

José Tavares Correia de Lira

Localismo Crítico e Cosmopolitismo Arquitetônico

Mário de Andrade e a Informação Moderna de Arquitetura (1925-1929)

Resumo

O trabalho propõe selecionar e estabelecer alguns dos temas estruturantes na reflexão de Mário de Andrade sobre o modernismo arquitetônico no Brasil em seus momentos de combate. Suas dúvidas com relação ao internacionalismo da nova arquitetura européia – a ele apresentados em primeira mão em periódicos franceses e alemães, bem como pelos livros de Le Corbusier (1923), Platz (1927) e Lurçat (1929) – são simultaneamente remetidas às apostas estéticas do Movimento Moderno, ao debate da arte nacional e da cultura brasileira nos anos 20. Mapear referências possíveis para a formulação de um ponto de vista absolutamente singular no país, já não mais tradicionalista nem desbragadamente modernista, talvez ajude a compreender historicamente muito das alternativas técnicas, espaciais, formais ou ideológicas dos arquitetos brasileiros nas décadas seguintes. Pois é o próprio conceito de atualidade histórico-universal por ele visado que ora se põe como crivo crítico de ambas as versões regionalista e internacionalista de nossa consagrada arquitetura. Duas temporalidades, portanto, aqui se cruzam: a que fixa os marcos de interpretação autorizados da produção arquitetônica brasileira a partir da década de 1930 e a que se reencontra anteriormente na leitura dos textos de um homem formado no embate com os caminhos e entraves de seu tempo.

“a crônica seria o sueto, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim”

Mário de Andrade

Os famosos textos que Mário de Andrade escreveu sobre arquitetura em 1928 podem muito bem ser lidos na chave das “crônicas críticas”.¹ Nem crônicas propriamente crônicas, nem ensaios de interpretação; nem ficção, nem jornalismo puro; ainda que então se ressentissem de um projeto estético cuidadosamente meditado, constituem um discurso híbrido em que a opinião desobrigada se enuncia como desmanche das posições mais habituais da crítica contemporânea.

Pensamento em ritmo de prosa que se expõe modestamente ao leitor nas circunstâncias em que se faz: “*Assim vou numa série, pequena ou grande não sei, de artiguinhos refletir publicamente aqui. Vamos ver o que sai*”. O resultado é que tanto nesta série de quatro textos publicados entre 23 e 26 de agosto de 1928 sob o título “Arquitetura Colonial”, quanto no artigo “Arquitetura Moderna” publicado em três partes entre 2 e 4 de fevereiro do mesmo ano, a ostensiva hesitação do crítico de arte empregado no Diário Nacional, não esconde sua grande ambição intelectual: compreender o lugar da arte moderna – e da nova arquitetura especialmente – na atualidade brasileira.

É curioso notar antes do mais que ao entusiasmo de verão com o modernismo viesse se juntar o ceticismo de inverno suscitado pelas tendências tradicionalistas do momento. Se a seqüência dos títulos – do moderno ao colonial - revela algo da atitude reservada do crítico, o andamento da reflexão de texto a texto demonstra a suscetibilidade do cronista para recuar em suas afirmações mais peremptórias. Pois de partida é o próprio autor quem anuncia não saber da extensão nem do destino de uma tal empresa reflexiva. Suspeita de seu próprio fôlego para enfrentá-la enquanto questiona o lugar da imaginação em um tempo intensamente consumido pela produção. À despreziosa informação alusiva, entretanto, – ainda que reiteradora de argumentos – Mário de Andrade soma o discurso de invenção. O cronista não se concede a palavra sem antes declarar tomar o pensamento como sua verdadeira matéria; bem à vontade na condição do escritor pensante que exige a crítica simultânea do lugar comum e da opinião de vanguarda, toca nos nervos da questão da arte no entre-guerras.

O mais surpreendente quando se relê este gênero de escritura de prazo curto - ”que no momento de sua construção, não se antevê nas estantes do público, atendendo a releituras periódicas”, como diria uma de suas mais assíduas leitoras -, texto imperfeito e inacabado que se despolicia com relação à posteridade, é que suas questões permaneçam latentes nas explicações futuras acerca dos caminhos da arquitetura moderna no Brasil. Se não é o caso de analisar o estilo de enunciação ali utilizado e muito menos – que é formalmente impossível – esgotá-lo na interpretação, tomemos como objeto de análise um dos temas dominantes desta reflexão: as relações entre regionalismo e universalismo na interpretação do processo arquitetônico que lhe é contemporâneo. Tal o assunto desta comunicação.

Alguns fatos se tornaram relevantes na história da arquitetura brasileira quando se buscou marcar esta passagem entre o tradicionalismo e o modernismo, a pesquisa do dado local e o propósito cosmopolita. Antes de tudo, que o interesse pelas formas tradicionais de arquitetura brasileira apareceu no início do século com Ricardo Severo e Ernesto da Cunha Araújo Vianna e culminou com as comemorações do centenário da Independência em 1922 quando uma quantidade razoável de arquitetos, entre os quais Heitor de Melo, Francisque Cuchet, Arquimedes Memória, Nestor de Figueiredo, Armando de Oliveira, Raphael Galvão, Adolfo Morales de los

Rios, entre outros, teriam se inclinado ao projeto de edifícios novos à velha moda colonial. Em seguida, que os concursos patrocinados por José Mariano Carneiro da Cunha Filho junto ao Instituto de Arquitetos, entre outros sobre "Casa Brasileira" em 1921, "Solar Brasileiro" em 1923 - de cujo projeto vencedor de Angelo Brunhs, foi retirado o modelo do solar Monjope - acentuaram o caráter patriótico e xenófobo desta pesquisa arquitetônica anti-acadêmica e, por conseguinte, anti-francesa. Depois, que a Semana de Arte Moderna de 1922, tendo tomado os referenciais tradicionalistas de arquitetura, como o marajoara, o pré-colombiano e o mediterrâneo de Antônio Garcia Moya ou um misto de colonial e francês de Georg Przyrembel, como os signos anunciadores da renovação estética em andamento, revelou - não o conservadorismo ou atraso em matéria de arquitetura, porém - muito das ambivalências colocadas por sua geração.² Tudo isso, é claro, antes do manifesto *Acerca da Arquitetura Moderna*, publicado por Warchavchik em 1925³, da passagem e das conferências de Le Corbusier pelo Brasil em 1929⁴, da reforma de ensino que se introduziu na Escola Nacional de Belas Artes, com a indicação de Lúcio Costa para a direção, sua conversão ao modernismo e ruptura com o neocolonial de José Mariano Filho depois de 1931⁵.

Paulo Santos foi um dos autores que expressamente destacou a continuidade entre o movimento moderno e o neocolonial: este, ao expressar a "sensibilidade romântica da época" teria influenciado aquele na procura da substância brasileira. Assim como Henrique Mindlin frisaria a clareza de propósitos do movimento liderado por Lúcio Costa ao se voltar sobre a tradição colonial como a única a ter formulado uma resposta construtiva próxima da realidade brasileira, das solicitações do clima, dos materiais e necessidades populares, "base e ponto de partida", diria ele, de uma interpretação moderna da necessidade arquitetônica do Brasil. Foi Bruand, aliás quem acentuou este aspecto psicológico trazido pelo movimento colonial para o reforço da crença na contribuição original dos brasileiros à arquitetura mundial, aspecto "sem o qual", sugeria o historiador francês, "a arquitetura brasileira não seria hoje o que é".⁶ Fosse ou não movida pelo impulso nacionalista tributário do movimento neocolonial, a realidade é que a arquitetura brasileira, podendo apresentar-se por si mesma, já surgia para estes intérpretes como referência obrigatória para a compreensão do Movimento Moderno internacional.

De fato, a crítica mundial que se deteve sobre a arquitetura aqui produzida antes de Brasília viria de encontro a este tema nacional da originalidade tão costumeiro entre os intelectuais

nacionais nos anos 1930. No auge de suas realizações, difundindo-se com a rapidez irracional de uma planta brava nos trópicos, Siegfried Giedion brindaria as suas maravilhas anos depois (1956) de Nicolaus Pevsner ter nela identificado o exemplo mais acabado da frivolidade da arquitetura do pós-guerra. Tanto um quanto o outro atribuiria muito de sua especificidade a uma relação singular com a arquitetura passada: "*relations with regional past were never cut off*", lembrava Giedion; "*a tradition of the boldest, most irresponsible eighteenth-century Baroque*", assegurava Pevsner.⁷ Avaliações opostas das realizações arquitetônicas brasileiras que no entanto convergiam para o exame de sua especificidade local. No *Report on Brazil* de *The Architectural Review* esta visão da singularidade do modernismo arquitetônico brasileiro seria mais uma vez assinalada. Mesmo um arquiteto como Walter Gropius, que à sua maneira reconhecia que o Brasil não tinha propriamente qualquer velho estilo de arquitetura indígena a defender e que só tinha olhos para a produção arquitetônica mais recente do Rio e de São Paulo, diria que os brasileiros haviam desenvolvido "*a modern architectural attitude of their own*". O líder da Nova-licenciosidade italiana, o arquiteto Ernesto Rogers, por sua vez, procurando escapar à controvérsia dos julgamentos mais exagerados, reconhecia nas licenças e caprichos desta fértil arquitetura brasileira elos com a geografia e a tradição arquitetônica locais. Mais do que isso, sugeria Rogers, o temperamento instintivo do maior expoente desta arquitetura, rivalizava com os modelos originais retirados ao passado pelo espírito contemplativo e cultivado do mestre Lúcio Costa e ofereceria na obra de Afonso Eduardo Reidy uma fusão bem sucedida de nossas raízes naturais e culturais.⁸

De fato, uma posição semelhante já havia sido sustentada por Richards em seu *An Introduction to Modern Architecture* de 1940. Desde então, "*an enterprising school of modern architecture*", sem dúvida impulsionada pelo mestre Le Corbusier, aos seus olhos encontrava sob o sol do Brasil um campo privilegiado de experimentação de seus princípios de geometria pura. "*The new Brazilian architecture has a baroque quality, inherited perhaps from the Portuguese colonial tradition, and an adventurous sense of form to which the quality of its finish is not always equal. An appropriate regional flavour is given by the revival, for decorative use outside as well as in, of the Latin-American tradition of the azulejo or painted ceramic tile.*"⁹ Nexos mesológicos que se alongavam em explicação histórica mais uma vez ditada pela força da tradição colonial portuguesa. Argumento que doravante seria com frequência retomado pela

crítica internacional. Foi principalmente na referência ao seu valor histórico e climático que a exposição organizada por Goodwin também viria a ser justificada. Tratava-se então, com efeito, de apreciar a adequação desta viva arquitetura à terra brasileira: “*While the first impetus came from abroad, Brazil soon went ahead on his own. His great original contribution to modern architecture is the control of heat and glare on glass surfaces by means of external blinds.*”¹⁰ Fosse na Obra do Berço no Rio, no Yatch Clube de Pampulha ou no Hotel de Ouro Preto, os novos dispositivos de sombreamento em muito se valiam das lições do passado português. O que evidentemente em si manifestava a riqueza da experimentação moderna: “*may more and more Brazilians realize that so-called colonial style now popular there, justa as our colonial is here, makes but a poor shadow of the proud, solid old buildings of the 18th Century*”.¹¹ Nada, portanto, recomendava a sua revivescência. A nova arquitetura havia chegado para ficar e suas realizações mais recentes exigiam ser analisadas a partir do movimento arquitetônico internacional: “*First it has the character of the country itself and the men there who have designed it. Second, it fits the climate and the materials for which it is intended. (...) Third, it has carried the evolution of the whole movement some steps forward toward full development of the ideas launched in Europe and America before the war of 1914*”.

Foi talvez Gillo Dorfles um dos que primeiro desenvolveram esta sugestão de Richards e Goodwin em uma chave estética positiva: o "regionalismo diáfano" da arquitetura brasileira, presente tanto em sua sinuosidade e ductibilidade plástica quanto nos usos tropicais do *brise-soleil* e do azulejo em abundância, não contrariava a sua atualidade tão marcada nas correlações entre forças formativas locais e conquistas técnicas da contemporaneidade. Era desta maneira que a experiência brasileira surgia como viés de liberação dos moldes demasiado rígidos fixados pelo alto racionalismo europeu.¹² E de fato foi também por seu caráter subversivo em relação ao *International Style* que, não obstante a sua originalidade, a arquitetura moderna brasileira também viria a ser várias vezes criticada por seu barroquismo, individualismo ou anti-racionalismo pós-moderno.¹³

Designada ou não como arquitetura regionalista, o elemento divergente do episódio brasileiro em relação ao Estilo Internacional seria acentuado por todos os críticos. Tudo se passando como se o esforço tremendo de rejeição do historicismo e do ecletismo, mas também dos nacionalismos, tradicionalismos e regionalismos predominantes nos anos 20, ao fim e ao cabo houvesse fracassado em seu projeto de atualização modernista. Ora sucumbindo às virtudes nacionais de clima, de passado ou de paisagem, ora a exageros de formalismo, decorativismo e extravagâncias tecnológicas, esta arquitetura que se pretendia internacional não passaria de uma tradução local da Nova Construção.

O que parece ficar de fora destas análises, todavia, é justamente aquilo para que Mário de Andrade chamava a atenção em 1928: o elemento regional implícito a toda temporalidade supostamente universal. O historiador da arquitetura William Curtis apenas bem recentemente notaria que “Even in its phase of crystallization, in the 1920s, there was a basic tension between the shared and the individual, the universal and the unique. (...) It is not unreasonable to posit a ‘universalizing’ aspect to modernism in this period, so long as one strips away the Western bias and progressive assumptions which lurk behind this formulation, and so long as one also takes into account national and regional histories with their own logic and momentum.”¹⁴

Se, para o nosso crítico, o século XIX surgia como momento de enorme facilidade de comunicação, a transformar em tendência universal até mesmo a mais remota idéia nova; "na verdade o que a gente chama de "atualidade" embora possa tomar seus elementos e manifestar as tendências em todos os países do mundo, (coisa muitíssimo discutível e provavelmente falsa), a tal de "atualidade" é a coisa mais relativa, hipotética, mais falsa mesmo que existe, se a gente a considera sob o ponto de vista universal. Existe mais é uma atualidade duma região mais ou menos vasta, que é imposta ao mundo por causa da função histórica de interesse universal que essa região está representando no momento da humanidade. E por isso a "atualidade" dessa região ecoa por toda a parte, quer pela influência da moda; quer pela simples macaqueação pastichadora, quer pela eficiência ou possibilidade de progresso que essa atualidade estranha pode trazer para outro país."¹⁵ A região surge como uma espécie de indivíduo de natureza universal¹⁶, ou seja, como figura particular em que o universal se revela. De uma região dada

pode-se dizer que ocupa um papel de universalidade quando o seu interesse ou conteúdo particular é investido de uma forma universal e como tal tende para a sua generalização entre as outras regiões. Do ponto de vista da história universal, entretanto, ela é sempre uma configuração relativa na medida em que se insere em um movimento permanente de luta e ruína entre particularidades. Se todo país, por exemplo, experimenta avanço e decadência, o espírito particular de qualquer região de interesse universal pode sempre passar para o princípio de um outro país, tornando-se assim, em relação a ele, uma província. É neste sentido que Mário pode afirmar que “em todas as épocas e principalmente e cada vez mais do século dezenove para cá, certos países e certas cidades é que dão o ponto pra atualidade do momento histórico. Não é possível contestar, por exemplo, a função representativa do Romantismo musical que Leipzig tomou. Durante todo o século dezenove a França é que representou o momento histórico das artes quase todas ou todas. A função de contemporaneidade de Dresden e de Paris nas Artes Plásticas de antes da guerra, a de Paris ainda na plástica e na música, a de Moscou e da Alemanha no teatro depois da guerra, não é possível contestar”.¹⁷

Esta Atualidade, portanto, nem é a mesma na história, nem pode ser recortada por meio de uma figura exclusiva do espaço, uma cidade, uma região ou um país. O presente universal tampouco é suscetível de monopólio por um de seus sujeitos históricos. Feixe de atualidades que se transplantam, se impõem e se exigem, umas em substituição às outras, a história e sua configuração presente é sempre o campo em que as particularidades atuam na determinação de si e na negação recíproca. De um país para outros, de uma região específica para outras, uma cidade para outras, mas também de uma classe social para outra (da elite social para os artistas, para usar um exemplo do autor), a multiplicidade de experiências históricas configura o presente como campo de “tendências” em conflito.

Deste modo então, por que não continuar a inventar outras tendências? Por que não procurar os elementos da “constância arquitetônica brasileira” como contribuição nacional à arquitetura moderna? Tal a pergunta que Mário gradualmente construía na série “Arquitetura Colonial”. Podia-se dizer que nem na Bélgica, nem na Holanda, nem na Áustria nem nos Estados Unidos, em terra alguma a arquitetura moderna havia adquirido cunho nacional. Esta ausência aparentemente total de caráter étnico ou nacional em face do universalismo e aspecto social de anonimato das tendências modernistas mais recentes não se manifestavam, contudo, senão em tal qual obra “de escola”, “útil para mostrar mas não bonita ainda”. Sem lograr generalizar-se e quase sempre disfarçando o seu empenho renovador, o maior benefício que a arquitetura moderna trazia em sua dimensão de “atualidade” (mais ou menos universal, dizia-se; de fato regional) era,

portanto, a fuga aos regionalismos e nacionalismos mais conservadores no que o dualismo das relações entre o nacional e o internacional podia ser reconsiderado.

Era esta compreensão da dialética entre o dado local e princípio cosmopolita que autorizava o modernista a passar do simples reflexo e macaqueação da atualidade da máquina, em si altamente turbulenta, para uma inquietude que ele chamava de “brasileira”: “produto de problemas nacionais ingentes, produto de progresso, produto de terra e civilização moças, principiando apenas.” Afinal, enquanto a arquitetura moderna não passasse de uma tendência, permanecia lícito pesquisar um “estilo alternativo”, brasileiro que fosse, por mais que esta pesquisa às vezes parecesse contrariar a orientação dita universalista.

A imagem de uma temporalidade universal é, portanto, decididamente posta em suspenso em nome de uma compreensão das transformações históricas que nem exclui a disputa pelo gosto nem pelos benefícios do progresso. Se na arquitetura uma índole universal parece realizar-se mais solidamente que nas outras artes, o debate estético está por revelar no "tempo de agora" o verdadeiro lugar da arquitetura moderna. Não se encontra o internacionalismo arquitetônico ainda, em 1928, na situação de uma tendência? Suas realizações mais recentes, ao invés de obras de arquitetura propriamente ditas, não são antes desdobramentos imediatos das inovações técnicas e materiais da engenharia moderna? Obras de engenharia, portanto, mais que de arquitetura? Caminharia esta arquitetura moderna para firmar a sua própria tradição, o seu estilo normalizado ou inconsciente em nós¹⁸ ou terminaria por ceder aos propósitos nacionalistas e regionalistas tão fortes nos países europeus do entre-guerras?

O curioso é que tais dificuldades, até mesmo entre os intérpretes mais entusiastas do modernismo, de cancelar ou de se evadir ao argumento nacionalista, regionalista e mesmo étnico na compreensão da dinâmica cultural da arquitetura do período, estarão ausentes do cânone International Style e de seu amplo emprego depois de 1932¹⁹. Designação que, difundida mundialmente a partir da exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York naquele ano, atravessaria toda resistência de seus representantes à caracterização de seu movimento como um “estilo.”²⁰ Provavelmente não foi senão graças ao deslizamento da problemática original do internacionalismo - em seus compromissos e implicações teóricos e ideológicos, políticos e históricos - para os seus termos exclusivamente estéticos (volume x massa, regularidade x simetria, perfeição técnica no tratamento dos materiais x ornamentação)

que muitas das ambivalências, tensões e contradições que atravessaram o caminho do modernismo arquitetônico puderam ser evitadas.

Em 1928, Mário de Andrade colocou-se a seguinte questão: “Será um bem ou um mal estarmos trabucando por um estilo nacional de arquitetura no tempo de agora?” Se para o artista egresso da Semana de Arte Moderna não era um mal, para o brasileiro que cada vez mais se encontrava em suas raízes não era um bem. Por isso, completava o cronista do Diário Nacional, “meu espírito a esse respeito anda numa barafunda tamanha que resolvi adquirir idéias firmes sobre o caso.”²¹ Resolução típica de quem desde cedo percebera o caráter reformador do movimento modernista em relação à vida cultural do país. Sentido de missão pessoal face à geração, em que sua atividade na literatura, na crítica e nas instituições públicas de educação e cultura era também o espaço de intensa elaboração e constante revisão de sua teoria da arte²².

De fato, como se sabe, o escritor paulista referia-se neste momento à agitação Neocolonial em curso não só no Brasil mas por toda a América²³. Movimento que naqueles anos revolvia o solo brasileiro à procura de um estilo próprio de arquitetura; e cuja relevância cultural só poderia ser pensada à luz das idéias e tendências recentes da arquitetura mundial. Pois se a sociedade contemporânea tendia para o universalismo, a arquitetura, “a mais satisfatoriamente humana de todas as artes”, entre elas foi a única que conseguiu “uma solução verdadeiramente internacional”. Neste sentido, “as nações que nem México, Argentina, Brasil que andam pelejando por adquirir estilos arquitetônicos nacionais, que papel fazem? À primeira vista um papel desumano, anti-social e necessariamente arara. São nações importantes não tem dúvida, porém não possuem aquele domínio social, econômico ou intelectual sobre a sociedade humana que lhes permita impor uma tendência delas.”²⁴ Pura perda de tempo. A pesquisa americana de estilos nacionais de arquitetura inspirados em seu passado nativo ou colonial não era apenas contrária à tendência do presente para o universalismo, mas colidia com a própria Atualidade que definia a Europa e os Estados Unidos como centros de imposição do “perfeitamente internacional”. Também por isso, a hipótese de uma realização arquitetônica nacional só existiria, enfim, “em relação à arquitetura moderna, ao que chamam por aí de arquitetura “futurista”.” O revivalismo colonial, nacional, separatista ou brasileiro, portanto, havia que ser revisado à luz do futurismo.

É certo que Mário não se referia diretamente ao movimento de extração italiana, mas mobilizava um jargão comum da época que antagonizava as primeiras experiências modernistas na arquitetura às manifestações afinadas com a disciplina e o gosto ainda então mais influentes. Era com a imagem estigmatizada do futurismo que se jogava. A mesma que Le Corbusier ainda encontraria disseminada na América do Sul em sua viagem de 1929: “não como o sentido real e europeu, da tentativa admirável da Itália, coisa já passadista hoje, mas como sinônimo de modernismo.”²⁵ Pois se o crítico brasileiro já de há muito separara-se do programa estético rigorosamente futurista, não havia porque descartar – com ele - esta figura problemática do arquiteto moço ou pequeno²⁶ em formação. Fosse contra o internacionalismo academicista de base francesa, fosse contra o nacionalismo colonial de sabor lusitano ou quaisquer de suas expressões de “pastichação atrasadona, pueril, sentimental”, à Luís XVI, Manuelino, Florentino, Árabe ou Japonês, era contra um Cristiano das Neves, um Dácio de Moraes, um José Mariano Filho que o modernista polemizava naquele dia. Contra sua ignorância beata e beócia, com suas pabulagens de novo rico e manejos de arrivista.

“Ora”, continuava Mário, “a arquitetura moderna, tenha primeiro vagido na Bélgica ou na Holanda, tenha se desenvolvido primeiro na Áustria como querem certos alguns, o fato é que não conseguiu nas tentativas projetadas até agora, adquirir cunho nacional em terra nenhuma. Nem o próprio arranha-céu, nem a fábrica moderna a gente pode mais falar que sejam, nem psicologicamente falando, norte-americanos. A fábrica Fiat é um modelo sublime de fábrica moderna e arranha-céu já tem por aí tudo no mundo.” Houvesse, portanto, nascido neste ou naquele país específico, das expressões regionais do Art Nouveau, do caldo nacionalista em que a Secessão brotaria ou das construções características dos Estados Unidos do último terço do século XIX, a arquitetura do pós-guerra lograria escapar a seus compromissos prévios com os valores nacionais de cultura. Curiosa afirmação do predomínio internacional do modernismo em um período da arquitetura fortemente marcado pelo conceito da arte como espaço espiritual da nação. Ainda mais quando se sabe das lições pessoalmente obtidas junto a dois dos principais manuais de história da arquitetura do final do século XIX, ambos editados em 1891, o de Jean Étienne Casimir Barberot e o de Alfred Dwight Foster Hamlin²⁷, cuja edição de 1922, adquirida por Mário, apesar de revisado e atualizado pelo professor de Columbia, não faria qualquer menção ao movimento inglês liderado por Ruskin e Morris e insistiria em dizer que o Art Nouveau “can hardly be held to have created a really new style except in the minor arts”. Muito

ao contrário, acrescentaria Hamlin, movimentos pretensamente reformadores como estes, da mesma forma que o secessionismo vienense, teriam levado ao paroxismo a extravagância decorativa do ecletismo oitocentista. O fato é que, por razões históricas e ideológicas, nenhum dos dois livros jamais se preocuparia em pesquisar a origem do modernismo arquitetônico.

Ocorre que para Mário o que interessava ressaltar era justamente o perecimento do estilo Art Nouveau: se “ficou em documentos medonhos e numerosos porém o estilo não ficou. E graças a Deus!”²⁸ Mas, se, à despeito de seus compromissos localistas, o passado recente da arquitetura mundial podia ser associado ao desenvolvimento de um “estilo internacional”, o que exatamente além da longilínea e monumental Fábrica Fiat (Giacomo Matté Trucco, Turim, 1923) - este ativista confesso do modernismo no Brasil conhecia da produção arquitetônica contemporânea da Europa e Estados Unidos?

Ora, a informação arquitetônica moderna que então chegava a Mário de Andrade vinha não só das revistas de arte européias que colecionava²⁹, mas também do *Vers une Architecture* publicado por Le Corbusier em 1923³⁰ e principalmente de um dos mais completos compêndios de arquitetura recente, o trabalho do arquiteto alemão Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neusten Zeit*, de 1927. *Por uma Arquitetura* de fato fixou boa parte dos temas da crítica modernista de seu tempo: a depuração de todo elemento ornamental, a superação da atividade decorativa do arquiteto pela espírito de lógica do engenheiro, o ideal de standardização e produção em série das construções e componentes das construções, a universalização e tipificação das necessidades humanas no espaço, a negação do estilo e por extensão de todo o vocabulário historicista e eclético de arquitetura.

Na retórica de louvação do *Por uma Arquitetura*, já então plenamente absorvida pela cartilha modernista internacional, Mário percebia a constituição de um espaço de combate também no campo da arquitetura e, no calor da hora decisiva, sua leitura teria o dom de sedimentar uma posição no mínimo atenta aos desenvolvimentos da arquitetura moderna na Europa. E não poderia ter sido de outra forma se pensarmos o interesse deste leitor contumaz de *L'Esprit Nouveau* pelos rumos da estética contemporânea³¹. O fato é que nos grifos e margens do texto francês, desde o primeiro número da revista, o assinante brasileiro filtrava a marcha das idéias

corbusierianas desde as suas primeiras definições estético-experimentais de standard, ritmo, composição e módulo.³²

Mas parece ter vindo mesmo de *A Arte de Construir dos Últimos Tempos*, a amarração histórica que o arquiteto franco-suíço não fôra capaz de oferecer-lhe. De fato, menos entrosada com a vanguarda e talvez por isso bem mais objetiva, a enciclopédia de Platz forneceria a Mário um panorama histórico da nova *Baukunst* alemã³³ como movimento de superação do caos de formas vigente no século XIX. Menos criticamente angulada do ponto de vista da seleção de obras que caracterizavam o Movimento Moderno naqueles anos, apresentava ao leitor brasileiro a virtude de por em discussão a própria noção de arquitetura. Retirada do momento medieval do “honesto fazer”, com sua estrutura poderosamente social, a noção de *Baukunst* parecia além de tudo fazer ressoar a promoção escolástica do diálogo entre arte e filosofia³⁴. Resumia não apenas uma idéia de arte como feitura e elegância técnica, mas também um conceito filosófico e, a partir do final do século XIX, viria a redimensionar o velho conceito de “sistema arquitetônico” doravante contraposto ao uso revivalista dos estilos arquitetônicos passados. Punha-se em cheque o desnível da arte frente à construção e ao artesanato, não teria mais como admitir a noção de *Stilarchitektur* como “desenho” a partir dos estilos históricos nem a de *Style* como “*le trait caractéristique*”. A afirmação desta nova *Baukunst* alemã tinha, portanto, muito em comum com a promoção francesa de *une architecture* ancorada tanto em um sistema lógico de construção quanto em um sistema de forma capaz de realizar um fenômeno plástico total³⁵. Interdependência da técnica com os materiais de construção, coordenação entre estrutura, forma e decoração, contribuição recíproca de cada componente da obra, possibilidade de dissecá-la em suas partes constitutivas sem sacrificar-lhe o todo, tal o sentido desta Arte de Construção na Alemanha. Nação, diga-se de passagem, desde o final do século reconhecida por seus ideólogos da cultura como lugar de aprimoramento de um design específico à civilização industrial.

Em Platz, a introdução do ferro na construção – *topos* recorrente para a crítica dos estilos ou defesa de um estilo da época industrial nas décadas de 20 e 30 - seria descrita como estando na base de uma tendência para a objetividade como princípio configurador (*Sachlichkeit als Gestaltungsprinzip*). Aos materiais de construção, ao ferro, assim como ao concreto e ao concreto armado, eles próprios tomados como elementos criadores de formas, somar-se-ia a força da

personalidade criadora em um processo de efervescente e gradual purificação das novas coordenadas estéticas no campo da construção³⁶.

Se, a exemplo do livro de Le Corbusier, o rigor técnico dos engenheiros como exigência universal era desde então confrontado com o mal hábito do arquiteto oitocentista de camuflar a simplicidade construtiva pelo recurso aos estilos históricos da moda, Platz abordaria principalmente o processo de renovação na Alemanha e na Áustria. Não tanto, ao que parece, por qualquer aptidão – de certo ainda comum na crítica da época³⁷ - para encontrar um caráter racial ou nacional neste “estilo internacional europeu” em geral.³⁸ Pois, tão cedo quanto em 1930, na segunda edição do livro³⁹, o autor viria a reconhecer a “solidariedade internacional da nova arquitetura” diante do mal estar geral que se espalhara por quase toda a Europa desde o último terço do século XIX em relação à cultura arquitetônica acadêmica. O que de resto iria imediatamente conduzi-lo a uma posição parecida à de Le Corbusier: esta nova arquitetura internacionalmente solidária, sem dúvida exprimia as tendências universalistas da civilização moderna cujos procedimentos da engenharia na utilização da matéria e na captação das forças da natureza deviam ser apreendidos também pelos arquitetos.

Afirmção de uma ideal internacionalista que lhes situava⁴⁰, a despeito ou não de seus propósitos, ao lado de um conjunto de tendências de renovação que desde o fim do século XIX contribuíam para firmar uma rejeição comum ao ecletismo arquitetônico. Se assumiam o seu alinhamento com os engenheiros e projetistas industriais em seu impulso de racionalização das construções e desenvolvimento de novas técnicas e materiais, não estariam de todo imunes aos programas regionais ou nacionais a exemplo do *Arts and Crafts*, do *Art Nouveau*, do *Liberty*, *Jugend* ou *Heimatstil*, do *Sezession* etc. Se o passado recente era motivo de insatisfação, a opção por uma arquitetura nova, para além da experimentação, por vezes viria a se abrir para a reinvenção do tradicional, do clássico, do popular, e no caso das antigas possessões européias, do velho colonial vilipendiado pelo século XIX.

De fato, ter o livro de Platz, este volume de prestigiosa coleção didática sobre história da arte editada pela *Impropylaen*, era talvez naqueles anos privilégio dos poucos que logravam conciliar a informação especializada e atualizada com uma atividade jornalística variada e influente. Mas o

fato é que estes e outros temas entrariam no domínio comum das falas sobre arquitetura, e cedo ou tarde passariam a organizar o espaço dos confrontos e alinhamentos entre posturas ideológicas e de projeto, programas estéticos, culturais ou construtivos os mais diversos. No Brasil, textos famosos - e outros nem tanto assim - de profissionais como Gregori Warchavchik, Rino Levi, Lúcio Costa, Flávio de Carvalho, Aluizio Bezerra Coutinho, Gerson Pompeu Pinheiro, Cipriano Lemos, Marcelo Roberto, Rui da Rosa Borges, Jayme da Silva Telles e outros, jamais poderiam ser compreendidos senão inteiramente atravessados por esse verdadeiro sistema de idéias que o Movimento Moderno foi elaborando para si na referência à história e à técnica, à época industrial e à arte moderna. Não é senão desta popularização que Mário de Andrade nos dá conta em seus artigos quando se propõe a refletir. Sua militância e engajamento nos debates de sua geração e das seguintes, sua enorme atividade epistolar e jornalística, é sem dúvida um dos espaços privilegiados para se ter acesso às hesitações do período.

Trechos dos artigos de Mário multiplicam as referências diretas e indiretas à produção arquitetônica moderna. No entanto, fosse para capturar a sua tendência para a internacionalização ou o anonimato; fosse para verificar as suas limitações enquanto arquitetura, a informação específica e atualizada não tem significação autônoma nem preenche a função do exemplo posto que, no mais das vezes, a menção é breve e demasiado sutil. Cobre, na verdade, uma outra significação. Bem mais profunda. Pois integra o próprio travejar do pensamento.

Se era possível dizer que “*uma solução moderna de casa ninguém não dirá se é alemã, brasileira ou russa*”⁴¹, não era simplesmente porque desde 1927, pelas mãos de um arquiteto de Odessa, o debate da casa modernista tinha produzido em São Paulo as suas primeiras obras. Mas certamente porque o ideal de racionalização colocado pelos programas massivos de construção de habitação social na Europa, pelas políticas realistas da *Neue Sachlichkeit* ou pelos estudos tipológicos e de modulação habitacional já surgia ao crítico de arquitetura como instância de uma nova subjetividade: não mais representativa de uma raça, um povo ou uma nação, porém expressiva do estado de espírito da série. Afinal “*pro mundo e pra nossa sensação, as casas de Warchavchik serão apenas casas... de ninguém: Arquitetura*”⁴², dentre todas as artes “*a mais socialmente avançada e a mais satisfatoriamente humana*”, e como tal nem casas brasileiras nem casas de fulano ou sicrano, mas simplesmente casas modernistas, ou seja, típicas de nosso tempo.

Ainda um outro exemplo: a referência à sugestão de Le Corbusier aos arquitetos modernos para que estudassem a engenharia norte-americana e não sua arquitetura. Surgia, de fato, em meio à suspeita de que o internacionalismo arquitetônico não havia logrado ultrapassar a “*situação duma tendência*”. Insuficientemente firmado ou “*tradicionalizado*”, suas únicas realizações a se

generalizarem com efeito resultariam da imposição do momento social. A fábrica e o arranha-céu, do ponto de vista estético, manifestariam sobretudo o caráter de obras de engenharia. Edifícios de utilidade prática em um caso, seu primarismo formal emergia de um processo mais geral de standardização e divisão do trabalho produtivo a forçar a solução espaçosa, funcional e econômica; no outro, o mérito exclusivo da forma estática no próprio contraste com o predomínio historicista em suas fachadas era flagrante.

Sinuosa evocação da lição do mestre, pois, ao invés de reiterá-la, nela recolhia os seus limites: os estetas modernistas freqüentemente confundem e geminam a engenharia com a arquitetura; se aquela dá elementos para esta, a arquitetura *“se distingue fundamentalmente dela. Uma é ciência outra é arte. Uma é dedução, é experiência, é lei. Outra é invenção, expressão, pode ter normas porém não possui lei intrínseca. Não tem lei de que um artista não possa escapular, falou Beethoven. E de fato pelo fenômeno psicológico da fadiga, a evolução das artes tem sido um eterno fugir das pseudo-leis artísticas”*. Havia que se preservar a liberdade do arquiteto no exercício criativo. Se as lições científicas da engenharia precisavam ser observadas, o arquiteto novo lograria escapar aos seus constrangimentos. Até mesmo por um fenômeno de “fadiga intelectual”, mola propulsora do lirismo contemporâneo. A inovação em arte, afinal, também em parte advinha deste tipo de cansaço que recomendava ao artista uma certa técnica de fuga no processo criativo: da ordem intelectual rumo a uma ordem subconsciente.⁴³ Que não se entenda a referência a Beethoven como capitulação de nosso esteta diante da concepção romântica da arte⁴⁴. Nada mais estranho à sua atitude estética – de adesão à matéria, de valorização da dimensão artesanal e recuperação do vínculo social da arte – do que o individualismo e formalismo esbanjador do artista moderno, posição, aliás, bastante afinada com as teses funcionalistas da arquitetura⁴⁵.

A realidade era ainda que não existiam senão “casas pequenas em estilo moderno.” Um exagero, é verdade; que ele se concedia para prosseguir na sua reflexão. Pois, desde os artigos de fevereiro sobre “Arquitetura Moderna”, já havia assinalado algumas das principais realizações “internacionais”: “Tem ruas inteiras de casas assim em Paris, na Holanda, na Áustria, na Rússia e principalmente na Alemanha. Até grandes edifícios públicos como a “Chilehauss” de Hamburgo, a fábrica “Fiat” em Turim, como a Weissenhof Siedlung de Stuttgart, a Estação de Bondes de Berlim, a Municipalidade de Magdeburgo, a monumental “Gross-Kraft Werk Klingenberg” de Berlim, o estádio coberto de Dortmund e muitos outros que com a ajuda das minhas fichas eu

poderia enumerar.”⁴⁶ Tratava-se agora, não mais de criticar as hesitações de um arquiteto promissor, mas situar as próprias incertezas do movimento: “A apresentação dum projeto tendenciosamente modernista pro palácio das Nações em Genebra valeu pra Le Corbusier um prêmio, porém não foi aceito. Na Alemanha e na Áustria já existem alguns edifícios importantes seguindo a tendência moderna porém nenhum deles não é propriamente, tendenciosamente moderno. Fazem concessões ou o modernismo deles está discretamente disfarçado.”⁴⁷ A leitura de Le Corbusier e Platz aqui ressoa. As manobras no interior do concurso do Palácio das Nações em Genebra seriam amplamente denunciadas pelo próprio arquiteto suíço. Já no primeiro dia de 1928, Le Corbusier manifestaria o seu desagravo pela temperatura regressiva do momento arquitetural a contrariar a marcha das coisas: “Ah, mais quel scandale! Scandale à l’Académie Qui avait mobilisé toutes ses troupes. Ses troupes ont envoyé à Genève quelque kix kilomètres de plans, reflets blêmes d’attitudes historiques. (...) C’est véritablement tragique: la société moderne est em pleine refonte; tout est bouleversé para la machine; l’évolution a suivi en cent ans un rythme foudroyant; un rideau est tombé, refermé à jamais sur ce qui fut de nos usages, de nos moyens, de nos travaux; devant nous s’ouvre l’étendue et le monde entier s’y est précipité. La Société des Nations, elle, retourne derrière le rideau”.⁴⁸ Exemplo típico do que Mário chamaria uma obra de escola em seu caráter teórico e didático.

A referência aos edifícios alemães e austríacos, por sua vez, não vinha de outra fonte que não o livro de Platz, em que a ênfase ora recaía em projetos utilitários como pontes, barragens, passarelas, estações de trens e bondes, fábricas e oficinas, silos e moinhos, ora nas grandes construções em que a marca do *Jugendstil*, do *Heimat*, do expressionismo, do classicismo e mesmo do virtuosismo tecnológico na manipulação do ferro, do aço, do concreto e do concreto armado ainda ocupavam o primeiro plano. Um dos projetos mencionados por Mário não por acaso seria o *Chilehaus* de Hamburgo (Fritz Hoyer, 1923), este bloco colossal de alvenaria a impor a sua massa deformada sobre a cena urbana. “*Não é modernista e se aproveita com o peso e a simplicidade germânica de certas soluções arquitetônicas modernas como a da reentrância gradativa de terraços à medida que a casa se eleva.*”⁴⁹ De soluções arquitetônicas modernas como a fragmentação, o engate, o entrelaço, mas, também, como em grande parte das realizações de Hoyer, de um repertório decorativo vagamente neo-gótico de que fazia parte, por certo, o seu exagero artesanal no trabalho de tijolos, “which can be thought of as emblem of na obstinate

struggle fo the *Romantik* – with all its nostalgia for the old artisanal discipline and for na architecture thought of as “autobiography of the soul” – against the avant-garde technological aesthetic.”⁵⁰

Se a vocação da arquitetura moderna era de fato internacionalizar-se, o estado das realizações não parecia consumir sua aceitação universal. A aposta pessoal no sucesso do modernismo não era o bastante. Estava nas próprias obras européias esta indefinição do conceito de arquitetura internacional. Não seria, portanto, lícito que um arquiteto brasileiro tentasse uma orientação “*mais racial e separtatista*”? Incertezas tão influentes nos anos vinte, que mesmo um crítico em combate pelo modernismo, como Mário, delas haveria que padecer. Em um movimento intelectual como este, nas prevenções que o detinha mais do que em suas conclusões, talvez possamos reencontrar muito das hesitações, controvérsias e mediações pelas quais o debate da arquitetura brasileira se constituiu naquela época. Em todas as ambivalências e discursos parciais que o processo histórico de afirmação da arquitetura moderna no país testemunharia. De fato, ao que parece, estudos de médicos e engenheiros como os de Aluízio Bezerra Coutinho, Alde Sampaio, Batista de Oliveira, Jorge Ribeiro Leuzinger, José Mariano ou Carmem Portinho, preocupações como as de um Manuel Bandeira, um Joaquim Cardozo, um Rodrigo Melo Franco ou um Pedro Nava face à destruição das referências arquitetônicas passadas, preocupações regionalistas como as de Gilberto Freyre quanto ao clima e ao conforto na arquitetura, e de outros intelectuais como Mário Sette, Ribeiro Couto ou Lúcio Costa com relação aos valores plásticos e construtivos da arquitetura popular no Brasil, fazem parte destas tentativas de pensar os impasses da modernização em um país moço como o Brasil. Situado nos trópicos, com uma tradição rural ainda influente, povoado por grupos étnicos e nacionais diversos e misturados, culturalmente híbrido, de caráter vário, imprevisível ou sem caráter, e onde os problemas sociais mais graves, entre os quais os de habitação, educação, higiene, saneamento e urbanismo cada vez mais ocupavam espaço na opinião política e literária como problemas da nacionalidade, foi nesta concepção de Brasil que o debate da arquitetura se instalou naqueles anos⁵¹.

Por isso a necessidade, ainda de refletir sobre a “atualidade psico-social brasileira” em face da evolução da arquitetura moderna: “É incontestável que o estilo arquitetônico inventado pelos artistas avançados apresenta por enquanto uma ausência tamanha de caráter étnico e mesmo individual que a gente o podó considerar como internacional e anônimo. Esse aspecto social do anonimato da casa modernista, eu acho bem comovente. Não me basta verificar que a arquitetura modernista se libertando do caráter étnico como nenhuma das outras belas-artes, é a mais moderna e a mais humanamente exata das orientações de agora. Além dessa libertação dos tiques,

preconceitos e fatalidades raciais a arquitetura modernista coincide com a manifestação folclórica. Isso que me comove. É interessantíssimo constatar 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.”⁵² Em seu processo de internacionalização, a arquitetura tende a uma só vez a libertar-se das determinações nacionais e individuais. Na contracorrente de um processo histórico de degradingamento da arte a partir do Romantismo, a arquitetura moderna parecia rejeitar a idéia do artista como indivíduo cada vez mais expressivo de si mesmo e da obra de arte cada vez mais hermética e inacessível ao povo. De tal forma regida pelo princípio da utilidade, de tal forma condicionada pela prática da vida, ela guarda um parentesco inalienável com as assim chamadas artes aplicadas. “Si é muito mais difícil ou mesmo impossível a um leigo distinguir uma moradia arquitetada por Le Corbusier, de outra inventada por Flávio de Carvalho” isto não implica dizer que o arquiteto nelas desaparece. Mas que, ao contrário, a sua personalidade não se revela por um apelo imediato à forma, senão por detalhes de fatura e pormenores de projeto quase imperceptíveis.⁵³ Sua adequação ao desenvolvimento dos recursos técnicos conferem à nova arquitetura então um caráter fortemente antiindividualista.

Não foi ao acaso, mais uma vez para se que entre as restrições de 1928 à vaga neocolonial e a sua saudação nos artigos sobre arte tradicional e religiosa no Brasil de há quase uma década⁵⁴, Mário tenha desprezado a permanência historicista nos projetos apresentados ao concurso do palácio do governo de São Paulo entre 1926 e 1927, resguardando o interesse crítico para o projeto de certo modo moderno de Flávio de Carvalho.⁵⁵ Mumificação do passado; pobreza inventiva e miséria artística; pobreza das tentativas de aproveitamento de certos elementos decorativos do barroco colonial; o cenário melancólico dos anteprojetos apresentados ao concurso denunciavam a “falta de absoluta simplicidade, de arquitetura passível de ser chamada também engenharia como solução plástica⁵⁶”. Só o projeto apresentado por Eficácia dava-lhe alguma esperança de engenharia, de lógica, de arte.

É curioso que para Mário, a consciência da impossibilidade do projeto ser aceito pelo público, ao mesmo tempo em que demonstrava a "marginalidade" (para usar uma expressão de Sérgio Milliet) do movimento moderno em geral, era de certo modo justificada por ele não corresponder "a nenhuma realidade brasileira". No público, causa gargalhadas e flagra a situação de minoria do modernista: "Se esta minoria está bem aclimada dentro da realidade brasileira e vive na intimidade com o Brasil, a realidade brasileira não se acostumou ainda com ela e não vive na intimidade com ela."⁵⁷

Mas o projeto não era em si uma obra prima de internacionalismo arquitetônico. Excelente por fugir à imitação tradicional; moderno pela disposição bastante lógica dos volumes; recaía, porém, em efeitos de simetria exagerados que denunciavam o rigor da intenção estética – como forma de celebração das exigências da engenharia – que comprometia todo "lirismo" arquitetônico. Se não era mais o caso de seguir os princípios de euritmia, "a arquitetura moderna, tal como está sendo realizada na prática, o seccionamento muito grande dos volumes requer uma certa e discreta variedade na disposição, senão a simetria se torna prolixa, semostradeira e fatigante por demais. Se se observa as obras de Mallet-Stevens, de Le Corbusier e de outros engenheiros modernos, principalmente da Alemanha e da Holanda, logo vê que das primeiras tentativas, projetos e realizações simétricas, determinadas por traçados reguladores com base central, eles foram aos poucos fugindo quase sistematicamente dessa solução por demais simplista para traçados mais complexos e sutis, mais variados e de mais invenção individual. Tudo isso não quer dizer que todas as ruas inteiras de casas modernas existentes em várias cidades européias só possuam coisas ótimas. Pelo contrário, a arquitetura moderna, por enquanto, geralmente não me satisfaz."⁵⁸ Em Flávio de Carvalho, observava-se um fracionamento demasiado analítico na volumetria que banalizavam a leitura geral do edifício. Nele tínhamos o excesso da ciência sobre a arte, o sacrifício de uma arquitetura estética que nem um Poelzig, um Le Corbusier ou Mallet-Stevens jamais ousaram negar. Ao projeto de Eficácia faltaria o princípio hegeliano da arquitetura como arte simbólica, quer dizer, a relação entre seu fundamento espiritual e sua forma visível, a partir da qual a idéia geral será capaz de passar da imaginação do artista à do espectador.⁵⁹

O mais curioso é que, nesta análise, sua função teórica, de tendência em combate, beirando a propaganda, não excluiria a virtude de evocar a "simplicidade pura e acolhedora dos casarões tradicionais do Brasil, com chefe que mandava de verdade" oferecendo ao projeto de Flávio de

Carvalho, a despeito de sua rejeição pelo público, um caráter brasileiro, a um tempo paradoxal e reconciliador. Isto porque se tratava de um projeto psicologicamente tradicional, diria Mário, já que “audacioso”. Norma de arquitetura racional acomodada com a “vida presente e internacional” a recuperar do fundo histórico as possibilidades do regional: afinal São Paulo é terra nova, de gente nova e audaz. O projeto de Eficácia, uma vez realizado, viria a ser uma espécie de soco profético nesta nação que baseada no futuro.⁶⁰ Para além de sua visão da nação - que muitas outras operavam naquele momento -, salta aos olhos o desafio proposto à compreensão das contradições peculiares a um estilo que, ainda que modelado por uma elite, reivindicava aceitação universal.

Algo semelhante podia ser encontrado à sua maneira também no expressionista genial que foi Aleijadinho: seu espírito de lógica era comparável a de um Le Corbusier ou um Walter Gropius. Se já surgia como engenho nacional, era “maior boato-falso da nacionalidade”, se deformava a coisa lusa, não era “coisa fixa ainda”; genialidade de mestiço colonial, guardava logicamente a sua independência: “vem economicamente atrasado, porque a técnica artística nas Minas foi mais lenta a se desenvolver, que o esplendor econômico feito apenas das sobras dum colonialismo que visava unicamente enriquecer Portugal. Por isso ele surge quando já não correspondia a nenhuma estabilidade financeira. É um verdadeiro aborto luminoso, como abortos luminosos foram a valorização da borracha e do café, e por muitas partes a industrialização de São Paulo”. De resto, nele “o individualismo divaga, pouco aferrável em tamanha riqueza de expressão. Sem dúvida que muita coisa que hoje dizemos dele era dos seus alunos escravos, embora nem primitivo ele seja, no sentido de precursor duma orientação estética ou dum estilo, pois que nem os seus próprios companheiros de ateliê lhe prolongaram a obra.”⁶¹ Nem restrito à macaqueação na periferia da arte do centro europeu, nem configurador de uma tradição, Aleijadinho cristalizava a simbiose perfeita do artista e do artesão, ao mesmo tempo engenhoso e genial, e, portanto, em nenhum sentido primitivista. Sua característica étnica de mestiço, de que Mário jamais esqueceria, punha-lhe na corda bamba entre o erudito e o popular, o humano e o anônimo, o universal e o particular.

Era justamente pelo fato de arquitetura moderna apresentar-se na atualidade desprovida da referência ao individual que Mário de Andrade se permitia associá-la a um tema para ele especialmente caro desde meados da década de 1920: o folclore, a “mais fatal das manifestações artísticas”, desde então encarado como base para a constituição de uma arte e de uma cultura nacionais. Ao contrário das demais artes, a arquitetura não encarava as manifestações artísticas do povo como objeto de estudo ou como fonte de reavaliação de caráter nacional. Eruditíssima

em relação aos conhecimentos populares, ao ponto de abster-se de seus ensinamentos arquitetônicos imediatos, a arquitetura moderna “coincide com a arte popular no que esta possui de mais inconscientemente refinado, no que tem de mais humano e fecundo: ausência do indivíduo.⁶²” A questão que daí surge repõe, todavia, a inquietação motriz: não derivaria de seu estágio de começo, necessariamente descaracterístico, esta abstenção de fisionomia nacional e individual? “Pode muito bem ser que sim. Eu creio que sim.”

Não por acaso a referência a um expressionismo arquitetônico dissidente. Se as mais notáveis realizações do modernismo arquitetônico não passavam do estágio de "tendência", vinha daí justamente o seu caráter ainda anônimo. Tão anônimo quanto as primeiras telas cubistas ou as construções góticas mais primitivas. Anonimato que sem dúvida depunha em favor de seu internacionalismo, mas que a evolução artística logo depreciaria em exacerbações de individualismo e fracionamento étnico. Mesmo que a arquitetura mais recente expressasse algum internacionalismo de origem, era de se esperar que ela viesse a desenvolver o seu caráter de autoria, raça ou nacionalidade. Era a própria dialética entre o colonial e o moderno impunha reconhecer esta circunstância de "tendência".

Mas, ainda enquanto tendência, a arquitetura moderna revelava a possibilidade de se constituir uma tradição, quer dizer, uma atitude generalizada, mais ou menos inconsciente ou atávica e ao mesmo tempo dotada de forte caráter individual. Uma tradição moderna, jamais meramente folclórica; capaz de retornar às manifestações artísticas do povo apenas para readquirir fisionomias nacionais, regionais ou individuais que expressassem normas fundamentais de invenção não comprometidas pelo refinamento e pela moda. Dúvida que, certamente, possuía a sua força particular; tratava-se de uma possibilidade de atualização como redescoberta do começo de uma nova época compatível com uma atualidade de começo de nação pela qual os arquitetos modernos, “primitivos de uma nova era”, podiam fugir à vala comum da xenofobia, da arte separatista, do estilo racial, do modismo ou do pastiche e oferecer contribuição original à arquitetura mundial de seu tempo.

Esta visão formulada por Mário de Andrade encontra-se sem dúvida na encruzilhada de seu próprio pensamento sobre arte e cultura no Brasil. De fato, entre 1922 e 1928, a prevenção do autor ante a cultura acadêmica e a avaliação das relações entre o dado primitivo e a tendência à europeização do brasileiro educado parecem influenciadas pelo mergulho expressionista nas origens do povo brasileiro.⁶³ Dentro do cadinho de descobertas trazidas pelos expressionistas, a pesquisa em torno da contribuição popular, do “primitivo”, da criança ou do esquizofrênico, vistos como portadores de novas lógicas e outras maneiras de ver o mundo, teria um papel

fundamental não apenas na produção literária mariodeandradiana, mas também em sua atividade crítica. Talvez por esta circunstância do intérprete, seu ponto de vista seria marcado também por um sentido positivo da palavra “primitivo”¹. Ou melhor, por dois deles. Seu primitivismo fundava e difundia procedimentos artísticos novos, mas também descobria sua condição de ser brasileiro, diferente do europeu, portador de um modo próprio de ver o mundo.² “Crivo crítico” que permitia a ele religar sem constrangimentos a informação européia de vanguarda com as pesquisas etnográficas, psicológicas e folclóricas mais atuais.

É de se supor que as reservas deste autor em relação à causa do “internacionalismo” arquitetônico venham desta disposição para operar as margens entre a arte consciente de seus empréstimos e dívidas para com a Europa e as manifestações pouco ordenadas, inconscientes ou deformadas do artista marcado por necessidades (práticas, lúdicas, religiosas ou expressivas) próprias às culturas chamadas populares. Preocupação social que, traduzida para o plano da cultura, autorizava, de um lado, o distanciamento da tendência americana para o regionalismo ou o revivalismo colonial; e, de outro, a recusa da “pastichação atrasadona, pueril, sentimental” ora dirigida sobre a multiplicidade dos estilos históricos, ora sobre os próprios marcos da arquitetura nova.

Currículo

Doutor pela FAU-USP, Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, onde desenvolve com auxílio do CNPq e da FAPESP a pesquisa sobre “Arquitetura Internacional e Estilo Tropical: atualidade e antinomias do regionalismo no Brasil (1922-1933)”.

Endereço

José Tavares Correia de Lira, rua Fradique Coutinho, 554/ 172, São Paulo, SP, 05416000, Brasil, Fone: 11-8138501, 16-2739292; Fax: 16-2739310; e-mail: jtlira@sc.usp.br

Notas

¹ LOPEZ, T.P.A. “O Cronista Mário de Andrade” in ANDRADE, M. de, *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p.37.

-
- ² AMARAL, A., *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Perspectiva, 1970, pp.50-65; AMARAL, A. (org.), *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, São Paulo, Memorial da America Latina/ Fondo de Cultura Econômica, 1994, pp. 147-64, 249-58; BATISTA, M.R., *Centenários Modernistas II: Antonio Garcia Moya (1891-1949)*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1991.
- ³ WARCHAVCHIK, G., "Acerca da Arquitetura Moderna" in *Correio Paulistano*, 01/11/1925. Cf. FERRAZ, G., *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925-1940*, São Paulo, Museu de Arte, 1965; SOUZA, R.F.C, 1982; LEMOS, C., *Warchavchik, Pilon, Rino Levi: três momentos da arquitetura paulista*, São Paulo, Museu Lasar Segall/ Funarte, 1983.
- ⁴ LE CORBUSIER, *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, G.Crès, 1930. Cf. HARRIS, E., *Le Corbusier, Riscos Brasileiros*, São Paulo, Nobel, 1987; SANTOS, C.R. dos, PEREIRA, M. da S. et al., *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Tessela/ Projeto, 1987; MARTINS, C.A.F., "Bajo aquella luz nació una arquitectura" in *Block* n.2, maio de 1998, pp.76-87.
- ⁵ SANTOS, P., *Presença de Lúcio Costa na Arquitetura Contemporânea do Brasil*, Rio de Janeiro, 1960, mimeo.
- ⁶ SANTOS, P., *Quatro Séculos de Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro, Valença, 1977, pp. 104-6; MINDLIN, H., *Modern Architecture in Brazil*, Rio de Janeiro/Amsterdam, Colibri, 1956; BRUAND, Y., *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p.52.
- ⁷ GIEDION, S., "Brazil and Contemporary Architecture" in MINDLIN, H., op.cit., 1956; PEVSNER, N., *An Outline on European Architecture*, Middlesex, Penguin, 1972.
- ⁸ "Report on Brazil", in *The Architectural Review*, v.116, n.694, oct.1954, pp.235-50.
- ⁹ RICHARDS, J.M., *An Introduction to Modern Architecture*, Middlesex, Penguin, 1940, pp.106-7.
- ¹⁰ GOODWIN, P., *Brazil Builds: architecture new and old*, New York, The Museum of Modern Art, 1943, p.84.
- ¹¹ Idem, *ibidem*, p.100.
- ¹² DORFLES, G., *Arquitetura Moderna*, Barcelona, Seix-Barral, 1957, pp.110-4;

-
- ¹³ AQUINO, F. de, "Max Bill, o inteligente iconoclasta" in *Habitat*, 12, set.1953;
- ¹⁴ CURTIS, W., *Modern Architecture since 1900*, 3ª ed., London, Phaidon Press, 1996, p.372.
- ¹⁵ ANDRADE, M., "Architectura Colonial IV" , in *Diário Nacional*, São Paulo, 26/08/1928.
- ¹⁶ HEGEL, G.W.F., *A Razão na História: introdução à filosofia da história universal*, Lisboa, Edições 70, 1995.
- ¹⁷ ANDRADE, M., "Architectura Colonial IV" , in *Diário Nacional*, São Paulo, 26/08/1928.
- ¹⁸ Sim, porque o modernismo puro tinha esta afinidade com a produção tradicional ou folclórica de serem essencialmente anônimos, inconscientes, normalizados – sugestão absolutamente antecipadora de um Mário bem informado tanto dos progressos na psicologia da arte, na estética experimental, quanto na fusão expressionista entre a arte de vanguarda e a arte primitiva das crianças, dos loucos e dos povos rústicos.
- ¹⁹ HITCHCOCK, H.-R. & JOHNSON, P. *The International Style: architecture since 1922*. New York, Norton & Co., 1932.
- ²⁰ POMMER, R. e OTTO, C. , *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p.159.
- ²¹ ANDRADE, M. de, "Architectura Colonial" in *Diário Nacional*, São Paulo, 23 a 26/08/1928. As citações não identificadas abaixo foram retiradas desta série de artigos do autor.
- ²² MORAES, E.J., *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999, pp.25-6.
- ²³ AMARAL, A. (coord.), *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, São Paulo, Memorial da America Latina/ Fondo de Cultura Econômica, 1994.
- ²⁴ ANDRADE, M. de, "Architectura Colonial I" in *Diário Nacional*, São Paulo, 23/08/1928
- ²⁵ "A Estadia de Le Corbusier no Rio de Janeiro" in *Movimento Brasileiro* n.12, Rio de Janeiro, dez. 1929, p.7, apud PEREIRA, M.C. da S. et al., *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Projeto/ Tessela, 1987, p.57.

-
- ²⁶ Em encontro casual com O Grande Arquiteto, a ironia taciturna do crítico transparece em um Mário de Andrade de 1927. Cf. ANDRADE, M. de, “O Grande Arquiteto – IV” in *Diário Nacional*, 23/11/1927 apud , *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p.69-71.
- ²⁷ BARBEROT, J.E.C., *Histoire des Styles d'Architecture dans tous les Pays Depuis les Temps Anciens jusqu'à nos Jours...*, Paris, Baudry, 1891; HAMLIN, A.D.F., *A Textbook fo the History of Architecture*, 3a. ed., New York, Longmans, Green & Co., 1922. O livro de Banister Flight FLETCHER, *A History of Architecture on the Comparative Method for students, craftsmen & amateurs*, só seria adquirido por Mário de Andrade em sua décima edição, de 1938.
- ²⁸ ANDRADE, M. de, “Architectura Colonial II” in *Diário Nacional*, São Paulo, 24/08/1928.
- ²⁹ Por exemplo: *L'Esprit Nouveau* (de 1920 a 1925), *Cahiers d'Art* (de 1926 a 31), *Die Kunst* (1920-9), *Das Kunstblatt* (1922-4 e 1927), *Die Kunst für Alle* (somente de 1920), *Deutsche Kunst und Dekoration* (1919-27), *Der Querschnitt* (1924-31), *Der Sturm* (1923-4), *L'Esame* (1924), *Noi* (1925) e *The Studio* (1920-1).
- ³⁰ JEANNERET-GRIS, Charles Edouard. *Vers une Architecture*. Paris, G.Crès, s.d. (1923).
- ³¹ GREMBECKI, M.H. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- ³² OZENFANT, A. e JEANNERET, Ch.-E., “Sur la Plastique” in *L'Esprit Nouveau: revue internationale d'Esthétique*, n.1, Paris, Éditions de L'Esprit Nouveau, s.d., pp.38-47.
- ³³ *Baukunst* ou *Art de Bâtir* em francês. Sobre este conceito alemão, é sugestiva a recuperação do termo medieval *Baukunst* por parte de Hermann Muthesius em 1902. Propondo substituí-lo pela expressão *Moderne Architektur*, o fundador da *Deutscher Werkbund* tinha em mente romper com o vocabulário da Moda e do Estilo. Na quarta edição do livro *Moderne Architektur*, em 1914, o arquiteto austríaco Otto Wagner assim justificaria a transformação do título de seu trabalho: “Nesta ocasião publica-se sob o título: *Die Baukunst unserer Zeit*. Hermann Muthesius me fez perceber – através de seu engenhoso livor *Baukunst, nicht Stilarchitektur* – que meu título original era incorreto”. Na realidade, o trabalho de Muthesius chamava-se “*Stilarchitektur und Baukunst*”. Cf. WAGNER, O., *La Arquitectura de Nuestro Tiempo*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p.25.
- ³⁴ Cf. MARITAIN, J., *Art et Scolastique*, Paris, Louis Rouart, 1927. Sobre a leitura de Maritain por Mário de Andrade, ver MORAES, E.J., *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

-
- ³⁵ “*Vers une Architecture*, toward an architecture, refers to the challenge of creating a new and modern architectural system that would respond to contemporary sensibilities and needs and symbolize contemporary culture, just the way each historical architecture had done in previous times.” ETLIN, R., *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: the romantic legacy*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p.14
- ³⁶ PLATZ, Gustav Adolf. *Die Baukunst der neusten Zeit*. Berlim, Impropylaen Verlag, 1927. No Brasil, localizamos três volumes deste livro: além do de Mário de Andrade, o de Joaquim Cardozo e o da Diretoria de Engenharia da Prefeitura Municipal de São Paulo, atualmente depositada na biblioteca do Departamento de Arquitetura da Universidade de São Paulo em São Carlos.
- ³⁷ Inclusive na crítica alemã onde o debate da arquitetura moderna bem cedo produziu uma família de textos influentes. As amplas resenhas sobre seus materiais, sua história, sua estética também ali teriam que enfrentar as costumeiras restrições à idéia de internacionalismo. Não apenas tenderiam, em grande parte, ao comentário das realizações nacionais neste sentido, mas, como bem lembrou Reyner Banham, envolver-se-iam na polêmica com as posições antagônicas do nacionalismo, do pan-germanismo e dos regionalismos alemães. Até mesmo as posições de combate pelo lugar privilegiado do Movimento Moderno na história da arquitetura, como as Platz, Behrendt, Giedion, Bruno Taut, Mendelsohn ou Neutra, demorariam a ser reconhecidas naquele país. Banham comenta a oposição radical de Alexander von Senger, autor do *Krisis der Architektur* (1928) ao jacobinismo e bolchevismo de *L'Esprit Nouveau*. Cf. BANHAM, R., “Alemanha: os Enciclopedistas” in *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- ³⁸ “International-europäischer Stil” Cf. BEHRENDT, W.C. *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart, 1927; RIEZLER, W. “Die Wohnung” in *Die Form* 2, no. 9(1927): 391-406; GIEDION, S. “Die Wohnung: Ein Ruckblick auf Stuttgart 1927” in *Cicerone* 29 (1927): 762; idem, “Ist das neue Bauen eine Mode?” in *Basler Nachrichten*, 13/11/1927, apud POMMER, R. e OTTO, C.F. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in architecture*. Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p.162.
- ³⁹ O livro de Platz, de uso abundante nos anos seguintes à sua publicação, ganharia uma segunda edição revisada e ampliada em 1930 onde, entre outras modificações, ao comentário predominantemente restrito aos casos alemão e austríaco, seriam acrescentadas informações mais substanciais sobre os progressos da arquitetura na França, Holanda, Checoslováquia, Estados Unidos e outros países da Europa. Entretanto, nunca traduzido na íntegra para outra língua, permaneceria limitado ao público alemão e germanista.

⁴⁰ Como também André Lurçat, cujo livro também seria adquirido por Mário de Andrade. Cf. LURÇAT, A., *Architecture*, Paris, Au Sans Pareil, 1929.

⁴¹ ANDRADE, M. de, “Architectura Colonial I” in *Diário Nacional*, São Paulo, 23/08/1928.

⁴² ANDRADE, M. de, “Exposição dum Casa Modernista (considerações)” in *Diário Nacional*, São Paulo, 5 de abril de 1930, apud *Arte em Revista*, ano 2, n.4, agosto de 1980, pp.7-8.

⁴³ ANDRADE, M. de, “Da Fadiga Intelectual” in *Revista do Brasil* n.6, 1924; Idem, “A Escrava que não é Isaura” in *Obras Completas*, vol.1, São Paulo, Martins, 1944, pp.288-9.

⁴⁴ A sua atitude estética, ao fim e ao cabo, ressaltava a dimensão social, primitiva, mágica e sexual da arte ao mesmo tempo que reivindicava uma postura de contenção formal por parte do artista. Em seu *Compêndio de História da Música*, de 1929, a crítica que se faz do Romantismo sublinha dois aspectos: “de um lado, mesmo levando em conta o esforço do Romantismo inicial de popularizar a música, ele acusa o movimento como um todo de constituir a exacerbação máxima do individualismo moderno. Na medida em que a figura do artista, entendido como o gênio, passou a ocupar do centro das atenções da estética romântica, a arte, e a música em especial, passou a depender desta individualidade privilegiada, exigindo-se dela que passasse a ser o meio de expressão dos estados anímicos do artista. Daí resultou um segundo erro, também insistentemente denunciado, relativo a uma nova concepção da técnica musical que, no período romântico, despreendeu-se das exigências do material sonoro, que é considerado a base da construção musical. Se, como insistia Beethoven, ‘não havia regra que o artista não pudesse contrariar em benefício da expressão’, a estética romântica vinha provocar o desmoronamento de toda a arquitetura sonora. A música perdeu no Romantismo a sua consistência interna e, obediente a critérios extramusicais, derivou para o virtuosismo.” MORAES, E.J., *Limites do Moderno*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999, p. 39.

⁴⁵ ANDRADE, M. de, “O Artista e o Artesão: aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938” in *Obras Completas*, São Paulo, Martins. Cf. ainda MORAES, E.J., op.cit., pp.69-100.

⁴⁶ ANDRADE, M. de., “Architectura Moderna”, in *Diário Nacional*, 4/2/1928, p.2.

⁴⁷ ANDRADE, M. de, “Architectura Colonial II” in *Diário Nacional*, São Paulo, 24/08/1928.

-
- ⁴⁸ LE CORBUSIER, “Température a l’occasion de la troisième édition” in *Vers une Architecture*, Paris, G. Cres, 1928; Ver também *Une Maison – Un Palais: à la recherche d’une unité architecturale*, Paris, Crès, 1928.
- ⁴⁹ ANDRADE, M. de, “Architectura Colonial II” in *Diário Nacional*, São Paulo, 24/08/1928.
- ⁵⁰ TAFURI, M. & DAL CO, F., *Modern Architecture*, vol 1, Londres, Faber and Faber/ Electa, 1980, p.142.
- ⁵¹ Cf. BARROS, L.R., *Por uma Arquitetura, Brasileira*, São Paulo, FFLCH-USP, 1995; CAVALCANTI, L., *As Preocupações do Belo: arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40*, Rio, Taurus, 1995; LIRA, J.T.C. de, *Mocambo e Cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*, São Paulo, FAU-USP, 1997; CARDOSO, L.A.F. e OLIVEIRA, O.F. (orgs), *(Re)Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*, Salvador, UFBA, 1997.
- ⁵² ANDRADE, M. de, “Architectura Colonial III” in *Diário Nacional*, São Paulo, 25/08/1928.
- ⁵³ ANDRADE, M. de, “O Artista e o Artesão: aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938” in *Obras Completas*, São Paulo, Martins, pp.17-8.
- ⁵⁴ ANDRADE, M. de, “Arte Tradicional no Brasil” in *Revista do Brasil*, ano II, vol. IV, São Paulo, jan-abr, 1917; idem, “A Arte Religiosa no Brasil” in *Revista do Brasil*, ano V, vol. XIII, n.49. São Paulo, jan. 1920.
- ⁵⁵ ANDRADE, M. de, “Architectura Moderna” in *Diário Nacional*, São Paulo, 2-4/2/1928. Uma leitura expressionista da obra de Flávio de Carvalho foi proposta por Luiz Carlos DAHER., 1979.
- ⁵⁶ ANDRADE, M. de, “Architectura Moderna” in *Diário Nacional*, São Paulo, 2/2/1928.
- ⁵⁷ Idem, ibidem.
- ⁵⁸ ANDRADE, M. de, “Architectura Moderna” in *Diário Nacional*, São Paulo, 3/2/1928.
- ⁵⁹ BORISSAVLIÉVITCH, M., *Les Théories de l’Architecture*, Paris, Payot, 1926.
- ⁶⁰ Idem, ibidem.

⁶¹ ANDRADE, M. de, “O Aleijadinho (1928)” in *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1984, pp.39-41.

⁶² ANDRADE, M. de, “Architectura Colonial III” in *Diário Nacional*, São Paulo, 25/08/1928.

⁶³ SOUZA, G. de M., “Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte” in *Exercícios de Leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp.249-77.

ANDRADE, M. de, “O Artista e o Artesão: aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938” in *Obras Completas*, São Paulo, Martins

⁶⁴ Porque nele também opera a imagem do primitivo como limitado à fase do mimetismo: “Nós imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo” apud ANDRADE, M. de, “Carta II, sem data” in *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, 2^a ed., Rio de Janeiro, Record, 1988, p.31. Sobre Aleijadinho, Mário haveria, portanto que frisar: “Me parece importante sobretudo evitar que lhe ajuntem à personalidade o epíteto de “primitivo”. Primitivo por quê? Em relação a quê? Com a palavra vaga, que tanto pode significar primário como turtuveante iniciador de orientações estéticas novas, a gente salva a própria incompreensão e principalmente o medo das feiuras.” ANDRADE, M. de, “O Aleijadinho (1928)” in *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1984, p.23.

⁶⁵ LOPEZ, T.P.A. “Arlequim e Modernidade” in *Mariodeandradiando*. São Paulo, Hucitec, 1996, p.31, cf. pp.26-7; Segundo Lopez, as primeiras informações que Mário recebe sobre o expressionismo datam de 1919, quando resolve colecionar a Deutsche Kunst und Dekoration. Além dos inúmeros títulos de livros sobre psicologia e sociologia da arte, encontra-se em sua biblioteca particular um conjunto expressivo de trabalhos sobre a arte dos alienados, o desenho e o retrato infantis, as artes primitiva, popular e decorativa.