

Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria

João Masao Kamita

Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, Professor do Programa de Pós-Graduação
em História Social da Cultura – PUC-Rio

Rua Álvaro Chaves, 28/103 - Laranjeiras - Rio de Janeiro - 22231-220

(21) 2552-1022 - masao@puc-rio.br

Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria

RESUMO: Este texto procura estabelecer uma relação entre a moderna arquitetura no Brasil, especialmente na sua vertente carioca, e o movimento neoconcreto, partindo do pressuposto de que ambos partilham de certa similaridade no trato com as formas e procedimentos geométricos. Trata-se de hipótese, ainda inicial, mas que pretende interrogar sob novo ângulo a questão de “formalismo” na arquitetura modernista.

ABSTRACT: This text aims to establish a relationship between the modern architecture in Brazil, especially the Carioca school of architecture, and the movement neoconcreto, on the assumption that both share some similarities in dealing with the geometric forms and procedures. This approach wants to ask a new angle the question of "formalism" in modernist architecture.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna, neoconcretismo, geometria

KEYWORDS: modern architecture, neoconcretismo, geometry

ARQUITETURA MODERNA E NEOCONCRETISMO: UMA EXPERIÊNCIA DA GEOMETRIA

O debate sobre a Síntese das Artes se apresenta no Brasil por ocasião do Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado no ano de 1959 em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. “A Cidade Nova, Síntese das Artes” é o tema proposto pelo crítico de arte Mario Pedrosa¹ a partir do impacto da construção da nova capital federal. Pedrosa partia do pressuposto de que com Brasília finalmente nossa experiência moderna tinha alcançado um patamar que possibilitava, pela primeira vez na História, postular a dimensão iluminista do Plano: a condição inédita de se ultrapassar a utopia pelo planejamento, a inércia do passado e o incerto e imprevisível presente pelo horizonte de um futuro projetado, o entregar-se à Fortuna da Natureza pelo cultivo civilizado e esclarecido da Virtude. Tal esforço implicava uma convergência de esforços, dando a tal iniciativa o caráter de obra coletiva: a cidade como obra-de-arte. A união de esforços criativos coordenados pelo Plano significa a integração da arte num projeto político cultural, o que implica na participação da esfera mais ampla da sociedade, envolvendo artistas, Estado, indústria e trabalhadores.

Obviamente Pedrosa via na nova capital não tanto a realização plena desse projeto de síntese: ele mesmo sabia do ridículo de se defender Brasília como realização da síntese das artes, afinal a capital nem mesmo havia sido concluída. Antes percebia que o acontecimento “Brasília” se oferecia como a ocasião para o debate público sobre o caráter e a função das artes, tanto no que se refere às possibilidades de entendimento mútuo entre os meios, como na relação destas com as demais esferas da sociedade.

Ainda que Mario Pedrosa credite a Brasília tal condição, não houve por parte de artistas e arquitetos interação ou mesmo união de esforços que justificasse algum projeto em comum. Não deixa de ser surpreendente de fato, que advindo de bases semelhantes – o projeto construtivo moderno – arquitetura e as artes não tivessem manifestado interesse em debater e integrar suas produções, especialmente nesse momento em particular, as décadas de 1950-60, quando nossas produções modernas parecem ter alcançado suficiente densidade para se encontrar plenamente atualizadas a ponto de pensar sua especificidade cultural e construir simplesmente a capital federal do país.

¹ PEDROSA, M. Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981. pp.-

Contudo, ainda que não seja comprovado por documentos ou testemunhos alguma relação entre as duas produções de maior relevo do período - a moderna arquitetura no Brasil e o Neoconcretismo -, é possível levantar a hipótese de uma espécie de afinidade entre tais experiências, mesmo que não tenha ocorrido um encargo comum que tenha mobilizado artistas e arquitetos dos dois lados².

Tanto a arquitetura moderna como o neoconcretismo foram vistos como desvios ao racionalismo europeu. O propalado formalismo dos projetos brasileiros, o excesso de subjetividade da produção neoconcreta são acusações conhecidas. Partem, inclusive, de uma fonte comum, do concretismo suíço, justamente o movimento que se coloca como o herdeiro da tradição do projeto construtivo na arte, no ambiente do 2º pós-guerra. Conhecemos, todos, de quem parte o disparo à arquitetura: Max Bill. Alerta o arquiteto suíço "... que a arquitetura brasileira corre o risco de cair em um perigoso academicismo anti-social"³ se continuar dando mais importância ao individualismo formalista que nega a funcionalidade e o sentido social do projeto moderno, em favor de uma pretensa "liberdade de criação". O conceito de arte de Bill é categórico e plenamente sintonizado com os ideais do concretismo: "A arte consiste em tornar uma idéia clara e objetiva quanto possível, através dos meios mais adequados"⁴

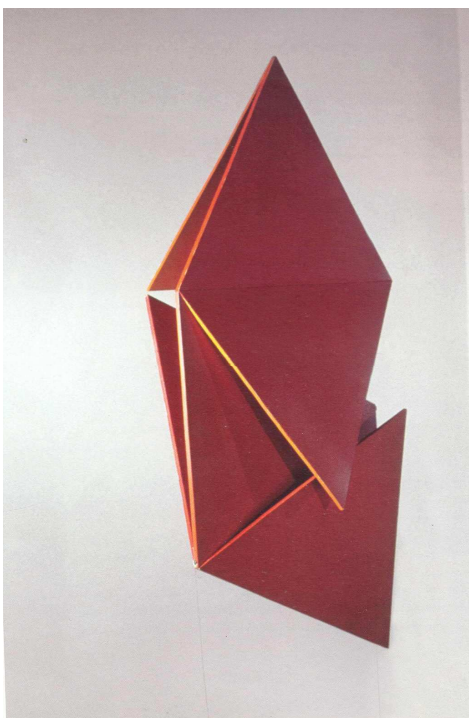
O fundamento da arte concreta é a plena identidade entre idealismo e objetividade da forma geométrica. Só assim ela pode ser projetiva, ou seja, fator paradigmático para a construção da realidade, e, ao mesmo tempo universal, isto é, imune aos conteúdos particulares ou individualistas, pressuposto fundamental para que ela alcance efetivo sentido de utilidade funcional. Nesse plano de convergência, a arte finalmente está preparada para voltar a se integrar no ciclo da produção e, assim, retomar a sua relevância social. Semelhante redução das formas à condição de índices visuais discretos, mas diretos, em plena sintonia com a insubstancialidade do mundo industrial moderno, significa o ápice do projeto construtivo no qual a arte produz com os meios técnicos atuais as formas de esclarecimento de um estar-no-mundo, em suma, de uma existência lúcida e consciente.

² Exceto talvez pela recente colaboração entre Niemeyer e Weissmann no Memorial da América Latina.

³ BILL, M. In.- XAVIER, A. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 159

⁴ IDEM, p. 161 – o grifo é meu.

Para o racionalismo concretista, portanto, a arquitetura produzida, sobretudo, pelos arquitetos cariocas no período de 30-60 estaria sob o signo de uma plasticidade arbitrária, pela falta de densidade social e desdém pela função. O Neoconcretismo, por seu turno, ao resgatar o valor expressivo dos meios plásticos, continuaria sustentando a poesia e a experiência individualista da obra de arte. Ambos, em suma, representariam uma espécie de regressão, já que afirmam valores que o projeto construtivo moderno havia duramente superado, como o conceito romântico de arte e do artista como ser inspirado, ou pior, o ideal da “arte pela arte” que a manteria afastada das contingências e fatalidades do real. Uma arte não-funcional só poderia recair numa prática decorativa, logo, inofensiva e ornamental à sociedade.



Helio Oiticica. *Relevo Espacial*. 1959



Lygia Clark. *Bicho*. s/d.

A acusação de desvio de um caminho nada mais faz que revelar a crença num conceito evolutivo da história, que define etapas a serem cumpridas ao longo de um inevitável futuro. Ressalte-se, por isso, que tais “opções desviantes” se deram como ato de consciência. Com extraordinária e surpreendente precocidade Niemeyer identifica seus oponentes, não no já combatido e derrotado academicismo, senão justamente no “funcionalismo ortodoxo” e na “ditadura do ângulo reto”. E das quatro composições apresentadas por Le Corbusier no volume do *Precisões*⁵ é nítida a preferência dos projetos cariocas pela primeira opção – a composição pitoresca que

⁵ LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado atual da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 138.

multiplica volumes aditivos – em detrimento da considerada ideal pelo mestre franco-suíço, justamente a última que mantém a idealidade virtual do volume cúbico e simultaneamente a liberdade da planta livre: La Roche mais do que Savoye, é o que se verifica. Aqui não foi necessário empreender a desconstrução do cubo clássico, seja através das extraordinárias manobras cubistas de Le Corbusier que promovem o intercâmbio incessante entre idealidade e contingência, seja pela decomposição planar do espaço de Rietveld na sua célebre Maison Schroeder. Mal dominamos a forma moderna corbusiana e já nos lançamos com ousadia juvenil rumo à exploração libertária da sintaxe e do vocabulário recém-adquirido.



M.M. Roberto. *Edifício Seguradoras*. 1949



Oscar Niemeyer. *Igreja S.Fco. Assis*. 1942

Nossa planta se revela extrovertida, com desenvolvimento expansivo pela superfície; nosso programa define unidades funcionais contidos em blocos múltiplos e diferenciados (quando se poderia concentra-los num único): nossa volumetria demonstra gosto por formas romboidais, trapezoidais, semi-esféricas; nossa composição opera a contraposição de linhas e angulações, retas e curvas; os vãos predominam sobre os muros de fechamento construindo um volume aberto e em franca envolveria para com a paisagem natural.

Todo empenho, em síntese, pode ser resumido em romper a separação entre o edifício e seu entorno, tanto em termos visuais pelos efeitos de transparência formal, como em termos corpóreos pelo incentivo à interação fenomenológica do espaço. O

espalhamento dos volumes abertos e sua elevação sobre pilotis são estratégias freqüentes para conquistar o objetivo que é a continuidade entre formas, espaços e superfícies. Esse partido encontra perfeita cumplicidade do paisagismo de Burle-Marx, que expande a modulação espacial deflagrada pela arquitetura, completando assim o desenho da superfície construída. De fato, se quase nenhuma atenção devotamos do desenho da cidade, essa arquitetura interativa quis realizar o desenho da paisagem. Em suma, tudo leva a um modo de relação que aposta menos em modelos de ordem de caráter abstrato e impositivo do quem em modalidades de interação flexíveis e afetivos.



Affonso E. Reidy. Museu de Arte Moderna. 1953-54.

No caso do movimento neoconcreto, sua emergência ocorre sob o signo de uma ruptura com a noção concreta de arte como forma objetiva e racional. Já no manifesto Neoconcreto (1959), Ferreira Gullar afirma que “... urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação”⁶. A reivindicação de valores como expressão e intuição soava aos concretistas como resquício romântico e artesanal, mas para Gullar era a defesa crítica da irredutibilidade do caráter fenomenológico da experiência estética, recusando desse modo a ascensão formal, distanciada e impessoal, que a redução racionalista e matemática da forma propunha. Isso explicaria a adoção da cor não rítmica, de formas geométricas não redutíveis às leis da matemática, de operações experimentais orgânicas, pois envolveriam o corpo, do conceito de tempo como duração, não como desdobramento mecânico.

⁶ COCCHIARALE, F., GEIGER, A.B. (org.) *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 236.

A força das torções fenomenológicas impostas às formas plásticas torna a experiência das obras neoconcretas um campo de reversibilidades entre corpo e espírito, algo que não consegue consentir divisão ou dicotomia. Mesmo em obras de início de carreira, como nos metaesquemas de Hélio Oiticica ou nas superfícies moduladas de Lygia Clark percebemos o anseio de colocar em questão a pretensa idealidade das formas, seja adotando procedimentos lógicos – p.e. simetria contraposta – para gerar configurações vorazes e perturbadoras, como no caso de Oiticica, seja atribuindo corporeidade a entes geométricos como no caso da “linha orgânica” de Lygia Clark – formada pelo encontro entre duas placas justapostas.

As operações de corte e dobra de espessas chapas de aço em Amílcar de Castro e a montagem exata e lírica dos módulos cúbicos virtuais de Franz Weissman tem nas figuras geométricas o ponto de origem a partir das quais tais procedimentos são acionados. Sempre é possível retornar à figura ideal para em seguida voltar a interrogar a inteligência do procedimento deflagrado. Nesse ir e vir, a escultura realiza sua irreduzível experiência. Partindo do plano, os artistas neoconcretos radicalizam, segundo Ronaldo Brito, a abertura para o espaço, forçando a “clausura ideal das figuras geométricas”⁷ para assim quebrar a dicotomia entre figura e fundo, entre objeto e espaço, entre, em última instância, sujeito e objeto. Um embate corpóreo é cada vez mais o que tais obras cobram, daí o caráter afetivo e pulsional a que chegam Oiticica e Clark dos Relevos Espaciais, Bichos, Objetos Relacionais, Núcleos, Penetráveis, Bólides ...

Nessa altura, podemos explicitar nossa hipótese: pondo entre parêntesis tal afinidade meramente negativa que a noção de desvio induz, e colocando em paralelo, como vimos, as obras é possível estabelecer certas aproximações, especialmente tomando-se como ponto em comum o modo singular como tanto a arquitetura como o movimento neoconcreto realizam o embate com as formas geométricas.

A motivação comum, de início, seria a recusa à ortodoxia racionalista, entendida como redutiva e demasiado afastada dos indivíduos. Nisso se expressa uma desconfiança do conceito de Abstração, ou seja, à redução da forma à idéia, conforme a tradição intelectualista que viria de Platão. A reposição do sujeito participante considerado em sua concretude, implicou numa produtiva, porém paradoxal estratégia de atuar por dentro dessa tradição, procurando aproximar as formas de idealidade ao mundo da

⁷ BRITO, Ronaldo. “Espaço em ato”. In.- Richard Serra. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997. p. 25.

vida. A estratégia, em uma palavra, consistiu em sensibilizar a geometria, trazê-la para perto, magnetizá-la de tensão sensível, torná-la envolvente e transitiva. Por isso as opções por formas que ativam o espaço, incentivam a participação, induzem o movimento, sensibilizam o corpo, desencadeiam sensações táteis.

A redução da carga de idealidade não significa a negação da geometria como fundamento operativo aos procedimentos formais da arte e da arquitetura. A tradição do expressionismo nunca serviu de paradigma aos projetistas brasileiros, nem tampouco o informalismo pictórico falou aos artistas neoconcretos. Mas como lidar com uma tradição – a do racionalismo platônico – com a qual não temos co-afinidade, da qual não nos sentimos herdeiros? Poderíamos arriscar dizer que nosso embate com as idealidades geométricas é relativamente recente e que, a rigor, só com a chegada da Missão Artística Francesa tomamos contato de modo consciente e controlado com a tradição clássica, justamente aquela que na origem associou geometria e ordem, forma e proporção, perspectiva e espaço. Essa falta de familiaridade fez com que nós não nos apropriássemos do Clássico enquanto Princípio de Autoridade, não só porque ele nos chegou tardiamente, como também porque logo foi substituído pelo moderno. A rigor, nossa primeira tradição na arte e na arquitetura – a barroca – já surgia como desvio da idealização renascentista das ordens clássicas; a ordem neoclássica logo se viu acusada, pelos nossos modernistas, de interromper uma tradição de autenticidade, impondo uma linguagem estrangeira em solo nativo; o projeto modernista, por fim, buscou simultaneamente o novo e o autêntico e por força dessa contaminação inédita descolou-se do universalismo “dogmático” do projeto construtivo moderno.

Essa espécie “atitude diletante” ou de certo “dedem” para com a geometria, a meu ver, decorreria não tanto de um traço de personalidade ou mesmo de formação histórico-cultural – aquela que nos coloca como avessos a formas absolutas de autoridade ou de regras abstratas de convivência – mas sim de uma disponibilidade moderna pela aventura e pelo experimental. Um tal modo de consideração significa lidar não cientificamente, mas poeticamente com a geometria. Só assim, pode-se experimentar o paradoxo de integrar idéia e matéria, figuras ideais e formas encarnadas. Em princípio, as figuras da geometria são, segundo Husserl, objetos ideais – universais –

para tanto não podem ser dependentes de uma evidência sensível, ter uma existência corpórea porque esta pressupõe uma individualização espaço-temporal no mundo⁸ .

Todo problema consiste em atribuir às figuras geométricas existência sensível, fazendo-as participar das condições instáveis e instantâneas do real. E isto significa retomar a uma questão de origem. Repor a questão da origem da geometria significa para Husserl suspender a tradição e se voltar para o ato de geometrizar – que é uma experiência, uma vivência sempre individual. O que se pretende é flagrar a emergência desse raciocínio de correlacionar coisas concretas – figuras, formas - no horizonte móvel do espaço-tempo. Nesse processo, a percepção cumpre papel fundamental, pois ela é a condição do mensurar distintas qualidades das coisas (cor, temperatura, peso, solidez), e isso não só com vistas à contemplação estética da paisagem, mas, sobretudo visando a satisfação de utilidades práticas do localizar, mover, operar, habitar. Nessa adesão ao mundo, a ciência da geometria encontrou motivação para avanço e aprofundamento de seus conteúdos. O contato da geometria com o mundo é o modo autêntico de reinventá-la.

BIBLIOGRAFIA

- BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005 .
- BRITO, Ronaldo. “Espaço em ato”. In.- Richard Serra. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- COCCHIARALE, F., GEIGER, A.B. (org.) *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- HUSSERL, E. *L'Origine de la Geometrie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

⁸ Para Husserl, como idealidade universal o Teorema de Pitágoras é igual a si mesmo, não importa sob qual língua seja apresentado. Ver HUSSERL, Edmund. *L'Origine de la Geometrie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999. pp.- 179-180

XAVIER, A (org.). Depoimento de uma Geração. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.