

Joana Mello de
Carvalho e Silva
Ana Claudia Veiga de
Castro

i

INVENTAR O PASSADO,
CONSTRUIR O FUTURO: SÃO
PAULO ENTRE NACIONALISMOS
e COSMOPOLITISMOS NAS
PRIMEIRAS DÉCADAS DO
SÉCULO 20¹

RESUMO

O artigo aponta como a questão do estilo mais adequado para São Paulo estava inserida no debate autorizado de engenheiros e arquitetos, ao mesmo tempo em que animava a discussão entre intelectuais e o público leigo. A partir dos textos do jornalista e escritor modernista Menotti del Picchia (1892-1988) e do arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1972), publicados sobretudo no jornal *Correio Paulistano*, bem como os do escritor e editor Monteiro Lobato (1884-1948) e do engenheiro português Ricardo Severo (1869-1940), veiculados n' *O Estado de S. Paulo*, e ainda das crônicas do crítico e poeta Mário de Andrade (1893-1945), divulgadas no *Diário Nacional*, percebe-se que o tema da fisionomia daquela cidade em plena *marcha de progresso* alimenta a construção do discurso acerca da nacionalidade e da modernidade artística, nas primeiras décadas do século 20. Tal debate ocorre em um campo de investigação e experimentação artísticas intensas, que se dá no embate entre a idealização universalista, a defesa radical da modernidade artística, o tradicionalismo conservador e o patriotismo tacanho.

PALAVRAS-CHAVE

São Paulo. Nacionalismo. Cosmopolitismo. Modernismo. História cultural.

¹ Este artigo é fruto de nossas pesquisas de mestrado - *Moderna, nacional, estrangeira. A imagem de São Paulo nos anos 1920 nas crônicas de Menotti del Picchia* (CASTRO, FAUUSP, 2006) e *Nacionalismo e Arquitetura em Ricardo Severo: Porto 1869 - São Paulo 1940* (SILVA, EESCUSP, 2005) - e de nossa comunicação *Entre nacionalismos e cosmopolitismos: imagens da metrópole moderna paulistana nas primeiras décadas do século 20*, apresentada no VIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo (Niterói, 2004).

INVENTAR EL PASADO, CONSTRUIR EL
FUTURO: SÃO PAULO ENTRE
NACIONALISMOS Y COSMOPOLITISMOS EN
LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO 20

RESUMEN

El artículo muestra cómo lo que sería un estilo más adecuado para la ciudad de São Paulo formaba parte del debate de ingenieros y arquitectos, al mismo tiempo que animaba la discusión entre los intelectuales y un público no especializado. A partir de los textos del periodista y escritor modernista Menotti del Picchia (1892-1988) y del arquitecto ruso Gregori Warchavchik (1896-1972), publicados sobre todo en el periódico *Correio Paulistano*, bien como del editor y escritor Monteiro Lobato (1884-1948) y del ingeniero portugués Ricardo Severo (1869-1940), publicados en el periódico *O Estado de S. Paulo*, y aún de las crónicas del crítico y poeta Mario de Andrade (1893-1945), publicados en el periódico *Diário Nacional*, se puede percibir que el tema de la fisonomía de esa ciudad, en plena «marcha de progreso», alimenta la construcción del discurso sobre la nacionalidad y la modernidad artística, en las primeras décadas del siglo 20. El debate tiene lugar en un campo de intensa investigación y experimentación artística, que surge en la disputa entre la idealización universalista, la defensa radical de la modernidad artística, el tradicionalismo conservador y el patriotismo estrecho.

PALABRAS CLAVE

São Paulo. Nacionalismo. Cosmopolitismo. Modernismo. Historia cultural.

INVENTING THE PAST, BUILDING THE
FUTURE: SÃO PAULO BETWEEN
NATIONALISMS AND COSMOPOLITANISMS
IN THE FIRST DECADES OF THE 20TH
CENTURY

ABSTRACT

This study describes how the discussion on the aesthetics more suitable for São Paulo was part of the authorized discussion between engineers and architects as well as among intellectual and laymen. From the texts of the modernist writer and journalist Menotti del Picchia (1892-1988) and the Russian architect living in Brazil, Gregori Warchavchik (1896-1972), published mainly in the *Correio Paulistano* newspaper, texts of the editor and writer Monteiro Lobato (1884-1948) and the Portuguese engineer Ricardo Severo (1869-1940), published in the *O Estado de S. Paulo* daily, as well as texts of the critic and poet Mário de Andrade (1893-1945), printed in the *Diário Nacional* daily, we realize that the theme of the physiognomy of that city in an intense “march of progress,” fed the construction of the discourse about nationality and artistic modernity in the early 20th century. Such a discussion happened amid intense research and artistic experimentation taking place between the Universalist idealization, the radical defense of artistic modernity, the conservative traditionalism, and the narrow patriotism.

KEY WORDS

São Paulo. Nationalism. Cosmopolitanism. Modernism. Cultural history.

INTRODUÇÃO

A estética das cidades

Num momento como o nosso, tão avesso às polêmicas, tão pouco afeito ao confronto direto de ideias, em que as críticas se dão veladamente, recuperar textos publicados nos jornais sobre os rumos de uma arte nacional, sobre a face que se deseja para uma cidade em plena *marcha de progresso*, e sobre o fazer artístico e arquitetônico no início do século 20 pode ter um efeito renovador em nossa atuação como arquitetos e críticos. Lendo os textos do jornalista e escritor modernista Menotti del Picchia (1892-1988) e do arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1972), publicados no *Correio Paulistano*; do escritor e editor Monteiro Lobato (1884-1948) e do engenheiro português Ricardo Severo (1869-1940), veiculados n’*O Estado de S. Paulo*, e ainda os do poeta e crítico Mário de Andrade (1893-1945), divulgados no *Diário Nacional*, percebe-se que o debate cotidiano sobre a fisionomia da cidade alimentou a construção do discurso acerca da nacionalidade e da modernidade artística nas primeiras décadas daquele século. Esses textos, muitos deles crônicas jornalísticas, apesar de serem considerados exemplares de um “gênero menor”, são na verdade uma literatura mais próxima de nós e mais humanizada, por tratarem de forma mais livre os assuntos cotidianos e talvez sem importância, mas também os temas que animavam o debate artístico. Como já notou Antonio Candido (1996), se a crônica “*não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa*”, é essa a condição que vai ajudá-la a se tornar um gênero mais acessível a um público amplo. Portanto, o interesse em recuperá-las está no fato de elas nos fornecerem uma espécie de testemunho vivo do panorama material e espiritual vivido em São Paulo naquele tempo. Se são concebidas para o consumo imediato, submetendo-se às transformações e à fugacidade da vida moderna, o que se nota é que elas também parecem “*penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo*”, como já mostrou outro crítico, esquivando-se “*da corrosão dos anos, como se nela[s] pudesse sempre se renovar, aos olhos de leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado*” (ARRIGUCCI, 2001).

Por meio desses textos, portanto, pretende-se mostrar a construção do discurso acerca da nacionalidade e da modernidade artística, a partir do tema da fisionomia, feição ou estética da cidade, apontando para suas indefinições, controvérsias, recuos e avanços. Tanto nas falas não especializadas dos intelectuais, quanto no discurso autorizado dos engenheiros e arquitetos, percebe-se que, entre a idealização universalista, a defesa radical da modernidade artística, o tradicionalismo conservador e o patriotismo tacanho, havia um campo de investigação e experimentação artísticas intensas, plenamente inserido no debate sobre a construção da nação e da imagem da cidade que se buscava

construir, e fundamental na constituição do discurso arquitetônico que se firmou na década de 1930.

Em São Paulo, o processo de modernização econômica, política e social, deflagrado nas últimas décadas do século 19 pelo sucesso da lavoura cafeeira, abolição da escravatura, imigração e proclamação da República, coincidiu, como se sabe, com o fenômeno de urbanização e expansão da cidade (COSTA, 1999, p. 233-69). Centro econômico do capital agroexportador cafeeiro, um dos focos da industrialização no país, São Paulo, em menos de trinta anos, teve sua população quadruplicada, sendo palco de profundas transformações, a ponto de poucos vestígios da vila colonial que atravessara quase incólume os quatro séculos anteriores terem sobrevivido.² A transição, ou melhor, a substituição da antiga edificação *tradicional* pelo *ecletismo* do ponto de vista urbano e arquitetônico correspondeu a esse processo de modernização, estabelecendo-se uma verdadeira batalha simbólica, na qual o colonial, a taipa e a Monarquia eram identificados com o atraso e a dependência; e o *ecletismo*, o tijolo e a República, com o progresso, a civilização e a Independência.

O impacto dessas transformações faria da questão do “estilo” a ser adotado nas construções da cidade e, de modo mais abrangente, do país, um tema central no debate intelectual do momento. Entre os arquitetos, engenheiros e urbanistas, a cidade era pensada segundo parâmetros científicos, econômicos e estéticos. Dito de outro modo, se as questões de circulação e salubridade ganhavam destaque, frente ao surto de crescimento intenso e desordenado, o problema do estilo também passava a ser levado em conta, não apenas por garantir unidade do novo conjunto urbanístico que ia sendo edificado, mas, principalmente, porque estava em jogo a construção simbólica da nova capital agroexportadora e, mais que isso, do poder político e econômico que a sustentava (CAMPOS, 2002, p. 95-100). É possível identificar alguns momentos distintos, nesse debate sobre a feição da cidade.

Um, que antecede a eclosão da Primeira Guerra Mundial, quando a arquitetura eclética corresponde perfeitamente à ânsia civilizatória da capital agroexportadora, conferindo “foros de hereditariedade” a uma classe burguesa nascente, a partir da imagem das capitais europeias *belle époque* (FABRIS, 1987, p. 283).³

Outro, deflagrado pelo conflito mundial, quando impulsos de autonomia cultural e intelectual, já presentes pelo menos desde a geração de 1870, ganham força. Com o fim da Guerra, a questão nacional entra na ordem do dia, ultrapassando o campo dos debates sociopolíticos, fazendo que também as artes, a arquitetura, as ciências e a literatura se tornassem espaços de intensa discussão sobre os rumos do país (OLIVEIRA, 1990). É nesse sentido que, a partir de meados da década de 1910, a cidade de São Paulo passou a ser criticada por se caracterizar como “um bolo de noiva”, “uma batida arquitetônica”, “um carnaval”, “um esperanto arquitetônico” – em referência ao *ecletismo* que predominava nos novos edifícios da cidade. Ao mesmo tempo em que as críticas contra o padrão estético-urbanístico da *belle époque* se aprofundavam, propostas de uma arte e arquitetura brasileiras ganhavam destaque, vinculando-se a projetos de

² “Para se ter uma ideia desse crescimento, basta notar que a população da cidade, que girava em torno dos [30 mil habitantes em 1870, subiu para] 70 mil em 1890, para 239 mil em 1900, 587 mil em 1920, 890 mil em 1930 alcançando a cifra de 1 milhão e 300 mil em 1940” (MEMÓRIA, 2001, p. 20). A imigração, sobretudo a italiana, seria em grande parte responsável pelo crescimento inicial. Fenômeno semelhante se nota em outras cidades da América Latina nesse período: a capital, Rio de Janeiro, passou de 480 mil habitantes, em 1900, para 1 milhão e 430 mil habitantes, em 1930, e Buenos Aires, que contava com 677 mil habitantes em 1895, chegaria a dois milhões em 1930 (ROMERO, 2004).

³ Esse processo ocorreria de maneira semelhante, ainda que com suas especificidades, em várias das capitais latino-americanas, no período. A esse respeito, entre outros, ver ROMERO, 2004, especialmente o capítulo “As cidades burguesas”.

construção da nação que tinham na busca das origens ou da essência da nacionalidade seu fundamento central. É nesse contexto que a retomada das tradições, do passado colonial, de um Brasil profundo, agrário, original ganha força, frente à referência europeia, sem que isso tenha significado a negação completa da “*dimensão urbana e metropolitana do mundo moderno*” (OLIVEIRA, 1990, p. 194), ou das referências artísticas de caráter cosmopolita ou universalista, e menos ainda da modernização em curso no país.⁴

Um terceiro momento se configura ao final da década de 1920, quando a discussão ganha contornos mais universalistas, sobretudo na referência direta à arquitetura moderna europeia e norte-americana, marcado pela passagem de Le Corbusier no Brasil. O arquiteto proferiu algumas conferências, que encontram ressonância no meio intelectual local, dando início a uma nova fase na discussão sobre a imagem da cidade, que terá desdobramentos na década de 1930.⁵

A PERFEITA CRISTALIZAÇÃO DA NACIONALIDADE

Ricardo Severo e a arte tradicional do Brasil

A conferência “A arte tradicional no Brasil”, proferida por Ricardo Severo em 1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo⁶, marca o início de uma série de artigos, discursos, entrevistas e projetos que consolidaram o movimento tradicionalista em prol das artes nacionais, encampado pelo engenheiro português, sobretudo entre as décadas de 1910 e 1920. Inquieto com o que considerava “desvirtuamento” e “falta de caráter” das cidades brasileiras e de sua arquitetura, Severo se mostrava preocupado com a destruição das tradições nacionais, afirmando que

quem hoje percorrer os arrabaldes ou as capitais brasileiras não encontra [...] um único desses tipos antigos tradicionais; e o que se edifica é vazado nos mais diversos moldes de gosto estrangeiro; raros são até os exemplares que se adaptam às condições naturais e locais do clima; a tradição perdeu-se. (SEVERO, 1916, p. 46)

A perda da tradição e o conseqüente desvirtuamento da arquitetura das cidades brasileiras teriam sido deflagrados com a declaração de Independência do país e se aprofundado com a proclamação da República, quando

a febre de criar uma nacionalidade nova, diferente da colônia e da metrópole, provocou a degenerescência da arquitetura colonial. Os artistas nacionais recebem diretamente o influxo das civilizações estrangeiras e, emancipados, transportam materiais, modelos e estilos com que compõem obras sem um caráter definido, na sua faina de diferenciação e de construir rapidamente uma nova pátria, que nada tenha dos tempos ominosos do domínio português; que seja somente brasileira. (SEVERO, 1917, p. 413)

Era contra a desorientação artística promovida pela negação do passado colonial e pela “corrente cosmopolita e desnacionalizadora” corporificada no *ecletismo*, que o engenheiro propunha a retomada das tradições nacionais. Tal retomada, contudo, não se restringia apenas ao campo da arquitetura ou das artes, referindo-se igualmente à afirmação do caráter, especificidade e unidade da nação.

⁴ Nota-se que essa discussão passava a ser fundamental, com a aproximação da data da comemoração do primeiro centenário da Independência (1922), semelhante também ao que ocorria em outros países latino-americanos nessa época (Cf. GORELIK, 1998).

⁵ A esse respeito, ver SANTOS et al., 1987 e LIRA, 2011, p. 188.

⁶ Sociedade fundada em 1912 por intelectuais ligados ao grupo d’O Estado de S. Paulo, foi a primeira associação cultural paulistana fortemente marcada pela necessidade de valorizar o nacional. Justamente com este intuito, foi organizada uma série de saraus literário-musicais, além de palestras sobre artes e arquitetura, como as conferências realizadas entre 1914 e 1915, das quais Severo participou ativamente.

Ao apontar o “equivoco” de se importar estilos de outros países, o engenheiro procurava afirmar a existência de uma relação determinada entre tradição, nacionalidade e nação, inserindo sua campanha de Arte Tradicional em um movimento maior, de fundo patriótico, no qual a arquitetura tinha um papel essencial.

Se um dos propósitos centrais de sua campanha era encontrar “alguns vestígios do filão precioso da Tradição Nacional”, a partir do estudo da arquitetura erigida no país, de sua origem, história e evolução, para assim poder constituir uma arquitetura brasileira, seu objetivo extrapolava os compromissos estéticos. Definindo a tradição como algo que condensava as características mais remotas de um povo e que se mantinha vivo e presente no curso do tempo, o engenheiro propunha a retomada das tradições, de forma a fazer reviver aquilo que fundamentava a nação, e garantia àqueles que a constituíam o sentimento vivo de pertencerem a ela para além da unidade territorial ou política do Estado (SEVERO, 1911). Sua noção de tradição era fortemente marcada pela ideia de homogeneidade das características físicas, morais e culturais de um povo ou raça, num determinado meio natural. Era a partir desses parâmetros raciais e mesológicos, que o engenheiro afirmava que as origens da “arte tradicional” do Brasil remontavam ao período histórico da colonização portuguesa.

Entretanto a defesa da arquitetura tradicional e de seu fundamento português não significou, tanto no discurso, quanto na atuação profissional do engenheiro, a negação completa da arquitetura eclética, ainda que ela fosse o alvo principal de suas críticas. Isso, porque o engenheiro estabelecia uma interessante hierarquia entre as obras arquitetônicas que compunham a cidade, distinguindo os edifícios de exceção daqueles que garantiam o caráter tradicional do conjunto urbano.

Alguns reclamam que, para compor a arquitetura monumental de uma cidade moderna, são necessários os moldes clássicos consagrados das obras-primas da humanidade, aplicando cada arquiteto o estilo a que o seu talento pode dar mais intensa expressão artística; essa deveria ser a fonte da inspiração – a arte é universal e não nacional. Mesmo quando seja justa esta maneira de ver, há que ponderar que o caráter de uma cidade não lhe é dado pelos seus monumentos, colocados em pontos dominantes, grandes praças ou lugares históricos. Ligam esses locais às ruas e avenidas, marginadas por casas de variado destino; e são estas que dão a característica arquitetônica da cidade; com efeito, o monumento é uma exceção, a casa é a nota normal da vida cotidiana do cidadão [...] e se algumas ou muitas dessas casas conservarem um cunho tradicional, o visitante terá uma impressão integral do caráter dessa arte e desse povo”. (SEVERO, 1916, p. 43-4)

Ao lado da preocupação em conhecer, estudar e recuperar o passado artístico nacional, o engenheiro, assim como outros profissionais do período, intentava fundar uma arquitetura nacional, presente e futura, que não fosse a retomada pura e simples do que havia sido realizado anteriormente, mas sua reinterpretação e atualização. Dessa forma, sua arte tradicional não deveria ser entendida como a

reprodução literal de coisas tradicionais, de fósseis arqueológicos, de casas de taipa ou pau-a-pique, de igrejinhas de adobo, de velhas ruelas entre tugúrios de três braças craveiras, com porta e gelosia, ou de sorumbáticos sobrados dos centros urbanos d'antanho, sem higiene e sem aparência estética, [mas sim como] a estilização das formas artísticas anteriores que integram em determinado tempo o meio local, o caráter moral dum povo, o cunho da sua civilização. (SEVERO, 1917, p. 423)

Ao mesmo tempo em que recusava o modo de vida da colônia, Severo via, na arquitetura daquele período, a possibilidade de reviver uma tradição nacional no Brasil. Seu tradicionalismo concentrava críticas e propostas na feição estética da cidade, ou seja, no estilo arquitetônico a ser adotado por suas edificações, parques e jardins. Não há, em nenhum momento de seu discurso em prol da retomada dos traços coloniais, a preocupação de se contrapor aos modelos haussmanianos, sitteanos ou howardianos, que orientavam os urbanistas naquele momento em São Paulo. A campanha pela Arte Tradicional no Brasil, pautada, de um lado, pela retomada e valorização das origens da nacionalidade artística e, de outro, pela atualização e modernização das artes e arquitetura nacionais, ganharia muitos adeptos em meio ao ambiente nacionalista das primeiras décadas do século 20, sobretudo após a conflagração mundial (MELLO, 2007).

⁷ Publicado com destaque em 12 de novembro de 1914, o artigo seria reproduzido em mais de 60 jornais por todo o Brasil.

A FEIÇÃO PECULIAR DAS COISAS

Monteiro Lobato e a arte nacional

Entre esses “adeptos”, ou pelo menos admiradores, destaca-se o escritor Monteiro Lobato. No ano em que Severo proferia sua primeira conferência sobre Arte Tradicional no Brasil, o jovem Lobato, ainda fazendeiro, mas já com pretensões intelectuais, publica no jornal *O Estado de S. Paulo* um artigo intitulado “Uma velha praga”, em que denunciava as queimadas promovidas pelos homens do campo como “*um dos principais entraves ao desenvolvimento de um país que ainda professava sua vocação agrícola*” (AZEVEDO et al., 1988, p. 56). Para Lobato, o verdadeiro problema do Brasil era o caboclo, esse “*parasita da terra [...] espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças*”. O caipira indolente e preguiçoso recuava ante o progresso – “*a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade*” –, para não ter de adaptar-se à nova realidade, “*de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna*” (LOBATO, [1914a] 1962, p. 271-2).

Tal texto teve grande repercussão – indo ao encontro dos anseios e queixas dos fazendeiros⁷ –, rendendo a Lobato inúmeras manifestações de apoio, e o impulsionando a escrever um novo artigo, no qual condenava a mitificação que os literatos faziam do homem rural como a idealização da raça brasileira, desde o indianismo romântico de José de Alencar, retomando a descrição da vida do caboclo, para repisar a imagem do caipira “*desprovido de força de vontade e senso estético, feio e grotesco*” (AZEVEDO et al., 1988, p. 58), esboçada anteriormente e retomada na descrição de sua morada. Para Lobato, a casa “de sapé e lama” do caboclo faria “gargalhar a um João-de-Barro”, tamanha sua precariedade:

[...] mobília nenhuma [...] a cama é uma espipada esteira de Peri posta sobre o chão batido. Às vezes se dá ao luxo de um banquinho de três pernas – para os hóspedes. Três pernas permitem o equilíbrio; inútil portanto meter a quarta, o que ainda o obrigaria a nivelar o chão. Para que assentos, se a natureza os dotou de sólidos, rachados calcanhares sobre os quais sentam? [...] Seus remotos avós não gozaram maiores comodidades. Seus netos não meterão a quarta perna ao banco. Para que? Vive-se bem com isso. (LOBATO, [1914b] 1962, p. 281-2)

Com estes libelos contra o homem da terra, Lobato tornar-se-ia conhecido em todo o território nacional, tendo logrado construir uma imagem negativa do caipira, que sobrevive quiçá até hoje. O sucesso dos artigos lhe rendeu um convite para ser um dos conferencistas na Sociedade de Cultura Artística, onde tomou conhecimento da conferência proferida por Severo. A propósito dessa conferência, diz Lobato:

Ricardo Severo já se desfraldou. Em conferência na Sociedade de Cultura Artística, das mais belas pela forma e a mais fecunda em sugestões de quantas ali se leram, plantou o marco de uma renascença. E foi além. Transpôs o passo difícil que vai da teoria à realização. Vários palacetes surgem por aí, filhos desse ideal. Tomou das velhas igrejas as linhas do estilo colônia, coou-as através do seu temperamento artístico, reviveu-as, deu-lhes elegância e adaptou-as com rara mestria à habitação moderna. Os projetos das casas Julio de Mesquita, Numa de Oliveira e tantas outras valem pelo dealbar dum fulgurante renascimento arquitetônico. Outros arquitetos seguem-lhe a orientação. Roberto Simonsen em Santos, e aqui Dubrugras e Jorge Prziembel já possuem belas coisas no gênero. (LOBATO, [1917a] 1956, p. 28-9).

Segundo o crítico Tadeu Chiarelli, o interesse de Lobato pela realidade, pela literatura e pelas artes brasileiras foi despertado justamente a partir daquela experiência como fazendeiro, em seu contato com o homem da terra. Se, até a década de 1910, “o que se percebia em Lobato era uma visão preconceituosa do país, do ambiente cultural local e da produção artística e literária brasileira, baseada em sua experiência de vida como jovem intelectual representante das categorias hegemônicas da sociedade paulista”, é a partir do contato mais próximo com o homem rural que o escritor se aproxima de um “desejo de uma arte nacional [...], propondo um programa definido para caracterizá-la em todas as suas peculiaridades”, que seria intensificado a partir do progressivo convívio com o grupo de intelectuais ligados a *O Estado de S. Paulo* e à família Mesquita, às voltas com a criação da *Revista do Brasil* (CHIARELLI, 1995, p. 120-5).⁸ É nesse contexto que Lobato publica, em 1917, três artigos a respeito do estilo nacional nas artes brasileiras, nos quais se notam os ecos da campanha de Severo.⁹

Aos olhos do escritor, São Paulo se tornava uma cidade de imigrantes, transformando-se em ritmo acelerado, e era necessário cuidar dessa transformação, para que ela não ocorresse “ao deus dará”, e principalmente para que sua “nova cara” fosse o retrato exato do “sentimento”, da “vida”, do “passado” e das “tradições” do país e de seu povo. Mas quem construía a cidade?, ele se

⁸ Esse despertar de interesse pelo Brasil rural não significa que as relações de Lobato com o homem do campo não continuassem profundamente conflituosas, como se percebe por sua crítica ao modo de vida do caboclo, ao mesmo tempo em que propunha uma arte cujo fundamento fosse a natureza brasileira, o homem do campo, o interior do país.

⁹ Vale reforçar que esse momento é pleno de manifestações em prol da nacionalização artística. Mário de Andrade, por exemplo, escreve uma série de crônicas, entre novembro de 1920 e maio de 1921, para o periódico carioca *Ilustração Brasileira*, citando Ricardo Severo como um arquiteto preocupado em levantar os elementos do nosso passado para criar um estilo nacional – atitude que ele apoia –, numa cidade que ostentava um sem-número de estilos estrangeiros. Crônicas reunidas em LOPEZ, 2003.

perguntava. O artesão, o operário, e não “os grandes mestres das artes plásticas”. Era o operário, o principal responsável pela “feição estética das cidades”, e por isso seria fundamental cuidar de sua educação artística. Apenas formando o artesão, através de uma instituição como o Liceu de Artes e Ofícios¹⁰, é que se poderia criar “o estilo da cidade”, chegando-se finalmente a um “7 de Setembro estético”. (LOBATO, [1917a] 1956, p. 30).

O problema da “fisionomia da cidade”, no discurso de Lobato, como no de Severo, era central no debate travado, naqueles anos, sobre a nacionalização artística. Não à toa, a referência à data da Independência, em seu artigo: a proximidade do Centenário exacerbava os ânimos sobre a necessidade de uma arte nacional. Era fundamental, para o escritor, que as casas, bem como as cidades, parassem de importar “máscaras alheias para fingir que têm uma [cara]”, para finalmente poder-se criar o verdadeiro estilo nacional. Valendo-se das ideias de Severo, Lobato argumentava a favor da nossa arquitetura pretérita, afirmando que não se tratava de restaurar o colonial, mas de retirar do passado os elementos para o estilo do presente e para a cidade futura:

Nosso estilo deve ser a decorrência natural do estilo com que os avós nos dotaram. Sempre vivo, sempre em função do meio. Se se quer fugir à pecha de rastaquerismo deve retomar a linha do passado e desenvolvê-la à luz da estesia moderna. [...] Coe-se arte colonial através dum temperamento profundamente estético, filho da terra, produto do ambiente, alma aberta à compreensão da nossa natureza: e a arte colonial surgirá moderníssima, bela, fidalga e gentil como a linha bárbara de Vaz de Caminha sai bela, fidalga, gentil e moderníssima dum verso de Olavo Bilac. [...] Seja assim nossa arquitetura: moderníssima, elegantíssima, como moderna e elegante é a língua do poeta; mas, como ela, filha legítima de seus pais, pura do plágio, da cópia servil, do pastiche deletério. (LOBATO, [1917b] 1956, p. 33-4).

Compartilhando a crença de Severo, de que o estilo era “*produto conjugado do homem, do meio e do momento*”, e de que era “*mister que a obra d’arte denunci[asse] ao mais rápido volver d’olhos a sua origem, como as raças denunciam pelo tipo individual o grupo etnológico*”, Lobato podia afirmar, como o engenheiro português, que a arquitetura mais afim com o caráter do país era aquela cujos estilos “*floresceram na Península Ibérica*” (LOBATO, [1917c] 1956, p. 42). Era nesse sentido que o escritor valorizava a arquitetura do período colonial e fazia coro à crítica da cidade eclética, descrita por ele como “*puro jogo internacional de disparates*”, “*um carnaval arquitetônico a berrar desconchavos em esperanto*” (LOBATO, [1917a] 1956, p. 34). A “*mania imitativa que grassa[va] por estas paragens*”, materializada no *ecletismo*, não era específica da arquitetura, mas algo profundamente impregnado na mentalidade brasileira de modo geral:

Tendes sede? No bar só há chopps, grogs, cocktails, vermouths. Tendes fome? Dão-vos sandwichts de pão alemão e queijo suíço. Lá apita um trem: é a Inglesa. Tomais um bonde: é a Light. Cobra-vos a passagem um italiano. Desceis num cinema: é Íris, Odeon, Bijou. Começa a projeção: é uma tolice francesa de Pathé ou uma calamidade da Itália.” (LOBATO [1916] apud AZEVEDO et al., 1988, p. 64)

¹⁰ O Liceu foi dirigido por Ramos de Azevedo de 1895 a 1928. Ricardo Severo participou da entidade desde 1909, assumindo sua direção, com a morte de Ramos de Azevedo, em 1928.

O problema da estética das cidades, também em Lobato, fazia parte de preocupações maiores de fundo nacionalista e, como Severo, o levava a condenar a pura importação da cultura do hemisfério Norte, que desvirtuava a nacionalidade, de seu ponto de vista, através de padrões que nada tinham a ver com a realidade local. Essas questões estavam na ordem do dia, e os preparativos para as comemorações do centenário da Independência só as faziam aflorar ainda mais.

DA RAÇA VENCIDA À INVASÃO DO COSMOPOLITISMO Menotti del Picchia e a busca do nacional

Quando o engenheiro Ricardo Severo proferiu sua famosa conferência, o escritor Menotti del Picchia ainda vivia em Itapira, tocando sua fazenda de café e dirigindo o diário local. O escritor retorna a São Paulo em 1920, para se tornar redator político do jornal *Correio Paulistano*, órgão oficial do Partido Republicano Paulista, que dominava a cena política naqueles anos. Acumulando a função de cronista social, publicou, sob o pseudônimo Helios, pequenas crônicas diárias, durante toda a década de 1920. Essa coluna se converteu em um importante espaço de debates, lançando tendências, discutindo temas e provocando polêmicas, e fez de Menotti um cronista prestigioso e reconhecido na capital paulista. Além da Crônica Social no *Correio*, o escritor publicou também crônicas esporádicas n'A *Gazeta*, jornal também ligado ao PRP, assinadas sob o pseudônimo Aristophanes, que seria um poderoso aliado de Helios na divulgação das ideias modernistas e, sobretudo, na defesa do nacionalismo nas artes (CASTRO, 2008).

Se a discussão, que se iniciou em meados da década anterior, acerca de um “estilo nacional” provocava debates e tomadas de posições, ela se intensificaria nos primeiros anos da década de 1920, animados pelas comemorações do Centenário da Independência, em 1922. O concurso, promovido pelo Estado de São Paulo, para a escolha de um monumento comemorativo do centenário parece condensar a discussão. Menotti percebe ali um bom momento para divulgar sua opinião e defender a criação de uma arte nacional. Notava então que as artes no Brasil ainda deviam muito à Europa e, ao criticar essa “tendência”, parecia apenas repetir os argumentos de Lobato:

[...] quem lê nossos livros, quem olha nossas estátuas, quem contempla nossa arquitetura, encontra por tudo a arte europeia [...] Tudo de empréstimo, tudo copiado, tudo decalcado.... Por quê? O crítico superficial berrará que somos um povo de plagiários. Vejamos se tem razão. (PICCHIA, 1920, p. 1)

Diante dessa constatação, analisava “as nossas origens”, para entender “tamanha falta de originalidade”:

O índio [...] não deixou um traço estético no Brasil. Sua arte não tinha a grandeza rudimentar dos incas; não a animava esse princípio criador dos primitivos egípcios, sua oca não valia a casa do castor, um João-de-Barro era mais artista... [...] O mameluco, pai do caboclo [...] argamassou apenas a tapera. Não ornou o cabo de sua faca com uma imagem; não decorou, como os etruscos, seu pote de barro. [...] Como se vê, nos elementos indígenas não colheu nosso povo um motivo estético, uma arte aproveitável

ao menos para a estilização. É, pois, um absurdo imaginar-se a possibilidade de se criar, com estes elementos negativos, uma estética nacionalista (PICCHIA, 1920, p. 1).

A semelhança dos argumentos com os de Monteiro Lobato dos anos anteriores é evidente. Menotti retoma as críticas contra o índio e o caboclo, para ressaltar o fato de que não havia nas artes autóctones elementos que apoiassem a criação do artista moderno. Entretanto, à diferença de Lobato e de Severo, o escritor modernista não tinha dúvidas de que o país “começava agora”, justamente a partir da imigração europeia. Para Menotti, seria o imigrante, mesclado ao elemento nacional, que redimiria a “herança desprezível” do passado colonial, formando, a partir de sua contribuição (não só nas artes, diga-se), o “novo” brasileiro. Com isso, afirmava que “da raça vencida pela invasão do cosmopolitismo nada nos ficou de apreciável, senão alguns nomes sonoros de cobras, rios e cidades: Tietê, Moji-Guaçu, jaracuçu, boitatá etc. Pouca coisa, como se vê...” (PICCHIA, 1920, p. 1). Condenava, como “falso nacionalismo”, a reivindicação para o indígena da “representação etnológica do nosso fundo racial”, pois, para ele,

[...] a população amestiçada que substituiu o índio, o nosso decantado caboclo [...] amanhã desaparecerá da nossa memória. O espírito industrial moderno, a nova raça forte, oriunda do cruzamento das raças cinegéticas em fermentação no xadrez etnográfico da nossa nacionalidade, absorvem esses tíbios resquícios de uma minoria agonizante. Morreu Peri. Morre Jeca Tatu. Surge afinal o tipo definitivo do brasileiro vencedor. (PICCHIA, 1920, p. 1)

A discussão passava rapidamente do campo estético para o étnico. O “novo brasileiro” seria esse “ser poligenético, múltiplo, forte, vivo, culto, inteligente, audaz [...] [que] traz no seu organismo uma civilização multissecular e uma cultura requintada”. A pergunta inicial estava respondida: não, não copiamos. Se “nossa raça” é heterogênea, nossa estética não pode ser outra que o “reflexo das forças artísticas hereditárias de que são dotadas as nacionalidades que a formam”. Sendo assim, não se tratava de imitação, mas de se continuar a descendência europeia, à espera que o “tipo racial” nacional se fixasse, até finalmente surgir “a arte brasileira independente” (PICCHIA, 1920, p. 1). Menotti relativizava a “imitação”, vista por ele como elemento fundamental para a criação da “arte nacional”, redimindo assim o ecletismo.

Mas o assunto estava longe de ser caso resolvido para este escritor, ele mesmo, um filho de imigrantes italianos e totalmente assimilado pela elite paulista local, chegando a ser o editorialista do principal jornal da oligarquia cafeeira. Alguns meses antes, assinando como Aristophanes, Menotti havia sugerido – ainda que ele mesmo ironicamente alertasse “não [ser] caso para rir” – que, a partir dos “rudimentos da arte indígena”, os artistas nacionais extraíssem os motivos ornamentais, picturais e arquitetônicos para a construção do monumento comemorativo da Independência. Afinal, se

[...] da arte egípcia e persa – quase manifestações estéticas embrionárias – tiraram os gregos, depois os romanos, as linhas e os motivos primordiais de suas obras [...], por que das manifestações primitivas da nossa estética não podemos tirar elementos de uma arte [e arquitetura] nacional[is]? (ARISTOPHANES [1920a] apud BARREIRINHAS, 1983, p. 67)

Ainda que assinando com um pseudônimo e alertando para a *ousadia* de sua proposta, não deixa de ser curioso observar que o argumento ia em sentido oposto ao citado anteriormente, ao reconhecer na arte autóctone elementos dignos de serem recuperados para a criação de um estilo brasileiro. A solução para a “*arte nova*” parecia ser, então, estilizar aqueles motivos, adaptando-os “*aos diversos estilos clássicos ou aos arrojos do modernismo inteligente*” (ARISTOPHANES [1920a] apud BARREIRINHAS, 1983, p. 68). Neste sentido, também, se entende a crônica intitulada “Arquitetura nacionalista”, publicada no mesmo jornal, na qual o autor alertava para o *arrojo* da ideia – ter uma arquitetura nacional –, em país onde “*a própria língua é de empréstimo*” e no qual “*as próprias emoções são de enxerto*”. Menotti sugeria uma visão retrospectiva para constatar que

[...] a influência da arquitetura colonial é decisiva nos nossos velhos monumentos. A simplicidade sóbria das nossas construções tinha origem não só na carência de artistas, como na falta de tempo e preocupação estética dos colonizadores. A casa não era um luxo; era uma morada. Desbravado o sertão, urgia fixar a posse com o lar; a preocupação do ocupante era a riqueza, não o fausto solarengo. A habitação mal dava o conforto; era o centro de atividade e defesa. Daí apareceram as casas coloniais simples e maciças, verdadeiras fortalezas sem uma preocupação ornamental. (ARISTOPHANES [1920b] apud BARREIRINHAS, 1983, p. 71)

Nota-se que, à diferença de Severo e Lobato, Menotti não entendia a arquitetura do período colonial como a primeira manifestação de uma “arte nacional”, que pudesse ser recuperada ou revivida contemporaneamente, pois “*só mais tarde, quando, fartas e tranquilas, as nossas populações resolveram deixar o nomadismo para enquistar-se ao solo, [é que] apareceram as primeiras manifestações da arte. A diversidade das raças originou a complexidade dos estilos*”. Embora também criticasse o surgimento da “*espantosa e bizarra mistura de tipos arquitetônicos berrantes, alguns ridículos completamente em conflito com as condições climáticas da nossa terra*”, era a “*barafunda de estilos*” característica do *ecletismo* daqueles anos que celebrava a “*mistura de raças que forma[va] o novo tipo paulista*” –, e conseqüentemente o brasileiro. Ele dizia que era chegada a hora de se construir um “estilo único”, “nacional”, que “transmitisse e representasse o caráter” desse “novo brasileiro”. O *ecletismo* teria esgotado seu tempo: se “*o gótico, o manuelino, o rococó, o bizantino, o art nouveau, o romano, tudo, num tumulto estonteante, denunciou a diversidade étnica dos habitantes destas plagas*” – fazendo da cidade uma “miscelânea” de estilos –, isso ocorrera até então como “*fruto de uma época tumultuária, onde as raças em luta não se haviam acamado no sedimento de uma raça nova e única*”. Porém agora, quando se unificava “*o expoente da nossa raça, assimilado ao meio*”, nada mais natural “*que dele brot[asse] uma arte espontânea e sua*”. Dito isso, o artista até poderia se voltar às manifestações estéticas primitivas de seu povo, para tomá-las como a “*base da nova concepção artística brasileira*”, bastando para tanto estilizar e modernizar, “*num sábio ecletismo*”, o que apareceu “*informe e primitivo*” (ARISTOPHANES [1920b] apud BARREIRINHAS, 1983, p. 71).

As ambivalências do discurso de Menotti são fruto de um debate em andamento, quando os argumentos eram experimentados e afirmados a cada novo dia, a cada novo texto. Afinado com a vanguarda modernista, Menotti sugere que a

essência do nacional estava no primitivo, mas, em inúmeras oportunidades, podemos flagrá-lo condenando a herança das “três raças fundadoras”, em nome de um cosmopolitismo advindo da imigração, ainda que esta se tornasse cada vez mais “nacional”, a partir da assimilação dos novos contingentes populacionais. Essa, a ambiguidade de Menotti: uma fonte para o desenvolvimento da cultura nacional poderia ser o “elemento primitivo” – mas talvez apenas como elemento estético-formal –, já que a (nova) mestiçagem faria desaparecer qualquer resquício desse passado na composição racial.

A ideia do “novo brasileiro”, que se formava a partir da imigração europeia desde fins do século 19 e que ajudaria a superar o atraso colonial que o país vivia, aparece no artigo “Matemos Peri!”, publicado no *Jornal do Comércio* em 1921, em que Menotti recuperava os argumentos lobatianos contra o “homem da terra” e criticava a mistificação do indígena. Iniciando com a provocação “*O Brasil teve dois inimigos: Peri e a febre amarela*”, sentenciava:

Peri é o academismo arcádico dos Durões, dos Paranapiacabas; é o marca-passo político, é o ramerrão econômico, é a unicultura tradicionalista, é a escultura de Aleijadinho, é o regionalismo estreito pseudonacional, é Canudos, é, numa palavra, tudo quanto é velho, obsoleto, anacrônico, ainda a atuar nas nossas letras, nas nossas artes, na nossa política, na nossa administração, na nossa indústria, no nosso comércio. [...] Demos ao Brasil – libertando-o do incubo de Peri – a sua feição de povo moderno, vanguardista, criador e pensador, liberto e original, crisálida saída do casulo para o grande voo no espaço e na luz. (PICCHIA, 1921, p. 1)¹¹

Peri simbolizava o passado, em tudo que ele teria de atraso, obsolescência, velharia, tudo o que afinal precisava ser destruído, para que surgisse a nova arte e a nova sociedade. O escritor reconhecia então uma herança europeia (não portuguesa, é necessário frisar), como a propulsora de uma arte nacional, pois “*a alma europeia, transplantada para os trópicos [...] há de fatalmente coar essas emoções através dos influxos do clima e da paisagem*”, tornando-se então “*a verdadeira arte nacional*” (PICCHIA, 1921, p. 1).

SEREMOS O QUE NOS COMPETE SER OU, PENSANDO BEM, UM TUTU DE FEIJÃO VALE BEM UM QUADRO DE PICASSO

Mário de Andrade e a tradição universalista

A crônica “Matemos Peri!”, de Menotti del Picchia, suscita em Mário de Andrade uma resposta à altura:

Li e reli, entre espanto e pavor, o seu projetado assassinato. Apresso-me, porém, como bom e sincero amigo, a vir tirar-lhe das mãos o machado carniceiro. [...] Os homicídios, amigo, acarretam quase sempre a morte do algoz. Morte moral que mais acabrunha e nulifica [...] Foi sem dúvida num momento de desmazelo neurastênico que a sua vária e formosa pena ditou aquela crua sentença: “Matemos Peri!”.
[...]

¹¹ Tal texto suscita uma resposta de Mário de Andrade, e em seguida Menotti publica uma tréplica no *Correio*. Para o ensaísta Vinícius Dantas, o artigo-resposta de Mário é a peça-chave que faz aflorar no escritor – e pela primeira vez no modernismo em geral – um nacionalismo antiufanista – “um tipo desconhecido de consciência nacional original e crítico das versões nacionalistas existentes” (DANTAS, 2000, p. 9-27). Vale lembrar que Peri é personagem símbolo da literatura romântica, considerado um primeiro herói nacional, a partir do romance *O guarani*, de José de Alencar, publicado em 1857.

V. ataca, e toda razão lhe dou, o nacionalismo apertado de muita gente que só vê arte onde o caipira claudica num português desmanchado e sem mais sombra de latim.

Há nacionalistas, caipiristas seria o termo, encerrados nesse ambiente de dez palmas (ANDRADE, 1921).

Não há como não notar a diferença de perspectivas entre os escritores. Mário deseja a formação de um “grande povo”, mas percebe que, se não há ainda uma cultura forte no Brasil, o motivo seja o que para Menotti talvez fosse necessário: o desprezo àquilo que tinha sido produzido até então.

Somos povo como muitos outros, quiçá inferior a muitos outros, sem por enquanto termos mostrado qualidades excepcionais. Há possibilidades de formação dum grande povo mas não povo imenso sonhado pelo vate. Que nos impulse a moral sadia e confiança e seremos o que nos compete ser [...] seremos um dia uma aglomeração mais uniforme, mais viril, mais povo enfim...

Não temos literatura brasileira porque o Peri sincero que foram os Vicentes do Salvador, os Gonçalves Dias, os Machados e os Ruys foram assassinados pelos que sofrem, no Brasil luminoso e tempestuoso, doçuras silenciais de lagos de Como e outonos mórbidos de Paris. Não temos escultura nacional porque, ao invés de estudarmos os imaginários baianos, os trabalhos sublimes do Aleijadinho (que o amigo insultou horrivelmente), as obras de Valentim, de Chagas e de tantos outros [...] E em todos os ramos da nossa atividade o que se dá é mais ou menos isso. Devemos, é certo, conhecer o movimento atual de todo o mundo, para com ele nos alargarmos, nos universalizarmos; sem porém jogarmos à bancarrota a riqueza hereditária que nos legaram nossas avós. A doença de Peri é curável, desde que vejamos com mais realidade os passos da vida e com mais amor produtivo a imagem da pátria. Depois da operação de catarata que o cega, depois dum bom e farto jantar, dum banho perfumado de manacás, numa vida de conforto e mais higiene, Peri será outro e poderá ostentar a sua cara original e expressiva por quanta via, calle, strazze, street ou impasse haja nas babilônias do velho mundo. [...] Entendamos Peri! Amigo Menotti, curemos Peri! (ANDRADE, 1921).

Mário ecoa o elogio de Severo ao “amor produtivo” pela pátria e a defesa da “cura” do Jeca Tatu, empreendida por Lobato, como uma espécie de *mea culpa*, em 1917. Esses temas já estavam presentes em sua reflexão pelo menos desde 1919, quando ele realiza sua primeira viagem a Minas Gerais, e não há como não perceber que as conferências de Severo proferidas em 1914 e 1917 tiveram um papel importante em seu entusiasmo frente às *coisas da terra*. Nos textos que publica a partir dessa experiência, notadamente a série de artigos “A Arte Religiosa no Brasil”, Mário mostra-se preocupado com o emprego de estilos o mais disparatados possível nas igrejas modernas, quando a “nossa arte cristã”, apesar de não ter

[...] uma importância decisiva nem marca[r] a eclosão dum estilo, ao menos existiu vívida, com alguns traços originais, e é um tesouro

abandonado onde os nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração. Bastaria para tanto darem-se ao trabalho de separar a ganga onde se recataram as pepitas...” (ANDRADE, 1920)

Se ambos, Mário e Severo, assumiam um compromisso com a independência estética do país, identificando naquela arquitetura pretérita ecos da originalidade que perseguiam, não é possível afirmar que compartilhassem de um mesmo projeto nacional e estético. Mário não compactua do nacionalismo patriótico de Severo, nem de seu atávico lusitanismo, distanciando-se do engenheiro na maneira com que voltava e lia a velha arquitetura colonial e nossa tradição.

A despeito de seguir o mesmo esquema histórico ou a mesma periodização definida por Severo, identificando também no século 18 o aparecimento das *“primeiras manifestações artísticas verdadeiramente nossas”* e, na independência, a perda da velha e boa tradição, Mário não credita, como o engenheiro, ao colonizador português, a constituição de uma arte e arquitetura verdadeiramente nacionais, brasileiras. Para Mário, quem sobressai nessa tarefa é o mulato, cujo representante maior era Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, àquela altura ganhando um reconhecimento crescente. Como mostrou Fernanda Peixoto, Mário reconhece a importação de modelos adventícios, mas, ao mesmo tempo, percebe sua transformação local, recusando a ideia de mera cópia do padrão metropolitano. Para o crítico e poeta, a ideia de cópia não se sustentava, uma vez que os modelos haviam se transformado, não só em função de questões mesológicas, como apostava Severo, mas, sobretudo, em virtude da estrutural social e racial do país, nela enfatizando a contribuição africana. De seu ponto de vista, *“a nossa originalidade está dada, então, pela mistura de civilizações, pela mestiçagem racial, cultural, estética”*, e não, como defendia Severo, pela coesão e pureza étnica portuguesa.

Antonio Candido chama a atenção para o fato de, no modernismo literário, ter havido a retomada de alguns pontos da literatura estabelecida anteriormente, quais sejam, o culto do pitoresco nacional, o estabelecimento de uma expressão inserida na herança europeia, e uma literatura que exprimisse a sociedade. Porém tal retomada se apresentava entre os modernistas como ruptura. Nota o crítico que, pela pena de autores como Mário de Andrade, entre outros, ocorria a libertação de uma *“série de recalques históricos, sociais e étnicos”*, pois havia, em nossa cultura, *“uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade [dava] sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento que geralmente se resolvia pela idealização”*. O modernismo rompe com isso, e *“as nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. [...] O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem”* (CANDIDO, 2000, p. 119-120) e, poderíamos acrescentar, recuperando as diferenças entre Severo e Mário de Andrade, também na arquitetura.

Nesse novo horizonte, Mário amplia o espectro de sua atenção para a arquitetura, considerando não só a arquitetura portuguesa erudita, *“amolecida”* ao longo do período colonial pela mestiçagem, mas também as diversas

manifestações populares que povoavam o país de norte a sul. Assim, como bem aponta Maria Lucia Bressan Pinheiro, “*se Severo estava empenhado em demonstrar as raízes portuguesas da arquitetura brasileira, Mário – inspirado por suas palavras – caminhava em direção oposta, buscando indícios de originalidade artística nas edificações nativas*” (PINHEIRO, 2011, p. 55).

Mário se distanciava de Severo também ao tratar da influência externa. Desde sua viagem a Minas com Blaise Cendrars, em 1924, o crítico vinha desenvolvendo o conceito de nacionalismo universalista, a partir do qual, segundo José Tavares Correia de Lira, “*podia religar sem constrangimentos a informação europeia de vanguarda com a pesquisa etnográfica, psicológica e folclórica mais atual*” (LIRA, 2002). Nesse sentido, diferentemente de Severo, o crítico não via o estrangeiro como uma ameaça desagregadora, mas como algo que podia ser assimilado, desde que transformado a partir da condição de ser brasileiro, abrindo-se a partir daí novas possibilidades de leitura e produção artística no Brasil. Contudo, se isso fica claro, ainda no início dos anos 1920, no campo das artes e da literatura, o mesmo não acontece em relação à arquitetura.

Ao longo de toda a década de 1920, Mário manifesta seu entusiasmo pela tendência neocolonial e seu patrono Ricardo Severo, afirmando, em artigo publicado na revista *Ilustração Brasileira* de fevereiro de 1921, que “*São Paulo será a fonte de um estilo brasileiro. Estou convencido de que não, mas creio firme e gostosamente que sim*” (ANDRADE, 1921 apud LOPEZ 2004: 39). Mário acreditava, naquele momento, em que a resposta para seu localismo universalista era o neocolonial, e foi apoiado por outros modernistas, que acolheram aquela manifestação arquitetônica na Semana de Arte Moderna de 1922. Esse acolhimento, contudo, durou pouco e no fundo não era tão decidido assim, como mostra a pouca relevância da sessão de arquitetura na semana, com poucos projetos apresentados, e a inadequação dos mesmos a uma definição, mesmo que genérica, do neocolonial. De fato, depois daquela mostra, mas sobretudo depois da viagem de 1924, Mário já não se mostra totalmente convencido de que aquela fosse a saída para o impasse em que se encontrava. As primeiras críticas ao neocolonial surgem nesse momento, não tanto pela opção estilística, que lhe parecia mais adequada ao desenho das cidades do que o *ecletismo*, mas pelo procedimento e desconhecimento que os próprios adeptos daquela tendência demonstravam, com relação à produção colonial que ele tivera a oportunidade de conhecer *in loco*. Naquela altura, ele dizia:

Eu queria ainda dizer que os arquitetos neo-coloniais são quase tão idiotas como as Goticidades Arquitetônicas... Pois é: não vê que estão a encher as avenidas de São Paulo de casinhas complicadas, verdadeiros monstros de estações balneárias, de exposições internacionais. Porque não aproveitam as velhas mansões setecentistas, tão nobres! Tão harmoniosas! E sobretudo tão modernas pela simplicidade do traço? (ANDRADE [1924] apud PINHEIRO, 2011: 232)

As críticas não significaram como sabemos o rompimento imediato com o neocolonial, mas sem dúvida foram se aprofundando, arrefecendo o apoio do crítico. É o que se percebe na série de artigos *Arquitetura Colonial I-IV*, na qual confessa:

Por mais que certas ideias e tendências se tenham incrustado na minha cabeça, não acho isso um mal não. Mas não posso achar que seja um bem, apesar de todo o meu entusiasmo pelo que é brasileiro. Meu espírito a esse respeito anda numa barafunda tamanha, que resolvi adquirir ideias firmes sobre o caso. (ANDRADE [1928] apud ARTE EM REVISTA, 1983: 12)

O esforço, apesar de sincero, não resolve o problema completamente, inclusive porque o crítico ainda duvidava da pertinência e longevidade das propostas modernas em arquitetura. A equação era complexa: fundar uma arte nacional e valorizar suas origens ainda parecia fazer sentido, mas a resposta do neocolonial se mostrava limitada, enquanto a dos modernistas soava imatura. Algumas questões são centrais para entender seu dilema: a questão nacional e o caráter universal e anônimo da arquitetura moderna. Vamos acompanhar de perto como se desenvolve sua argumentação, na referida série de 1928.

Mário inicia sua reflexão afirmando que a “*arquitetura moderna é a única solução verdadeiramente internacional*” e, nesse sentido, a única “*socialmente avançada*”, por acompanhar a “*tendência pro universalismo em que está a sociedade humana*”. Ora, essa tendência parecia apontar, do seu ponto de vista, para um “*separatismo anti-social defeituoso*”, que envolvia todos os “*arquitetos brasileiros que andam por aí se batendo por esse estilo a que chamam de ‘Neocolonial’*”, e fazia que todos estivessem “*trabalhando no falso*” e fossem nada menos do que uns “*atrasadões*”. A condenação ao separatismo, ou seja, a busca por uma expressão autenticamente nacional no campo das artes e da arquitetura é, contudo, atenuada na sequência, diante do fato de que não se podia falar, até aquele momento, que a arquitetura moderna estivesse “*firmada, unanimitada e muito menos tradicionalizada*”. Ele então se perguntava: “*Ora, se a gente não sabe se a arquitetura moderna é de aceitação consumada e universalizada, não é lícito continuar e inventar outras tendências?*” Do seu ponto de vista, sim, e por isso o neocolonial parecia ainda justificável.

Para Mário de Andrade, esse quadro de apoio ao neocolonial só poderia alterar-se no dia em que “*o estilo [moderno] se normalizar e o sentimento arquitetônico moderno se tornar inconsciente em nós*”. Isso porque, nessa hora, “*as criações nascidas da invenção na certa irão refletindo cada vez mais o indivíduo e necessariamente a raça dele*”, tal como teria ocorrido com o cubismo, quando, num momento inicial, as “*obras de Derain, Picasso, Braque, Léger se confundiam bastante*” para, na sequência, serem reconhecíveis à primeira vista, ou com o gótico, cujo nascimento fora marcado pelo internacionalismo, enquanto, na terceira fase do estilo, só se podia falar no “*gótico alemão, o francês, o inglês, o espanhol [...] bem característicos*”. Nesse processo, que parecia natural aos olhos do crítico, a “*arquitetura modernista*”

não permanecerá nem no anonimato nem no internacionalismo em que está agora. Se se normalizar ela virá, fatalmente, a se distinguir em frações étnicas e a se depreciar em função do indivíduo.

Se assim é, nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira. É com eles que, dentro da arquitetura moderna, o Brasil dará a contribuição que lhe compete dar. (ANDRADE [1928] apud ARTE EM REVISTA, 1983: 14)

Apesar de ver com bons olhos a atualidade da arquitetura moderna e de antever sua nacionalização, permaneciam em Mário as dúvidas com relação à aceitação mais ampla daquele estilo, como ele mesmo declara:

Por mim acho que a arquitetura modernista acabará se impondo definitivamente, porém eu sou torcedor e sou um só. Minha contribuição pessoal, minha torcida não basta pra resolver um fenômeno destes. Por aí se justifica em parte a procura dum neocolonial pro Brasil. (ANDRADE [1928] apud ARTE EM REVISTA, 1983: 14)

Isso porque, além da atualidade, é fundamental, para Mário, a nacionalidade artística e, de seu ponto de vista, naquele momento, a arquitetura dita “futurista” não tinha conseguido ainda “adquirir um cunho nacional em terra nenhuma”. O interessante é perceber que, no processo de nacionalização de toda e qualquer manifestação arquitetônica, do período colonial ao moderno, ocorria algo que era a assimilação, pelo conjunto da sociedade, de suas proposições, a ponto de ela se materializar na cidade, da casa mais simples ao palácio e à igreja, da construção anônima à obra autoral. Acreditando no caráter etnográfico da arquitetura, como Severo, e, nesse sentido, “na ideia de que a arquitetura era uma arte eminentemente coletiva, anti-individual e anti-autoral” (WISNIK, 2007, p. 172), Mário pontificava: “ninguém lembra de perguntar quem fez a sublime abside de São Pedro e é quase uma dissonância de erudição dizer-se em público os nomes dos arquitetos dos palácios florentinos” (ANDRADE, 1930). Esse anonimato, ele reconhecia na produção moderna, entendida como uma produção coletiva universal, que retratava o novo tempo, industrial, e ao mesmo tempo, por seu caráter estandardizado e uniforme, aproximava-se das mais genuínas manifestações populares, folclóricas, para se referir ao centro de sua atenção naqueles anos. Sobre isso, ele ainda notava:

É interessantíssimo que se as artes, à medida que foram evoluindo e se refinando, se afastaram da mais primária, mais fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica, a arquitetura modernista que é socialmente falando a mais adiantada das manifestações eruditas de arte, voltou de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total da individualidade. (ANDRADE [1928] apud ARTE EM REVISTA, 1983: 14)

O problema, de novo, era sua excepcionalidade, a falta de sotaque e incerteza quanto a sua incorporação pelo ser brasileiro. Só o futuro diria se a arquitetura moderna seria, enfim, assimilada. Enquanto isso não ocorresse, contudo, seu espírito permaneceria confuso, e era preciso cautela, por isso, ao final da série de artigos de 1928, Mário defende não só o neocolonial, mas o esforço de constituição de um hibridismo característico daqueles anos, a nacionalização da arquitetura moderna, algo que não estava no horizonte das vanguardas europeias naquele momento, mas que marcará a produção moderna brasileira e de outros países, uma década depois. Naqueles anos 1920, contudo, o poeta permanecia em dúvida em relação à arquitetura moderna, atitude que não era compartilhada por outros intelectuais e profissionais, que eram só entusiasmo frente às criações daquele que se tornou o primeiro arquiteto moderno no Brasil: Gregori Warchavchik.

A VITÓRIA DESTA ARTE É IRRESISTÍVEL

Menotti del Picchia e o estilo do tempo

No final da década de 1920, a discussão sobre a estética das cidades volta à cena, nas crônicas de Menotti del Picchia, desta vez suscitada pela passagem de Le Corbusier pelo Brasil, em 1929. Mas, antes mesmo da vinda do arquiteto franco-suíço, o jornal *Correio Paulistano* abrigara, entre 29 de agosto e 16 de dezembro de 1928, a série de dez artigos “Arquitetura do século XX”, assinada justamente por Gregori Warchavchik¹². Assim, não parece estranho que o escritor estivesse familiarizado com os termos do debate arquitetônico, demonstrando domínio do repertório modernista e familiaridade com alguns conceitos destss arquitetos.¹³ Nesta oportunidade, a imagem da cidade era discutida a partir da “casa moderna”, concebida como uma “máquina de morar”. Segundo o cronista,

[...] somente arquitetos mal-informados ou retardatários ainda insist[iriam] em encher as fachadas de irritantes penduricalhos e enfeiar os interiores das casas com ornamentos horríveis e inúteis. [Para Menotti] a arquitetura hodierna, um modelo de simplicidade, de praticidade e de graça [merecia ser popularizada]. Nada inútil se faz num prédio moderno e o que nele se faz de útil torna-se, por isso mesmo, espontâneo motivo ornamental. O critério de uma utilização máxima do material, do esforço da luz, preside ao equilíbrio de todas as coisas. O gosto está na adaptação e na utilização de todos os objetos necessários a um máximo de comodidade para o inquilino da máquina de morar. (HELIOS, 1929a, p. 5)

O cronista acompanhava as discussões e, de certa forma, se distanciava do Menotti do início da década. Tratava-se agora de estar atualizado com a vanguarda internacional, de “*ser cidadão do nosso tempo*”, de querer “*a alma do nosso século*”, pois “*não somos sonâmbulos românticos vivendo a vida espectral de um passado morto: somos espíritos da época e queremos viver nosso instante lógico sobre o sol [...]*” (HELIOS, 1929a, p. 5). A afirmação do local, do próprio, do nacional dava-se agora pela atualização com o internacional – visível na própria retórica modernista empregada pelo cronista. Em outra crônica, Helios afirmava:

Podem gritar à vontade os teóricos da arquitetura, mas Le Corbusier tem razão. [...] [Estamos no] turbilhão do século mecânico e das descobertas [...] e a arquitetura não é divertimento. É uma das fórmulas mais imediatas dos processos da vida de um povo, pois é regulada pelas suas necessidades e pelas suas utilidades. (HELIOS, 1930, p. 4)

Por isso, não cabia mais repetir o passado, nem se deixar seduzir por qualquer ecletismo, mesmo que de temática nacional, pois, de seu ponto de vista, estes estilos nada mais simbolizavam na vida moderna. Havia em seu discurso a vontade de se mostrar afinado com o que de mais avançado se discutia na Europa e mais recentemente nos Estados Unidos, e a casa modernista projetada pelo arquiteto russo radicado no Brasil Gregori Warchavchik na Rua Itápolis era, aos olhos do cronista, o melhor exemplo:

São Paulo é o bazar da arquitetura do mundo. Até telhados corta-neve há nas suas habitações. Colonial, florentino, árabe, Luís XV, todos os mais

¹² Republicados no livro *Arquitetura do século XX e outros escritos*, organizado por Carlos Martins (WARCHAVCHIK, 2006, p. 61-149).

¹³ Sabe-se que a revista *L'Esprit Nouveau* era assinada por alguns intelectuais brasileiros, entre os quais, Mário e Oswald de Andrade (Cf. SANTOS et al., 1987, p. 32), o que, muito provavelmente, faz que Menotti tome contato com essa literatura no início da década. Além disso, a presença de Warchavchik nas páginas do jornal dirigido por Menotti – numa cidade cujo meio intelectual era muito restrito – só acentua a possibilidade de o cronista conhecer a obra de Le Corbusier, que aparecia comentada nos textos do arquiteto desde 1925.

arrepiantes arranjos de barroco, todas as loucuras da decadência. A casa Warchavchik é a casa moderna. A utilização técnica do espaço e a ciência da construção posta ao serviço do conforto. Inteligência século XX, utilizada em sentido de tornar a vida cômoda. Achei prática, magnífica, utilíssima e ultra-elegante essa habitação. Domina-a o sentimento arquitetônico, vivendo este da harmonia simplíssima de um lógico e rigoroso jogo geométrico (HELIOS, 1930, p. 4).

A crítica à cidade eclética ainda servia de contraponto – dessa vez, à “nova arquitetura”. Corbusier havia proferido suas conferências recentemente, e seus ensinamentos eram mais uma vez mobilizados pelo cronista, para estabelecer a importância da realização de uma casa moderna em São Paulo:

Corbusier, um dos revolucionários geniais da arquitetura, definiu com alto senso de intuição a finalidade da casa moderna, dentro desta etapa técnica da humanidade: é ela uma máquina de morar. Máquina higiênica e máquina de conforto. Warchavchik resolveu, dentro desse pensamento, o importante problema. Como conforto é deliciosa. Como higiene é perfeita. Como arquitetura, seus grandes planos, suas sábias linhas, torna-se uma joia. O espírito nosso repousa na visão serena e forte da sua estruturação. Na paisagem sua junta ressalta equilibrada e forte, pondo uma nota de bom gosto e de firmeza no jardim que a cerca (HELIOS, 1930, p. 4).

Entretanto, ao tratar da “remodelação da cidade” em curso naqueles anos, é outra a arquitetura elogiada por Menotti. Percebe-se novamente a ambivalência ou mesmo indefinição do termo “moderno” em seu discurso, como já se notou aqui em relação ao termo “nacional”. Menotti descrevia as obras iniciadas pelo prefeito Pires do Rio, para a construção de um conjunto monumental cívico-religioso na colina histórica:

[Vi] a ligação e harmonização do grupo de prédios monumentais constantes da Catedral, palácio do Governo, Secretaria de Estado, Paço da Justiça, a grande avenida anular do centro, rodando o cerne da cidade com uma via circular, larguíssima e arborizada, atingindo a rua dos Timbiras. Vi ainda o projeto de remodelação da Praça da República, do Anhangabaú. Tive uma impressão deslumbradora e aos meus olhos surgiu São Paulo que eu idealizo para tornar-se a capital digna dos 6 milhões de paulistanos que, nas lavouras, nas pequenas cidades, nas indústrias, no comércio, nas artes, nas artes liberais e nos mais nobres setores da cultura, constroem o mais belo poema do trabalho de todo o continente sul-americano. Essas coisas grandiosas, eu as vi dentro de outra coisa grandiosa: o suntuoso prédio do Mercado Municipal atualmente em adiantado estado de construção (HELIOS, 1929b, p. 12).

Para Menotti, eram modernos e atuais, tanto a casa modernista de Warchavchik, como o novo edifício eclético do Mercado Municipal, concebido por Ramos de Azevedo. Ou seja, sua posição reforça a afirmação de que o debate acerca do que era moderno no campo da arquitetura ainda estava em aberto naquele momento, correspondendo a uma disputa entre estilos e concepções de arquitetura que definiram a imagem da cidade.

A TRADIÇÃO É UM VENENO SUTIL

Gregori Warchavchik e a arte universal

Atualizado com o debate arquitetônico europeu do entreguerras, mobilizando várias referências, do antidecorativismo de Adolf Loos à racionalidade construtiva de Walter Gropius, passando pelo ideal da máquina de morar de Le Corbusier, ao *Zeitgeist* do historiador da arte Heinrich Wölfflin, além de alusões ao projeto taylorista de racionalização, à *Neue Sachlichkeit* alemã e à produção de arquitetos tão diversos quanto Peter Behrens e Marcello Piacentini, Gregori Warchavchik representa, de certo modo, uma nota dissonante no debate sobre a estética das cidades naquele momento, afastando-se de uma discussão até então pautada pelos estilos arquitetônicos¹⁴. Formado na tradição clássica italiana, Warchavchik vem para o Brasil em 1923, para trabalhar na Companhia Construtora de Santos, de propriedade de Roberto Simonsen, e é ali, e não na Europa, como teria apontado a bibliografia até pouco tempo, que ele se aproxima da vanguarda arquitetônica europeia, seja em função da experiência prática daquela empresa, tão afinada com processos racionalizados de produção, seja pela convivência com o empresário e outros diretores da companhia, como Francisco Teixeira da Silva Telles, ambos assinantes da revista *L'Esprit Nouveau*. Mas, além deles, coube também ao círculo modernista local, provavelmente a Lasar Segall, colocar o arquiteto russo em contato com aquela produção (LIRA, 2011, p. 101-108; 121-131). É, portanto, nesse meio, a partir desse encontro, que dois anos depois o arquiteto russo publica seu texto-manifesto “Acerca da Arquitetura Moderna”, no jornal carioca *Correio da Manhã*, em novembro de 1925.¹⁵ Nele, afasta-se do universo acadêmico de sua formação, para lançar as bases de seu discurso sobre arquitetura moderna, ainda que não o faça ali de modo tão claro e maduro como ocorrerá anos mais tarde, na série “Arquitetura do século XX”.

Casando-se com Mina Klabin em 1927, o arquiteto constrói a “Casa da Rua Santa Cruz”, na Vila Mariana (onde o casal passa a residir), e a “Casa Modernista”, no bairro do Pacaembu, inaugurada em 1928, com uma exposição que consagrou, num certo sentido, sua inserção no círculo modernista local, garantida, inclusive, por seu matrimônio. Se se nota um entusiasmo por parte daqueles modernistas de São Paulo quanto a estas realizações – seja por meio de artigos na imprensa, ou por suas próprias contribuições para a exposição modernista –, elas também animavam reações negativas, como a protagonizada pelo arquiteto Dácio de Moraes no *Correio Paulistano*. A desqualificação da arquitetura de Warchavchik por Moraes suscitou a série de dez artigos já mencionada, publicada no mesmo *Correio*, na qual o arquiteto russo defendia de modo veemente os preceitos de uma arquitetura contemporânea de matriz internacionalista.

Já no manifesto, a primeira noção que ele procurara firmar era a de beleza, por ser fundamental para que um novo modo de pensar e propor a arquitetura pudesse ser concretizado. Mobilizando o esquema conceitual formulado por Wölfflin para o exame da história das artes e arquitetura (LIRA, 2011, p. 120), Warchavchik declarava que “a nossa compreensão de beleza, as nossas exigências quanto à mesma fazem parte da ideologia humana e evoluem

¹⁴ Sobre o ideário moderno mobilizado por Gregori Warchavchik, ver LIRA, 2011, p. 115-215, especialmente a segunda parte (1925-1930).

¹⁵ Publicado originalmente em italiano no jornal *Il Piccolo*, em São Paulo, em junho de 1925, com a chamada *Il futurismo*, o manifesto não teria maiores repercussões, até sua tradução publicada em novembro do mesmo ano, no jornal carioca *Correio da Manhã*.

incessantemente com ela, o que faz com que cada época histórica tenha sua lógica de beleza” (WARCHAVCHIK [1925] apud XAVIER, 2003, p. 35). Desta perspectiva, não fazia sentido buscar no passado a inspiração para a arquitetura do presente. Por isso, a nova arquitetura deveria ser pensada de acordo com princípios e necessidades do novo “espírito do tempo”, um tempo marcado indelevelmente pela industrialização.

Partindo desse ponto de vista, como Warchavchik definia a beleza e a arquitetura de seu tempo? A beleza da época moderna era, para o arquiteto, a beleza da máquina, da indústria, da objetividade, da racionalidade, da simplicidade e da economia.¹⁶ Essa nova concepção exigia uma nova forma de pensar e definir a arquitetura, que deveria não mais se guiar pela noção de estilo, e sim pelo que a constituía – técnicas e materiais construtivos –, e por seus objetivos – standardização, racionalização e economia. Por isso, ele podia afirmar:

Para que nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo [...] A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo. (WARCHAVCHIK [1925] apud XAVIER, 2003, p. 37)

Entendendo estilo como a materialização de coisas passadas, Warchavchik declarava que “*a beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma*”. Acreditando na racionalidade da arquitetura, não concebia o edifício a partir da lógica tipológica estilística, como faziam os profissionais até então comprometidos com o ecletismo, mas como “*um organismo construtivo*” (WARCHAVCHIK [1925] apud XAVIER, 2003, p. 35). Nada mais distante das definições da estética das cidades apresentadas por Severo, Lobato, Menotti e Mário, no início dos anos 1920, em que a feição, face ou fisionomia dos edifícios eram pensadas a partir de definições raciais e mesológicas, e, mais que isso, sobretudo no caso dos três primeiros, estavam inseridas nas preocupações estilísticas conforme os tipos de cada edifício e seu papel na constituição da cidade. Na definição de Warchavchik, toda *nova arquitetura* necessariamente se contrapunha, ou pelo menos deveria contrapor-se, ao passado, pois, como ele afirmava,

A tradição é um veneno sutil que somente velhos povos podem se orgulhar de ter [...]. Os povos novos, de recente formação como os americanos, não têm tradição a contemplar: têm vida a viver, conquistas a efetuar, belezas a sonhar e descobrir. Olhar para o passado, quando se é moço, ou só se vê o passado dos outros, ou não se vê coisa alguma. E, mesmo vendo alguma coisa, é preciso não esquecer nunca que a Arte, com A maiúsculo, arte-sangue, arte-ideal, não se faz escolhendo um estilo no passado como se escolhe, numa loja de arrabalde, um guarda-chuva ou um par de botinas. Escolher no passado um estilo para o futuro pode ser obra de antiquário, de melancólico, não será nunca de um

¹⁶ Vale lembrar que, ao escrever sobre a casa modernista da Rua Itápolis, Menotti/Helios utilizaria as definições de Warchavchik, para acentuar a seu público a importância de tal construção na cidade de São Paulo. Cf. HELIOS, 1930, p.4.

artista que compreende a vida. Tanto é assim que todos aquele espíritos jovens, tanto europeus como americanos, passado naturalmente o primeiro período de polêmicas acerbadas e de rivalidades provocadas pela intransigência dos preguiçosos de espírito, estão hoje, numa quase unanimidade de ideais, trabalhando de idêntica forma, respeitando quase os mesmos princípios, adotando quase os mesmos critérios. A arte que hoje parece dever ser, definitivamente, a da primeira metade do século XX, começa a ser a expressão da coletividade universal. (WARCHAVCHIK, [1928a] 2006, p. 64)

Comprometido com um projeto modernizador de cunho universalista, que entendia a cidade como o núcleo central de uma nova civilização cujo fundamento era, ou pelo menos deveria ser, a indústria, Warchavchik afirmava:

Das grandes aglomerações citadinas, que são os núcleos vitais do mundo, a força propulsora das novas correntes de atividade prática, que a ciência avançada facilita e que as necessidades da cultura e da educação de nosso tempo exigem, surgiu um problema cuja solução se torna cada vez mais urgente: o da casa econômica, higiênica e agradável. Construir economicamente, isto é: – construir casas que valham o dinheiro que nelas se emprega, e casas que não exijam inversão enorme de capitais – eis aí em que se poderia concretizar uma linha de conduta de um arquiteto que fosse, ao mesmo tempo, engenheiro, artista e educador. (WARCHAVCHIK, [1928b] 2006, p. 81)

Essa mesma cidade seria palco também do aparecimento de novos edifícios-estruturas, como os arranha-céus, que, “*de acordo com um plano preestabelecido*”, deveriam “*permitir, sempre que for oportuno, a formação de estradas aéreas e a facilitar a circulação dos aeroplanos*”. Além disso, continua o arquiteto, “*os futuros arranha-céus deverão servir de pilares, de sustentáculos para as futuras ruas suspensas, dispostas em diversas alturas, a fim de possibilitar o movimento de trens elétricos e de pedestres*” (WARCHAVCHIK [1928] apud LIRA, 2011, p. 177).

Como aponta Lira, trata-se da idealização de

[...] um modelo ciclópico e tecnológico de cidade, [que era] incompatível com os ideais de habitação individual, [e se] apresentava como resposta urbanística às discussões das décadas anteriores acerca da independência entre os diversos meios e vias de circulação, pedestres, automóveis, trens, elevadores e aeroplanos fluindo livremente sobre um espaço aéreo maximizado pela liberação do solo natural para extensas áreas verdes, os dispositivos de reentrância e suspensão eliminando por completo a sensação arquitetural das ruas-corredores. (LIRA, 2011, p. 178)

Nesse sentido, Warchavchik empregava, também no campo do urbanismo, os postulados que orientavam a produção moderna de arquitetura, ou seja, o emprego de novos materiais e técnicas de construção, a redução de elementos decorativos de matriz figurativa, a economia, a praticidade e a racionalidade construtiva e funcional, tanto do edifício, quanto da cidade.

Como se vê, o que aparecia como inquietações centrais de Warchavchik nesse momento eram as questões do desenvolvimento industrial, com vistas à racionalização técnica e à economia da construção em massa da habitação, principal problema da nova sociedade industrial, e a constituição de cidades abertas à circulação, ao sol e à ventilação, que abrigassem de modo mais justo e aprazível um contingente populacional que só fazia crescer, desafio enfrentado pela vanguarda arquitetônica mundial. Nesse sentido, a questão da fisionomia da cidade submetia-se aos problemas postos pela modernização, já que os ideais de racionalidade construtiva, que descartavam o decorativismo e ressaltavam a economia da construção, nada mais eram que a expressão de um novo “espírito do tempo”, levando finalmente ao surgimento de uma visualidade moderna para as cidades.

Sendo moderna porque universal, a nova arquitetura, entretanto, não era, nem mesmo aos olhos do arquiteto russo, uniforme, “*porque, com os mesmos princípios universais, adaptados a cada região, a cada povo, a cada nacionalidade, surgirão, por certo, diferenciações impossíveis de serem previstas agora, mas que darão, sem dúvida, a unidade de estilo do século 20, em sua essência*” (WARCHAVCHIK, [1928a] 2006, p. 65), numa afirmação muito próxima à de Mário de Andrade. Dessa forma, apesar do cunho internacionalista, o discurso e a prática de Warchavchik, entre os anos de 1925 e 1931, foram, também eles, permeados pela questão nacional, mesmo que numa interpretação muito distante da formulada por Ricardo Severo e, anos depois, Lucio Costa. Afinal, para ele, a questão nacional passava pela preocupação em adaptar as proposições vanguardistas europeias ao clima, aos costumes e materiais locais, harmonizando-os com as características universais da nova época, sem que isso significasse a recuperação de motivos tradicionais colhidos no período colonial. É desse modo que ele justifica, no artigo “A primeira realização da arquitetura moderna em São Paulo”, publicado no *Correio Paulistano* em 8 de julho de 1928, sua proposta para a Casa da Rua Santa Cruz.

Não querendo simplesmente copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse à região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado das linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna [...], creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeição de adaptação ao ambiente (WARCHAVCHIK [1928] apud LIRA, 2011, p. 162).

Desse modo, informado do debate local, Warchavchik busca se inserir no círculo modernista, oscilando “*entre o nacional e acadêmico, o local e o estrangeiro, o regional e o modernista, iluminando muita coisa do Brasil arquitetônico que se descobriu a si mesmo*” (LIRA, 2011, p. 137). Sua produção, mas também a de Severo, Lobato, Mário e Menotti falam, portanto, muito do teor, da polissemia, da indefinição e da riqueza do debate sobre arquitetura e a cidade, naquelas décadas iniciais do século 20.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinco intelectuais, a consciência do Brasil e o desenho da cidade

Ao pontuar a trajetória desses cinco intelectuais, entrando em contato com seus textos, pode-se perceber que as décadas de 1910 e 1920 condensaram uma série de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais, que apontavam para caminhos vários de construção da nação. Do ponto de vista da cultura, esse período foi marcado pelo que Antonio Candido definiu como a dialética do localismo e do cosmopolitismo. Verdadeira “*lei de evolução de nossa vida espiritual*”, essa dialética se manifestaria dos modos mais diversos: ora como um “*violento nacionalismo*”, ora como o “*declarado conformismo*” das imitações dos padrões europeus, ora como aquilo que o crítico chamou de “*diálogo com Portugal*”, revelando na “*tensão entre o dado local e os moldes herdados da tradição europeia*”, uma busca de tomada de consciência do Brasil enquanto nação (CANDIDO, 2000, p. 109-38). Não só na literatura, como apontou o crítico, mas também na arquitetura e nos debates sobre a estética da cidade, os discursos dos intelectuais se alternam entre a valorização do local e a assimilação de ideias e modos de vida europeus. Protagonistas e intérpretes desses impasses, Ricardo Severo, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Gregori Warchavchik revelam em suas falas toda a ambiguidade do período e muitos dos argumentos que seriam recuperados nos anos 1930, para constituição do que ficou conhecido como arquitetura moderna brasileira.

Se, como sócio de Ramos de Azevedo, Ricardo Severo participou da construção da cidade eclética em sua feição dita estrangeira, como intelectual atuante neste debate, defendeu e afirmou outra arquitetura, de cunho nacional, cujo fundamento estava no período colonial. Assim, embora denunciasse, em sua campanha pela Arte Tradicional, a destruição das antigas vilas e construções coloniais, apontando o perigo da desnacionalização artística, como engenheiro construtor, protagonizou essa destruição em São Paulo. Isso não significa que Severo não tenha se dedicado, ao mesmo tempo, a recuperar aquela arquitetura pretérita em alguns de seus projetos, ainda que estivesse longe de contribuir para a reconstrução do meio tradicional da cidade.

A decepção de Monteiro Lobato com o povo brasileiro e seu pessimismo em relação aos destinos do país, experimentados durante o período como fazendeiro, não impediram que, dessa mesma experiência, o homem de letras pudesse despertar para a questão nacional, encontrando ali, no interior, um genuíno manancial de inspiração. Foi a partir da valorização do Brasil profundo, que Lobato se aproximou das ideias de Ricardo Severo, contrapondo-se à “civilização de empréstimo” litorânea, materializada no ecletismo arquitetônico das cidades.

Ao contrário de Severo e de Lobato, Menotti del Picchia admitia a contribuição estrangeira nas artes nacionais, justificando a cidade eclética como um momento de transição, que seria superado a partir da assimilação dos imigrantes na nacionalidade brasileira. Menotti, ele mesmo filho de imigrantes italianos, não poderia deixar de reconhecer o papel dessa população na construção do país. Se, em alguns momentos, valoriza o “elemento primitivo”, este aparecia apenas como fonte de inspiração artística; em outros, assume uma

posição francamente contrária, desprezando qualquer contribuição do elemento autóctone. Entretanto seu discurso nacionalista do início dos anos 1920 ganha contornos universalistas, no debate acerca da arquitetura da cidade, ao tomar conhecimento da obra de Gregori Warchavchik e dos ensinamentos de Le Corbusier. Isso não significa dizer que, nesse segundo momento, o intelectual apenas privilegiasse a arquitetura moderna na construção da fisionomia da cidade, pois os edifícios ecléticos também eram valorizados, sobretudo por seu caráter monumental.

Mário de Andrade, como outros intelectuais do período, também é tocado pela campanha de Severo, abrindo-se, ainda na década de 1910, para o Brasil profundo. Mas, se essa abertura o levou a apoiar inicialmente o neocolonial, esse apoio vai arrefecendo, frente ao contato direto com a arquitetura colonial e o aprofundamento na produção vanguardista europeia, que ele muito bem conhecia. Esse arrefecimento, contudo, não significou, pelo menos não na década de 1920, um apoio incondicional à produção moderna, que ele considerava, até aquele momento, desprovido de um conteúdo nacional, que o neocolonial mal ou bem se esforçava por constituir.

Em Gregori Warchavchik, essa ambiguidade aparece mais em seus projetos do que em seu discurso. Dono de uma retórica convincente, Warchavchik experimenta, como arquiteto-construtor, os limites do desenvolvimento e modernização em curso no país, admitindo a quase impossibilidade de se obter materiais manufaturados a preços acessíveis, que pudessem viabilizar suas propostas arquitetônicas (WARCHAVCHIK, [1930] 2006). As adaptações que fora obrigado a executar, especialmente em sua residência particular, assim como o paisagismo que envolvia suas obras, concebido por Mina Klabin, foram justificadas por ele, em alguns casos específicos, como ajustes nem sempre desejáveis, embora inevitáveis, das propostas do movimento moderno às condições locais. Elas foram interpretadas pelo grupo modernista, contudo, como uma solução mais *“adequada à proposta nacional-modernista do que aquelas apresentadas na semana de arte moderna no campo da arquitetura”* (LIRA, 2011, p. 170). Essa avaliação, entretanto, não sobreviveria à surpresa causada pela produção carioca, desenvolvida a partir de meados da década de 1930, quando o arquiteto russo começou a ser interpretado como autor de obras que eram a mera transposição do ideário moderno europeu internacional. Mas essa é outra história.

O debate, travado ao longo das décadas de 1910 e 1920, ilumina essa história e, ao acompanhá-lo, nos é dado ver como esse mesmo debate arquitetônico participava da ordem do dia, não se restringindo ao campo profissional, mas sendo compartilhado por intelectuais e leigos que também viviam, pensavam e construíam a cidade, na sua materialidade e no seu imaginário. O interessante desse período é justamente sua ambiguidade, a força dos embates que se deram às vezes de modo violento, mas sempre diretos, construídos no calor da hora. Como Mário de Andrade afirma, ao se colocar sobre o problema do neocolonial e da arquitetura moderna, não havia tempo para refletir, porque *“a vida já não dá mais tempo pra gente imaginar. O único meio é mesmo refletir, produzindo”* (ANDRADE, 1928). As crônicas trazem esse pensamento em processo, essa reflexão cotidiana, com seus avanços e recuos, suas certezas e hesitações, mostrando como o debate sobre a estética da cidade,

sobre a nacionalização e internacionalização da arquitetura estava em aberto. Recuperar aqueles anos é recuperar essa capacidade de debate e também descortinar todas as possibilidades do que poderiam ter sido, e não foram, a chamada arquitetura moderna brasileira e a São Paulo metrópole moderna.

REFERÊNCIAS

Fontes

- ANDRADE, Mário de. Curemos Pery! Carta aberta a Menotti Del Picchia. A Gazeta, 31/01/1921. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 57, p. 33-36, 2000.
- ANDRADE, Mário de. Ilustração Brasileira, n. 6, fev. 1921. In: LOPEZ, Telê Ancona (Org.). De São Paulo: cinco crônicas Mário de Andrade, 1920-1921. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p. 39. 119p
- ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malzarte – VIII [1924]. In: PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 232. 307 p.
- ANDRADE, Mário de. Arquitetura Colonial [1928]. *Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, ano 2, n. 4, p. 12-14, 1983.
- ANDRADE, Mário de. Exposição de uma casa modernista [1930]. *Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, ano 2, n. 4, p. 7-8, 1983.
- ARISTOPHANES. Ainda o monumento. Escolha da maquete – processo de seleção – nacionalismo artístico. A Gazeta, São Paulo, 31/1/1920a, p. 1. In: BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. *Menotti Del Picchia. O gedeão do modernismo: 1920/22*. São Paulo: Civilização Brasileira/ Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 67-69. 374 p.
- ARISTOPHANES. Arquitetura nacionalista. O absurdo possível – Ecletismo estético – Arte e acampamento – O futuro estilo nacional. A Gazeta, São Paulo, 2/2/1920b, p. 1. In: BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. *Menotti Del Picchia. O gedeão do modernismo: 1920/22*. São Paulo: Civilização Brasileira/ Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 70-73. 374 p.
- HELIOS. Peri. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 fev. 1921, p. 2.
- HELIOS. Casa-máquina. *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 jan. 1929a, p. 5.
- HELIOS. Remodelação da cidade. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 maio 1929b, p. 12.
- HELIOS. Casa Warchavchik. *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 mar. 1930, p. 4.
- LOBATO, Monteiro. Velha praga. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12/11/1914a. In: LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1962, p. 269-276. 300 p.
- LOBATO, Monteiro. Urupês. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23/12/1914b. In: LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1962. 300 p.
- LOBATO, Monteiro. A criação do estilo. A propósito do Liceu de Artes e Ofícios. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06/01/1917a. In: LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1956, 275 p.
- LOBATO, Monteiro. A questão do estilo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25/01/1917b. In: LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 31-36. 275 p.
- LOBATO, Monteiro. Ainda o estilo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1917c. In: *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 37-44, 275 p.
- PICCHIA, Menotti del. Da estética. Seremos plagiários? *Correio Paulistano*, São Paulo, 1920, p. 1.
- PICCHIA, Menotti del. Matemos Peri! *Jornal do Comércio*, São Paulo, 23/1/1921, p. 3. In: BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. *Menotti Del Picchia. O gedeão do modernismo: 1920/22*. São Paulo: Civilização Brasileira/ Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 194-197. 374 p.
- SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil (1914). *Conferências 1914-1915*. São Paulo: Tipographia Levi, 1916, p. 37-82, 288 p.

- SEVERO, Ricardo. Arquitetura velha. *A Cigarra*. São Paulo, n. 39, 1916, p. 24.
- SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil (1916). *Revista do Brasil*. São Paulo, ano I, n. 1, 1917, p. 394-424.
- SEVERO, Ricardo. Culto à tradição (1911). In: Academia Paulista de Letras. *Homenagem a Ricardo Severo*: centenário do seu nascimento 1869-1969. São Paulo, sn, 1969, p. 52-3.
- WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1925. In: XAVIER, Alberto Fernando Melchiades. (Org.) *Depoimento de uma geração*: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.35-37. 379 p.
- WARCHAVCHIK, Gregori. Arquitetura do século XX – III. Correio Paulistano, São Paulo, 14/9/1928a. In: WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*: Gregori Warchavchik. (Organizador Carlos Martins). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 79-87. 195 p.
- WARCHAVCHIK, Gregori. A arquitetura atual na América Latina [1930]. In: WARCHAVCHIK, Gregori, *Arquitetura do século XX e outros escritos*: Gregori Warchavchik. (Organizador Carlos Martins). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 169-173. 195 p.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário*. Ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 51-66. 238 p.
- AZEVEDO, Carmen Lúcia de et al. *Monteiro Lobato*. Furacão na Botocúndia. São Paulo: Senac, 1988. 392 p.
- CAMPOS, Cândido Malta. *Os rumos da cidade*: urbanismo e modernização em São Paulo. São Paulo: SENAC, 2002. 664 p.
- CANDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. Panorama para estrangeiros. In: _____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000, p. 109-138. 193 p.
- CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 23-29. 279 p.
- CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia*: arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista. São Paulo: Alameda Editorial, 2008. 296 p.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995. 261 p.
- COSTA, Emília Viotti. da. *Da monarquia à república*: momentos decisivos. São Paulo: Editora UNESP, 1999. 490 p.
- DANTAS, Vinicius. Desmanchando o naturalismo. Capítulos obscuríssimos da crítica de Mario e Oswald. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, n. 57, 2000, p. 9-27.
- FABRIS, Annateresa. O Ecletismo à Luz do Modernismo. In: *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987. p. 280-296.
- LIRA, José Tavares Correia de. *Mocambos e Cidade*. Regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado. 1996. 433 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- LIRA, José Tavares Correia de. Localismo crítico e atualidade da Arquitetura. Mário de Andrade e a informação moderna (1925-1929). In: *III Congresso DOCOMOMO-Brasil*, 1999, São Paulo. III Seminário DOCOMOMO-Brasil, 1999. Disponível em: < http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_A1F/Jose_tavares_lira.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2012.
- LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik*: fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 550 p.
- LOPEZ, Telê Ancona. (Org., introd. e notas). *De São Paulo*: cinco crônicas de Mario de Andrade. 1920-1921. São Paulo: Editora SENAC, 2003. 119 p.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Gregori Warchavchik: combates pelo futuro. In: WARCHAVCHIK, G., *Arquitetura do século XX e outros escritos*: Gregori Warchavchik. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 11-29. 200 p.

- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2007. 261 p.
- MEMÓRIA urbana: a grande São Paulo até 1940. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2001. 180 p.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011. 312 p.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 208 p.
- ROMERO, José Luis. *América Latina*. As cidades e as ideias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004. 421 p.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela e Projeto Editora, 1987. 301 p.
- WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lúcio Costa e Mário de Andrade. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, n. 79, p. 169-193, 2007.
DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300009>

Nota do Editor

Data de submissão: Fevereiro 2014

Aprovação: Junho 2014

Joana Mello de Carvalho e Silva

Arquiteta e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, mestre pela Escola de Engenharia de São Carlos da USP (2005) e doutora pela FAUUSP (2010). Professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP e da Escola da Cidade. Autora dos livros *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, e *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon (1930-1960)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2012. Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP
Rua do Lago, 876 – Cidade Universitária
05508-080 - São Paulo, SP
(11) 3091-4553
joana-mello@usp.br

Ana Cláudia Veiga de Castro

Arquiteta e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, mestre e doutora pela mesma instituição. Professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, e autora do livro *A São Paulo de Menotti del Picchia: arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista*. São Paulo: Alameda Editorial/Fapesp, 2008). Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP
Rua do Lago, 876 – Cidade Universitária
05508-080 - São Paulo, SP
(11) 3091-4553 / (11) 3258-8108
anacvcastro@gmail.com