele projetou tudo que era necessário para a casa, desde a solução arquitetônica ao desenho dos móveis, o detalhamento das esquadrias, das grades, das fechaduras, entre outros elementos. Nos

ambientes, ele colocou obras de Tarsila da fase *Pau-Brasil* e Antropofágica e algumas das primeiras obras que Segall realizou no Brasil. Da tradição local, ele incorporou, de maneira consciente, as plantas selvagens e, de maneira *intuitiva*, a hierarquia dos espaços da casa tradicional brasileira.

Essa primeira Arquitetura *considerada* Moderna pode ser chamada de *Arquitetura Antropofágica*. Pois, Warchavchik *deglutiu* certos elementos europeus, de maneira consciente, e certos elementos locais, assim como Tarsila, de forma *intuitiva*. Então, vamos às suas *comidas* para o *banquete*: da Bauhaus, ele retirou as idéias de circulação mínima, do desenho dos móveis para cada ambiente, do detalhamento de todo o projeto e a idéia de que todos os componentes da casa poderiam ser estandardizados; de Le Corbusier, a idéia dos *Tableau-objets* mas, no lugar de obras que reafirmavam em seus temas a concepção do projeto, como no pavilhão do *Esprit Nouveau*, Warchavchik usou obras com discursos próprios (produtos de outros *banquetes*), como as telas de Tarsila e Segall. Isso tudo foi somado (misturado) de maneira *intuitiva* com elementos da concepção tradicional da casa brasileira, como a setorização hierárquica dos espaços, a divisão segregada entre os espaços de serviço e social e o cuidado com os espaços de transição, como as varandas.

O *Conjunto de Casas da Alameda Lorena*, de Flávio de Carvalho, também é uma *mistura* das idéias da Bauhaus, de Le Corbusier e da casa brasileira, mas de uma maneira distinta da de Warchavchik; portanto, um outro *banquete*. A criação de várias tipologias através de um mesmo elemento foi a principal inovação. Flávio de Carvalho propôs um modelo de *vila*, como nas moradias privadas, onde as casas não são idênticas (o oposto da *Vila Operária* da Gambôa). Para a criação dos projetos das moradias, ele propôs um modelo similar ao da *Maison Citrohan* de Le Corbusier, misturado com a hierarquia da casa brasileira e com um primoroso detalhamento que poderia ser estandardizado, como na Bauhaus. O resultado desse *banquete* é a criação do que chamei de *paleta formal construtiva*, ou seja, um conjunto de formas, estruturas, detalhamentos, pisos, entre outros, criados a partir de um elaborado sistema, ao qual ele recorreu para projetar modelos similares.

No caso da sociedade Warchavchik & Lúcio Costa, a *Vila Operária* é fruto de uma *mistura* da planta mínima da casa operária que vigorava no Brasil desde o século XIX, da

valorização dos espaços transição, que também é uma tradição da casa brasileira, com as idéias de espaço mínimo associado às condições de conforto preconizadas pelos CIAM.

Simultaneamente, ao tema da vila operária na arquitetura, Tarsila incorporou mais uma comida ao seu *banquete*, a questão social. Depois de visitar a URSS, percebeu a importância da representação das questões sociais na arte e pintou as telas *Operários* e *2ª Classe*, onde podemos encontrar uma vontade de denuncia social, como já era comum na arte de Segall e no Muralismo Mexicano, que estava sendo bastante difundido no Brasil.

Na Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM) encontramos, nas festas idealizadas por Lasar Segall, cenários e figurinos onde, mais uma vez, a dialética da selva (África) e da cidade (pré-industrial) estava claramente apresentada. Contraditoriamente, no momento em que estavam desabrochando as descobertas das questões operárias, ou seja, da cidade industrial, e do *primitivo local* (negros e índios nas palestras do CAM, por exemplo), temos na SPAM uma situação relativamente conservadora, pois o negro é a África e a cidade é pré-industrial. Mais que isso, Segall, considerado um pintor com tantas preocupações sociais, contraditoriamente produziu festas nas quais esse tema era desconsiderado.

No CAM, por outro lado, foi Flávio de Carvalho quem abriu a possibilidade para o primeiro contato com o *primitivo local*, ao discutir a cultura dos índios Xavantes. Embora ele tivesse essa iniciativa, em seu trabalho ele ainda não havia incorporado essa fonte genuinamente brasileira, preferindo outros elementos em sua *mistura*. Ao lidar com a cultura negra, Flávio de Carvalho não incorporou apenas os elementos dessa cultura tal como estava manifestada no cotidiano brasileiro; ao contrário, ele retirou os negros da rua, os vestiu com roupas que simulavam uma idéia de tribo africana, (re)inventando, assim, toda uma situação inexistente, um simulacro. No teatro da Experiência, ele também ofereceu um banquete extremamente complexo. Partindo, segundo ele, da idéia psicanalítica da “morte de deus”, o corpo do deus morto foi oferecido em um ritual antropofágico (arcaico) e serviu de material para a produção de produtos industrializados (moderno), ou seja, o corpo místico foi *deglutido* pelas máquinas modernas.

Se colocarmos os projetos de modernidade internacionais como o da Bauhaus, por exemplo, vemos que existe um projeto integrado de arte, arquitetura, *design* de móveis, teatro, entre outros. No Brasil, temos esses mesmos elementos, mas em manifestações isoladas, concentradas em poucas pessoas. No teatro, temos a proposta de Flávio de Carvalho, que criou, coreografou, dirigiu, o Teatro da Experiência, e teve como resultado um produto que estava comprometido não apenas com a modernidade, como na Bauhaus, mas, também com o *primitivo*. Warchavchik concentrou, em seus projetos e na sua oficina de móveis, a outra parte do ideário da Bauhaus: todos os móveis eram criados para cada casa e cada cliente de forma única e executados de maneira artesanal. Se somarmos as duas experiências poderíamos quase completar o programa da Bauhaus mas, aqui, essas idéias foram manifestadas de maneira individual e cada arquiteto, à sua maneira, interpretou (deglutiu) as idéias da escola alemã.

Os condicionantes da cultura local também foram retirados de seus contextos e apropriados, misturados, *deglutidos* e reinventados, em alguns momentos de maneira distinta. Tarsila reinventou a favela, Segall o negro e o mulato, Flávio de Carvalho a cultura negra. Até a *Vila Operária* de Warchavchik, que, potencialmente, poderia ser uma expressão direta das idéias do CIAM, estava *misturada* com as questões locais.

As *misturas* se mantiveram e o Modernismo no Brasil consolidou sua ligação com a tradição brasileira, sempre “*com sabor local*”. Nos desdobramentos desse primeiro momento, vemos que a *mistura* das idéias internacionais com a cultura local foi uma atitude que permaneceu no desenvolvimento e evolução do modernismo brasileiro. Lúcio Costa, nas décadas seguintes, realizou um estudo sistemático do patrimônio arquitetônico nacional, mapeando a diversidade de influências estrangeiras e suas adaptações ao clima, aos costumes e aos materiais disponíveis.

No famoso projeto do Ministério da Educação e Saúde¹⁷⁵, no Rio de Janeiro, podemos reconhecer o encontro das idéias internacionais com a valorização dos elementos locais. O projeto foi iniciado com a participação de Le Corbusier, que veio ao Brasil, em

¹⁷⁵ Atual Ministério da Educação e Cultura (MEC).

1932, para ser consultor do projeto do Ministério e da Universidade do Rio de Janeiro, o que demonstra que suas idéias sobre o modernismo vieram de maneira direta. Na fase de desenvolvimento do projeto, coordenada por Lúcio Costa, foram feitas várias modificações a partir do risco original de Le Corbusier. No terraço cobertura, existe um jardim de plantas brasileiras, projetado por Roberto Burle Marx. No pilotis, Cândido Portinari *misturou* nos painéis a tradição portuguesa dos azulejos em azul e branco com o desenho contemporâneo. Ele usou as cores lusas com um risco moderno, onde os desenhos das linhas são feitos com formas e contra formas de seres do mar, desde animais como cavalos marinhos e caranguejos até seres mitológicos, como o deus Netuno. Uma mistura de tradição colonial com a liberdade formal da arte moderna, que mostra aos usuários que estamos em uma ex-colônia portuguesa, na beira do mar, no Rio de Janeiro, Brasil.

Segundo Lúcio Costa (1980), o edifício *“demonstrou que o engenho nativo já está apto a apreender a experiência estrangeira, não somente como o eterno caudatário ideológico, mas antecipando-se na própria realização”*.¹⁷⁶ Como podemos notar, Lúcio Costa não considerou que alguns anos antes da construção do edifício os nossos arquitetos não lidaram com a experiência estrangeira como “caudatário”, e sim como mais uma das fontes que deveriam ser apropriadas (deglutidas) em seus trabalhos. O diferencial é que Lúcio Costa não fez uso da *intuição* para criar seus projetos; seus *contatos* com a cultura local e internacional foram bastante distintos dos de seus antecessores. Ele não usou as idéias de Le Corbusier, ele o trouxe ao Brasil como consultor. Ele não se apropriou de maneira *intuitiva* da cultura local, o fez através de um levantamento sistemático das tradições. Mas, ele também criou uma *mistura*, e o modernismo se consolidou a partir de Lúcio Costa e da escola que criou, como um movimento capaz de *misturar* a tradição local com a cultura internacional de maneira sistemática, sem abandonar a complexa rede de referências, e confirmando, assim, que no Brasil, vários universos culturais coexistiram, se encontraram, se interpenetraram e se *misturaram* criando um modernismo *“com sabor local”*.

¹⁷⁶ COSTA, 2002, p.110. Grifo nosso.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ALMEIDA, Paulo Mendes . *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ALENCAR, F; CARPI, L; RIBEIRO, M. *História da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Livro Técnico e Científico, 1979.
- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. V.1
- _____. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- ART DÉCO na América Latina. Centro de Arquitetura e Urbanismo. In: Seminário Internacional, 1, 1997, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / SMU, PUC/ RJ, 1997.
- ARTE EM REVISTA. São Paulo: Kairós, n. 4, agosto, 1980.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BARDI, P.M. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.
- BARRON, Stephanie. *German Expressionism: 1915-1925. The Second Generation*. Munich: Prestel-Verlag, 1989.
- BECCARI, Vera d’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890 - 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BAUHAUS: Exposición Alemana bajo el patrocinio de la república federal de alemania. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes, 1970.
- BAZIN, German. *História da arte*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1953.
- BEHN, Shulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria*. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.
- BOUILLON, Jean-Paul et al. *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919 - 1925*. Université de Sait-Étienne - Travaux VIII. Paris: SPADEM, 1975.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século xx: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolucion (1750 - 1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.
- CUNHA, Manuela Carneiro (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.
- DE FUSCO, Renato. *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones, 1992.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982.

DAHER, Luiz Carlos. *Arquitetura e expressionismo*. 1979, 257 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

DOEST, Magdalena. *Bauhaus 1919 – 1933*. Berlim: Benedikt Taschen, 1994.

FER, Briony; BACHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

_____. Individualidades na História Atual da Arquitetura no Brasil. 1 - Gregori Warchavchik. Revista Habitat, março de 1956, no. 28. P.40-46.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24., 1998, São Paulo: Fundação Bienal, 1998. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos.

GRAY, Camila. *The Russian experiment in art 1863 – 1922*. London, New York: Thames and Hudson, 1996.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern art*. New York: Vintage Books, 1967.

GOLINO, William. *História d “O Bailado do Deus Morto”*: uma radical modernização do teatro no Brasil. 2002, 178 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

GOTLIB, Nádya Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

- LASAR SEGALL. Antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- Le Corbusier e Pierre Jeanneret – Oeuvre Complète de 1910-1929*. Zurich: Les Éditions D'Architecture Erlenbach, 1948. V.1.
- LEMOS, Carlos A.C. *Cozinhas, etc.* Um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- MATTOS, Cláudia V. *Lasar Segall*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- _____. *Lasar Segall: Expressionismo e Judaísmo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1978.
- MOSQUERA, Gerardo (Org.). *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin América*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000
- PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita*. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *Os pioneiros do desenho moderno de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- REVISTA BRAVO! São Paulo: Ávila, n. 76, Janeiro, 2004.
- RISSELADA, Max. *et al. Raumplan versus plan libre*. Deft: Deft University Press, 1991.
- RUBIN, W. (Ed.). *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

- SANGIRARDI JUNIOR. *Flavio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- SANTOS, Cecília Rodrigues et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto Editora, 1987.
- SAWIN, Martica. *Surrealism in exile and the beginning of the New York school*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SHARP, Dennis. *Modern architecture and expressionism*. London: Longmans, 1966.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.
- _____ (Org.) *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920 – 1950*. São Paulo: FAAP, Cosac & Naify, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900 - 90*. São Paulo: Edusp, 1999.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- STRAGOS, Nikos (Org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- TRAMONTANO, Marcelo. *Habitação moderna: a construção de um conceito*. São Carlos: EESC-USP, 1993.
- ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983. V.2.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- WINGLER, Hans M. *The Bauhaus*. Cambridge: MIT Press, 1969.

ANEXO A • IMAGENS

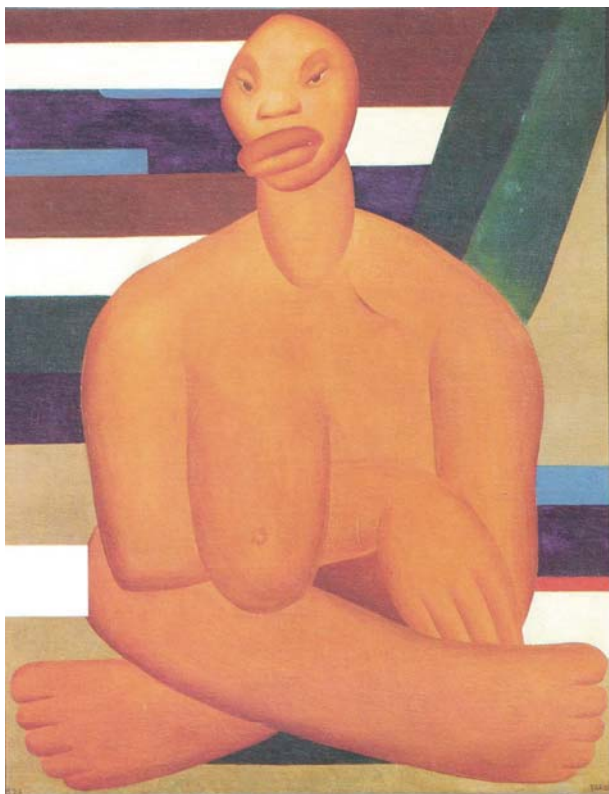


Figura 1- A Negra, 1923

Tarsila do Amaral

Fonte: GOTLIB, 2000, p.82.



Figura 2 - Manteau Rouge, 1923

Tarsila do Amaral

Fonte: GOTLIB, 2000, p.82.



Figura 3 - *Morro da Favela*, 1924

Tarsila do Amaral

Fonte: [http:// www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)
 acesso em: fevereiro 2004

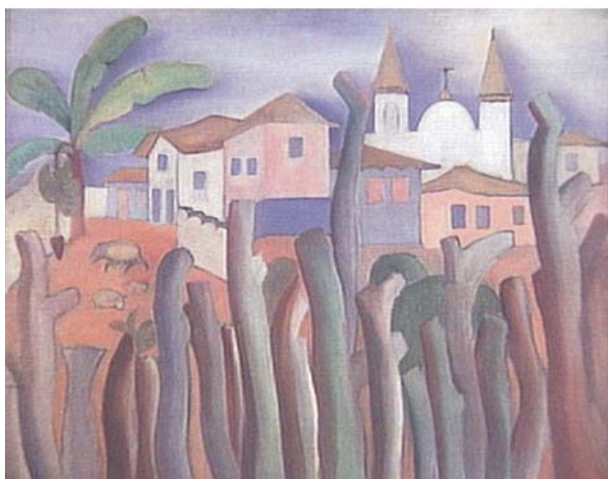


Figura 4 - *Lagoa Santa*, 1924

Tarsila do Amaral

Fonte: [http:// www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)
 acesso em: fevereiro 2004

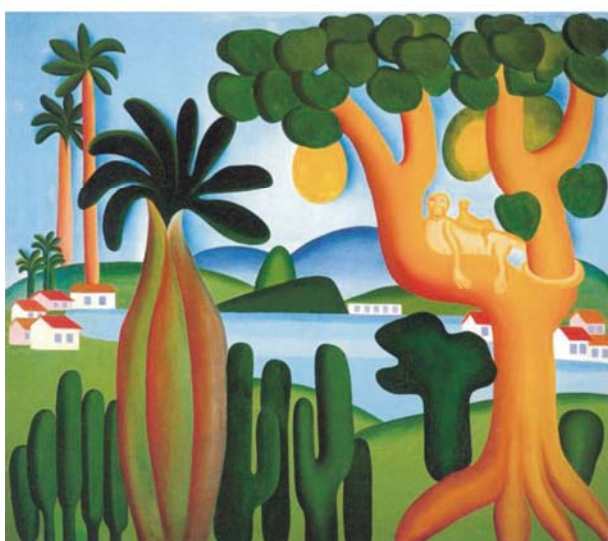


Figura 5 - *Cartão Postal*, 1924

Tarsila do Amaral

Fonte: GOTLIB, 2000, p.105.



Figura 6 - *Aldeia Russa*, 1917-18

Lasar Segall

Fonte: MATTOS, 2000, p.63



Figura 7- *Os Eternos Caminhantes* , 1919

Lasar Segall

Fonte: MATTOS, 2000, p.69



Figura 8 - *A Viúva*, 1920

Lasar Segall

Fonte: RUBIN (Ed.), 1994, p.380.



**Figura 9 - Máscara Mundurucú,
Brasil**

Autor desconhecido

Fonte: RUBIN (Ed.), 1994, p.379.



**Figura 10 - Desenho da Máscara
Mundurucú, 1911.**

Emil Nolde

Fonte: RUBIN (Ed.), 1994, p.379.



**Figura 11 - Natureza Morta de
Máscaras I, 1911**

Emil Nolde

Fonte: RUBIN (Ed.), 1994, p.378.



Figura 12- *No Espelho*, 1923

Lasar Segall

Fonte: MATTOS, 2000, p.72.



**Figura 13 - *Mulata com Criança*,
1924**

Lasar Segall

Fonte: MATTOS, 1997, p.49.



**Figura 14 - *Paisagem Brasileira*,
1925**

Lasar Segall

Fonte: MATTOS, 1997, p.50.

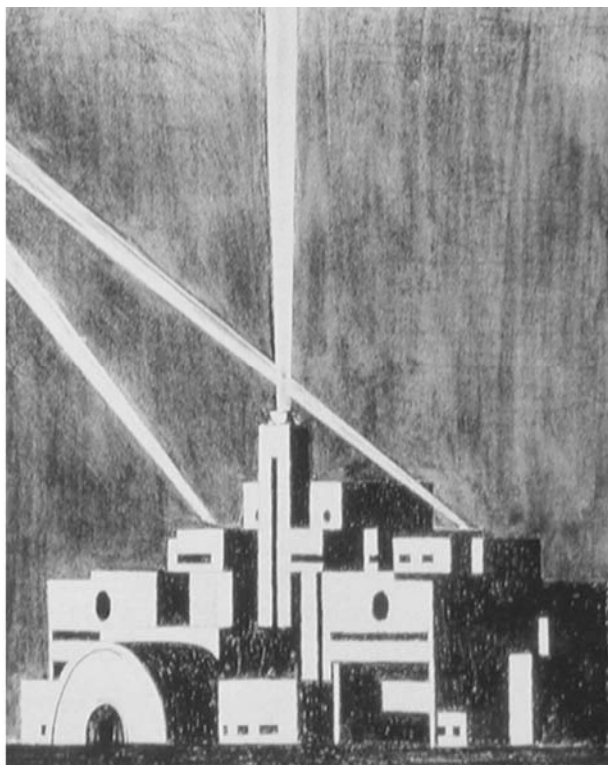


Figura 15 - *Eficácia*, 1927

Flávio de Carvalho

Fonte: OSÓRIO, 2000, p.14.



Figura 16 - *Painel "A Dança"*

Flávio de Carvalho

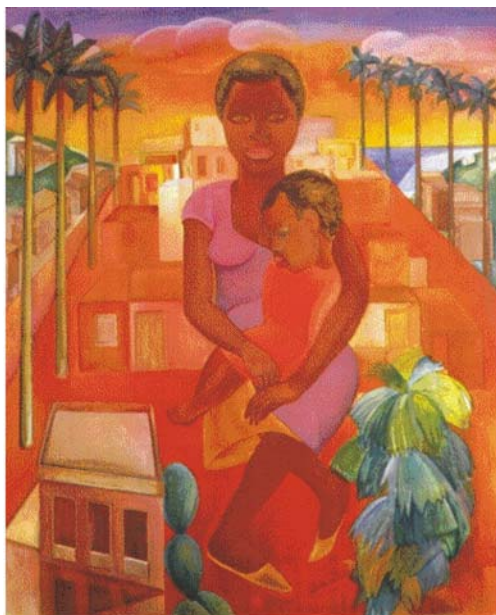
Fonte: DAHER, 1979, p.IV.



Figura 17 - *Painel "Vida Rural"*

Flávio de Carvalho

Fonte: DAHER, 1979, p.IV.



**Figura 18 - *Morro Vermelho*,
1927**
Lasar Segall

Fonte: [http:// www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)
acesso em: fevereiro 2004



Figura 19 - *Abaporu*, 1928
Tarsila do Amaral

Fonte: GOTLIB, 2000, p.144.



Figura 20 - *Princess X*
Constantin Brancusi

Foto: Roberto Monte-Mór, 2003.
(Acervo particular)



Figura 21- Antropofagia, 1928

Tarsila do Amaral

Fonte: GOTLIB, 2000, p.143.



Figura 22 - Religião Brasileira, 1927

Tarsila do Amaral

Fonte: [http:// www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)
acesso em: fevereiro 2004

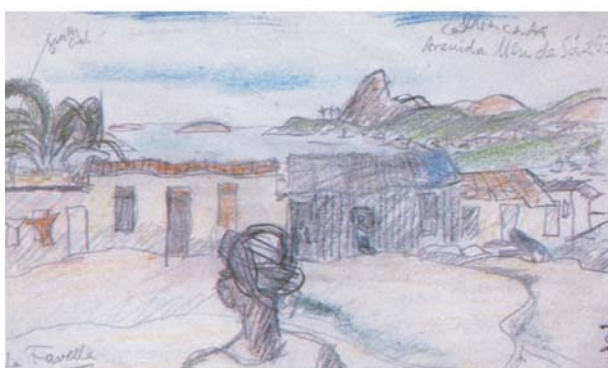
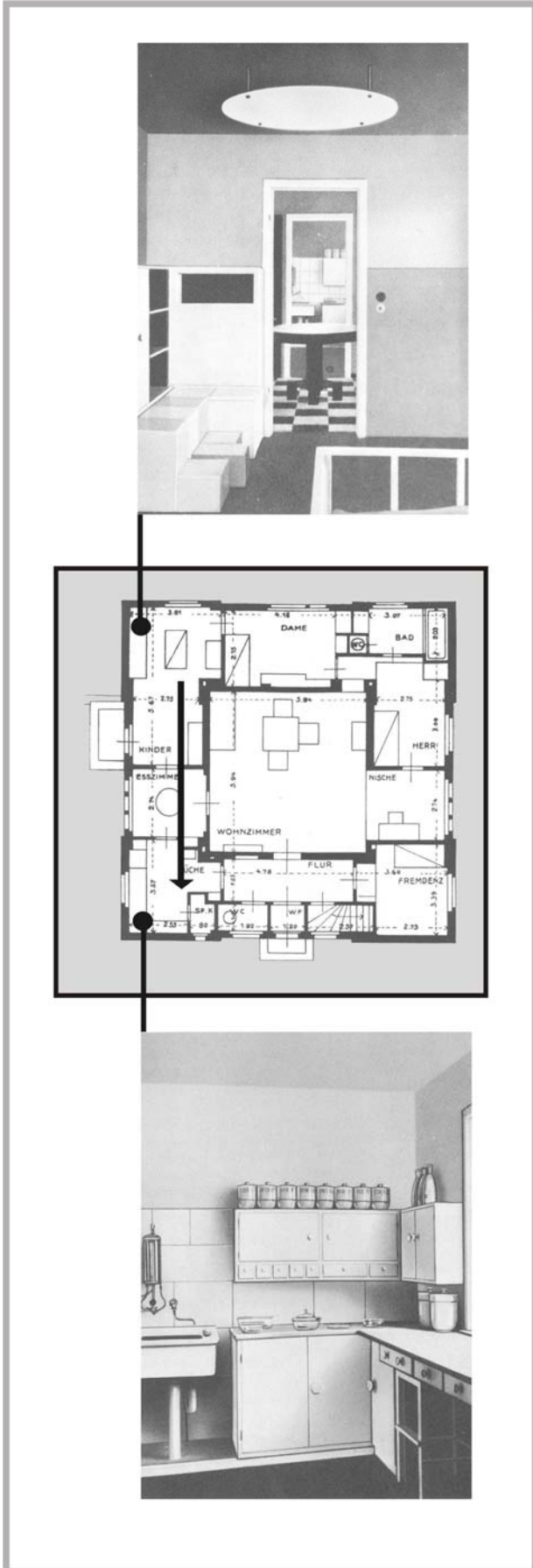


Figura 23 - A Favela, 1929

Le Corbusier

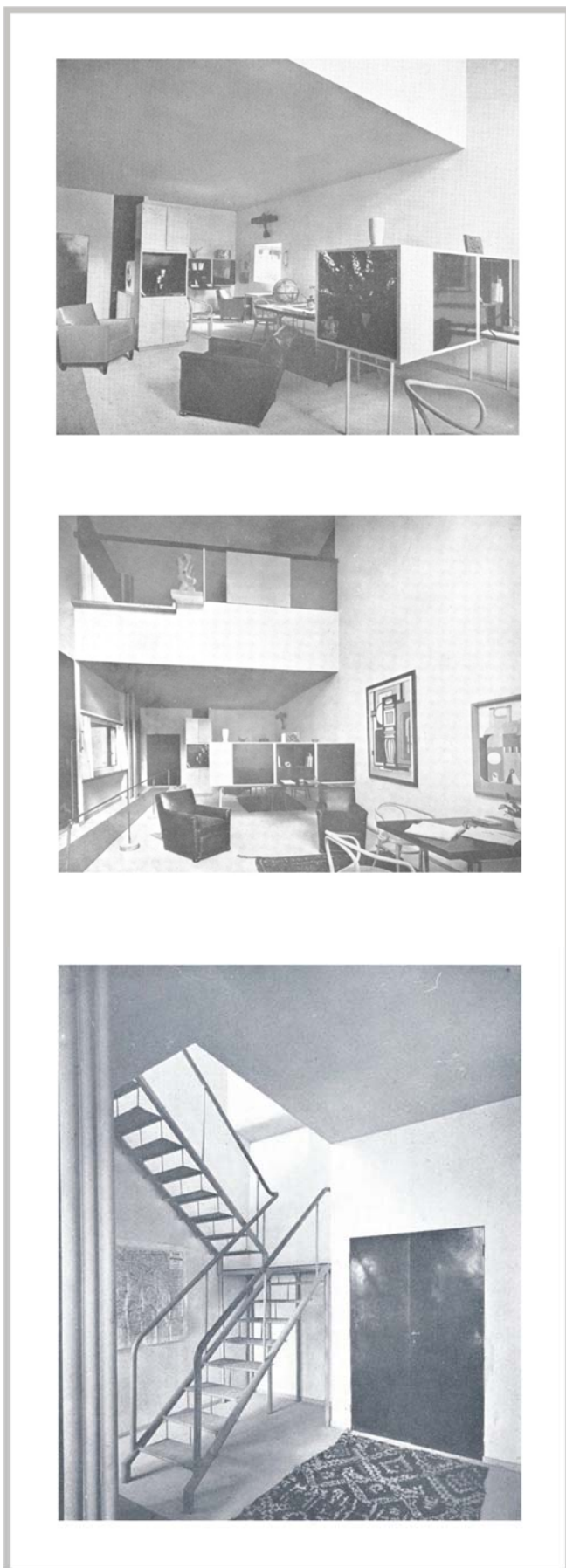
Fonte: HARRIS, 1987,p.36.



**Figura 24 - Casa "Am Horn",
1923**

Bauhaus

Fonte: WINGLER, 1969, p.91-2.



**Figura 25 - Pavilhão do *Esprit
Nouveau*, 1925**

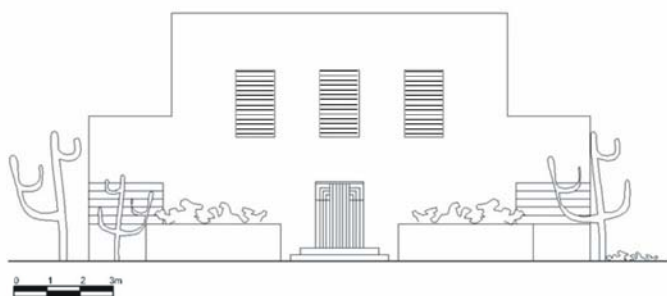
Le Corbusier

Fonte: LE CORBUSIER, 1948, p.36-7.



**Figura 26 - Casa Rua Santa
Cruz, 1928**
Fachada Principal
Gregori Warchavchik

Fonte: FERRAZ, 1969, p.51.



**Figura 27 - Casa Rua Santa
Cruz, 1928**
Fachada Principal
Gregori Warchavchik

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 28 - Casa Rua Santa
Cruz, 1928**
Estúdio do Arquiteto
Gregori Warchavchik

Fonte: FERRAZ, 1969, p.63.

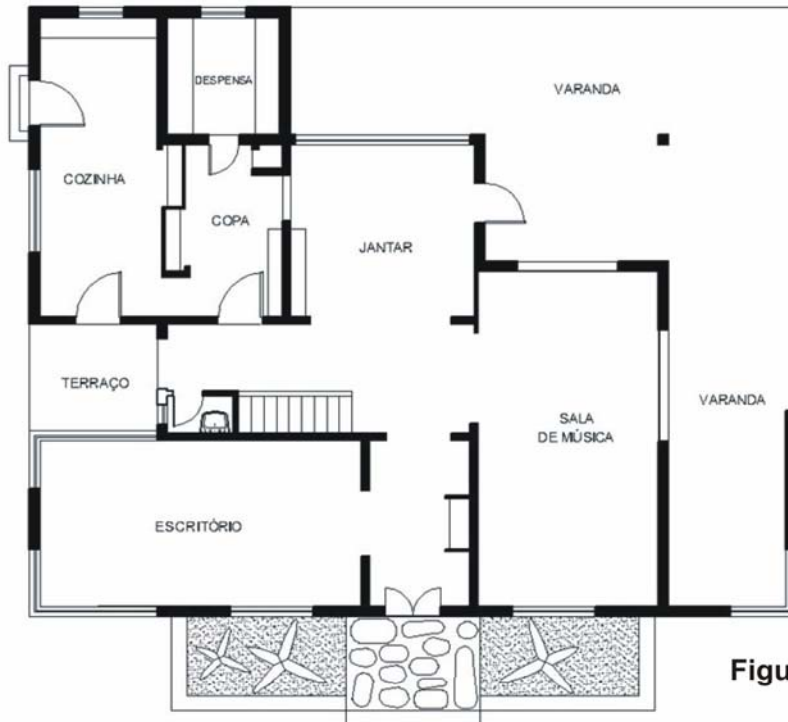


Figura 29 - Casa Rua Santa Cruz, 1928
Primeiro Pavimento
 Gregori Warchavchik



Desenho: Camila Zyngier, 2004.

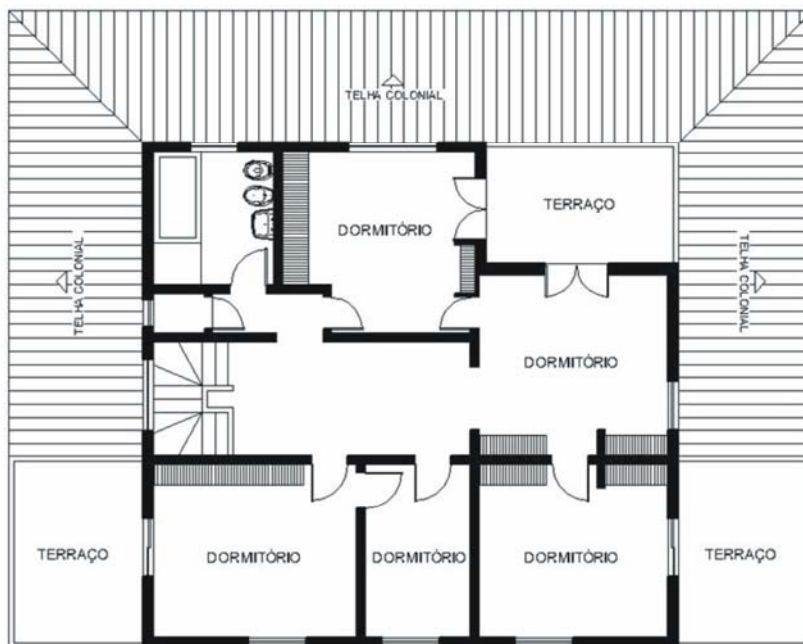


Figura 30 - Casa Rua Santa Cruz, 1928
Segundo Pavimento
 Gregori Warchavchik



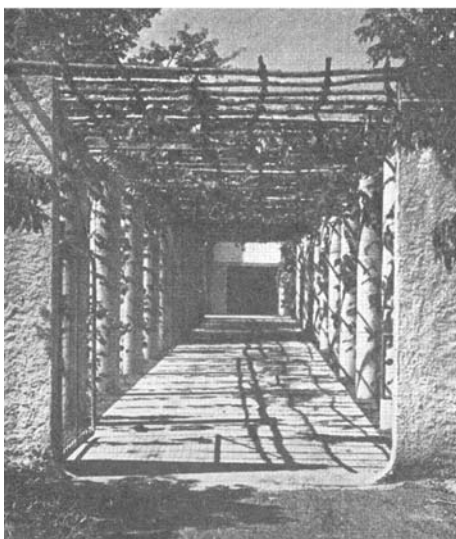
Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 31 - Casa Rua Santa
Cruz, 1928**

Fachada Lateral
Gregori Warchavchik

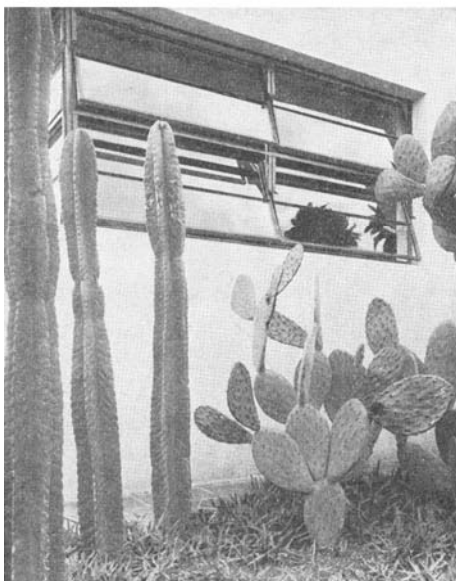
Fonte: FERRAZ, 1969, p.53.



**Figura 32 - Casa Rua Santa
Cruz, 1928**

Entrada de Serviços
Gregori Warchavchik

Fonte: FERRAZ, 1969, p.62.



**Figura 33 - Casa Rua Santa
Cruz, 1928**

Fachada Lateral
Gregori Warchavchik

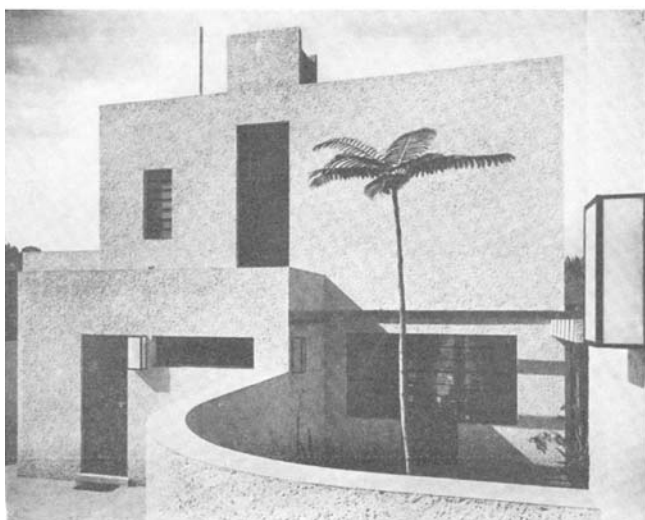
Fonte: FERRAZ, 1969, p.62.



**Figura 34 - Casa Rua Itápolis,
1929**

Fachada Principal
Gregori Warchavchik

Fonte: FERRAZ, 1965, p.87.



**Figura 35 - Casa Rua Itápolis,
1929**

Fachada Fundos
Gregori Warchavchik

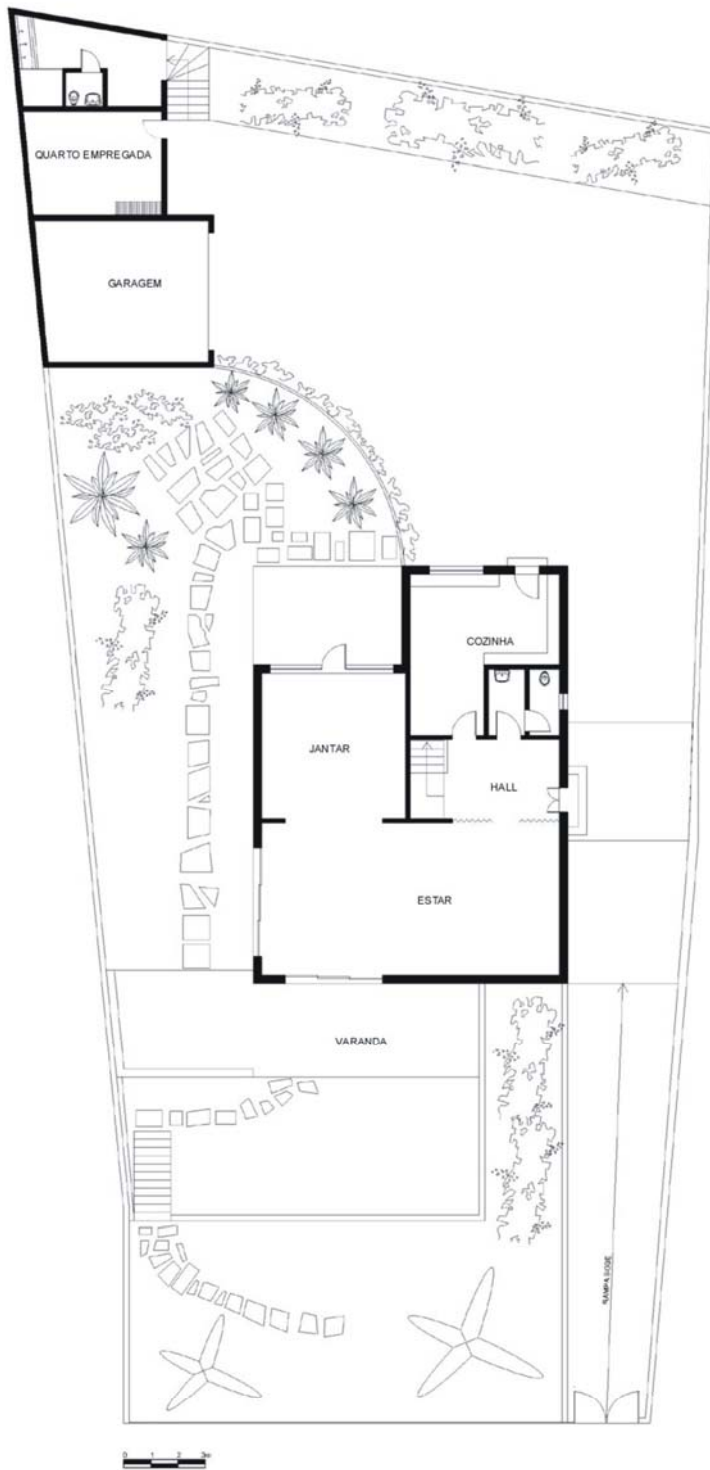
Fonte: FERRAZ, 1965, p.92.



**Figura 36 - Casa Rua Itápolis,
1929**

Fachada Principal
Gregori Warchavchik

Foto: Sulamita Lino, 2002.(Acervo particular)



**Figura 37 - Casa Rua Itápolis,
1929**

Primeiro Pavimento
Gregori Warchavchik

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 38 - Casa Rua Itápolis,
1929**
Segundo Pavimento
Gregori Warchavchik

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 39 - Casa Rua Itápolis,
1929**
Sala
Gregori Warchavchik

Fonte: FERRAZ, 1965, p.95.



**Figura 40 - Casa Rua Itápolis,
1929**
Quarto Casal
Gregori Warchavchik

Fonte: FERRAZ, 1965, p.97.



**Figura 41 - Casa Rua Bahia,
1930
Fachada Principal
Gregori Warchavchik**

Foto: Sulamita Lino, 2002. (Acervo particular)



**Figura 42 - Casa Rua Bahia,
1930
Fachada Fundos
Gregori Warchavchik**

Fonte: SEGAWA, 1999, p.47.



**Figura 43 - Casa Rua Bahia,
1930
Escada de Vidro
Gregori Warchavchik**

Foto: Sulamita Lino, 2002. (Acervo particular)



**Figura 44 - Casa Rua Bahia,
1930**

Primeiro Pavimento
Gregori Warchavchik

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 45 - Casa Rua Bahia,
1930**

Segundo Pavimento
Gregori Warchavchik

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 46 - Casa Rua Bahia,
1930**

Terceiro Pavimento
Gregori Warchavchik

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 47 - Casa Rua Bahia,
1930**

Quarto Pavimento
Gregori Warchavchik

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 48 - Segunda Classe,
1933**

Tarsila do Amaral

Fonte: [http:// www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)
acesso em: fevereiro 2004

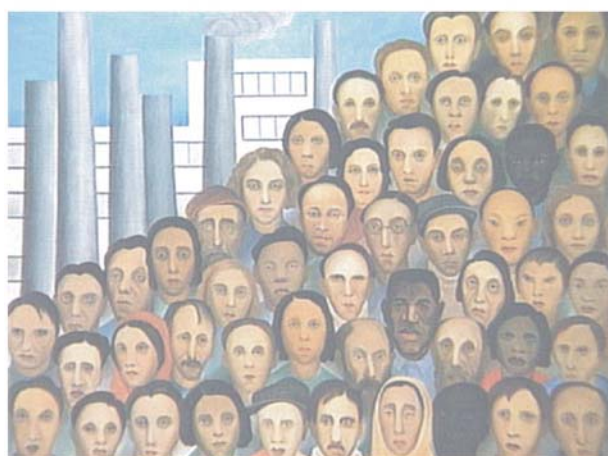
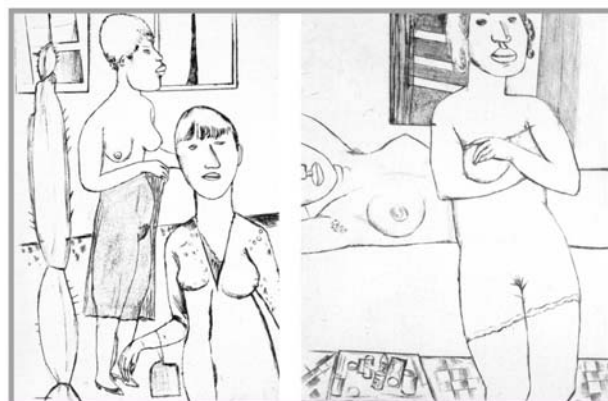


Figura 49 - Operários, 1933

Tarsila do Amaral

Fonte: [http:// www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)
acesso em: fevereiro 2004



**Figura 50 - Duas Mulheres do
Mangue com Cactos,
1928
- Mangue, 1927**

Lasar Segall

Fonte: MATTOS, 1997, p.57 - 58.



**Figura 51 - Decoração do
Baile da SPAM, 1933**

Lasar Segall

Fonte: ZANINI, 1983, p.581.



Figura 52 - Decoração do Baile da SPAM, 1934

Lasar Segall

Fonte: ZANINI,1983, p.581.



Figura 53 - Decoração do Baile da SPAM, 1934

Lasar Segall

Fonte: ZANINI,1983, p.581.



Figura 54 - Pássaro II, SPAM, 1934

Lasar Segall

Fonte: ZANINI,1983, p.581.



**Figura 55 - Bailado do Deus
Morto , 1933**

Flávio de Carvalho

Fonte: OSÓRIO, 2000, p.22.

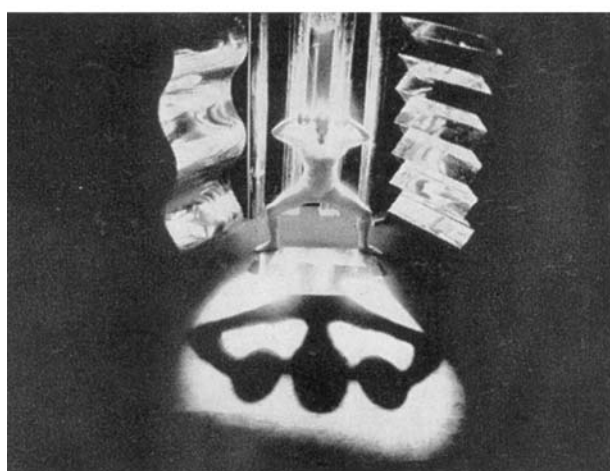


Figura 56 - Ballet da Bauhaus

Bauhaus

Fonte: WINGLER, 1969, p.385.



**Figura 57 - Máscaras do Bailado
do Deus Morto , 1933**

Flávio de Carvalho

Fonte: OSÓRIO, 2000, p.22.



**Figura 58 - Máscaras Ballet
da Bauhaus**

Bauhaus

Fonte: WINGLER, 1969, p.386.



Figura 59 - Conjunto de Casas da Alameda Lorena, 1933

Flávio de Carvalho

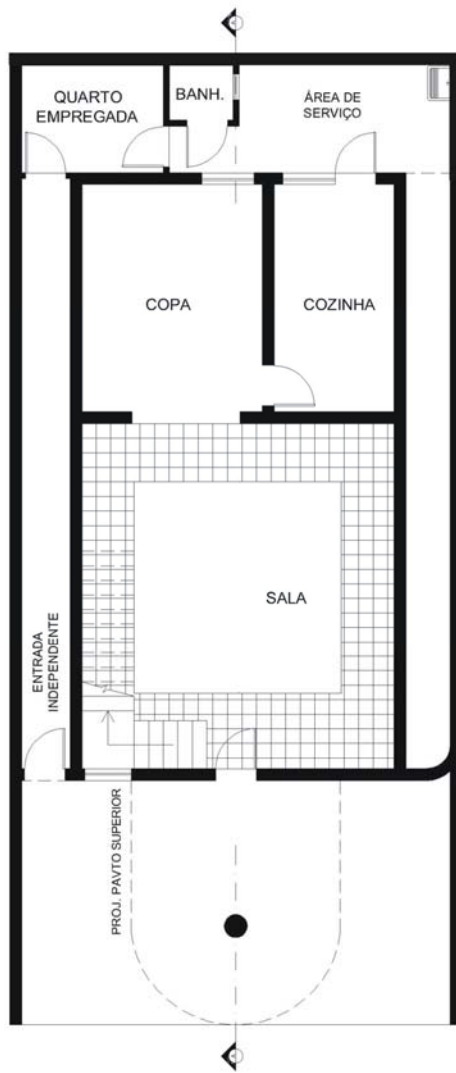
Fonte: OSÓRIO, 2000, p.34.



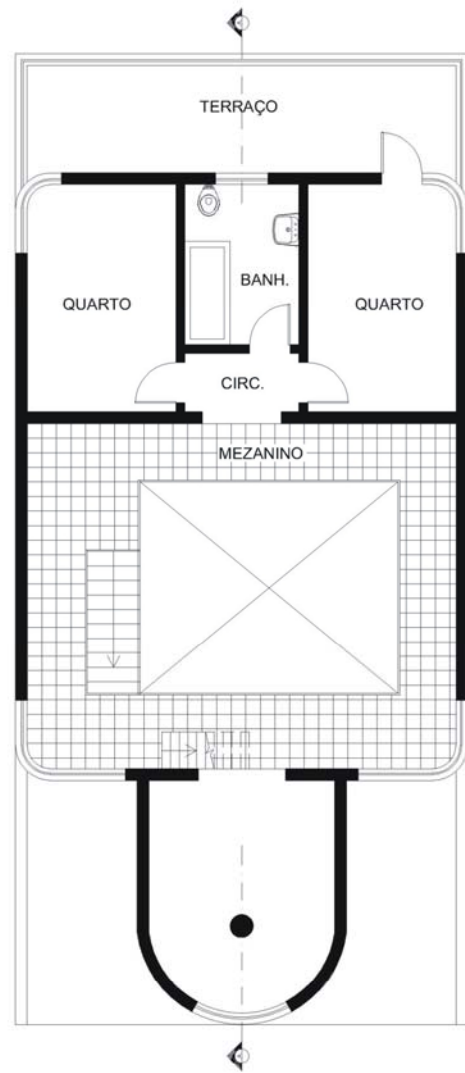
**Figura 60 - Casa 1, 1933
Fachada Principal**

Flávio de Carvalho

Foto: Sulamita Lino, 2002. (Acervo particular)



Primeiro Pavimento



Segundo Pavimento

Figura 61 - Casa 1, 1933
Plantas

Flávio de Carvalho

Desenho: Camila Zyngier, 2004.

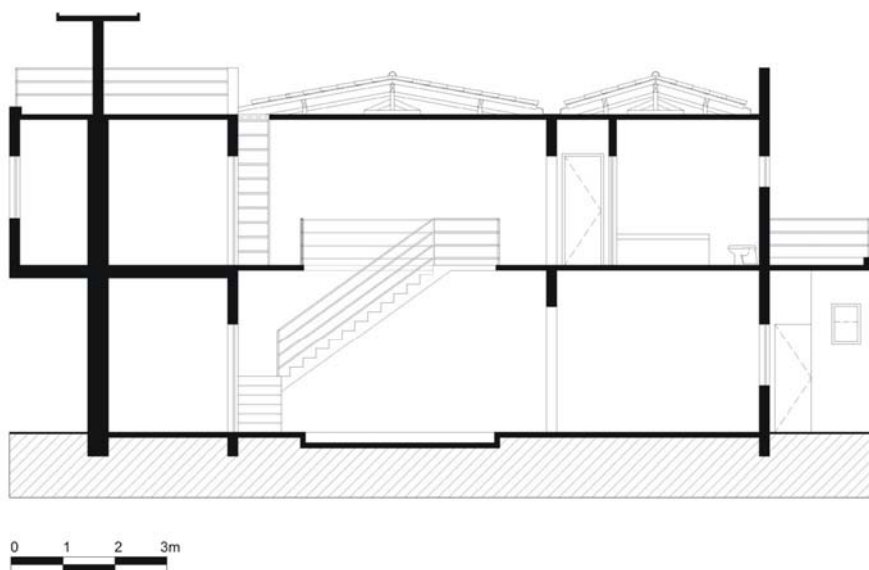


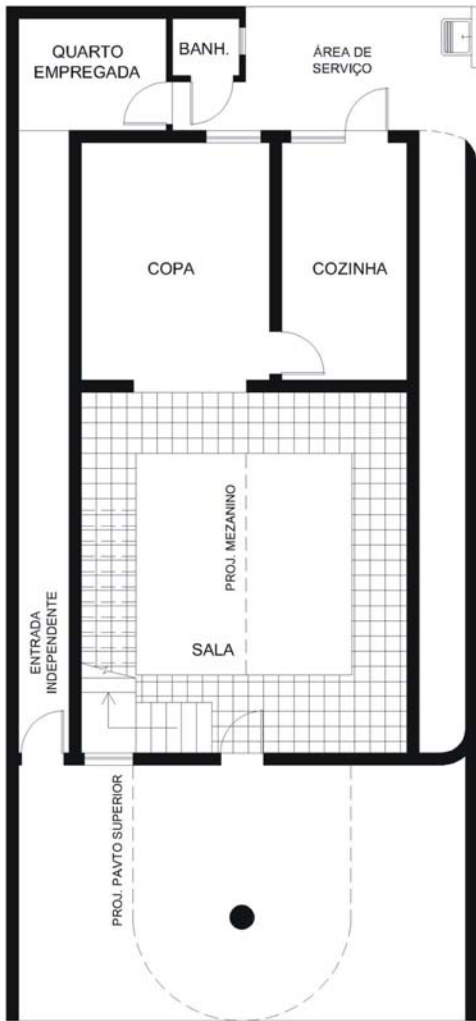
Figura 62 - Casa 1, 1933
Corte Esquemático
 Flávio de Carvalho

Desenho: Camila Zyngier, 2004.

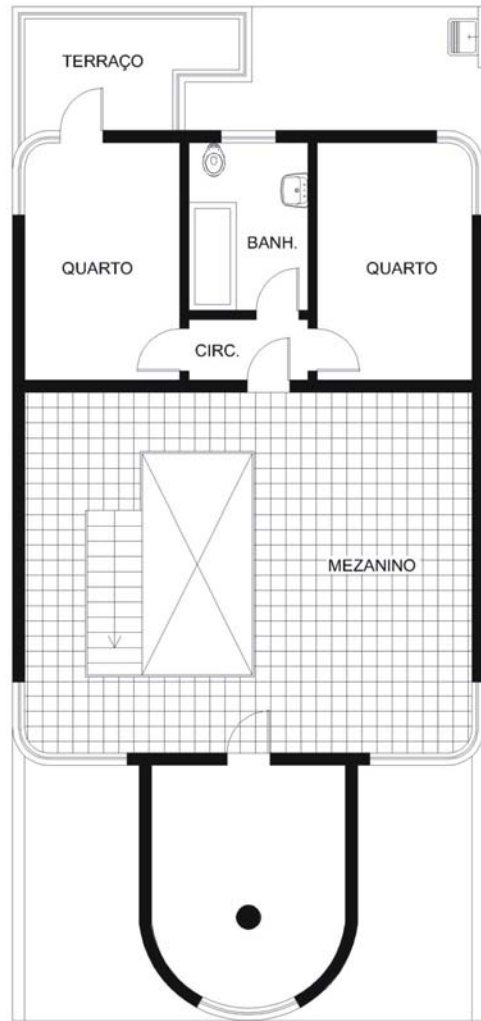


Figura 63 - Casa 1, 1933
Sala
 Flávio de Carvalho

Foto: Sulamita Lino, 2002.(Acervo particular)



Primeiro Pavimento



Segundo Pavimento

Figura 64 - Casa 2, 1933
Plantas

Flávio de Carvalho

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



Primeiro Pavimento



Segundo Pavimento

Figura 65 - Casa 3, 1933
Plantas

Flávio de Carvalho

Desenho: Camila Zyngier, 2004.

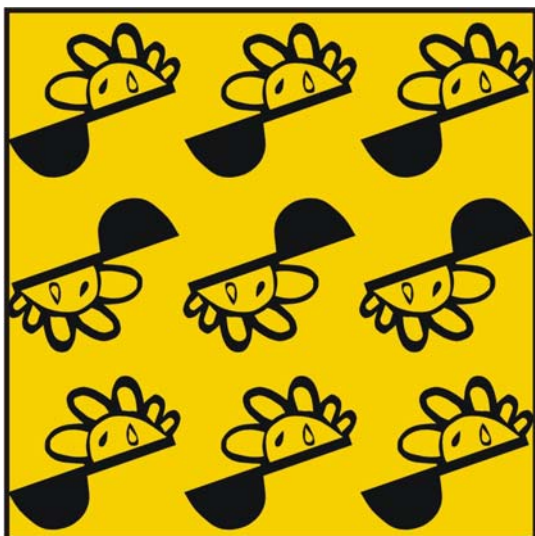


Figura 66 - Ladrilhos, 1933

Flávio de Carvalho

Desenho: Camila Zyngier, 2004.



**Figura 67 - Casa 3, 1933
Fachada Principal**

Flávio de Carvalho

Foto: Sulamita Lino, 2002. (Acervo pessoal)



**Figura 68 - Vila Operária da
Gambôa, 1933**

Em 1933.

Warchavchik & Lúcio Costa

Fonte: MÓDULO, 1983, p.52.



**Figura 69 - Vila Operária da
Gambôa, 1933**

Em 1979.

Warchavchik & Lúcio Costa

Fonte: MÓDULO, 1983, p.54.

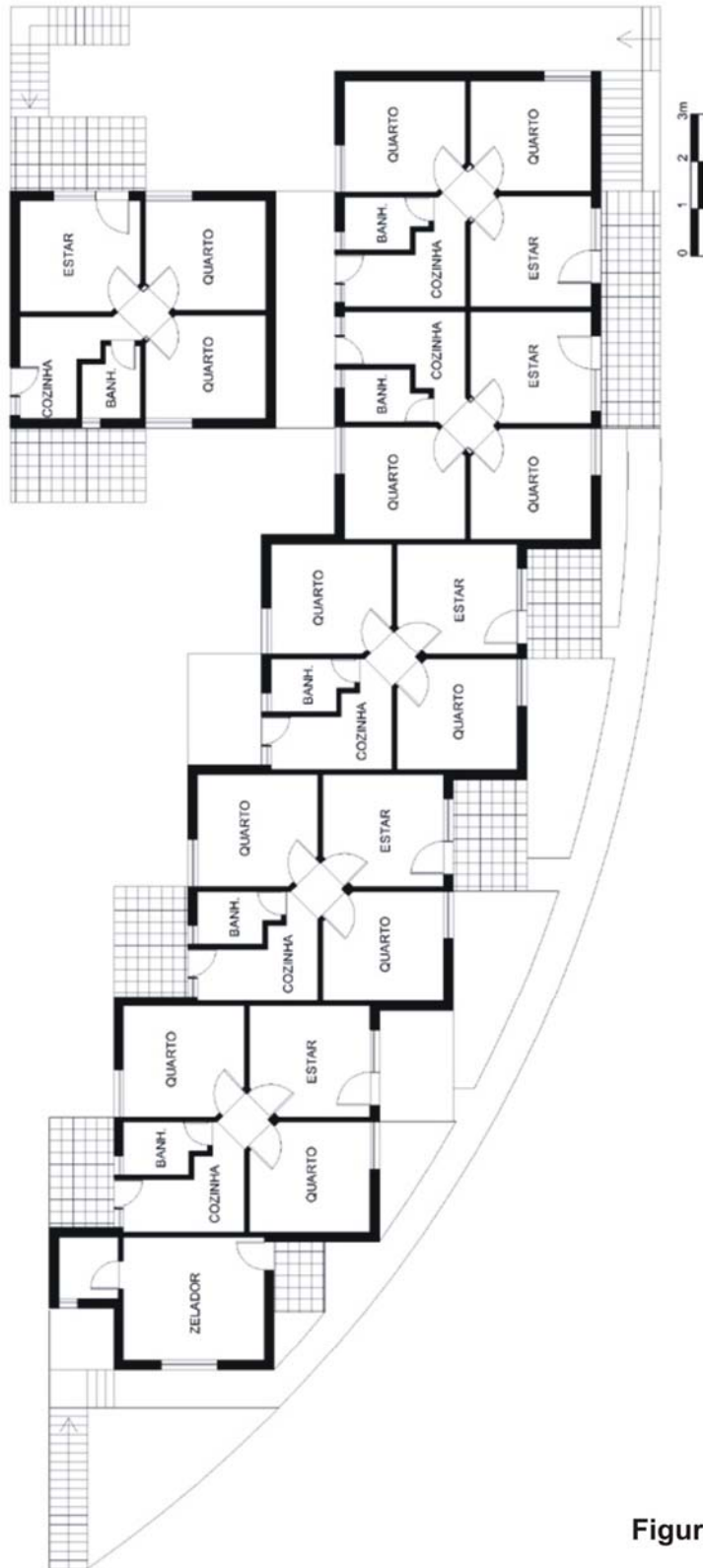


Figura 70 - Vila Operária da Gambôa, 1933

Warchavchik & Lúcio Costa

Desenho: Camila Zyngier, 2004.