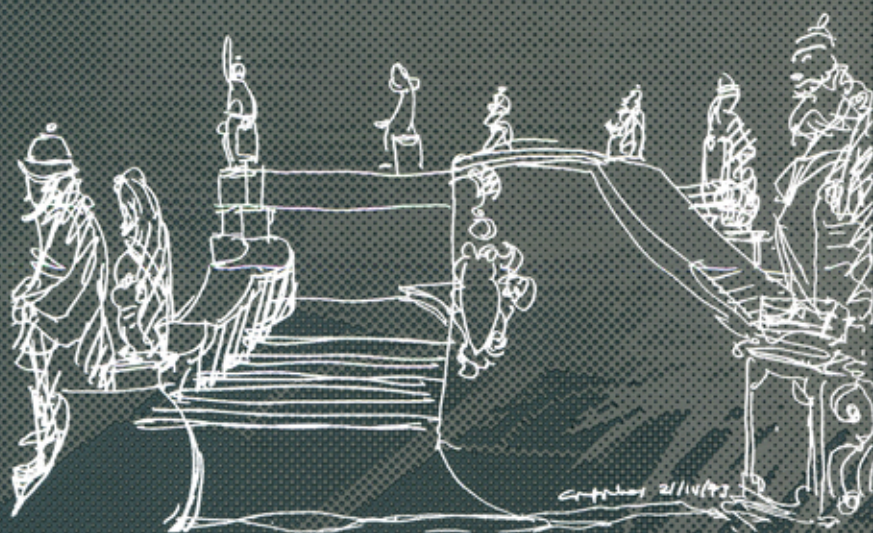


A CONSTRUÇÃO DO BRASIL
RELAÇÕES COM A CULTURA ARQUITECTÓNICA
PORTUGUESA

Ana Vaz Milheiro



INTRODUÇÃO

Na primeira parte, “Século XIX: importações arquitectónicas”, são escalonados três temas: “Hereditariedades”, “Constrangimento neoclássico” e “Lugar da transgressão”. Parte-se, entretanto, do século XX, mais objectivamente de Lúcio Costa, porque a este arquitecto se deve o traçar de “hereditariedades” que confirmarão a desejada especificidade brasileira face à cultura moderna europeia. Arranca aqui a verdadeira *introdução* deste livro, possibilitando *prever* o seu desenvolvimento.

Para o Brasil, como sabe Lúcio Costa, “a arquitectura veio já pronta”¹.

Voltando atrás no quadro cronológico, “Constrangimento neoclássico” localiza-se no século XIX, quando o país é independente — ou nas suas vésperas, para que a “importação” se assuma, então, como condição de arranque. Detectam-se transformações pontuais, ainda subtis, no sentido de uma renovação que aproxima a produção arquitectónica autóctone de outras fontes, menos referenciadas nas heranças portuguesas e mais abertas às europeias. Interroga-se o contributo da Missão Artística Francesa de 1816, a partir de uma dúvida levantada por Rodrigo Naves — “Como então encontrar [no Brasil] a mais remota correspondência a todos esses aspectos [ideais]?”². Reconhece-se assim uma espécie de “constrangimento” que a cultura neoclássica sente no confronto com o país que a acolhe e que, na ambiguidade, a deseja. Progressivamente, também se renuncia à cultura-mãe de perfil português, em insinuações cada vez mais contundentes: “Não me consta que nenhum outro Paiz, excepto Portugal, consinta em taes construções das quaes, muitos commodos não tem janela nem porta para apurar-se a necessaria renovação do ar”³, declara-se, perto do final de Oitocentos, numa das sessões da prefeitura de Santos, uma das cidades portuárias que recebe os imigrantes.

No capítulo seguinte procura detectar-se o desenvolvimento de uma consciência “transgressora”. Esta é interpretada do ponto de vista de um olhar “intruso”, traçado

1 Lúcio Costa. “Tradição Local”. 1929, 2002: 33.

2 Rodrigo Naves. 1996: 71.

3 M.F. Araujo Vianna. Santos, 20 de Março de 1890. Livros de Actas da Prefeitura de Santos. 1890 [11.ª sessão, 20/03/1890]: 68b–69a.

a partir dos relatos dos viajantes estrangeiros em passagem pelo Brasil, e que antecipa esse sentimento de diferenciação que atravessará a cultura brasileira. “Já estou cansado de dizer a esta gente que temos civilização”, contrapõe o jornalista Júlio Mesquita⁴, em 1888.

Interrogam-se, aqui, contingências gerais e, como exemplo de fixação de uma cultura, a cidade, que é um território paradoxal. Em função dela, as sensibilidades estrangeiras exprimem maior perplexidade. Para a maioria destes viajantes, as cidades brasileiras do “ponto de vista artístico nada apresentam de notável”⁵.

O exótico não é tanto o habitante negro (ou o escravo), nem o indígena (com quem raros estrangeiros contactam, o que estimula a “imaginação”), mas o “branco” cuja genealogia europeia se percebe corrompida. “O ócio é a máxima felicidade dessa gente”⁶, dirá o alemão Johann Pohl, pouco antes da independência. A transgressão pressentida é aquela que se aprofunda num sentimento de diferença. Todas as análises estrangeiras — principalmente as que carregam valor pejorativo — se inclinam neste sentido.

Em Oitocentos, o confronto com o espectro da colonização é fundamental na compreensão de que não existem vestígios reminiscentes que sirvam a sensibilidade estética do estrangeiro, formada num deslumbramento historicista: “Desgraçadamente, a escola portuguesa degenerou (...). Aí está porque os edifícios de que a arte lusitana dotou o Brasil nada têm de majestoso”⁷.

Existem, portanto, obstáculos à adesão emocional estrangeira, caso da ausência de um tempo medieval que contribua para elaborar um revivalismo consciente e coerente: “Precisará [o viajante europeu] de mais indícios para perceber que o feudalismo nunca passou por ali (...)?”⁸. A cultura arquitectónica que resiste ainda é, apesar das contrariedades, perfilhada nas heranças coloniais e só se alterará com a renovação das populações, proporcionada com novas vagas de imigração europeia.

Evoca-se ainda a paisagem enquanto território do desconhecido, do desbravado, do insólito — a paisagem como uma possibilidade e um princípio de emoção estética que eclipsa outras manifestações, designadamente as que têm origem nas realizações humanas, caso das artísticas. Este facto funciona como uma quase “adversidade” para o progresso da arte no país. É, contudo, na adversidade que o novo país emerge e se constrói.

As fontes consultadas ao longo desta primeira parte são muito diversificadas,

4 Julio Mesquita. *Provincia de São Paulo*, n.º 3834, 10/01/1888: 1.

5 Rugendas. 1835, 1949: 42.

6 Pohl. [1817–1821], 1832, 1837, 1976: 141.

7 Ribeyrolles. 1858, 1980: 195.

8 Vauthier. Carta I [1840–1846]. Vol. 1, 1975: 28.

quase *eclecticas*. Desde as descrições dos viajantes estrangeiros, mas também brasileiros, periódicos e alguns documentos, como actas de câmaras municipais (com incidência na da cidade de Santos) ou requerimentos de edificação (caso específico de São Paulo).

Na segunda parte, em “Transição: nacionalismos partilhados”, a realidade brasileira exprime já outra necessidade — a da afirmação de uma cultura interna dentro de um quadro que progressivamente se tornou “europeu”, que foi receptivo ao eclectismo. É preciso percorrer esse final de século, que alertará para a importância do nacionalismo na cultura arquitectónica, num sentimento que é internacional e que descende das teorias de Oitocentos.

Antes é ainda necessário situar a cultura arquitectónica oitocentista portuguesa, dominada por *estrangeirados* como Possidónio da Silva, e estabelecer o que esta pode partilhar com a sua ex-colónia. Por isso, a segunda parte do livro evolui do “Dilema do acerto” para “Sobreposições”, tratando depois da “Insurreição neocolonial”. O primeiro, enquanto reflexo das ansiedades portuguesas no confronto com a cultura europeia; as últimas, interpretadas como tomadas de posição face à urgência de nacionalismo artístico.

A paridade do movimento neocolonial com o debate sobre a «Casa Portuguesa» é um reflexo fundamental na confirmação de afinidades. A própria presença portuguesa — agora de facto e assumidamente imigrante — será potencializada em obras que só dentro do século xx se manifestarão linguisticamente “nacionais” recorrendo, sem pudor nem culpa, aos sinais que identificam o passado colonial. Antes disso, as comunidades portuguesas comunicam o seu espírito progressista através de edifícios revivalistas, ainda que traçados dentro de um código linguístico que alude ao passado *português* — o neomanuelino, o medievalesco e, posteriormente, o neobarroco de perfil académico. Fazem-no porque querem acompanhar o tempo, numa exigência de modernidade, que percebem em andamento no próprio Brasil. O alerta é dado pelo contacto com outras comunidades também imigrantes. “A colónia portuguesa tem, há quarenta annos para cá” — pode ler-se nas páginas do jornal *A Provincia de São Paulo*, em 1878 — “contribuido por uma fôrma bem patente para o augmento [da] civilização”⁹ no Brasil. O reconhecimento do papel da comunidade portuguesa imigrante manifesta-se no interior de uma cultura, no seu eclectismo europeizado, *pré-miscigenada*.

A indefinição linguística, que caracteriza o percurso das casas de representação da comunidade portuguesa, é reflexo da incapacidade da própria cultura arquitectónica nacional em fixar um revivalismo convincente no quadro do final do século xix.

9 J. F. Rebello. “A Colónia Portuguesa”. *A Provincia de São Paulo*, n.º 1147, 14/12/1878: 2.

Ultrapassada a questão *revival* de inspiração externa, a apologia de um discurso nacional — mais próximo do passado partilhado entre Portugal e Brasil — encontra uma possibilidade realista que parece encorajar a sua instauração. É o que se anuncia no início de Novecentos. Neste período, assiste-se ao ressurgimento das raízes coloniais, encaradas como capazes de gerarem cultura.

É precisamente a evocação simultânea da «Casa Portuguesa» e do neocolonial, que se fixa enquanto terminologia só em 1926, o que possibilita distinguir uma personalidade que transita entre os dois países: o engenheiro português Ricardo Severo. E uma obra por si patrocinada: a sua residência na cidade do Porto, na rua do Conde (actual rua Ricardo Severo). O debate que esta realização de Severo proporciona em Portugal reforça-a como elo de ligação: “Muitos populares cujo gosto estético tem sido deturpado e abastardado por 20 anos de *chalesismo* imbecil, comentam horrores dizendo [que] é uma casa francesa. Outros [dizem que] é uma casa brasileira”¹⁰. A casa de Severo propõe uma síntese no quadro programático da habitação unifamiliar urbana que recorre a temas nacionalistas, funcionando como uma espécie de fonte para o desenvolvimento do percurso deste português imigrado em São Paulo.

Os discursos de Severo podem igualmente encontrar paralelo nos de Raul Lino, que visita o Brasil em meados dos anos 30. Nas teses que ambos defendem emerge a raiz portuguesa. Esta é contrariada por parte da tradição académica brasileira que denuncia a falta de espessura teórica e construtiva da herança arquitectónica colonial.

As fontes consultadas são tão ecléticas quanto as anteriores. Cruza-se a casa da rua do Conde com alguns projectos da firma Severo & Villares, no Brasil, e com os escritos, quer do próprio Severo quer de Raul Lino. O último, viajando até ao Brasil — o que raros arquitectos modernos portugueses farão —, pressagia que os “monumentos [brasileiros] hão de ter uma grandeza que não é a de Roma, que não será tampouco nova-iorquina, mas antes uma outra nova grandeza muito brasileira”¹¹. Lino propõe em 1937, de regresso a Portugal, serem as raízes da cultura brasileira autónomas tanto da tradição clássica (europeia) como da situação internacional que se hegemoniza na década de 30. O arquitecto português parece prever uma alternativa e uma “novidade”.

Aprofundam-se os debates na imprensa, tanto na generalista, como em publicações especializadas. Estes debates reflectem uma espécie de «batalha dos estilos» que se define num dilema quanto às fontes, “coloniais” *versus* “europeias”. Os tradicionalistas insurgem-se, primeiro contra o eclectismo instalado e, depois, contra o moderno que principia e que coloca igualmente em perigo os caminhos dessa ansiada

10 Silva Bastos. “Em casa do sr. Ricardo Severo”. *Diário Ilustrado*, 13/05/1906: 1–2.

11 Raul Lino. 1937: 158–159.

nacionalidade. De “linhas rectas (...) já estamos cançados”¹², protestam os adeptos da tendência tradicionalista em 1938. O seu empenho encontra-se, todavia, comprometido.

Ao longo desta segunda parte, sucedem-se diferentes protagonistas. Possidónio da Silva, que passa a sua juventude no Brasil, bate-se pela renovação da profissão de arquitecto em Portugal durante o século XIX. Ricardo Severo, o “imigrante”, assegura a transposição. Raul Lino, o “viajante”, procura, em pleno século XX, teorizar o essencial das teses tradicionalistas, fortalecendo a hipótese de uma autêntica cultura nacional para o Brasil. Numa evocação tardia, o tradicionalista Mariano Filho categoriza os brasileiros como “neo portugueses”¹³. Está cumprido um segundo ciclo de contaminações entre as duas culturas.

A consciência de uma cultura arquitectónica independente chega, em definitivo, com a aventura moderna. É evocada na terceira e última parte, “Século XX: tempos modernos”. Desenvolve-se igualmente em três capítulos que recuperam a questão moderna para a contemporaneidade. O percurso inicia-se em “Ansiedades modernas”, que possibilita determinar um “cânone” pós-*Brazil Builds*, finalizando com “*Resistência ao desastre*”, axioma com que Paulo Mendes da Rocha justifica a manutenção de uma cultura moderna na década de 90. A mediação entre as culturas brasileira e portuguesa é feita através de “Visões *brasilianas*”, reflexo da construção de Brasília junto a uma sociedade moderna portuguesa interessada já nos caminhos do revisionismo que os anos 60 internacionalmente exigem. Portanto, há que clarificar o impulso produzido pela cultura arquitectónica brasileira no arranque definitivo da modernidade em Portugal, e depois o modo como este se rarefaz.

Na primeira aproximação, que esclarece a existência de *ansiedades* face ao projecto moderno, determina-se claramente a presença de um modelo automatizado — que aqui se chamou “cânone” brasileiro —, compreendido à *margem* da arquitectura e da crítica internacionais. É uma construção que se encontra em ideólogos modernos como Lúcio Costa, mas que a obra de Niemeyer autoriza e, principalmente, reivindica: “[Afastámo-nos] das soluções repetidas, frias e geométricas (...), dando à nossa arquitectura um novo sentido plástico”¹⁴.

Admite-se, em Portugal, no rescaldo do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura realizado em 1948, que “a Arquitectura Moderna Brasileira é uma franca realidade”¹⁵. É este o “cânone” brasileiro, que os portugueses parcialmente recebem.

12 Guilherme Malfatti. “Ouro Preto”. *Acropole*, n.º 7, Novembro 1938: 41.

13 Mariano Filho. 1943: 6.

14 Niemeyer. “Problemas atuais da arquitectura brasileira”. *Módulo*, n.º 3, Dezembro 1955: 19. [“O Problema Social da Arquitectura”. *AD - Arquitectura e Decoração*, n.º 13, Setembro/Outubro 1955].

15 Formosinho Sanchez. “Arquitectura Moderna Brasileira, Arquitectura Moderna Portuguesa”. [Cartas de Leitores]. *Arquitectura*, n.º 29, Fevereiro/Março 1949: 17.

As fontes consultadas incidem essencialmente na produção teórica brasileira que se propaga após a década de 50, ou seja, na continuidade da realização do complexo da Pampulha, com raízes no Pavilhão de Nova Iorque de 1939. Atravessam-se as posições defendidas por Lúcio Costa ou Niemeyer, referindo, entre outros, Joaquim Cardozo, Mário Barata, ou Vilanova Artigas. Os arquitectos e críticos de arquitectura deste período fazem da imprensa diária, e também da especializada, palco privilegiado da exposição de uma cultura que progride anacronicamente na dúvida e na convicção: "A arquitetura é, portanto arte; arte eminentemente social" ¹⁶. Contrariam-se, tanto quanto é possível, os fundamentos dessas ansiedades que interrogam a falta de objectividade funcional e social do projecto moderno brasileiro, e que correspondem não só a pressões internacionais mas também exercidas internamente.

No caso de Portugal, a hipótese de se traçar um itinerário sobre o conhecimento e divulgação da arquitectura brasileira sugere uma aproximação ao modo como se observa e pondera a produção moderna da antiga colónia. É um fenómeno que se mede na receptividade portuguesa aos textos e projectos brasileiros que preenchem as publicações estrangeiras divulgadas no país e começam a ocupar as poucas edições nacionais dedicadas à arquitectura. Os portugueses, na ansiedade de serem modernos, querem encontrar argumentos para abandonar a figuração historicista imposta pelo Estado Novo, em plena fase de isolamento político, no quadro que sai vitorioso da Segunda Guerra Mundial. Olha-se finalmente para o Brasil e *Brazil Builds* surge como uma referência da geração que faz o segundo arranque moderno em Portugal, depois de um início frustrado e desfasado. O seu desejo é o de um definitivo acerto com a condição moderna internacional e não, exactamente, com a situação brasileira. Os portugueses solidarizam-se "com todos os que lutam por uma Arquitectura progressiva e racional" ¹⁷, como declaram em 1950, na recepção de um artigo da autoria do paulista, de formação italiana, Rino Levi.

A disseminação do moderno brasileiro faz-se em textos breves e panfletários, como "Arquitectura Moderna Brasileira, Arquitectura Moderna Portuguesa" de Formosinho Sanchez (arquitecto que nunca visitou o Brasil), de 1949, ou nos manifestos de *localidade açoriana* de João Correia Rebelo, em 1953 e, depois, em 1956. Reconhece-se a existência no Brasil de uma cultura arquitectónica, suficientemente fortalecida para desafiar as culturas centrais, conquistando, inclusive, a universalidade. O processo autoriza uma revisão da visão colonialista que pode ser agora enquadrada favoravelmente. O português Victor Palla utiliza a expressão "nossos filhos

16 Mário Barata. "A Arquitectura como plástica e a importância atual da síntese das artes". *Brasil - Arquitectura Contemporânea*, n.º 7, 1956: 11.

17 Nota introdutória que acompanha Rino Levi. "A Arquitectura é uma Arte e uma Ciência". *Arquitectura*, n.º 36, Novembro 1950: 2.

brasileiros”¹⁸. O brasileiro Wladimir Alves de Sousa, em conferência apresentada em Lisboa, em 1953, afirma que “não envergonhamos a vossa tradição”¹⁹.

A construção de Brasília, com repercussões no mundo ocidental, é acolhida em Portugal num momento muito particular: quando os arquitectos portugueses imprimem, claramente, aos seus discursos, uma dinâmica crítica que quer acompanhar a condição internacional. Recorrem ao imaginário brasileiro enquanto fonte linguística — o que *Brazil Builds* autoriza —, todavia mantêm-se ambíguos face a uma adesão que possa comprometer o indispensável ajuste nacional ao movimento internacional de revisão do moderno. Em “Visões *brasilianas*”, procura-se estabelecer como empregam, mas também como filtram, essa cultura que já só lhes interessa parcelarmente. Poucos compreenderão, para lá do exercício estilístico, o que está em causa com o moderno brasileiro. Segue-se um período de quase alheamento que corresponde ao momento em que internacionalmente Brasília é tomada como um projecto parcialmente falhado, social e ideologicamente não cumprido. As referências ao Brasil rareiam, provocando um hiato. O Hotel-Casino do Funchal, visão de Niemeyer para a Madeira que Viana de Lima interpreta, é uma excepção que, isolada, sobrevive às décadas de 60/70, inaugurando-se com a Revolução de 1974. Como contraponto, as propostas de Viana de Lima para as cidades históricas de Minas também não terão boa receptividade.

Mais tarde, após aproximações pontuais durante os anos 80, Alexandre Alves Costa projectará novamente Brasília — ou a arquitectura moderna do país — ao nível de verdadeira “fundação da pátria”²⁰ brasileira, reconhecendo assim a existência dessa marca cultural, materializada através da expressão arquitectónica e urbanística. Nesta visão, a linguagem perde peso. Ganha o significado ideológico de uma cultura de perfil moderno que se instala como estrutura mental, isto é, como modo de *pensar e agir*.

O percurso de Mendes da Rocha fecha o ciclo iniciado com Lúcio Costa em “Hereditaries”. “*Resistência ao desastre*”, escrita como uma antecipação da *conclusão* do livro, é a prova da presença de uma cultura que, apesar das crises sucessivas que atravessa desde a ditadura militar de 1964, sobrevive ao final do século. O seu trajecto profissional, iniciado em 1954 após conclusão do curso de Arquitectura na Universidade Mackenzie, em São Paulo, mantêm-se dentro de uma (imperturbável) linha moderna. Esse facto contrapõe-se à cultura europeia, empenhada na pulverização que é marca

18 Palla. “Lugar da Tradição”. *Arquitectura*, n.º 28, Janeiro 1949: 5.

19 Wladimir Alves de Sousa. “Arquitectura Contemporânea no Brasil — conferência”. *Arquitectura*, n.º 53, Novembro/Dezembro 1954: 22.

20 Alexandre Alves Costa. “A Arquitectura e as cidades portuguesas” [extracto do diário, Brasília, 10/11/1991]. *Navegar é Preciso — Actas*. Participação portuguesa, CCSP, 1998: 1.

da pós-modernidade. Mas a realidade brasileira — a cultura brasileira — sendo também europeia, e por isso ocidental, inflecte esse sinal internacional. Fá-lo desde que se activou um processo antropofágico revelado na rápida transformação do moderno inicial. A hereditariedade moderna de Mendes da Rocha, como em outros arquitectos seus contemporâneos, funciona como um salvo-conduto que possibilita comprovar esta hipótese — ou seja, é a presença material de um projecto, de uma ideologia, outra vez *doutrinária*, porque “temos de nos defender da tendência para degenerar”²¹.

No entanto, é um moderno que nunca foi vanguarda, nem tão pouco foi talhado numa *objectividade radical*. O moderno brasileiro é a presença da condição plástica que a arquitectura do século xx desejou num determinado momento da sua história. “La contribution la plus importante pour l’architecture contemporaine: le sens qui permet d’animer les grandes surfaces par des structures vivantes et multiformes”²², notara Giedion. Trata-se de abordar essa mesma plasticidade dentro de um quadro intencional e não arbitrário. A arquitectura brasileira é, eventualmente, a presença de um elemento dissonante que se automatizou. O percurso de Paulo Mendes da Rocha constrói-se no forçar da forma, da tecnologia, da função. É a materialização do *moderno resistente*, não como a Europa o conheceu e disseminou, antes como o Brasil o viu: plasmático, no sentido reservado às capacidades técnicas, que são marca de um humanismo muito particular. Do ponto de vista ocidental, foi num mundo de absolutos, a-histórico, que o Brasil pôde construir a sua própria história.

A falta de objectividade, que o moderno brasileiro representou e que foi interpretada como uma inconsistência dentro dos parâmetros de uma modernidade espartilhada, é hoje a fonte primeira do seu sentido crítico. A cultura moderna que resiste no Brasil é a consistência possível e, eventualmente, a visão de futuro que poderá acrescentar ao panorama actual: “Afirmar [a] opção pela cultura nacional é afirmar a própria capacidade dessa cultura”²³, escreve-se em 1991, na revista *Caramelo* que os estudantes criam na Faculdade de Arquitectura de São Paulo. Este moderno é ainda uma expressão *pós-moderna* na sua maior probabilidade: é contaminado, é expressivo, é formal; mas também é memória, é “expressionismo” tecnológico, é criação incessante num país obrigado à urgência e à mobilidade. Trata-se de uma herança exercitada por gerações posteriores de arquitectos, principalmente, entre os *paulistas*.

Foi, portanto, um processo de apuramento de uma cultura o que permitiu que o Brasil mantivesse activos — até à contemporaneidade — uma identidade própria

21 Paulo Mendes da Rocha. “A casa contemporânea é a casa vertical” [Entrevista a Ana Vaz Milheiro]. *Público*, 06/10/2003: 33.

22 Giedion. “Le Brésil et l’Architecture Contemporaine”. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n.ºs 42–43, Août 1952: 3.

23 Pedro Puntoni. “A negaça do pós-moderno e a negação do moderno”. *Caramelo*, n.º 2, 1991: 10.

e um caminho autónomo dentro dos movimentos gerais que caracterizam a arquitectura contemporânea. “A construção do Brasil” é o que enquadra esta hipótese.

Por outro lado, mesmo com todas as contaminações internacionais — que são acréscimos à cultura brasileira —, o facto de Portugal reconhecer na cultura arquitectónica do Brasil pontos de contacto, aprofundados a partir da mesma matriz, é hoje um campo aberto à reflexão sobre a intensidade desse percurso brasileiro. Este constitui o contributo perseguido por este livro e é, também, o que justifica esta incompleta “narrativa”.