

# A ARQUITETURA DOS MODERNISTAS

CARLOS CERQUEIRA LEMOS

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
FAU - Universidade de São Paulo

## Resumo

Desenvolve-se a idéia de que os organizadores da “Semana de Arte Moderna” não consideraram a arquitetura como expressão artística. Os arquitetos selecionados para participarem da exposição de artes plásticas – o espanhol, Antonio García Moya e o polonês, George Przirembel, tinham uma produção diferente das demais de São Paulo, indicando liberdade de expressão e inventivas, embora não tão imaginativas como os trabalhos de Victor Dubugras, nosso primeiro arquiteto a fazer obra moderna (a estação da estrada de ferro de Mairinque, de 1907, onde pela primeira vez se usou o concreto armado). O autor procura explicar os motivos pelos quais a escolha dos modernistas recaiu sobre os dois primeiros arquitetos em detrimento deste último.

## Abstract

*The paper develops the idea that the organizers of the Modern Art Week did not consider architecture a form of artistic expression. The architects chosen to participate in the visual arts exhibit – Spaniard Antonio Garcia Moya and Pole George Przirembel – created works unlike those being produced in São Paulo at the time, thus demonstrating their expressive and creative freedom. Their works, however, were not as imaginative as those made by Victor Dubugras, our first architect to produce modern work (the railroad station in Mairinque in 1907, where reinforced concrete was used for the first time). The author seeks to explain the reasons behind the modernists' choice of the two architects instead of Dubugras.*

## Palavras-chave

Arquitetura;  
Modernismo;  
Semana da  
Arte Moderna.

## Keywords

Architecture;  
Modernism;  
Modern Art  
Week.

**A**creditamos que os organizadores da “Semana de Arte Moderna” de 1922 tenham, até o último momento, esquecido da arquitetura como sendo, também, uma expressão artística. Tem-se a impressão que ainda não circulava entre aquelas pessoas da elite cafezista a idéia da modernidade arquitetônica advinda da nova estética ligada aos novos materiais de construção. Talvez ninguém tivesse ouvido falar de alguém como Perret e seu concreto armado e tampouco de Le Corbusier, que somente há três anos fundara a revista *L'Esprit Nouveau*, citada por Mário de Andrade em suas críticas de jornal bem mais tarde. O funcionalismo do arquiteto franco-suíço teria sido conhecido somente seis ou sete anos depois da Semana modernista. Cremos tenha havido então certa perplexidade entre os comensais de Paulo Prado ao depararem com a necessidade da representação arquitetônica no saguão e foyer do Teatro Municipal naqueles dias de desafio.

Para representar a arquitetura moderna na exposição de artes plásticas foram escolhidos o espanhol de Granada Antonio García Moya, de 31 anos, e o arquiteto polonês George Wilhelm Emil Przirembel, de 37 anos.

Antonio García Moya não era arquiteto, porem imaginoso desenhista, que trabalhava no escritório do tio de Anita Malfatti, o arquiteto George Krug. Formou-se somente em 1933 pela Escola de Belas Artes paulistana onde funcionou por poucos anos uma faculdade de arquitetura, habilitando um número inexpressivo de profissionais. Moya apresentou alguns projetos (nenhum deles executado) digamos fantasiosos de estilo não identificável, lembrando soluções da arquitetura asteca mescladas à volumetria das grandes construções de taipa dos desertos do norte africano. Na única residência apresentada, aplica na fachada ornamentação vagamente marajoara. Construções de muros contínuos de alvenaria, passando longe das estruturas autônomas de concreto armado, o grito de modernidade daquele momento.

George Przirembel foi escolhido por quais motivos não atinamos bem, talvez por ter trânsito na sociedade paulistana via casamento recente com Maria Leonor

da Silva Saraiva.<sup>1</sup> Talvez pela arquitetura que perpetrou para a família, em sua casa de veraneio, na Praia Grande. Estilo também desconhecido na capital, lembrando indeterminadamente a arquitetura neocolonial que estava nascendo naqueles dias. Cobertura de telhas de canal e largos beirais. Tal casa percorreu a história das artes nacionais chegando-nos como uma obra daquela corrente estilística alvitrada por Ricardo Severo em 1914.

Ambos os arquitetos certamente foram escolhidos por terem produção “diferente” das demais de São Paulo e poderiam ser taxadas de liberadas dos receituários artísticos vigentes até os dias da eclosão da Primeira Grande Guerra. Indicavam liberdade de expressão, eram inventivas, eram modernas. No entanto, não tão imaginativas como os trabalhos de Victor Dubugras, o primeiro arquiteto nosso a fazer obra moderna, como, por exemplo, a bela estação de estrada de ferro de Mairinque, de 1907, onde pela primeira vez se usou, conforme as normas da época, o concreto armado. Construção que mereceu, inclusive, artigos elogiosos na *Revista Politécnica*. Dubugras estava no auge da fama naquelas horas da Semana. É um mistério porque não foi escolhido para figurar na exposição modernista. Quem sabe, foi banido devido a alguma animosidade pessoal, já que era de convívio difícil e de gênio exaltado. Sua arquitetura dita neocolonial era esplendorosa, cheia de invenções e de descobertas na volumetria e na ornamentação das construções. Dele estão ainda conservadas várias obras significativas, como as do velho Caminho do Mar, levantadas no mesmo ano da Semana.

Creemos tenha sido escolhido o arquiteto polonês devido à sua “independência” versátil em projetos residenciais. Sua especialidade era arquitetura religiosa, pois chegara a São Paulo justamente para trabalhar nas obras de reconstrução do mosteiro de São Bento, mas, nas moradias, não empregava os estilos eruditos de suas igrejas. A residência praiana de Heládio Capote Valente e a casa de Odon Cardoso em Perdizes, publicadas por Aracy Amaral em seu magnífico livro sobre a Semana de 22, já são bastante comprometidas com o neocolonial, com suas telhas arrebidadas sobre os cunhais, dado indispensável à modinatura neotradicionalista. Enquanto Moya expõe dezoito pranchas de projetos distintos, Przirembel mostra somente a sua Taperinha da Praia Grande, em desenhos e numa maquete. Talvez não tenha tido tempo para confeccionar cartazes de outros trabalhos.

Contrariando o pensamento original de Ricardo Severo ao dizer que seria “necessário, pois, que os jovens arquitetos nacionais deem princípio a uma nova era de RENASCENÇA BRASILEIRA; a eles ofereço esta lição inicial”,<sup>2</sup> os jovens profissionais paulistanos ignoraram solenemente o mostruário de elementos de composição das construções históricas, levantadas exaustivamente por José Wash Rodrigues, para abraçarem soluções criadas ou reinventadas alheias às ordenações

<sup>1</sup> Os dados biográficos básicos de Moya e Przirembel foram obtidos no livro de Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22* (pp. 235 e 237) e no *Anuário Genealógico Brasileiro*, de Salvador Moya.

<sup>2</sup> Ricardo Severo, “A arte tradicional no Brasil”, in *Conferências – 1914-1915*, publicadas pela Sociedade de Cultura Artística, p. 82.

tipicamente coloniais. Podemos até dizer que Victor Dubugras “renovou” ou “reinventou” o barroco lembrado por Severo, sendo copiadíssimo. Ele e outros companheiros acabaram criando versões pessoais do neocolonial. Diluiu-se a intenção tradicionalista etnográfica do engenheiro e arqueólogo português. O que se fez não foi o que sonhara. Até chegamos a denominar a revivescência desejada e proclamada na conferência de 1914, na Sociedade de Cultura Artística, de “*El estilo que nunca existió*”.<sup>3</sup> Mas, o que interessa nisso tudo é o nacionalismo embutido na idéia primeira do estilo ressuscitado por Severo. Movimento de revitalização das tradicionais soluções da arquitetura brasileira. No fundo, seria a produção de edificações contemporâneas a partir de componentes do nosso antigo vocabulário arquitetônico vindo das velhas etnias lusitanas, elementos próprios da raça, expressão usada naquele tempo para designar o que hoje seriam os bens de nossa cultura material. O sentimento nativista, como todos sabemos, veio a impregnar toda a produção pós-Semana, na música e nas artes plásticas, através dos movimentos Pau Brasil, Verde-Amarelo etc., consubstanciados pela antropofagia oswaldiana. Assim, foi a arquitetura a primeira manifestação patrioteira de nossa arte moderna, vinda bem antes da dedicação da intelectualidade às nossas raízes. “Raízes do Brasil” passadas a limpo por Sérgio Buarque de Holanda catorze anos depois.

Esse tradicionalismo assumido pelos modernistas veio como uma afirmação indicativa de independência cultural na produção artística, tanto na literatura como nas artes plásticas. É claro que não se tratava de mero saudosismo. Buscava-se na tradição a identidade brasileira expressa agora através da nova linguagem da nova estética. Essa afirmação nacionalista deve ter sido provocada por mais de um motivo, alguns mal percebidos e outros talvez ainda não revelados. A nosso ver, a espantosa presença dos imigrantes estrangeiros na cidade, cerca de 50% da população em 1900, justificou o início da preocupação nativista. E, depois, a exacerbação do nacionalismo decorrente das comemorações do centenário da Independência, coincidentes, inclusive, com os dias da Semana de Arte Moderna.

Realmente, a população autóctone paulistana ficou pasmada com a repentina invasão de estrangeiros, sobretudo de italianos (43% naquele ano) e viu-se à frente de uma situação curiosa: enquanto admirava as novidades chegadas com o trem de ferro, desde os variados materiais de construção vindos com a arquitetura eclética até as coisas mais mezinhas do cotidiano; amedrontava-se com a concorrência dos forasteiros em todos os aspectos de sua cidadania. Um médico italiano, o arguto Dr. Alfonso Lomonaco, visitando São Paulo em 1889, percebeu a natureza dessa perplexidade e escreveu em seu livro de viagens o que segue:

<sup>3</sup> Ver “Arquitectura neocolonial – América Latina-Caribe-Estados Unidos”, organizado por Aracy Amaral (p. 147), e também o nosso capítulo sobre São Paulo em *Eclético na arquitetura brasileira*, obra organizada por Annateresa Fabris.

Não é porque a população de São Paulo seja em grande parte composta de europeus e que a cidade tenha mais um aspecto europeu que brasileiro, deva-se acreditar que a parte brasileira desta população tenha renunciado à sua personalidade, ou melhor exprimindo, que algum habitante paulista tenha-se confundido ou amalgamado com o caráter comum da população estrangeira. A influência estrangeira, neste e em outros pontos do Brasil, revela-se unicamente na atividade material que o elemento estrangeiro desenvolve e divulga e que, em resumo, vai em maior parte em benefício do país que o acolhe. O caráter e os hábitos brasileiros restam imutáveis, subtraídos à influência européia que, aliás, não é neste país assim poderosa e com tal capacidade de imprimir a sua marca sobre o elemento indígena. Ao contrário, nas reciprocas relações entre o elemento indígena e o estrangeiro é exatamente este último que se modifica na sua essência, uniformizando-se à vida e hábitos locais.<sup>4</sup>

Mas foi durante a Guerra de 1914 que as discussões sobre a salvaguarda da nossa nacionalidade se acirraram. Logo, entre os arquitetos e intelectuais formaram-se dois partidos, aquele contrário ao neocolonial e o a favor da brasilidade nos projetos arquitetônicos. Chamou a atenção de todos a polêmica travada entre o arquiteto Cristiano Stockler das Neves, formado em 1912 pela Universidade de Pennsylvania, e o escritor Monteiro Lobato, o panfletário articulista do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1917. Cristiano postulava a idéia pela qual não havia possibilidade de um estilo arquitetônico brasileiro porque o nosso país "ainda" não possuía uma sociedade homogênea e estabilizada. Isso, não obstante, iria demorar até passarem várias e várias gerações. Dizia: "Somos um povo em formação, a evoluir com a entrada contínua de elementos de todos nortes, de todas as procedências. Até que nosso typo não se fixe, não podemos ter sagração entre os povos formados". E logo linhas adiante falava que seria "possível, e não certo, que quando tal phenomeno se observe, é possível que de todos esses elementos de arte amalgamados surja um estilo novo". Por isso, era prematura a adoção de um estilo nacional e, além do mais, a arquitetura tradicional brasileira era muito pobre e filiada ao barroco, estilo "bizarro e extravagante". Deveriam ser empregados aqui os estilos já consagrados, como o Luís XVI, por ele usado em suas obras. Está claro que Monteiro Lobato, o criador do Jeca Tatu, respondia sempre de modo desabusado. Em certo lugar argumenta que "esse movimento fecundo que Ricardo Severo iniciou com tanta discreção e ao qual já se filia uma pleiade de artistas altamente compreensivos é o primeiro vagido de uma coisa muito mais significativa do que o Sr. Stockler supõe".<sup>5</sup> Naquele momento, Lobato estava vendo longe e afiando as unhas para outros embates.

<sup>4</sup> Ver o livro *Al Brasile*, de Alfonso Lomonaco (p. 123).

<sup>5</sup> Sobre a polêmica entre Cristiano e Lobato, ver "Eclétismo em São Paulo", de nossa autoria, em *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*, *op. cit.*, p. 70. Também deve ser lida a conferência pronunciada pelo arquiteto em congresso de Buenos Aires, em 1927, denominada "Considerações sobre a architectura tradicional do Brasil". Em dez anos seu pensamento a respeito do neocolonial permaneceu o mesmo; agora brigando com José Mariano F.

O tema da miscigenação corrente na sociedade paulistana também preocupou o jornalista Affonso de Freitas que, desde 1910, já estava atento às transformações por que passava a cidade, principalmente com as demolições do velho casario de taipa durante a reformulação urbana calcada nos planos de Bouvard. Chegou a fotografar semanalmente as etapas da demolição da velha Sé paulistana.<sup>6</sup> Tentou registrar nas chapas de vidro a cidade de seus pais e avós antes que ela acabasse perante a onda modernizadora já naquele tempo, 1910/1916, comprometida com o trânsito de bondes que mal viravam nos cruzamentos das ruas estreitas e com cada vez maior fluxo de automóveis. No preâmbulo de seu livro *Tradição e reminiscências paulistanas*, tece pertinentes considerações sobre o encontro repentino de culturas no espaço urbano tacanho de São Paulo. Depois de muito argumentar conclui otimista:

Felizmente, esse não é o caso do povo paulista, sem embargo do extraordinário contingente de civilização incessantemente por elle recebido no convívio internacional: nas suas diversas camadas sociaes onde se fusionam methodica e gradativamente todas as contribuições adventicias da mais requintada ou da mais diversa civilização, podemos ainda colligir elementos seguros e abundantes de reconstituição psychica de nossos avós.<sup>7</sup>

Em tese concordando com o Dr. Lomonaco, não foi simplesmente contemplativo ante as novidades impostas pelos recém-chegados. Além daquele seu sistemático registro fotográfico fixando a memória da arquitetura de taipa também se dedicou com afinco à língua e ao comportamento dos índios tupi-guaranis do território de Piratininga.<sup>8</sup> Nativista precursor dos modernistas da década dos anos 20.

Os festejos do Centenário da Independência também avivaram a chama nacionalista praticamente em todos os setores e o neocolonial passou a ser o estilo oficial. Washington Luís, por exemplo, chamou Victor Dubugras, arquiteto amigo, que há alguns anos visitara consigo restos arquitetônicos vindos do tempo dos bandeirantes, para projetar no estilo colonial construções no Caminho do Mar, a moderníssima estrada revestida de concreto. Isso, três anos após ter inaugurado a bela instalação paisagística do Largo da Memória, onde Dubugras excedeu-se não só no bom gosto, mas na inventividade à volta do velho obelisco de Daniel Pedro Müller. A oficialização do estilo neocolonial ocorreu, inclusive, no nível federal, e o Rio de Janeiro, onde pontificava o novo profeta do estilo, o médico-arquiteto

<sup>6</sup> Sobre a atuação de Affonso de Freitas nesse resguardo da paisagem urbana de São Paulo, ver *O álbum de Afonso*, de nossa autoria.

<sup>7</sup> De Affonso de Freitas, obra citada, p. 9. Notar que esse livro é uma reunião de artigos sucessivos publicados na seção denominada "Velho São Paulo" no início do século no *Diário Popular*. Neles, registrava primitivos flagrantos do cotidiano paulistano, anteriores à onda migratória.

<sup>8</sup> A respeito, ver o *Dicionário dos autores paulistas*, de Luís Correia de Melo.

José Mariano Carneiro da Cunha, viu-se cosmetizado no estilo pátrio. Até velhas e íntegras construções dos tempos de colônia, como a casa do trem, ou arsenal e o Paço dos Vice-reis, foram travestidos de modernidade recebendo novos frontispício neocoloniais. É deliciosa essa constatação: disfarçar o original com a sua contrafação no afã de modernizar o antigo. Por isso tudo é que o estilo neocolonial chegou à Semana de Arte Moderna de 1922.

teatro