

# O MODERNISMO “COM SABOR LOCAL”: UMA ARQUITETURA ANTROPOFÁGICA?\*

## MODERNISM “WITH LOCAL TASTE”: AN ANTHROPOPHAGY ARCHITECTURE?

Sulamita Fonseca Lino\*\*

### RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir a complexa relação entre a cultura internacional, através das vanguardas artísticas e arquitetônicas, e a cultura nacional, nas primeiras manifestações da arquitetura e das artes consideradas modernas no Brasil, nos anos de 1923 a 1933. Foram escolhidos no contexto brasileiro dois artistas e dois arquitetos cujos trabalhos resultaram do seu contato com a vanguarda internacional e a cultura local: os europeus do leste Lasar Segall e Gregori Warchavchik, e os brasileiros Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho. Num primeiro momento, foram mapeadas a formação internacional desses artistas e arquitetos e as principais referências que eles trouxeram para o Brasil. Em seguida, foram analisadas as primeiras casas modernas projetadas por Warchavchik, suas referências imediatas e o modo de inserção das telas de Segall e Tarsila em seus ambientes. Por fim, foi estudado o momento em que os artistas e arquitetos se organizaram em sociedades e promoveram conferências, exposições, teatro e outros eventos. Nesse momento Warchavchik e Flávio de Carvalho construíram obras arquitetônicas que discutem a moradia coletiva e Tarsila e Segall incorporavam em seus trabalhos a temática social. A análise dos contatos, das trocas e misturas nesse contexto revela a complexa relação entre toda uma variedade de referências, como o expressionismo alemão, o cubismo, a *art nègre*, as obras e teorias de Le Corbusier e da Bauhaus, a casa brasileira, a cultura popular, o negro local, as cores caipiras, a luz tropical. É possível reconhecer nessa complexa relação alguns aspectos comuns que a literatura contemporânea apontava: a relação entre o arcaico e o moderno em **Macunaíma**, de Mário de Andrade, e a atitude antropofágica, na obra de Oswald de Andrade. Esses artistas e arquitetos deglutiam as referências culturais, tanto internacionais como locais, de maneira intuitiva, ou seja, desconsiderando seus contextos originais. Esse ato de devoração criou uma arte e uma arquitetura que pertencem simultaneamente aos dois mundos (europeu e brasileiro) e a nenhum. Indefinidas, misturam o arcaico e o moderno e criam um modernismo “com sabor local”.

Palavras-chave: Modernismo; Vanguardas; Contatos; Trocas; Misturas; Antropofagia.

\* Este trabalho é resultado da pesquisa para a dissertação de mestrado **O modernismo “com sabor local”**: contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras, defendida e aprovada em março de 2004, no Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG. Para o desenvolvimento da pesquisa a autora contou com o apoio da Capes e do CNPq.

\*\* Arquiteta e urbanista formada na Escola de Arquitetura da UFMG, mestre em Arquitetura pelo NPGAU da Escola de Arquitetura da UFMG, professora substituta da Escola de Arquitetura da UFMG, professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas.

## ABSTRACT

This article discusses the complex relationship between international culture, in its artistic and architectural *avant garde*, and local culture in the beginning of modernism in Brazil, from 1923 to 1933. It focuses on the works of two artists and two architects within the Brazilian context. Their works resulted from their contact with the international avant-garde and local culture: the Eastern Europeans Lasar Segall and Gregori Warchavchik, and two Brazilians educated in Europe, Tarsila do Amaral and Flávio de Carvalho. It begins with an overview of those artists and architects' education in Europe and the identification of their most important influences. The second chapter studies the first modern houses in Brazil, particularly those designed by Warchavchik, identifying his major influences and how he incorporated the works of Segall and Tarsila. The third chapter studies the relationship between artists and architects and their associations to promote art exhibitions, parties, plays and lectures, among other cultural activities. In that context, the architects were involved in collective housing, while the artists were bringing social issues into their works. The analysis of their contacts, exchanges and mixtures reveals a complexity of several references such as German Expressionism, Cubism, *art nègre*, projects and theories of Le Corbusier and the Bauhaus, the Brazilian traditional house and popular culture, local Negro people and their culture, yokel colours and tropical light, among others. It is possible to see a relation between some aspects of contemporary literature and of arts and architecture: the dialectic between the archaic and the modern in Mario de Andrade's *Macunaíma*, and the anthropophagist's attitude in Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago*. Both the artists and the architects 'swallowed' international and local cultural references intuitively, that is, disregarding the original contexts. The act of 'deglutition' created an indefinable art form and an architecture that belong simultaneously to both worlds (Europe and Brazil) and to neither, in an indefinite mixture of the archaic and the modern, an invention of a modern style with 'a local taste'.

Key words: Modernism; Avant-garde; Contacts; Exchanges; Mixtures; Anthropophagy.

O fato de o Brasil ser um país colonizado o coloca em uma situação cultural peculiar. Desde a chegada dos portugueses, sempre lidamos com o encontro das culturas estrangeira e local. Essa situação de colônia, de periferia dos centros europeus, impõe como premissa que, para estudar as manifestações da cultura brasileira, seja na literatura, na arte ou na arquitetura, temos de nos submeter ao que Cândido (1976) definiu como o “mecanismo profundo das influências e das trocas culturais” (p. 111). Embora venha da literatura, essa definição é bastante pertinente para o estudo da arte e da arquitetura. Portanto, foi o parâmetro para o desenvolvimento deste trabalho, que considerou que as transformações nesses campos do conhecimento só foram possíveis a partir das influências e das trocas culturais entre a cultura estrangeira e a local.

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

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

Para começar a responder a essas perguntas, criou-se uma metodologia para testar os objetos a serem estudados. Esses objetos foram submetidos a análise a

partir do levantamento dos contatos que seus executores estabeleceram com a cultura européia e brasileira, as trocas entre essas culturas e as misturas desses elementos.

Embora a metodologia proposta seja linear, ao longo do trabalho observa-se que a peculiaridade e a complexidade da cultura estudada rompem com essa linearidade. Pois a dificuldade reside na nossa “ambigüidade fundamental”, “a de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (CÂNDIDO, 1976, p. 199).

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

A partir da formação e da análise das obras de Tarsila, Segall, Warchavchik e Flávio de Carvalho, foi possível mapear os contatos que eles estabeleceram, os mecanismos de troca e as possíveis misturas. Em que medida esses objetos, pertencentes aos vários mundos em que seus criadores estavam (ou estiveram) inseridos, diferem de suas matrizes originais? Como os artistas e arquitetos lidaram com as mais variadas fontes com que tiveram contatos? Como se deram essas misturas?

A metáfora da antropofagia, retirada do primitivo local, permeia todo o caminho: nossos personagens retiraram da cultura européia aquilo que lhes parecia interessante, desconsiderando os contextos de criação das obras e fizeram o mesmo com a cultura local, de certa maneira, mediados pela influência européia. A partir daí criaram um objeto misturado, que pertence simultaneamente aos dois mundos e a nenhum. Um objeto deglutido, um modernismo “com sabor local”.

A partir de alguns exemplos que demonstram os aspectos da complexa mistura ocorrida nas artes e na arquitetura desse período, este texto divide os períodos trabalhados em três momentos: o pau-brasil, anterior à primeira casa modernista; o antropofágico, contemporâneo a ela; e o social, posterior.

## O MOMENTO PAU-BRASIL

O primeiro momento, anterior à construção da primeira casa modernista, foi aquele no qual nossos personagens tentaram fundir as idéias do desenvolvimento industrial e urbano com a (re)descoberta do Brasil. Foi quando Tarsila, Oswald e Mário de Andrade, entre outros, viajaram ao Rio de Janeiro e Minas Gerais para

(re)descobrirem a cultura popular e o passado colonial, enquanto os estrangeiros Segall e Warchavchik estavam descobrindo o Brasil. Como produto desse período temos o **Manifesto Pau-Brasil** de Oswald de Andrade, o romance **Paulicéia desvairada** de Mário de Andrade, as obras **Pau-Brasil** de Tarsila, as telas de Segall que representam os negros e os mulatos, o manifesto **Acerca da arquitetura moderna** de Warchavchik e os primeiros projetos de Flávio de Carvalho.

Assim, as discussões da arquitetura moderna começaram nesse “momento pau-brasil”, mas sem colocar de forma efetiva a questão da brasilidade. No manifesto de Warchavchik, não há qualquer referência direta ao Brasil. No projeto “Eficácia”, de Flávio de Carvalho, há exemplos pontuais, como o jardim de plantas brasileiras e o painel da vida rural. A arquitetura ainda não compartilhava os questionamentos e propostas das artes plásticas e da literatura, que já trabalhavam a mistura entre a cultura urbana e industrial que florescia e o passado colonial, fonte genuína da cultura brasileira.

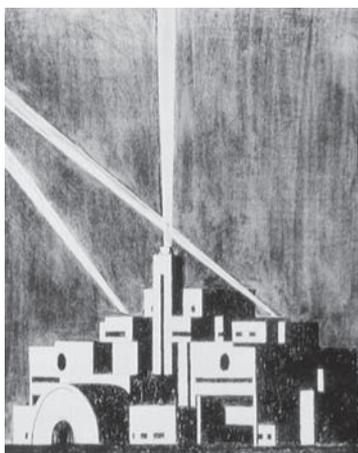


Figura 1. Flávio de Carvalho, Projeto “Eficácia”, 1927.

Fonte: Osório, 2000, p. 14.



Figura 2. Tarsila do Amaral – Morro da favela, 1924.

Fonte: <http://www.itaucultural.org.br> (acesso em 2/2004).

## O MOMENTO ANTROPOFÁGICO

A partir de 1927, as questões relativas à modernidade e à tradição local foram desenvolvidas em dois projetos culturais específicos, mas com fronteiras comuns: a antropofagia, de Oswald de Andrade e a obra **Macunaíma**, de Mário de Andrade. Somados, esses projetos ampliam a visão sobre a complexidade da relação Brasil/Europa, colônia/colonizador, ou seja, a cultura local que encontra, mistura e “come” a cultura européia.

Mário e Oswald de Andrade trabalharam o “cruzamento entre culturas” com projetos distintos (MORAES, 1978, p. 139-164). O primeiro tinha como pre-

missa o levantamento dos elementos que compunham a cultura brasileira através de uma “perícia técnica supranacional” e a sondagem de uma psicologia brasileira, semiprimitiva, mestiça, fluida e romântica. O segundo defendia o instinto (do antropófago), que proporcionaria a “incorporação violenta e indiscriminada dos conteúdos e das formas internacionais pelo processo antropofágico brasileiro, que tudo devoraria e tudo fundiria no seu organismo inconsciente, entre o anárquico e o matriarcal” (BOSI, 1992, p. 332-333). Oswald defendia a intuição como forma de lidar com a cultura alienígena. Os produtos imediatos dessas duas vertentes são a rapsódia **Macunaíma** e o **Manifesto antropófago**, respectivamente.

Mário de Andrade trabalhou essa diversidade em seu personagem Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, que pode ser considerado uma síntese das contradições e indeterminações da cultura brasileira. Para criar o personagem, o autor recorreu aos seus conhecimentos do folclore brasileiro (BOSI, 1974, p. 396),<sup>1</sup> aliados aos aspectos da modernidade que se incorporavam nos centros urbanos nacionais e internacionais.

Sintetizando as “indeterminações provocadas pela sobreposição de culturas” (GRUZINSKI, 2001, p. 28), Macunaíma não consegue harmonizar “duas culturas muito diversas: a do Uraricoera, donde proveio, e a do progresso onde ocasionalmente veio parar” (SOUZA, 1979, p. 45). Sua cultura é primitiva e moderna, nacional e estrangeira, simultaneamente, e por isso ele pode percorrer vários caminhos sem optar entre um ou outro. Portanto, o personagem representa uma realidade polimorfa, composta de várias identidades culturais.

A obra **Macunaíma**, por seu caráter ambivalente e indeterminado, segundo Souza (1979), é mais próxima do “campo aberto e nevoento do debate que do marco definitivo de uma certeza” (SOUZA, 1979, p. 97). Como obra contemporânea das primeiras manifestações da arquitetura moderna, essa indeterminação cultural, possível abertura para o debate, aponta para a possibilidade de mistura dos elementos da cultura européia com as questões locais para se criar uma nova realidade, ambígua e contraditória, em que é possível reconhecer parcialmente suas matrizes originais.

A proposta do movimento antropofágico na literatura, do qual Oswald é o principal articulador, era a retomada do instinto antropofágico como algo essencialmente brasileiro, uma vez que a antropofagia foi uma prática dos habitantes locais. O **Manifesto Antropófago** foi publicado em maio de 1928 na “primeira edição” da **Revista de Antropofagia**. Segundo Schwartz (1995), as fontes ex-

<sup>1</sup> Segundo Bosi, Mário de Andrade, como folclorista, foi capaz de “sondar” a mensagem e os meios mais expressivos de nossa “arte primitiva” nas áreas mais diversas, como a música, a dança, a medicina. Partindo de sua pesquisa folclórica, sua obra inovou a cultura “enraizadamente colonial”; assim, Macunaíma não é uma forma “ingênua de primitivismo, mas um aproveitamento das suas virtualidades estéticas”.

plícitas de inspiração foram: Marx, pelo que traz de revolucionário socialmente e pelo manifesto comunista; Freud e Breton, pela recuperação do elemento primitivo no homem civilizado; Montaigne e Rousseau, pela revisão dos conceitos de “bárbaro” e de “primitivo” (SCHWARTZ, 1995, p. 140). Também foram feitas referências diretas à literatura de viagem da época do descobrimento do Brasil, como a narrativa de Hans Staden, que ficou sob o poder dos índios antropófagos esperando o momento de ser devorado, enquanto presenciava atos de canibalismo.

O “ato da devoração” possui um “valor ritualístico” de incorporação dos atributos do “outro”. Gesto tribal, tem por finalidade superar as limitações do “eu” mediante a assimilação e o acréscimo das qualidades do inimigo. Através dessa atitude selvagem, segundo Oswald, seria possível inverter a tradicional relação entre o colonizador e o colonizado (SCHWARTZ, 2002, p. 145). Oswald considera o primitivo como uma força interior autóctone e convida a todos, no **Manifesto antropófago**, a destruir pela deglutição os elementos de cultura importados, o que asseguraria, contraditoriamente, a sua manutenção em nossa realidade através do processo de transformação/absorção de certos elementos alienígenas.

Assim, considerando a “deglutição” como “mecanismo de assimilação” (MORAES, 1978, p. 144), a antropofagia, associada às características contraditórias de Macunaíma, justifica toda uma atitude diante das influências internacionais. Cabe ao brasileiro retirar da cultura alienígena, de forma intuitiva ou consciente, aqueles elementos que lhe interessarem. Somam-se a esse alimento aquilo que é retirado do primitivo local, ou seja, a cultura dos negros, índios e mestiços e, contraditoriamente, a vontade de modernidade que estava sendo conquistada através do desenvolvimento industrial. Assim, o “banquete canibal” é uma soma de contradições entre o nacional/estrangeiro e o primitivo/moderno.

Diante desse quadro de acontecimentos, a pergunta feita é a seguinte: é possível pensar em uma arquitetura antropofágica? Tentando respondê-la, consideramos que intuição antropofágica e sobreposição de culturas são comuns às artes plásticas e à literatura, podendo-se supor que a arquitetura as encontra em uma zona fronteira.

Para a arquitetura, o momento antropofágico foi aquele que inaugurou as primeiras obras consideradas modernas, ou seja, as casas projetadas e construídas por Gregori Warchavchik, obras impregnadas de contradições, em que se reconhecem os elementos de diversas culturas. Aí encontramos as teorias da Bauhaus e de Le Corbusier (reconhecidas no manifesto) associadas à espacialidade hierárquica e segregada da casa tradicional brasileira. Em seus projetos, Warchavchik deglute esses aspectos e cria uma arquitetura que pretende estar de acordo com as teorias internacionais, mas que apresenta intrinsecamente questões locais, ou seja, uma arquitetura misturada, “com sabor local”.

## A CASA DA RUA SANTA CRUZ: ESSA É A PRIMEIRA CASA MODERNISTA DO BRASIL?

A primeira casa modernista, construída nos anos 1927-28, na rua Santa Cruz, Vila Mariana, São Paulo, foi projetada para ser um modelo de arquitetura moderna, com os princípios que Warchavchik defendeu em seu manifesto, ou seja, almejando a integração entre técnica construtiva, detalhamento, mobiliário e paisagismo.

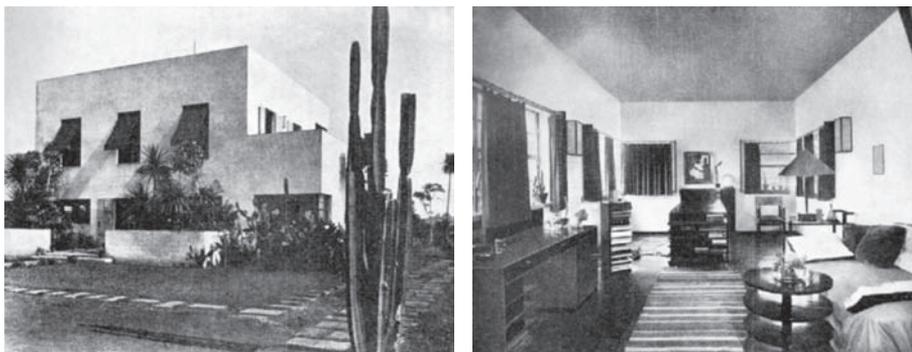


Figura 3. Gregori Warchavchik – Casa da Rua Santa Cruz, 1928. Fachada principal e estúdio do arquiteto. Fonte: FERRAZ, 1969, p. 51 e 63.

A casa possui duas entradas, uma social e outra de serviços, ambas elaboradas de maneiras distintas, e cujas características são reforçadas pela arquitetura e o paisagismo. Na entrada principal, marcada no centro do eixo de simetria da fachada, dois muros baixos protegem um pequeno jardim, definindo a entrada e resguardando os cômodos imediatos da insolação. A entrada secundária, de serviços, que atende à cozinha, é articulada com o espaço externo através de uma pérgula em acabamento rústico que liga diretamente a entrada ao portão da rua.

Analisando-se as plantas da casa, pode-se observar como acontece a hierarquia nos espaços internos. No primeiro pavimento, distinguem-se dois blocos: o social, onde estão as salas de estar, jantar, escritório do arquiteto e *hall* de entrada; e o bloco de serviços, onde estão a cozinha, despensa e copa. Esses espaços foram articulados através de um *hall* de transição, formado pela escada e lavabo, que engloba a circulação vertical e filtra as relações entre as áreas sociais e de serviços.

O segundo pavimento possui um caráter privado e é formado por cinco dormitórios e um banheiro comum. A articulação dos quartos com pequenas varandas e terraços era uma característica dos projetos de Warchavchik. Aqui apenas um quarto não possui terraço, dois deles possuem um espaço privado e os outros compartilham um espaço comum.

No estúdio do arquiteto,<sup>2</sup> assim como em todo o primeiro pavimento, as paredes são pintadas de branco, com as portas e esquadrias vermelhas, o forro é de esmalte prateado, as cortinas são de veludo “cor de tabaco”, os móveis são de imbuia lustrados em preto brilhante, as cadeiras são estofadas com “pele de bezerro” e algumas almofadas são de veludo, outras de “pele de bezerro”. Nesse cômodo, reconhece-se mais claramente a deglutição dos aspectos da Bauhaus e das idéias de Le Corbusier. Assim como na casa experimental da Bauhaus, o arquiteto desenhou e executou em sua oficina todos os móveis, luminárias, janelas, portas, fechaduras e grades. Mas a deglutição não está apenas no nível das idéias; o arquiteto reproduz aqui uma poltrona desenhada e executada nas oficinas da Bauhaus, com um acabamento ao gosto de Le Corbusier: couro de bezerro. A cópia artesanal de um objeto, produzido num outro contexto, demonstra essa vontade de se apropriar de elementos de outras culturas e apresentá-los como um símbolo de modernidade.



Figura 4. Lasar Segall – Morro vermelho, 1927.  
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br> (acesso em 02/2004).

A tela “Mulata com criança” (1924), de Segall, encontrava-se no estúdio do arquiteto. Nessa obra se reconhece uma mistura entre os princípios da nova objetividade, com as formas geométricas e uma tendência à bidimensionalidade, que Segall desenvolveu no final de seu período alemão, e o tema local. A mulata foi representada sentada no centro da composição. Do lado direito, elementos dimensionais sugerem a fachada de uma casa e, do lado esquerdo, a vegetação, aparentemente de cactos, é a mesma do jardim da casa de Warchavchik.

<sup>2</sup> Os projetos aqui estudados estão apresentados em Ferraz (1965) com descrições e registro fotográfico.



Figura 5. Lasar Segall – Mulata com criança, 1924.  
Fonte: Mattos, 1997, p. 49.

Num sentido mais amplo, tanto a casa como a pintura podem representar um primeiro olhar de Segall e Warchavchik sobre o Brasil. Ambos eram judeus russos, com formação na Europa, migraram para o Brasil no mesmo ano, naturalizaram-se brasileiros e casaram-se com duas irmãs da família Klabin, também judias e membros da burguesia industrial paulista. A tela de Segall, uma das primeiras realizadas no Brasil e colocada na primeira casa construída por Warchavchik, compõe com esta dois produtos do encontro das culturas dos seus criadores com a cultura local: híbridas, indeterminadas e reveladoras da leitura que eles faziam do Brasil.

Contudo, o que a primeira casa modernista tem de realmente moderno?

Se voltarmos ao manifesto de Warchavchik, encontraremos aspectos a serem questionados. O primeiro é a exaltação da utilização de produtos industrializados. Esse aspecto entra em choque com a realidade da indústria brasileira que, naquele momento, não produzia os materiais de que o arquiteto precisava, o que resultou na necessidade de se fabricar artesanalmente as esquadrias, os caixilhos metálicos das janelas, as grades, as lanternas, as fechaduras, enfim, todos os detalhes.

Com relação ao mobiliário, o paradoxo se repete. No manifesto o arquiteto defendeu o uso dos móveis standardizados. Contudo, como não existiam no mercado brasileiro móveis que atendessem a essa demanda, ele os desenhou e fabricou em sua oficina.

O discurso sobre a forma e a função na arquitetura, que geraria uma fachada “verdadeira”, também é um aspecto questionável nessa residência. Na fachada principal há duas janelas de canto: no primeiro pavimento, a da esquerda corres-

ponde ao estúdio do arquiteto, e a da direita atende à varanda. Na fachada tem-se a impressão de que é um cômodo interior da casa, enquanto na verdade é apenas uma composição da "falsa" fachada. Onde está a "verdade da fachada" tão defendida por Warchavchik?

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

Dessa forma, quando nos aproximamos da primeira casa modernista, reconhecemos a fragilidade desse título. Já na segunda casa construída por Warchavchik podemos encontrar maior fidelidade aos ideais de modernidade.

### A CASA DA RUA ITÁPOLIS

Comparando-se o projeto da Casa da Rua Itápolis com o da Casa da Rua Santa Cruz, observa-se uma mudança na relação entre os espaços e a criação das fachadas e volumes. Esse é o primeiro momento em que a forma e a função estão casadas, gerando fachadas assimétricas e uma arquitetura mais comprometida com as propostas internacionais. Outro aspecto importante desse projeto é a inovação na cobertura, agora uma laje plana.

Embora projetada numa escala menor que a Casa da Rua Santa Cruz, a Casa da Rua Itápolis mantém uma distribuição espacial semelhante. O primeiro pavimento é dividido em dois blocos: o social e o de serviços, articulados por um espaço onde estão a escada e o banheiro. Esses blocos também possuem uma ligação com o terreno através de um jardim, que atende às salas de estar e jantar e um pátio de serviços.

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

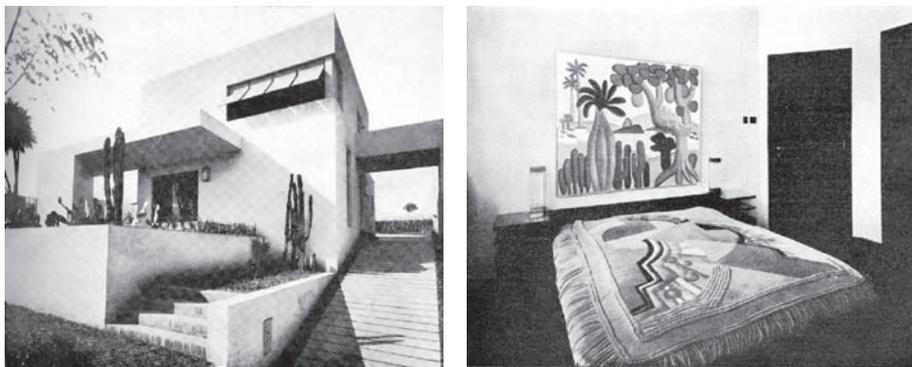


Figura 6. Gregori Warchavchik – Casa da Rua Itápolis, Fachada principal e quarto do casal.  
Fonte: Ferraz, 1969, p. 87 e 97.

A entrada principal, agora, tem como espaço de transição a varanda, articulada diretamente com a sala de estar. Há também uma segunda opção de entrada social, pelo jardim lateral que dá acesso direto à sala de jantar. A terceira entrada é uma opção entre a entrada principal e a de serviços, pois está articulada com um *hall* lateral que liga a sala de estar à cozinha. A quarta entrada, no fundo da casa, atende diretamente à cozinha e não é coberta. No segundo pavimento, seguindo a mesma concepção da primeira casa, estão localizados três dormitórios, um banheiro e um terraço comum. Todos os espaços estão articulados por uma circulação mínima e um pequeno corredor que dá acesso ao banheiro, à escada e ao terraço.

Além do diferencial técnico e compositivo, talvez a maior inovação nessa casa tenha sido a Exposição da Casa Modernista que ocorreu no início da década de 1930, onde as obras de Tarsila e Segall foram expostas nos principais ambientes. Segundo Ferraz (1965) e Oswald de Andrade, esse acontecimento permitiu um balanço do que se produzia no Brasil em termos de arte moderna, desde a Semana de Arte de 1922, pois, além da produção nacional, a exposição também apresentou objetos das vanguardas artísticas internacionais.

## O MOMENTO “SOCIAL”

Depois da deglutição antropofágica e da construção das primeiras casas modernas, foi introduzida na arte e na arquitetura brasileiras dos anos 1930 mais uma abordagem: a preocupação com as questões sociais. É o momento em que Tarsila descobre e Segall reencontra os temas dos trabalhadores e dos excluídos, operários, retirantes, marinheiros, prostitutas, entre outros. Nos projetos de arquitetura encontramos exemplos das primeiras realizações com preocupações coletivas: Warchavchik projetou com Lúcio Costa a Vila Operária da Gambôa, no Rio de Janeiro, e Flávio de Carvalho estudou novas possibilidades de uma vila de casas para aluguel, o que resultou no Conjunto de Casas da Alameda Lorena, em São Paulo. Assim, o início dos anos 1930 foi o momento em que se incorporou na arte e na arquitetura a preocupação com o “homem do povo”,<sup>3</sup> ou seja, a questão social.

Segundo Schwartz, “essa década põe fim ao experimentalismo estético das vanguardas e abre passagem para a pesquisa social, privilegiando o engajamento político” (SCHWARTZ, 2002, p. 148). Minha hipótese é de que esse engajamento foi apenas mais um elemento a ser trabalhado pela vanguarda local e mis-

<sup>3</sup> Esse termo faz alusão ao nome do jornal **O Homem do Povo** de Oswald de Andrade e Pagu. Nesse momento “Oswald de Andrade renega seu passado vanguardista e se autodenomina um ‘palhaço da burguesia’. Junto com Patrícia Galvão, sua nova companheira, funda o aguerrido jornal **O Homem do Povo** (1931) e passa a escrever romances de compromisso social” (SCHWARTZ, 2002, p. 149). De certa maneira, a expressão “homem do povo” sintetiza a mudança de direcionamento nos olhares dos artistas e arquitetos para as questões sociais.

turado com os referenciais europeus e locais já abordados nos anos 1920. Depois do momento pau-brasil e do momento antropofágico, iniciou-se o momento social. As questões desses três momentos não são específicas nem excludentes, ao contrário, somaram-se, misturaram e criaram obras impregnadas de contradições.

Tarsila, por exemplo, foi à URSS em 1931 e pintou, em 1933, duas telas que mostram o seu olhar sobre a questão: “2ª Classe” e “Operários”. A primeira é um retrato da diversidade racial brasileira, onde todas as caras formam a superfície da tela, tendo ao fundo a indústria; a segunda representa uma família de pessoas tristes, famintas, retrato das mazelas a que as famílias dos imigrantes e dos trabalhadores estavam expostas nas grandes cidades.



Figura 7. Tarsila do Amaral – Segunda classe, 1933.  
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br> (acesso em 02/2004).



Figura 8. Tarsila do Amaral – Operários, 1933.  
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br> (acesso em 02/2004).

## A VILA OPERÁRIA “COM SABOR LOCAL”

Para se pensar a habitação, realizou-se em São Paulo o Primeiro Congresso de Habitação, em 1931. Esse encontro, segundo Bonduki (1998), teve uma influência direta do CIAM de 1929, quando se discutiram soluções para a habitação mí-

nima no Brasil em todas as suas instâncias, incluindo a avaliação dos custos dos materiais e os sistemas construtivos, a preocupação com a produção em larga escala e com a racionalização dos materiais, o abrandamento do código de obras e sanitário, a expansão horizontal da cidade e os incentivos fiscais para a criação de loteamentos na periferia.

Como o meio brasileiro era carente de exemplos de habitações modernas, coube a Warchavchik<sup>4</sup> ser o seu representante. Ele realizou, durante o congresso, uma exposição de seus trabalhos já construídos, como a Casa da Rua Santa Cruz e a Casa da Rua Itápolis.

O processo de deglutição continua. Podemos colocar como hipótese que Warchavchik e Lúcio Costa, na Vila Operária, misturaram os conceitos do espaço mínimo europeu com a maneira, do final século XIX e início do século XX, de se pensar esse tipo de habitação no Brasil.

A Vila Operária da Gambôa é um conjunto de casas para aluguel projetadas por Warchavchik e Lúcio Costa no Rio de Janeiro. Devido ao caráter do bairro, que desde a época do Império abrigou trabalhadores, o conjunto deveria ser pensado como uma vila de casas para aluguel. As concepções do projeto misturam os elementos discutidos no CIAM de 1929, sobre a habitação mínima, com uma maneira de se pensar a casa operária no Brasil desde o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

A casa operária brasileira era, geralmente, uma casa de três quartos e uma sala com a cozinha e o banheiro no quintal. Num momento seguinte, como na Vila Zélia, projetada em 1916 em São Paulo, as casas foram elaboradas com o mesmo programa, mas segundo uma planta quadrada que incorporava a cozinha e o banheiro ao interior da casa (LEMOS, 1978, p. 171).

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

A circulação do conjunto também é uma inovação do projeto. Os arquitetos criaram uma passarela metálica que acompanha a forma do terreno, em cujas extremidades duas escadas dão acesso ao pavimento superior. A proposta é que toda

---

<sup>4</sup> Warchavchik construiu em São Paulo, em 1929, um conjunto de casas geminadas no bairro da Mooca. As casas eram de dois pavimentos, o primeiro contendo a sala, cozinha e banheiro e o segundo os quartos. Formavam um único bloco, o que possibilitou a criação de uma fachada contínua arrematada com um friso *art déco*. Nesse ano, Warchavchik, já identificado como um arquiteto moderno, constrói, contraditoriamente, esse conjunto com elementos *art déco*.

a circulação do conjunto seja coletiva, nos dois pavimentos. No segundo pavimento, junto à passarela encontramos, para cada casa, uma pequena varanda coberta com uma laje plana, que protege a entrada principal.

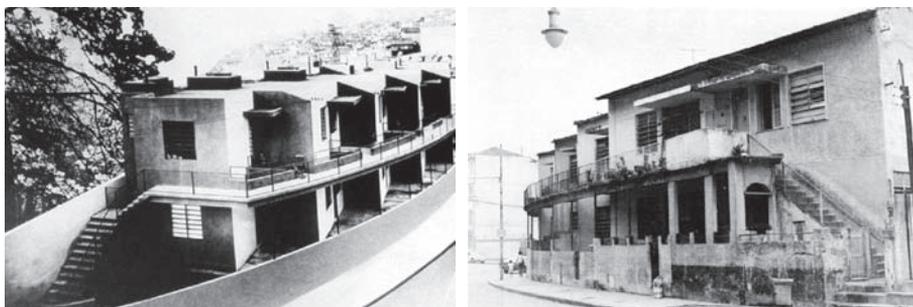


Figura 9. Gregori Warchavchik e Lúcio Costa – Vila operária da Gambôa, em 1933 e 1979.  
Fonte: Módulo, 1983, p. 52 e 54.

Há um bloco com dois apartamentos nos fundos, cujo acesso se dá por uma escada independente. O conjunto possui quatorze unidades: doze são casas de dois quartos, sala, banheiro e cozinha, com 30 m<sup>2</sup>, e duas são de um quarto e banheiro, com 10m<sup>2</sup>. Segundo a concepção do projeto, e de acordo com a tradição servil, esses seriam quartos para os zeladores da vila.

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

Em termos estruturais, o conjunto foi construído de forma tradicional com alvenaria estrutural, mas coberto com laje plana impermeabilizada, posteriormente recoberta por telhas de amianto. As janelas são esquadrias metálicas com vidro, fabricadas artesanalmente como nas casas paulistas de Warchavchik.

Cada unidade possui 30 m<sup>2</sup> de área e, devido às coberturas e aberturas, foi garantido um mínimo de conforto e salubridade, de acordo com as resoluções do CIAM e, de certa maneira, do Primeiro Congresso de Habitação no Brasil. Como delegado do CIAM e expositor no congresso, Warchavchik teve acesso às duas resoluções. Mas, na Vila Operária, encontramos um elemento inédito em sua obra, a forma curva, que além de ser uma solução associada à forma do terreno, contribuiu para romper com a rigidez dos blocos quadrados.

A Vila Operária da Gambôa exemplifica como foi possível projetar uma habitação mínima, de acordo com as determinações internacionais, e acrescentar inovações numa planta que era tradição nas soluções de casas operárias brasileiras. Warchavchik e Lúcio Costa criaram um modelo de vila que misturava teorias internacionais com a realidade local.

## O MODERNISMO “COM SABOR LOCAL”

No estudo sistemático desse período, procurei mapear os contatos (comidas) que os artistas e arquitetos estabeleceram com as correntes internacionais e com a cultura local e como usaram (deglutiram) esses conhecimentos em suas obras. A oposição entre o internacional e o local veio acompanhada de outras oposições fundamentais, como o moderno e o arcaico, a cidade e a selva. O modernismo “com sabor local” estabeleceu uma relação complexa entre essas oposições e cada objeto criado tem uma maneira distinta de lidar com esses conceitos, pois são produtos de banquetes diversos.

Na fase antropofágica, Tarsila usou sua intuição para criar o elemento inspirador do movimento antropofágico na literatura, a tela “Abaporu”, que ela explicou como uma lembrança das histórias contadas pelas negras em sua infância. Além disso, a forma fálica remete, de certa maneira, à da escultura “Princess X”, de Brancusi. O que se nota nessa mistura (banquete) é uma maneira intuitiva de lidar com suas referências imediatas.

Os contatos e trocas culturais de Segall também são bastante complexos e produziram uma diversidade de “banquetes”. Sua origem e formação o colocaram em contato com vários lugares e culturas antes de migrar definitivamente para o Brasil. Sua formação artística alemã o aproximou da arte acadêmica, do expressionismo do pré e do pós-guerra, e da nova objetividade. Antes de vir para o Brasil, sua obra já era uma mistura dessas influências, tendo como tema central a denúncia social própria do expressionismo. No Brasil, Segall acrescentou mais elementos (comidas) ao seu trabalho. Num primeiro momento incorporou (deglutiu) as cores produzidas pela luz tropical, a vegetação e o tema dos negros e mulatos, substituindo os excluídos da guerra, como os mendigos, as prostitutas e as viúvas, pelos nativos; depois, retomou a denúncia social através da imagem das prostitutas, dos imigrantes, entre outros.

Nesse período, Warchavchik e Flávio de Carvalho introduziram no cenário nacional suas idéias e afinidades com as discussões e projetos da arquitetura moderna internacional. No texto “Acerca da arquitetura moderna”, Warchavchik, de certa maneira, apresentou, *a priori*, os elementos internacionais (comidas) que ele pretendia incorporar (deglutir): as idéias de Le Corbusier sobre a nova arquitetura, como a máquina para a habitação e a crítica ao ornamento, e as questões propostas pela Bauhaus. Por sua vez, o projeto “Eficácia”, de Flávio de Carvalho, apontou, pela primeira vez na arquitetura, a possibilidade de misturar o moderno com a tradição local. O arquiteto seguiu, nas suas próprias palavras, a “doutrina de Le Corbusier” ao gerar o projeto a partir da planta, criando um edifício monumental, cuja apresentação dramática lembra mais os desenhos expressionistas. Por outro lado, inseriu no projeto um jardim com plantas e pássaros nativos e um painel sobre a vida rural, o que colocou a arquitetura, pela primeira vez, diante da

dialética moderno/arcaico: o moderno, pelo uso de canhões de luz, pista de pouso para helicópteros, entre outros elementos; e o arcaico, pela referência ao rural, misturando assim esses dois aspectos no projeto arquitetônico.



Figura 10. Flávio de Carvalho – Conjunto de casas da Alameda Lorena, 1933.  
Fonte: Osório, 2000, p. 34.

Nas primeiras obras de arquitetura consideradas modernas, como a Casa da Rua Santa Cruz e a Casa da Rua Itápolis, Warchavchik misturou as idéias defendidas no seu manifesto com aspectos da tradição local. Assim como na Bauhaus, projetou tudo o que era necessário para a casa, da solução arquitetônica ao desenho dos móveis e ao detalhamento das esquadrias, das grades, das fechaduras. Nos ambientes, colocou obras de Tarsila da fase pau-brasil e antropofágica e algumas das primeiras obras que Segall realizou no Brasil. Da tradição local incorporou, de maneira consciente, as plantas selvagens e, de maneira intuitiva, a hierarquia dos espaços da casa tradicional brasileira.

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

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

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

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

No famoso projeto do Ministério da Educação e Saúde,<sup>5</sup> no Rio de Janeiro, nota-se o encontro das idéias internacionais com a valorização dos elementos locais. O projeto foi iniciado com a participação de Le Corbusier, que veio ao Brasil, em 1932, para ser consultor do projeto do Ministério e da Universidade do Rio de Janeiro, o que demonstra que suas idéias sobre o modernismo aqui chegaram de maneira direta. Na fase de desenvolvimento do projeto, coordenada por Lúcio Costa, foram feitas várias modificações a partir do risco original de Le Corbusier. No terraço cobertura, um jardim de plantas brasileiras foi projetado por Roberto Burle Marx. No pilotis, Cândido Portinari misturou nos painéis a tradição portuguesa dos azulejos em azul e branco com o desenho contemporâneo. Usou as cores lusas com um risco moderno, desenhando as linhas com formas e contraformas de seres do mar, desde animais como cavalos marinhos e caranguejos até seres mitológicos, como o deus Netuno. Uma mistura de tradição

<sup>5</sup> Atual Ministério da Educação e Cultura (MEC).

colonial com a liberdade formal da arte moderna, mostrando aos usuários que estamos numa ex-colônia portuguesa, à beira-mar, Rio de Janeiro, Brasil.

Segundo Lúcio Costa, o edifício “demonstrou que o engenho nativo já está apto a apreender a experiência estrangeira, não somente como o eterno *caudatário* ideológico, mas antecipando-se na própria realização” (COSTA, 2002, p. 110; grifo nosso). Lúcio Costa não considerou que, alguns anos antes da construção do edifício, os nossos arquitetos não lidaram com a experiência estrangeira como “caudatário”, mas como mais uma das fontes a serem apropriadas (deglutidas) em seus trabalhos. O diferencial é que Lúcio Costa não fez uso da intuição para criar seus projetos; seus contatos com a cultura local e internacional foram bastante distintos dos de seus antecessores. Ele não usou as idéias de Le Corbusier, trouxe-o ao Brasil como consultor. Não se apropriou intuitivamente da cultura local, o fez através de um levantamento sistemático das tradições. Mas também realizou uma mistura, e o modernismo se consolidou a partir de Lúcio Costa e da escola que criou, como um movimento capaz de misturar a tradição local com a cultura internacional de maneira sistemática, sem abandonar a complexa rede de referências, confirmando que, no Brasil, vários universos culturais coexistiram, encontraram-se, interpenetraram-se e se misturaram, criando um modernismo “com sabor local”.

## Referências

- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24, 1998, São Paulo: Fundação Bienal, 1998. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos.
- BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: Estação Liberdade; Fapesp, 1998.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- COSTA, Lúcio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho**: arquitetura e expressionismo. São Paulo: Projeto, 1982.
- FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LEMONS, Carlos A. C. **Cozinhas, etc**. Um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LINO, Sulamita Fonseca. **O modernismo “com sabor local”**: contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras. 2004. 163 f. Dissertação (Mestrado em Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

- MATTOS, Cláudia. **Lasar Segall**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MÓDULO/ARQUITETURA E ARTE. Rio de Janeiro: Avenir Editora, n. 76.
- MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MOSQUERA, Gerardo (Org.). **Beyond the fantastic**: contemporary art criticism from Latin América. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.
- OSÓRIO, Luís Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- RUBIN, W. (Ed.). **Primitivism in 20<sup>th</sup> century art**: affinity of the tribal and the modern. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Da antropofagia a Brasília**: Brasil 1920-1950. São Paulo: FAAP, Cosac & Naify, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade na arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

Endereço para correspondência  
SULAMITA FONSECA LINO  
Rua João Gualberto Filho, 760, apt. 301  
31035-570 – Sagrada Família – Belo Horizonte – MG  
e-mail: sulamitalino@hotmail.com  
sula@arq.ufmg.br