

## A CRÍTICA MODERNISTA À CULTURA DO ECLETISMO

*Annateresa Fabris \**

Resumo: Apresentação do ecletismo como expressão arquitetônica da burguesia ascendente, símbolo da modernização do País, contra o qual se posicionam os modernistas, em busca de um estilo nacional.

Palavras-chave: arquitetura, ecletismo, mestres-de-obra, modernismo, redescoberta do barroco.

Típico produto da civilização burguesa de meados do século XIX, que tem na teatralização do espaço uma de suas marcas definidoras, o ecletismo impõe-se no Brasil como um estilo moderno, ou melhor, adequado ao processo de modernização que o país vinha experimentando de maneira intensa desde 1870.

A ideologia da transformação a todo custo, aliada ao desprezo pelo passado colonial, do qual o episódio da Avenida Central fornece exemplos eloqüentes, está na base da mutação pela qual passam cidades como o Rio de Janeiro ou São Paulo, ou da criação integral de uma capital totalmente vazada nos modelos ecléticos, como é o caso de Belo Horizonte. Mutação ou criação do espaço urbano, o crescimento das cidades brasileiras na virada do século pauta-se por adequação às estruturas capitalistas, simbolizando a ascensão da burguesia republicana em busca de signos tangíveis a atestarem sua nova condição.

O fenômeno que ocorre neste momento no Brasil é similar àquele que aconteceu na Europa em consequência da Revolução Industrial, quando uma nova classe é guindada ao poder. Despida de uma cultura própria e em busca de signos representativos do prestígio recentemente alcançado, a burguesia encontra na fragmentação eclética o meio mais eficaz para manifestar suas aspirações, para expressar "*no grande teatro da vida urbana a adesão à moda, sua classe social, seus ideais, sua fé religiosa e - por quê não? seus sonhos*"<sup>1</sup>

---

\* Professora de História da Arte Contemporânea junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, USP.

1 Apud: H. Angotti Salgueiro, *L'influence de l'architecture française du XIX<sup>e</sup> siècle au Brésil: le cas de Belo Horizonte*, Montpellier, 1986, p. 44.

Esta última afirmação de Grenier e Wieser Benedetti coloca-nos no cerne da questão eclética, cujo ponto inicial pode ser localizado no debate que opõe os defensores do clássico àqueles do gótico nos últimos anos da década de 40. Como ninguém sai vitorioso deste embate, que coloca em xeque a identidade postulada pelo neoclassicismo entre regras clássicas e regras construtivas e evidencia a adesão às aparências do neogótico, ainda desconhecedor das razões estruturais do estilo que lhe serve de inspiração, o sentimento comum que toma conta do ambiente arquitetônico é de perplexidade e desorientação. Se nenhum estilo é dominante, abre-se para o arquiteto a possibilidade de aderir a qualquer uma das propostas provenientes do passado, posto que os protótipos da arquitetura industrial são rechaçados por serem antiestéticos. O estilo começa a ser considerado um simples revestimento decorativo, embora a atitude eclética venha acompanhada de um melhor conhecimento de outras expressões arquitetônicas, diferentes dos exemplos clássicos e góticos<sup>2</sup>.

Configura-se uma noção peculiar para explicar as relações do presente com o passado: uma espécie de atemporalidade que garante a história, considerada não um paradigma, mas uma fonte de inspiração livre e anticonvencional, na qual o arquiteto pode escolher os elementos congeniais à sua visão ou às finalidades do edifício que projeta. “Superação da moda”, nos dizeres de um contemporâneo, porque capaz de respeitar o estilo precípuo de cada edificação e por permitir que o arquiteto se expresse nos códigos mais diversificados<sup>3</sup>, a atitude eclética é antes evocativa do que estritamente estética. É sua função proporcionar o cenário faustoso buscado pela burguesia oitocentista, ostentar a ordem da aparência e não é por acaso que algumas de suas manifestações mais características estejam localizadas na fachada, compêndio evocativo e simbólico ao mesmo tempo.

A relação com o passado não é, entretanto, servil. Antitradicionalista e anti-restaurador, o ecletismo guia-se pelo princípio da interpretação e não por aquele da reprodução. “*Elaboração livre*” a palavra chave do léxico eclético, implica pelo menos duas operações: uma escolha deliberada no repertório do passado e uma montagem de fragmentos, fecundada em grande parte pela doutrina da Escola de Belas-Artes de Paris, que incluía em seu programa de ensino o estudo dos “*fragmentos de arquitetura de diferentes épocas*”<sup>4</sup>.

Se este é um traço definidor da atitude eclética, dois outros elementos caracterizam a relação com o passado: uma noção quantitativa de memória da qual se origina aquela sobrecarga simbólica com que o homem oitocentista denota seu pres-

---

2 L. Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1974, p. 93-95, 125.

3 *Ibid.*, 126.

4 Apud: Salgueiro, 49.

tígio social, projetando-a nas fachadas e na configuração dos interiores de suas casas - e a fusão de signos antigos com materiais novos, de acordo com os postulados da ideologia republicana, solidários com os progressos do século e, ao mesmo tempo, ociosos do significado dos modelos clássicos como expressões da “democracia, liberdade, razão, cidadania”<sup>5</sup>.

Transplantado para o Brasil, o fenômeno eclético reveste-se de alguns significados peculiares, pois se inscreve num quadro de modernização acelerada, que vê a cultura internacionalizar-se mais e mais para negar de vez o modelo colonial e seus corolários simbólicos. A contraposição traçada por Bilac entre os “becos sujos” da cidade colonial, mantenedores da “tradição do mau gosto e da imundície”, e a luminosidade da “Avenida Formosa” reverbera naquela de Ferreira de Rosa, que despreza o Rio de Janeiro de “ruas estreitas, sinuosas, mal edificadas, mal iluminadas”, caracterizadas por uma arquitetura “que o próprio sol tinha, às vezes, pejo de dourar”, para exaltar a Avenida reabilitadora, “assombrosa conquista” “novidade inaudita” (Kosmos, nov. 1905).

Os exemplos contrastivos poderiam continuar, exibindo o mesmo discurso ideológico, pois o Brasil que ingressa no século XX quer apagar de uma só vez os traços do passado, aderindo incondicionalmente à história da arte européia: quer participar de uma cultura que considera sua, por não reconhecer-se nas expressões geradas no país. O passado colonial é negado como um todo e alguns fatores contemporâneos acabam por radicalizar o processo, sejam eles o crescimento da cidade em sentido capitalista, a requerer um espaço diferente do tradicional; sejam eles a entrada maciça de imigrantes no país, portadores de outras concepções culturais, inclusive arquitetônicas.

Se o novo Rio de Janeiro se molda essencialmente no modelo haussmaniano, não se pode esquecer que a qualificação de uma cidade como São Paulo ou a edificação de uma nova capital como Belo Horizonte é, em grande parte, fruto do trabalho dos mestres-de-obras, quase todos de origem italiana, o que leva Heliana Angotti Salgueiro a afirmar que a arquitetura brasileira dos fins do século XIX é “*mais um fenômeno social de conjuntura histórica, ligado à imigração, que um acontecimento artístico estrutural*”<sup>6</sup>

Em São Paulo, os italianos não trazem apenas uma nova técnica construtiva, substituindo a taipa de pilão pelos tijolos de barro cozido. Trazem também modelos diferentes da estrutura colonial - que caracterizava ainda a maior parte da cidade -, derivados de catálogos, manuais, cartões-postais, quando não de uma formação artesanal nas Escolas de Artes e Ofícios ou simplesmente da memória do lega-

---

5 Ibid., 47.

6 Ibid., 36.

do arquitetônico que haviam deixado para trás. Entre os tratados o mais famoso é o **Vignola dos proprietários**, acompanhado por um apêndice de Thiollet Filho - “Carpintaria, marcenaria e serralharia” -, que fornecia elementos para a decoração de interiores e exteriores. Outras fontes são **L’artista moderno**, **La costruzione moderna in Italia**, **Facciate di edifici in stile moderno**, nas quais os mestres-de-obras encontram muitos modelos referenciais.

Os artesãos imigrantes são responsáveis tanto pela edificação de novos bairros como Campos Elíseos, Vila Buarque, Higienópolis, Santa Cecília, quanto pela marca impressa a bairros mais populares como o Brás e o Bom Retiro, nos quais constroem casas simples, mas geralmente qualificadas por elementos decorativos nas fachadas.

Quando trabalham para si ou para os compatriotas, os artesãos procuram deixar nas edificações marcas simbólicas de identidade, que vão desde os brasões da cidade natal, monogramas, datas representativas até a fusão de elementos buscados nos manuais ou copiados de outros edifícios, que enfeixavam as aspirações de prestígio e ascensão dos encomendantes. Configura-se em São Paulo, nas casas dos imigrantes ou dos operários e pequenos comerciantes nativos, o mesmo fenômeno que César Daly notara na Europa: a aspiração das camadas mais modestas de dispor de *“todos os signos exteriores que revestem habitualmente as pessoas mais afortunadas”*<sup>7</sup>

A cidade que surge a partir destas contribuições é considerada européia ou italiana por muitos viajantes que a visitam no início do século XX, o que motiva Anita Salmoni e Emma Debenedetti a denominá-la *“cidade da saudade”*. As duas autoras, no entanto, não deixam de sublinhar o caráter precípua deste estado de espírito, que tenta satisfazer hábitos e necessidades aprendidos na Itália, adequando-os, porém, ao clima e ao tipo de vida do país que acolhia o imigrante<sup>8</sup>.

Traçado um quadro bastante sumário da questão eclética, é hora de começarmos a analisar a crítica que a geração modernista faz ao estilo representativo de uma mentalidade e de uma cultura, às quais se opõe e às quais pretende substituir seus modelos, mais adequados a uma representação mais fiel do século XX. Pensada por este prisma, que vê no ecletismo o sinônimo de **decoração**, a crítica da geração modernista ou a de Monteiro Lobato está em sintonia com algumas das principais acusações que os fautores das atitudes modernas moviam contra o século XIX e particularmente contra sua arquitetura.

“Bolo de noiva” (Mário de Andrade), *“máscara”* *“maquiagem maori”* (Monteiro Lobato) são alguns dos epítetos dirigidos à arquitetura de São Paulo.

---

7 Y. Macambira, **Os mestres da fachada**, São Paulo, 1985, p. 34; apud: Saligne, 46.

8 E. Debenedetti & A. Salmoni, **Architettura italiana a San Paolo**, São Paulo, 1953, p. 12, 44.

Epítetos que reverberam na visão que Oswald de Andrade tem de Belo Horizonte em 1924, definida, sem meias medidas, “*versalhes de estuque*”, feita de fachadas de “*pastelaria*”<sup>9</sup>, demonstrando que a questão eclética era debatida entre nós com argumentos muito próximos do questionamento europeu.

Para exemplificar esta sintonia, analisamos três exemplos: o artigo de Loos, “Ornamento e crime” (1908), o manifesto da arquitetura futurista (1914) e a revista *L’Esprit Nouveau* (1920-1925).

Tomada de posição contra o ornamento em geral e contra o *Art Nouveau* em particular, o artigo de Loos postula para o século XX um princípio de economia, que o levaria a negar a ornamentação como uma sobrevivência do passado ou um sinal de degenerescência. Ao colocar-se simultaneamente sob o signo do neoclassicismo e de Ruskin - o primeiro vendo no excesso de ornamentação um sintoma de vulgaridade, o segundo defendendo a superioridade das tradições artesãs bárbaras e exóticas -, Loos só admite o ornamento do passado e daqueles povos dotados de uma cultura diferente da européia, aquele ornamento que não se choca com sua vontade de dar vida a uma cidade “*deslumbrante e nua*”<sup>10</sup>

O manifesto da arquitetura futurista, por sua vez, investe radicalmente contra a “*superposição de carnavalescas incrustações decorativas*”, contra a “*alegre salada de colunazinhas ogivais, de folhonas seiscentistas, agudos arcos góticos, pilastras egípcias, volutas rococó, meninos quatrocentistas, cariátides infladas*” que davam um ar de imbecilidade à cidade moderna, que deveria ser, ao contrário, “*a projeção imediata e fiel de nós mesmos*”<sup>11</sup>.

*L’Esprit Nouveau*, finalmente, após relegar, no primeiro número, o século XIX ao limbo da não-arquitetura, elabora três críticas fundamentais contra a cultura eclética:

- 1 - considera-a inumana e desordenada, porque não se pauta pelo princípio fundamental da ciência arquitetônica, derivado da ordem geométrica;
- 2 - critica-a como sinônimo de decoração, “*reino das pilastras, das arquitraves, das maneiras de fazer, dos ‘estilos’*”;
- 3 - ataca seu caráter de representação simbólica da sociedade burguesa, ao propugnar a casa-utensílio em detrimento da habitação enorme e secular, “*índice decisivo*”

---

9 A. Fabris, “O ecletismo à luz do modernismo”, in A. Fabris (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*, São Paulo, 1987, p. 281, 285; O. de Andrade, “Embaixada artística” *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 27 abr. 1924.

10 A. Loos, “Ornement et crime”. *L’Esprit Nouveau*, Paris, (2), p. 159-168; E. H. Gombrich, *El sentido de orden*, Barcelona, 1980, p. 93.

11 Apud: A. Bernardini (org.), *O futurismo italiano*, São Paulo, 1980, p.155-156.

*da riqueza”, e ao contestar a proliferação de “ouros, mármore, sedas: tumulto dos sentidos, perturbação. E vaidade”, opondo-lhe um modelo calcado “no conforto e na proporção, na razão e na estética, na máquina e na plástica, na calma e na beleza”<sup>12</sup>.*

As categorias críticas detectadas nos três exemplos, que foram escolhidos por terem circulado entre nós e por serem, portanto, elementos constitutivos do diálogo de nossos intelectuais com a modernidade internacional, mostram de maneira decisiva que o ecletismo é considerado uma atitude *kitsch* em franco desacordo com as exigências do século XX. Este conceito permeia a crítica dos modernistas ao ecletismo, como já provam os epítetos anteriormente enunciados, aos quais podemos acrescentar as idéias de “*cancan*”, de “*carnaval*”, de “*falsificação*”, a denunciarem o desconforto gerado pela heterogeneidade de símbolos e emblemas, por sua proliferação, pela presença do princípio da “*tatuagem geral*” detectado por Gropius nos exemplares europeus<sup>13</sup>.

Para acabar com a cultura eclética, Alcântara Machado e Oswald de Andrade postularam soluções “futuristas” para São Paulo e Belo Horizonte. São Paulo deveria ser varrida por um “ciclone inteligente” que destruísse o “*lixo estético*” de uma cidade enriquecida muito depressa, incapaz de “*distinguir o belo do vistoso*”, sempre na busca do “*muito grande, muito brilhante, muito enfeitado*” aspectos que Alcântara Machado condensa nos monumentos da Avenida Paulista, por onde deveria começar a faxina salutar.

Se a metáfora do ciclone é paralela àquela do incêndio futurista, Oswald de Andrade lança mão de uma outra idéia inerente ao movimento de Marinetti a da cidade em devir e, por isso, provisória. Para pôr termo à “*desordem banal copiada de todos os estilos*” com o “*aspecto caótico e neológico*” da capital mineira, o poeta confia na **provisoriedade** dos edifícios de pastelaria, no poder regenerador do cimento armado, que “*matará com certeza os versalhes de estuque*”<sup>14</sup>.

---

12 Le Corbusier-Saugnier, “Trois rappels à Mm. les architectes”, (1), p. 92; “Les tracés régulateurs”, (5), p. 566; J. Caron, “Une villa de Le Corbusier”, (6), p. 685; Le Corbusier-Saugnier, “Les maisons en série”, (13), p. 1531; L. C., “Salon d’Automne (Architecture)”, (19), p. 196. Na “Introdução à segunda edição” de *Vers une architecture*, Le Corbusier escreve: “A arquitetura atual ocupa-se com a casa, com a casa usual e corrente para homens normais e correntes. Ela deixa de lado os palácios. Eis um sinal dos tempos (...) Digno período que se anuncia, no qual o homem abandonou a pompa!” (Paris, 1977, p. 10-11).

13 Vide: Fabris, 285-286; W. Gropius, “Développement de l’esprit architecturale moderne en Allemagne”. *L’Esprit Nouveau*, (27), s.p.

14 A. de Alcântara Machado, *Prosa preparatória e Cavaquinho e saxofone*, Rio de Janeiro, 1983, p. 173-174; O. de Andrade, cit.

O testemunho de um arquiteto, Warchavchik, torna ainda mais claro este quadro crítico e sua sintonia com o debate internacional. No artigo “Acerca da arquitetura moderna”(Correio da Manhã, 1/11/1925), ao defender a necessidade de uma nova concepção arquitetônica, vazada, tal como no futurismo ou em *L’Esprit Nouveau*, nos valores da máquina - racionalidade de construção + beleza de forma e linhas -, toma como exemplo negativo o trabalho do arquiteto, que opõe àquele do engenheiro. Se este já constrói os monumentos contemporâneos, vê, entretanto, sua tarefa ser ocultada pelo arquiteto decorador. Ao retomar a contraposição oitocentista entre engenheiro e arquiteto, claramente condensada por Le Corbusier nos anos 20 nas imagens do “homem do futuro” e do “homem do passado”, Warchavchik condena a função deste, considerando-a simplesmente a busca de uma “beleza ilusória” Suas palavras não poderiam ser mais contundentes:

*“Uma bela concepção do engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado sem colunas ou consolas que a suportem, logo é disfarçada por meio de frágeis consolas postiças, asseguradas com fios de arame, as quais aumentam inútil e estupidamente tanto o peso como o custo da construção”*

O princípio de economia, próximo do espírito do libelo de Loos, é acompanhado pela problemática da “necessidade construtiva”, transformada pelo ecletismo em “detalhe inútil e absurdo”. O que era estrutural na arquitetura do passado havia se transformado em sobreposição no século XIX, esquecido de que “o edifício é um organismo construtivo cuja fachada é sua cara”

Se o lema de Warchavchik é “abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica” isto não significa que ele proponha uma ruptura integral com o passado. O repúdio do século XIX, condenado no trabalho de fachada, é paralelo à defesa do estudo da arquitetura clássica, na qual o arquiteto moderno encontraria o sentimento de equilíbrio e medida, “próprio à natureza humana”, e a percepção da adequação de formas e estruturas às exigências do momento histórico.

Estas idéias são divulgadas por Warchavchik em escritos posteriores, como a série “Arquitetura do século XX”, publicada pelo *Correio Paulistano* em 1928, ou o artigo “Como julgar a tendência da moderna arquitetura - decadência ou ressurgimento?” (*Correio Paulistano*, 29/06/1930), no qual o século XX é assim caracterizado:

*“No século passado a arte de construir tinha-se perdido por completo. Degenerou até o ponto de chamarem arquitetura ao seguinte:*

*Ornamentos grudados em profusão sobre as fachadas de prédios construídos ao acaso, sem nenhuma idéia lógica e sem nenhuma estética.*

*Estes ornamentos, além de não terem ligação nenhuma com a construção propriamente dita, eram copiados de preferência de monumentos antigos, e, naturalmente, reproduzidos defeituosamente por operários, sobre serem executados em material ordinário de gesso e arame, ao passo que, nos monumentos que serviam de modelo, foram obras de arte feitas por artistas, obras especialmente destinadas a estes monumentos e diretamente esculpidas na pedra ou no mármore.*

*No século dezenove nasceu a técnica”*

Estas idéias, que não são integralmente partilhadas nos dias de hoje, em que já se levam em conta alguns aspectos positivos do ecletismo<sup>15</sup>, são indicativas da ideologia artística daquele momento e como tais devem ser entendidas. Elas nascem no quadro da defesa integral da civilização da máquina - contradita, em parte, pela atitude eclética -, da equação forma-função, como transparece, por exemplo, da análise feita na Europa por Gropius.

O arquiteto alemão dirige palavras duras à concepção oitocentista, que havia transformado o objeto e o edifício em “*suporte miserável da ornamentação mais morta em vez de um organismo vivo e sadio. A relação natural com a técnica em progresso, com novos materiais, com uma nova ciência construtiva era aniquilada nesta decadência; o arquiteto, o artista, o artesão permaneciam no estetismo mais acadêmico; tudo estava aprisionado na lassidão e na convenção, e a casa como a cidade permaneceram privadas de renovação*”<sup>16</sup>

Atitude diferente da moderna, o ecletismo configura-se para nossos intelectuais com uma outra conotação negativa: não ser um estilo nacional, o que não é de pouca conta num momento como os anos 20 em que a questão do nacionalismo cultural adquire uma importância decisiva.

O estilo “exposição internacional” tão criticado por Mário de Andrade ou Alcântara Machado, encontra um contraponto unânime nos modernistas a arte colonial e particularmente o barroco mineiro.

A revisão do barroco, rechaçado após a chegada da Missão Artística Francesa com seus postulados neoclássicos, não é um fenômeno isolado, pois se integra no contexto da proposta neocolonial formulada por Ricardo Severo desde 1914. A redescoberta histórica e a formulação revivalista contemporânea caminham paralelas na avaliação de Mário de Andrade, como demonstra um artigo de fevereiro de 1921, publicado pela revista **Ilustração Brasileira** (“De São Paulo”). À “*promiscui-*

---

15 L. Patetta, “Considerações sobre o ecletismo na Europa”, in Fabris, cit., p. 10-27.

16 Gropius, cit.

*dade de gostos e de gestos” típica do ecletismo, que transformara São Paulo num espelho das cidades européias e norte-americanas, o poeta contrapõe o exemplo da tentativa de nacionalização da arquitetura, que proporcionaria o surgimento de um “estilo nosso” bem mais grato aos nossos olhos, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado”*

O mesmo tipo de equação é estabelecida por Alcântara Machado e Warchavchik, o primeiro, esperançoso de que “*o ainda incerto estilo colonial*” e “*uma viagem de instrução*” às cidades históricas de Minas Gerais fossem capazes de formar o **arquiteto brasileiro**, a quem confia a tarefa de “*destruir a obra infame dos empreiteiros portugueses e italianos*”; o segundo, aconselhando a adoção do colonial para as moradias mais modestas, “*dada a sua razão de ser no Brasil*”<sup>17</sup>.

A adaptação do “velho e lindo estilo colonial às necessidades de conforto e aumento” é também defendida por Oswald de Andrade quando da “embaixada artística” a Minas Gerais em 1924. Encantado com a descoberta do passado colonial, detecta na arquitetura mineira aquele mesmo princípio de adequação ao meio, já postulado por Mário de Andrade, ao considerá-la “*uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para o nosso clima o horror dos bungalows e das casas de pastelaria*” Insinua-se na percepção do escritor uma visão despojada e cromática da realidade que se oferece a seus olhos habituados a outros horizontes, a mesma visão presente nos quadros de Tarsila do Amaral da fase pau-brasil. Oswald de Andrade encanta-se, de fato, com as “*cores vivas*” (o rosa das fachadas, o azul das janelas), com “*o aspecto sólido e calmo das casas mineiras*” “*tão naturalmente de acordo*” com a paisagem e a tradição brasileiras, com “*o milagre de harmonia e bom gosto*” dos velhos palácios. É a partir deles que auspicia o desaparecimento da Belo Horizonte eclética e propõe a defesa das “*cidades que têm um caráter antigo*” e dos “*demais monumentos atestadores do nosso opulento e maravilhoso passado*”<sup>18</sup>

Não deve parecer estranho o fato de os modernistas se voltarem para o barroco para pôr em xeque o ecletismo porque algo de semelhante ocorria no âmbito de **L’Esprit Nouveau** em relação ao gótico, considerado o oponente da clareza latina e da pureza helênica. Se o século XX era caracterizado pelo cálculo, isto é, pela pureza de formas, pelas soluções claras, pelo espírito ortogonal, não é de estranhar que os animadores de **L’Esprit Nouveau** apresentem seu empreendimento como uma reconquista das verdades plásticas e da clareza de espírito, próprias do tipo mediterrâneo. Na década das formas, na busca de uma renovada harmonia entre os processos artísticos e aqueles naturais, o gótico, considerado uma “*sensa-*

---

17 Alcântara Machado, 172-173; apud: Fabris, 289.

18 O. de Andrade, cit.

*ção de ordem sentimental*”, transforma-se em sinônimo de ecletismo, pois as categorias nele detectadas não são de ordem estrutural, mas decorativa: “*formas agudas e espinhosas, torcidas e complicadas, pitorescas mas penosas*”<sup>19</sup>.

A dialética dentro/fora, que está na base da atitude dos modernistas brasileiros, é igualmente uma operação de recuperação de uma volumetria simples e despojada, tipificada pelo barroco mineiro, ao qual se atribuem qualidades puristas, e pela moradia-base do período colonial, regida pelo princípio da economia expressiva, como transparece das categorias enunciadas por Mário de Andrade: “*Tudo simples, tudo lógico e simpático. Tudo bom*”<sup>20</sup>.

O estilo nacional do passado, sufocado pela voga internacionalista do século XIX, é o equivalente da retomada francesa da cultura latino-mediterrânea, na tentativa de definir um perfil estilístico para o século XX. No afã de distinguir-se do passado recente, os modernistas empreendem uma leitura redutora do fenômeno eclético, visto simplesmente pelo prisma da cópia e do pastiche<sup>21</sup>, sem dar-se conta de que a feição que o ecletismo adquiria no Brasil era quase sempre diferente da européia. Se a atitude eclética era múltipla e fragmentária, não há dúvida de que ela se exacerba no Brasil, no qual vários modelos e tradições confluem ao mesmo tempo. Pode-se afirmar hoje em dia que o ecletismo brasileiro, muitas vezes mais fantasioso e enciclopédico que o europeu, é dotado de características próprias a serem ainda pesquisadas, que poderão, se não derrubar, pelo menos corrigir a visão tradicionalmente constituída.

Não era este, no entanto, o entendimento da década de 20. Confrontados com a feição peculiar de São Paulo, que lhes parecia totalmente alheia ao Brasil, feita de resultados híbridos e poliestilísticos, os intelectuais paulistas acabam por defender a proposta neocolonial sem parecer perceber que ela era igualmente eclética e pontuada por características derivadas da arquitetura portuguesa, aplicadas sem solução de continuidade, constituindo uma colagem de fragmentos e não uma verdadeira diretriz estrutural<sup>22</sup>.

A intelectualidade modernista espelha-se integralmente na utopia de São Paulo, “*fonte dum estilo brasileiro*” embora “*perturbado pela diversidade das raças que nele avultavam, pela facilidade de comunicação com os outros povos,*

---

19 Vide: L. C., “Anéantissement d’un esprit, d’une culture. Avènement d’un autre esprit, d’une autre culture”. *L’Esprit Nouveau*, (22), s.p.; Le Corbusier-Saugnier, “Trois rappels à Mm. les architectes”, cit., 92.

20 M. de Andrade, “Arquitetura brasileira - I” *Diário Nacional*, São Paulo, 28 jan. 1928.

21 É sintomática a postura de Mário de Andrade ao escrever que há “certa nobreza e equilíbrio no pasticho aceitável do Museu do Ipiranga, porém, não passa de pasticho” Vide: “Arquitetura brasileira - I”, cit.

22 Vide: Fabris, 286-289.

*pela vontade de ser atual, europeu e futurista*"<sup>23</sup>. O adjetivo adotado por Mário de Andrade - **perturbado** - vem carregado de conotações ideológicas e é a partir dele que deve ser buscada uma outra chave de leitura para a recusa do ecletismo. Alcântara Machado é igualmente importante neste tipo de operação. Ele também denuncia a **perturbação** de uma cidade como São Paulo, despida de uma "*fisionomia própria e reconhecível*" oriunda de "*obsessão racial do que é estrangeiro*"<sup>24</sup>

A "obsessão do que é estrangeiro" é fruto, em grande parte, da vontade de ser europeu exibida pela burguesia ascendente, mas é sintomático perceber que a crítica modernista enfatiza principalmente a questão imigratória num gesto que se nos afigura claro quando pensado à distância. A "cidade européia", surgida do surto migratório, é um alvo muito mais direto do que a vontade cosmopolita da elite dominante, e é contra ela que se dirigem as críticas dos modernistas em busca das raízes da nacionalidade.

Como, naquele momento, imigrante era praticamente sinônimo de italiano e como os italianos são os principais configurantes da "cidade européia", é possível aventar a hipótese de que a tomada de posição antieclética é igualmente uma tomada de posição contrária àqueles elementos que haviam transfigurado o espaço urbano e os hábitos de São Paulo.

Esta hipótese parece ser corroborada quando confrontamos a atitude de Mário de Andrade e Alcântara Machado com aquela de Menotti Del Picchia que, ao contrário de seus companheiros, é defensor não apenas da feição européia da cidade, mas também da atitude eclética entendida em termos mais amplos. A arquitetura brasileira só poderia surgir de um "fundo eclético" integrado pelas contribuições nacionais dos diferentes povos radicados no país, decantado e transformado num elemento novo e único.

Num certo sentido, Del Picchia está mais próximo da leitura que foi há pouco proposta para o ecletismo brasileiro por acentuar seus diferentes modelos referenciais e por não negá-los em nome da utopia de um estilo nacional oriundo do passado. Isto não quer dizer que o escritor não leve em conta o legado da arquitetura colonial, mas ele não é exclusivo. A "complexidade dos estilos", a "espantosa e bizarra mistura de tipos arquitetônicos berrantes, alguns ridículos completamente em conflito com as condições climáticas da nossa terra" não são rechaçadas de antemão, como fazem os outros modernistas, pois Del Picchia tem delas uma compreensão antropológica. A "*origem complexa*" da nacionalidade brasileira é o fio condutor de que se serve Del Picchia para explicar a coexistência de todos os estilos "*num tumulto estonteante*", do qual resultaria a definição de uma arte brasileira,

---

23 M. de Andrade, "De São Paulo" *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 5(6), fev. 1921, s.p.

24 Alcântara Machado, cit., 171.

voltada contemporaneamente para a recuperação do legado do passado e para a inserção nas “*manifestações mais audazes da estética nova*”<sup>25</sup>.

Não é por acaso que atitudes tão diferentes perante a questão eclética repon-tem em participantes de dois grupos distintos: os paulistas, a recriminarem a trans-figuração de sua cidade pelo poliestilo eclético; os ítalo-paulistas, a exaltarem a contribuição do imigrante à cultura brasileira, **naturalmente** eclética pela origem diferenciada de seus integrantes.

Se este é um dado ponderável a ser levado em conta na análise da leitura do ecletismo feita pelo modernismo, não deixa de ser curioso lembrar que algumas das fontes que fecundam esta leitura provêm contraditoriamente da Itália. Ao já lem-brado manifesto da arquitetura futurista, com sua crítica do modelo eclético, deve ser acrescentada a atitude “futurista” de Alcântara Machado e Oswald de Andrade, que parecem encontrar nas formulações do movimento italiano respostas precisas a seus questionamentos e soluções adequadas à destruição dos exemplares antinacionais no terreno da edificação e do urbanismo.

Outro dado a ser levado em conta neste balanço é a presença inquestionável das idéias e da prática arquitetônica de Warchavchik, que se havia formado no “Istituto di Belle Arti” de Roma. Se o aprendizado a que o arquiteto russo fora submetido era tradicional, não há dúvida de que as idéias que ele traz ao Brasil estão em sintonia com os postulados da arquitetura moderna, aprendida no ambien-te italiano, ainda penetrado pela agitação futurista e aberto ao diálogo com o con-temporâneo em sentido europeu.

Paradoxalmente, do país considerado o maior responsável pela afirmação do modo de ser eclético no Brasil, provêm algumas das idéias que permitem criti-car este modelo, mas de tais paradoxos é feita nossa modernidade e a eles não é possível fugir. E se de mais um paradoxo quiséssemos falar, ele poderia ser locali-zado em *L’Esprit Nouveau*, fonte de algumas atitudes modernistas, não alheio a uma série de idéias futuristas que acabam chegando ao Brasil pelo trâmite da Fran-ça...

Abstract: The Eclecticism is presented as the architectural expression of the rising bourgeoisie, symbol of the country’s modernization. Against it fight the modernists, looking for a national style.

Key-words: architecture, Eclecticism, builders, Modernism, redesccovery of Baroque style.

---

25 M. Del Picchia, “Arquitetura nacionalista”. *A Gazeta*, São Paulo, 2 fev. 1920. Para dados ulteriores, vide: Fabris, 289-292.