

Introdução

É possível encontrar atualmente uma significativa literatura dedicada ao estudo da arquitetura moderna brasileira. Examinar essa produção implica uma leitura crítica do modo como ela vem construindo uma narrativa, definindo critérios sobre o material considerado digno de registro, de memória, e também o que é apagado, desprezado, ou seja, o que é remetido ao esquecimento. Nos dois casos, verifica-se um impulso reflexivo necessário que busca estruturar, de acordo com diversas visões e interpretações, um passado ainda bastante recente daquela que foi, provavelmente, uma das mais consistentes manifestações artísticas do século passado em nosso país. Natural, portanto, que, dessa reflexão, surjam polêmicas e controvérsias em torno de algumas questões como formação, implantação e desdobramentos dessa manifestação.

Entre essas questões, a da formação parece ser especialmente importante pois ela condiciona o modo de entender as outras duas. Com ela coloca-se em pauta, em primeiro lugar, o problema da adequação da introdução no Brasil de modelos europeus denominados, de um modo geral, racionalistas. Modelos esses que representam ou estão de acordo com o chamado “espírito do tempo”, o espírito da cultura moderna que deslança com a Revolução Industrial e encontra-se em pleno processo de consolidação ao longo do século XIX¹.

Para o pensamento moderno – que compartilha, necessariamente, a crença na autonomia e capacidade do sujeito de construir e determinar o futuro, tendo por base a tomada de consciência do potencial de seu próprio instrumental crítico e racional – a produção, em qualquer área do fazer humano, implica o domínio de uma nova razão técnica. No campo da arquitetura, tal operação remete a mudanças radicais que envolvem não apenas novos métodos e materiais construtivos, mas também novos conceitos estéticos e ideológicos. Todas essas transformações inserem-se no contexto em pauta, o das modernas nações européias, que almejam aprimorar um projeto civilizatório. A questão que se coloca, nesse caso, diz respeito ao sentido, pertinência e significado do deslocamento dessas transformações para o contexto brasileiro que, nas primeiras décadas do século XX, de um modo geral, não incorporara ainda os requisitos básicos da modernidade.

¹ De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht, a partir do séc. XIX, a “lei da temporalização” submete todo o conhecimento – estrutura epistemológica, percepção do mundo e experiência humana – à noção de tempo como agente absoluto de mudança, o que “dá à inovação o rigor de uma lei compulsória”. GUMBRECHT, H. U., *Modernização dos Sentidos*, pp.15-16.

Seria então esse deslocamento arbitrário? Imposição da vontade de uma pequena parcela da nossa elite cultural, com aspirações europeizantes? Expressão autêntica de um desejo de modernidade? Essas são algumas das perguntas que se colocam na tentativa de compreender a formação da arquitetura moderna no Brasil. Delas decorrem diversas outras, inclusive a da própria noção de deslocamento – o que remete à reflexão mais ampla sobre a dinâmica que permeia a estruturação da cultura em geral e da cultura brasileira em particular, tendo em vista, como ponto de partida, por um lado, o seu caráter plural e, por outro, seu referencial e inserção predominante no quadro da cultura ocidental, com todas suas nuances e particularidades.

Pensar sobre a formação da arquitetura moderna no Brasil exige, portanto, o esforço de considerar e conectar tais características, lembrando que o primeiro surto organizado – ainda que de modo bastante precário – de uma vontade de modernização cultural se manifesta na Semana de Arte Moderna de 1922, pela iniciativa, de fato, de um pequeno grupo de nossa elite cultural sintonizada com os movimentos europeus. E, embora para o olhar do presente, a idéia de antropofagia de Oswald de Andrade possa parecer ingênua, naquele momento, ela demonstra já uma consciência de que a cultura européia não poderia simplesmente ser deslocada, aplicada ou mimetizada pelos artistas brasileiros. Ela deveria passar por um processo de decantação, adaptação crítica e incorporação de elementos locais para adquirir uma feição própria, original e adequada. É óbvio que aí está implícito, de qualquer modo, um projeto alinhado ao modelo europeu. Resta saber até que ponto, naquele momento, buscava-se apenas uma assimilação estetizante da arte moderna, sem que se incorporassem os fundamentos do projeto moderno, ou seja, sem que se incorporasse a amplitude das transformações que se traduzem numa nova lógica mental através da qual emerge a forma moderna.

No que se refere a nova arquitetura brasileira, cabe lembrar que um de seus pioneiros é um imigrante de origem russa, Gregori Warchavchik (1896-1972), que chega ao Brasil em 1924 totalmente identificado e atualizado com relação ao ideário moderno. A fim de ser coerente com suas convicções, Warchavchik busca, desde cedo, divulgar e implantar a modernidade arquitetônica no país que escolhe para viver. Como artista moderno, toma como missão pessoal divulgar no Brasil as novas metodologias e programas construtivos do racionalismo europeu. Seria essa uma atitude equivocada, artificiosa, diante, novamente, de um contexto ainda estranho e distante do moderno? Considerando que Warchavchik não veio ao Brasil por lazer e sim para trabalhar como arquiteto contratado da Companhia Construtora Santos, uma das maiores da época, fica claro que, assim como muitos outros imigrantes europeus,

ele veio para inserir-se e atuar em nosso contexto social, por uma demanda desse mesmo contexto. Dessa forma, sua contribuição e inserção social se fazem de forma legítima, assim como acontece, por exemplo, com a imigração de operários italianos especializados cujo papel no crescimento da produção industrial de São Paulo no início do século passado não pode ser desprezado.

A dinâmica da imigração, assim como o contato direto de agentes culturais do país com o modernismo na Europa, podem constituir uma rede de intercâmbios que vão sendo incorporados na dinâmica da cultura local. A reflexão sobre a qualidade e o sentido desse intercâmbio é uma questão central a ser examinada no estudo da formação da arquitetura moderna no Brasil. Sua repercussão coloca em pauta o tema do encontro cultural pelo qual se constroem novas possibilidades e associações. Tendo em vista a relevância desse tema, esta dissertação propõe examinar tal questão, na tentativa de situar o lugar que ocupa a produção arquitetônica no conjunto do processo de assimilação e desenvolvimento de uma cultura moderna em nosso país. Para isso será tomado um tópico desse processo, a construção e exposição da Casa Nordschild no Rio de Janeiro (1931), através do qual se buscará estabelecer uma rede de relações significativas e elucidativas para a compreensão do quadro em que é introduzida a nova concepção arquitetônica, assim como sua repercussão social e cultural. Essa rede será articulada através de uma narrativa que tem por matéria prima a sinuosa relação entre memória/esquecimento e história.

Reconhecendo a natureza seletiva e fragmentada da memória, mas admitindo, ainda assim, que ela é uma das fontes de conhecimento do passado², opta-se aqui por trabalhar com cinco registros de memórias relacionados com a construção e inauguração da Casa Nordschild. Esse procedimento permite não apenas entrelaçar memórias dispersas e apontar esquecimentos, mas também desenvolver uma revisão crítica do que vem sendo escrito no presente como história/memória da arquitetura moderna, tendo em vista que, da mesma forma que o pensamento do presente molda o passado conhecido, a percepção do passado é capaz de inundar o presente³. Serão utilizadas na pesquisa, portanto, fontes primárias, sem esquecer contudo que o estudo da memória nos ensina, de acordo com Jan Vansina, “que todas as fontes históricas

² De acordo com David Lowenthal, “Longe de simplesmente prender-se a experiências anteriores, a memória nos ajuda a entendê-las. Lembranças não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, seletivas, baseadas em ações e percepções posteriores e em códigos que são constantemente alterados, através dos quais delineamos, simbolizamos e classificamos o mundo a nossa volta”. LOWENTHAL, D., *Como Conhecemos o Passado*, p.103.

³ *Idem*, p.143.

estão desde o princípio banhadas de subjetividade”⁴. De qualquer modo, como assinala David Lowenthal, a história é capaz de expandir e elaborar a memória “ao relacionar fragmentos e sintetizar relatos de testemunhas oculares do passado”⁵.

Ao adotar esse procedimento, torna-se possível desenvolver uma reflexão e construir uma narrativa com sentido não apenas sincrônico, mas também policrônico⁶ que, assim como o pensamento, recua e adianta-se no tempo ao abordar o passado. Ao tratar diversos registros de memória sobre um mesmo acontecimento, sobrepõem-se circunstâncias deixando de lado a narração unidimensional e reconhecendo que o “passado é multiforme e muito mais complexo que qualquer enredo seqüencial”⁷. Um conjunto de histórias é assim justaposto e entrelaçado sem perder de vista que a inteligibilidade histórica exige não só relatos de acontecimentos passados, mas a busca de coerência na qual a seqüência temporal está subordinada a tentativas de compreensão e interpretação⁸. Rejeita-se, portanto, o movimento linear que restringe a compreensão do tempo passado a uma “trilha” com começo, meio e fim, em direção unívoca.

Optando por trabalhar com um recorte que opera com registros diferenciados de memória, suas nuances e sinuosidades, busca-se alcançar essa dinâmica policrônica do tempo, o que enseja um exercício de construção narrativa que propicia não apenas uma reflexão de base comparativa, mas também dialógica, pois muitos sentidos são oferecidos por esse jogo sinuoso que se encontra na relação memória/esquecimento e história. Dessa forma, em relação ao tema central desta pesquisa, a Casa Nordschild, será examinada sua memorialística tomando por base os registros da imprensa – material público, suportes de uma memória coletiva; memórias do arquiteto construtor da Casa, Gregori Warchavchik; do cliente que encomenda a Casa, William Nordschild; de Lucio Costa – futuro sócio de Gregori Warchavchik – e Frank Lloyd Wright – o célebre arquiteto norte-americano –, ambos presentes na inauguração da Casa. Esse material memorialístico provém de diversas fontes já existentes e levantadas ao longo da pesquisa, com exceção do cliente e usuários da casa cuja memória é construída no presente, através de relatos orais de seus familiares. Porém, neste, como nos outros segmentos de memória, considera-se,

⁴ VANSINA, J., *Memory and Oral Tradition*. In LOWENTHAL, D., *Op.cit.*, p.104.

⁵ LOWENTHAL, D., *Op.cit.*, p. 104.

⁶ Termo cunhado por Dale Porter no trabalho *the Emergence of the Past: A Theory of Historical Explanation*. In LOWENTHAL, D., *Op.cit.*, p.124.

⁷ *Idem*.

⁸ *Idem*.

como indica David Lowenthal, que os acontecimentos históricos são sempre atemporais e descontínuos até serem entrelaçados em história⁹.

⁹ *Idem*, p.119.