



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|---|--|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade | <input checked="" type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

A exposição de acervo como dispositivo crítico: Warchavchik, arquitetura e a metrópole

*Collection's exhibitions as a critical device:
Warchavchik, architecture and the metropolis*

*La exposición de arquitectura como dispositivo crítico:
Warchavchik, arquitectura y la metropole*

LIRA, José Tavares Correia de Lira (1)

(1) Professor Associado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, FAU-USP, São Paulo, SP, Brasil; e-mail: joselira@usp.br

A exposição de acervo como dispositivo crítico: Warchavchik, arquitetura, metrópole

*Collection's exhibitions as a critical device:
Warchavchik, architecture and the metropolis*

*La exposición de arquitectura como dispositivo crítico:
Warchavchik, arquitectura y la metropole*

RESUMO: O objetivo deste artigo é passar em revista algumas tendências, problemas e potencialidades das exposições de acervos históricos de arquitetura à luz de uma mostra que o próprio autor conduziu em torno da obra de Gregori Warchavchik no Centro Universitário Maria Antonia, entre 2013 e 2014. Partindo do acervo de projetos do arquiteto conservado pela FAU-USP, e de um trabalho de pesquisa empreendido nos últimos oito anos em torno dele, algumas questões são propostas à discussão neste simpósio: como um acervo arquitetônico é capaz de mediar as dificuldades que se impõem à fruição dos objetos arquitetônicos em uma sala de exposição? Quais as potencialidades críticas de um discurso gráfico em uma exposição histórica não especialmente dirigida a arquitetos? Como articular o discurso profissional com outras modalidades discursivas, e como elaborar o lugar do arquiteto em uma experiência social de que também ele se vale em seus processos de criação? Quais as relações entre as exposições de acervo e o desenvolvimento da pesquisa e da crítica arquitetônica?

PALAVRAS-CHAVE: Crítica, Exposições, Warchavchik, Modernismo, Metrópole

ABSTRACT: *The purpose of this article is to review tendencies, problems and potentialities of exhibitions focusing on architecture's historical collections in the light of a show the author himself led around the work of Gregori Warchavchik at Centro Universitário Maria Antonia, in São Paulo, between 2013 and 2014. Based on the architect's drawing collection held by the University of São Paulo's School of Architecture and Urbanism, and on a research undertaken in the last eight years around it, some topics are raised for discussion within the symposium: how a drawings collection is able to mediate the difficulties posed to the fruition of architectural objects in a showroom? What are the critical potentialities of a graphic speech in a historical exhibition not particularly addressed to architects? How to articulate the professional discourse within other kinds of discourses, and how to elaborate the place of architects in a social experience that is well worth in their process of creation? What are the relationships between collections' exhibitions and the development of architectural research and criticism?*

KEY-WORDS: *Criticism, Exhibitions, Warchavchik, Modernism, Metropolis*

RESUMEN: *El propósito de este artículo es revisar algunas tendencias, problemas y potencialidades de las exposiciones de colecciones históricas de dibujos arquitectura a la luz de una muestra que el propio autor llevó alrededor de la obra de Gregori Warchavchik en el Centro Universitario Maria Antonia, São Paulo, entre 2013 y 2014. Con base en la colección de diseños del arquitecto preservada por la Facultad de Arquitectura e Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo, y una investigación que se llevó a cabo en los últimos ocho años en torno a ella, tal vez algunas preguntas puedan ser propuestas para la discusión en el simposio: cómo una colección de dibujos es capaz de mediar dificultades que se ponen a la frucción de objetos arquitectónicos en una sala de exposición? Cuáles son las potencialidades críticas del discurso gráfico en una exposición histórica no dirigida específicamente a arquitectos? Cómo articular el discurso profesional con otras modalidades discursivas, y cómo elaborar o lugar de los arquitectos en una experiencia social que también opera en su proceso de creación? Cuáles son las relaciones entre la exposición de colecciones y el desarrollo de la investigación y de la crítica de la arquitectura?*

PALABRAS-CLAVE *Critica, Exposiciones, Warchavchik, Modernismo, Metropole*



1. INTRODUÇÃO

Exposições de arquitetura de natureza histórica constituem hoje uma prática corrente. Nascidas em meio ao processo de formação de instituições culturais modernas como universidades, museus, galerias, centros de documentação, grandes exposições de arte, elas se distinguem em geral pelo enfrentamento de alguns desafios básicos: a evocação de trajetórias individuais ou coletivas exemplares, a revisitação de modelos, tradições e problemáticas arquiteturais do passado, a aproximação a obras, conjuntos, sítios ou paisagens de valor histórico. A natureza pedagógica, crítica e patrimonial deste tipo de exposição impôs uma passagem recorrente para o conhecimento especializado, e mesmo para certo grau de erudição historiográfica no enfrentamento das implicações técnicas, poéticas ou culturais do assunto.

É verdade que ela variou significativamente ao longo do tempo. Tanto do ponto de vista de seus materiais, espaços, técnicas e públicos, como dos papéis que cumpriu, dos mais elevados, ligados à formação acadêmica, aos mais ideológicos ou publicitários, que muitas vezes se ressentem das representações vulgares, fontes pouco confiáveis e toda sorte de imprecisões e anacronismos de que fizeram uso. Mas estas exposições históricas de arquitetura só adquiriram maior consistência recentemente, com a criação de acervos especializados, arquivos, mapotecas e bibliotecas de arquitetura, que a partir da década de 1960 – a exemplo do GTA de Zurique, do NDB de Amsterdã, da Fundação Le Corbusier, do Bauhausarchiv, entre outros – começaram a se tornar mais acessíveis, inaugurando uma forma diferente de trabalhar com a documentação. (COHEN, 2011, p. 48-9)

Seja como for, é sintomático que ela tenha se enraizado tão fortemente na produção acadêmica que não somente os seus acervos de base tenham encontrado guarida recorrente nas universidades, mas também delas proviriam alguns dos mais notáveis curadores de exposições de natureza histórica. Apenas para citar um ilustre precursor neste sentido, evoquemos o caso de Henry-Russel Hitchcock Jr. Arquiteto formado em Harvard em 1924, com mestrado em 1928 e autor de *Modern Architecture: romanticism and reintegration*, das primeiras histórias genéticas da arquitetura moderna, de 1929, desde a sua mítica *International exhibition: Modern Architecture*, realizada no MoMA em 1932, Hitchcock se distinguiu em meio a mais de uma geração de curadores e gestores de museus nos EUA pela habilidade com que transitava em suas exposições entre a grande visada histórica e a perícia no exame direto de materiais e processos artísticos. Atuando regularmente em instituições da importância do MoMA ou de museus universitários como o Fogg de Harvard, o da Vassar College, o do Wadsworth Atheneum, o da Smith College, o da Rhode Island School of Design, ele não somente se empenhou em articular historicamente algumas das tendências arquitetônicas de seu tempo, mas também em repropor o valor antecipatório de obras, personalidades e atitudes do passado. E não somente quando se dedicou a examinar minuciosamente algumas das mais notáveis trajetórias individuais (como as de Richardson, Wright ou Gaudi), mas também quando se propôs a construir sínteses geracionais (como o Romanesco, o Early Modern, o Estilo Internacional, a arquitetura do pós-guerra etc) e regionais (de Chicago, Springfield e Rhode Island à Inglaterra, EUA e América Latina). (SEARING, 1982)

O fato é que esse perfil emblemático do historiador-curador se tornaria mais e mais presente a partir dos anos 1960, convocando de modo mais ou menos heterodoxo, historiadores acadêmicos do porte de Manfredo Tafuri, Kenneth Frampton, Jean-Louis Cohen, Beatriz Colomina e tantos outros. Mesmo em um país como o Brasil, onde os espaços de guarda,

conservação e exibição de acervos arquitetônicos são muito pouco estáveis ou bem estruturados, é possível reconhecer um trânsito revelador nas últimas décadas entre a militância acadêmica e a atividade curatorial. Veja-se, por exemplo, a atividade neste sentido de professores como Margareth Pereira, Lauro Cavalcanti, Ana Luiza Nobre ou Abílio Guerra.

É possível talvez afirmar que um gênero específico de exposições de arquitetura, ancorado na erudição acadêmica e em acervos museológicos ou de potencial museológico, vem se constituindo nas últimas 4 ou 5 décadas, à medida em que a própria historiografia de arquitetura se articulava intelectualmente no interior campo acadêmico: aperfeiçoando suas metodologias de classificação e interpretação, seus instrumentos de pesquisa e documentação, seus critérios e recortes de periodização, seus cânones de valor etc. Ou antes, que esse gênero expositivo, que ganhou terreno com o Movimento Moderno, quando a exposição de arquitetura tornou-se poderoso dispositivo de ruptura e autonomização face à academia, valendo-se frequentemente de estratégias de aproximação à cultura de massas (COLOMINA, 1994), vem entre finais da década de 1960 e início da de 1970, se afirmando como terreno fecundo “ao encontro entre os novos historiadores, em boa parte libertos do fardo profissional, e os novos arquitetos, de agora em diante excluídos do trabalho histórico de base,” (COHEN, 2011, p. 48). De fato, de maneira geral, segundo Cohen, não apenas o número de exposições de arquitetura aumentou enormemente a partir dos anos 1970, mas elas em grande parte seriam dedicadas à “apresentação de descobertas ou demonstrações históricas”, muitas vezes através de cenografias engenhosas, como uma espécie de compensação à exclusão semivoluntária dos projetistas em relação à pesquisa. Ele cita os casos da Bienal de Veneza de Portoghesi em 1980, da exposição de Hans Hollein sobre a Viena de 1880 a 1930, em 1985, e das exposições de Podrecca sobre Carlo Scarpa, em 1984, e de Gregotti sobre Le Corbusier, em 1987.

O objetivo deste artigo é passar em revista algumas das tendências, problemas e potencialidades das exposições de acervos históricos de arquitetura à luz de uma experiência que o próprio autor conduziu em torno da obra de Gregori Warchavchik no Centro Universitário Maria Antonia, entre 2013 e 2014. Partindo do acervo de projetos do arquiteto conservado pela FAU-USP desde os anos 1980, e de um trabalho de pesquisa que se empreendeu em torno dele (LIRA, 2011), algumas questões talvez possam ser propostas à discussão neste simpósio: Como o acervo arquitetônico é capaz de mediar as dificuldades que se impõem à fruição dos objetos arquitetônicos em uma sala de exposição? Quais os riscos e valores de preservação que incidem sobre a exposição de originais? Quais as potencialidades críticas do discurso gráfico do arquiteto em uma situação de exposição histórica não especialmente dirigida à formação do arquiteto? Como articular o discurso profissional com outras modalidades discursivas, visuais ou não, e como situar esse profissional em uma experiência social de que também ele se vale em seus processos de criação? Quais as relações entre as exposições de acervo e o desenvolvimento da pesquisa histórica e da crítica arquitetônica?

2. DO ACERVO À EXPOSIÇÃO

A exposição *Warchavchik, arquitetura, metrópole*, de dezembro de 2013 a fevereiro de 2014, foi concebida no seio de um convênio estabelecido em 2012 entre a biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e o Centro Universitário Maria Antônia da USP, com vistas à

extroversão da pesquisa histórica nos acervos de projeto da FAU e o estabelecimento de uma agenda regular de exposições de arquitetura na universidade.

Primeira exposição de uma série planejada com base neste convênio, a exposição, como disse, foi elaborada a partir de um trabalho de pesquisa que venho empreendendo nos últimos oito anos em torno da trajetória de Gregori Warchavchik, e do acervo de seu escritório doado à FAU por sua família em 1982. Cobrindo um total de 538 projetos, entre originais e cópias heliográficas, além de um acervo fotográfico de 735 imagens, entre ampliações e digitais, o acervo passara naquela ocasião a integrar o setor de projetos da biblioteca, criado em 1970, e que hoje se apresenta como uma das mais importantes coleções de desenhos de arquitetura do Brasil, composta de originais provenientes de escritórios brasileiros dos séculos XIX e XX, dentre os quais os de Ramos de Azevedo, Severo & Villares, Victor Dubugras, Samuel e Christiano das Neves, Rino Levi, Vilanova Artigas, Gian Carlo Palanti, Carlos Millan, Jacques Pilon, Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Bratke, Roberto Coelho Cardozo, Abelardo de Souza, Waldemar Cordeiro, Rodrigo Lefèvre, Abraão Sanovicz, Marcelo Fragelli e Joaquim Guedes.

É significativo também o fato do convênio ter sido firmado com o Centro Universitário Maria Antônia. Sediado em um edifício fortemente associado à gênese da Universidade de São Paulo e ao processo de resistência democrática no país, ele vem abrigando desde 1993 um dos mais importantes lugares de extroversão da produção acadêmica. Ancorado em um complexo programa educacional e cultural, de caráter interdisciplinar, prioritariamente voltado às artes, às humanidades e à crítica cultural, as suas atividades vem envolvendo ao longo dos anos tanto professores, funcionários e alunos da Universidade, como colaboradores externos, entre críticos, curadores, artistas, intelectuais e mesmo outras instituições culturais da cidade e do país. Desde a sua fundação, o Centro abriga regularmente mostras e exposições, sobretudo de artes visuais, que contribuíram para afirmar a instituição como um dos centros de reflexão mais importantes sobre arte contemporânea em São Paulo.

Esporadicamente, o Centro abrigou também exposições de arquitetura, como as dedicadas a Unilabor, com curadoria de Mauro Claro, em 2004; à Arquitetura Paulista Contemporânea, organizada em 2006 por um conjunto de arquitetos formados na FAU-USP entre 1986 e 1996; à obra de Paulo Mendes da Rocha, em 2011, sob curadoria de Ana Helena Curti; e aos desenhos originais das conferências sul-americanas de Le Corbusier em 1929, organizada por Rodrigo Queiroz e Hugo Segawa em 2012. Diferentemente destas, contudo, a exposição de Warchavchik partiu de um protocolo formal estabelecido entre um acervo histórico da USP e um órgão de cultura e extensão universitária com objetivo de "promover a cooperação entre as duas instituições com o fim de realizar, conjuntamente, exposições de desenhos originais de arquitetura e outras atividades de caráter acadêmico, científico e cultural em áreas de interesse comum". Pensada, portanto, como parte de uma política regular de preservação e comunicação de acervos da própria universidade, ela se credencia a receber apoio institucional, na forma de recursos financeiros, logísticos assim como no envolvimento formal de professores, pesquisadores e funcionários no desenvolvimento do projeto.

Assim sendo, não somente os recursos provieram da própria FAU, do CEUMA e do fundo de Cultura e Extensão da USP, mas o desenvolvimento do projeto contou com a participação de alunos de pós-graduação (Mina Warchavchik Hugerth, Juliana Braga, João Sodré e Dora Dias) e de graduação (Victor Prospero, Beatriz Brandt, Gabriel Rocchetti) ao longo de todo o processo curatorial, do levantamento documental ao design e produção geral da exposição. Contou ainda com a colaboração da equipe responsável pela preservação dos acervos de projetos da



FAU (as funcionárias Lisely Pinto, Satiko Matsuoko, Rita Camargo), assim como de outros funcionários da USP, a saber do Instituto de Estudos Brasileiros, do Centro de Preservação Cultural e do Centro Universitário Maria Antônia.

3. DO ACERVO À CIDADE

Apesar de centrada em um acervo de arquiteto, a exposição não foi concebida como uma retrospectiva individual. Ao contrário, levando em conta as especificidades da trajetória de Warchavchik e seu reatamento no respectivo acervo, pretendeu focalizar algumas dimensões inevitáveis em uma mostra de arquitetura, isto é, considerando-se o fato de que as obras elas mesmas só se fazem de maneira oblíqua, através de suas representações, imagens e registros documentais. Optou-se, desse modo, a enfrentar acima de tudo a materialidade gráfica dos projetos, como suporte discursivo e memorial, seus significados e desígnios propriamente arquitetônicos, assim como suas circunstâncias de invenção e trabalho, agentes e agenciamentos envolvidos, técnicas, instrumentos e espaços de produção projetual.

Neste sentido, o foco no acervo visou situa-lo em três problemáticas básicas: em primeiro lugar, a história de exibição dos projetos de Warchavchik, das exposições de manifesto, individuais ou coletivas, às mostras retrospectivas de sua obra; em segundo lugar, aquilo que o acervo permitia entrever dos modos de intervenção do arquiteto no campo projetual; por fim, os modos pelos quais os desenhos eram capazes de falar de um amplo conjunto de transformações materiais e culturais na metrópole.

Um acervo de exposições

Como se sabe, a obra de Warchavchik, possui um longo histórico de interpretações, em grande forjadas em meio ao processo de valorização de sua arquitetura por meio das exposições. A ideia foi de algum modo aludir a mutações cruciais nos objetos e modos de expô-la ao longo do tempo, entrecruzando essas variações com sua recepção. Assim, ao lado de registros como catálogos e fotografias de algumas das mostras antológicas, foram selecionados artigos e anúncios de periódicos, números inteiros de revistas de variedades, arte e arquitetura, livros, teses e outras publicações de natureza monográfica, que ao longo do tempo foram elaborando representações de segundo grau, com forte poder de modelagem do lugar de sua obra na história e na cultura.

Focalizamos momentos como o de manifesto, em que se tratava de difundir publicamente novas ideias e formar sensibilidades aptas a lidar com as novas propostas estéticas e espaciais propostas. Momentos como aqueles que cercam as suas realizações mais emblemáticas, relacionadas a proposta da habitação moderna, e no qual Warchavchik ocupara lugares centrais no circuito de prestígio do sistema de arte e arquitetura no país, como os salões, as revistas de vanguarda, a Escola Nacional de Belas Artes, a SPAM e o CAM, organizando ele mesmo exposições de algumas de suas obras, ambientadas em tamanho real com novos dispositivos técnicos, peças de decoração e mobiliário, obras de arte e literatura de vanguarda, nas quais o público era convidado a usufruir informalmente do espaço, do design e seus conteúdos. Como a *Exposição de uma Casa Modernista*, em 1930, que atraiu milhares de visitantes à casa da rua Itápolis, no Pacaembu, São Paulo, ou a *Exposição de uma Casa Moderna*, em fins de 1931, e a *de um Apartamento Moderno* em 1932, na casa à rua Toneleiros e na cobertura à avenida Atlântica, respectivamente, ambos em Copacabana, Rio de Janeiro. Ou mesmo como em exposições de natureza institucional, em que sua arquitetura



viria a protagonizar uma tendência dissidente ou de referência aos rumos gerais da produção projetual contemporânea. Como por exemplo as exposições coletivas, como aquelas patrocinadas entre 1931 e 33, pelo *I Congresso de Habitação* e a *I Exposição da Sociedade Pro-Arte Moderna*, em São Paulo, e no Rio de Janeiro, no interior do 38º. *Salão Nacional de Belas Artes* e do *I Salão de Arquitetura Tropical*. Nelas, alguns de seus projetos e obras, eram expostos por meio de suas representações gráficas, fotográficas e tridimensionais, sem grande independência nem preocupação expográfica, ainda que por vezes os registros de arquitetura fossem acompanhados de elementos de ambientação como móveis e plantas.

Também procurou-se observar o momento em que a apresentação de sua obra deixava a condição marginal que ocupava para figurar em chave canônica, seja em mostras de conjunto da moderna arquitetura brasileira, como na *Exposição de Arquitetura Brasileira*, realizada em Londres e Copenhague em 1942, ou *Brazil Builds*, no MoMA de Nova York em 1943; seja em exposições individuais, de natureza retrospectiva, em que se pretendia estabilizar de modo compreensivo e hierárquico aquilo que se considerava mais representativo em sua obra, em termos de papéis e contributos específicos à história do modernismo arquitetônico no Brasil. Como nas salas especiais a ele dedicadas nas *Exposições Internacionais de Arquitetura* da II e da VII *Bienal de Arte de São Paulo*, em 1953 e 1963; ou na retrospectiva *Warchavchik e as origens da Arquitetura Moderna no Brasil*, realizada no MASP, e em sua versão carioca, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ambas em 1971, em que partindo-se de um design museológico seriam privilegiados seus trabalhos iniciais em detrimento de sua produção mais recente. Como se na prática, sua obra, abandonando o lugar de pioneirismo que lhe coubera até aos anos 1930, houvesse perdido em conteúdo de inovação, interesse artístico ou arquitetônico, ao embarcar em definitivo no ciclo de produção da metrópole.

Além destas, incorporamos algum registro de exposições mais recentes, cujo enfoque curatorial e expográfico, parece anunciar algumas mudanças de atitude, como a adoção de recortes mais específicos (um aspecto ou período de sua obra, uma obra, um campo de atuação), e de investigações às vezes mais cuidadosas do design geral das exposições.

Reconhecer, ainda que rapidamente, essa história da exposição de sua obra foi também uma maneira de valorizar uma reflexão acerca do próprio ato de expor a arquitetura, suas técnicas, seus propósitos, seus públicos em vista, suas transformações no tempo. E em um espaço expositivo eminentemente voltado às artes visuais e de matriz universitária, quando este se dedica a acolher os acervos documentais, museológicos e de pesquisa da própria universidade no campo da arquitetura. E se desta vez interessava mobilizar um acervo histórico, de grande potencial museológico, revisando-o à luz de perspectivas críticas e historiográficas mais recentes, esperava-se também que o gesto reverberasse na tomada de distância em relação a propósitos ainda muito recorrentes nas exposições de arquitetura como o de legitimação de novos cânones e poéticas ou de consagração retrospectiva de projetos e projetistas.

Um acervo de trabalho

De fato, o acervo dá notícias não somente de um período razoavelmente longo de atuação de Warchavchik no Brasil, entre os anos 1920 e 1960, mas também de transformações significativas nos modos de atuação do arquiteto. Como se sabe, no ambiente paulistano de efervescência econômica e cultural, cedo ele passou da condição de arquiteto assalariado da grande empresa de construção que o trouxe ao país em 1923, a uma carreira liberal, fortemente marcada pela afirmação da personalidade profissional do autor, com a construção de sua famosa residência na Vila Mariana em 1927. Foi em seu pequeno escritório, assinando



os projetos e obras das primeiras casas modernistas do Brasil, que o arquiteto constituiu sua identidade de vanguarda, sua reputação e influência, ocupando até o início da década de 1930 o centro dos combates estéticos e culturais do movimento moderno no país. Essa enorme projeção adquirida pelo arquiteto não impediu, todavia, que ele praticamente viesse a desaparecer da cena profissional nos anos seguintes, a qual retornaria no final daquela década à frente de projetos de outra natureza, sem a força programática ou experimental dos anos anteriores, como em projetos para concursos públicos, ou de edifícios comerciais e de apartamentos, e residências unifamiliares, principais ou de veraneio, construídos na maior parte das vezes por clientes particulares. Na década de 1950, mais uma mutação em sua forma de inserção no circuito da construção civil, com a criação da empresa construtora Warchavchik e Newmann, que seria responsável por empreendimentos de maior vulto, torres de escritórios, clubes, hotéis, bancos, em parte viabilizados pelas mudanças de escala das equipes de trabalho, assim como no mercado imobiliário, a que corresponderia nova clientela de empreendedores, construtores, incorporadores e financistas.

Essas passagens do assalariado ao profissional liberal independente, deste ao arquiteto construtor e, logo depois, ao empreendedor imobiliário, foram centrais na estruturação da exposição que dedicou alguma atenção a de índices elementares de trabalho – fotografias do escritório, formas de identificação profissional como cartões de visita, letreiros, carimbos, a correspondência profissional, instrumentos de trabalho etc – assim como à pluralidade de formas de representação gráfica, de momentos diversos do desenho, internos e externos, à sua variação técnica, material e estilística. A ideia foi tomar o desenho de arquitetura menos como uma linguagem artística ou um instrumento linguístico de tradução entre projeto e construção, do que como peça de autenticação do arquiteto em sua capacidade antecipatória perante o social, isto é, que lhe isentava de operar diretamente com seus objetos de criação, isto é, as obras edificadas elas mesmas.

Um acervo da metrópole

Como todo desenho, além de uma superfície de representação à frente do sujeito e algum instrumento para rabiscar, os projetos reunidos na exposição trazem consigo um assunto, um tema, alguma coisa que não se vê antes deles, mas que antecede sua construção, ainda que em diálogo com o mundo ao seu redor (EVANS, 2003).

A proposta da exposição foi flagrar o arquiteto modernista na São Paulo de 1930 aos primeiros anos 1960, quando a cidade passou por um processo gigantesco de transformação com o ritmo da industrialização, as multidões de imigrantes, a diferenciação de posições sociais e ocupacionais, novos códigos de sociabilidade e de organização. Profundamente marcada por um ethos geral e indisciplinado de mudança, no dizer de Richard Morse (MORSE, 1954); imensa aglomeração tentacular voltada ao futuro, segundo Roger Bastide (BASTIDE, 1973); primeira cidade autenticamente burguesa do Brasil, para Florestan Fernandes (FERNANDES, 1960); a paisagem física de São Paulo também foi alterada drasticamente em meados do século XX.

Ainda estamos por compreender o papel da arquitetura na conversão da cidade de um núcleo provinciano à metrópole nacional. Pois a ascendência de São Paulo no pós-guerra afirmou-se tanto na indústria, no mercado de trabalho e de consumo, na cultura e nas artes (ARRUDA, 2001), como nas práticas de projeto e planejamento sob o influxo avassalador da urbanização, da especulação e da indústria da construção. Até então achatada e esparramada por colinas e várzeas da região, a cidade observou no período a canalização de rios e córregos, a proliferação de loteamentos, avenidas e arranha-céus, o aparecimento de novas formas de



habitação, locomoção, espaços comuns, serviços de infraestrutura e múltiplas dificuldades. Tudo isso foi assunto de trabalho dos arquitetos. Conscientemente ou não, eles passaram a operar na produção da metrópole: de sua imaginação erudita à sua edificação e ecologia, esquadrinhando e modelando situações, reproduzindo divisões e conflitos reais e fomentando novos arranjos sociais.

Os projetos de Warchavchik aqui expostos remetem a posições relevantes quanto aos espaços de vida coletiva na metrópole em seus atributos fundamentais de eficiência e monumentalidade, complexidade e especialização, densidade e fluidez. Com eles, propõe-se repensar o papel representacional do desenho em transmutações de outra ordem que não exatamente sua tradução construtiva. Aliás alguns dos desenhos incluídos na exposição nunca foram construídos e muitos são desconhecidos. Outros eram apenas variações de séries mais extensas de alternativas projetuais. Visando fornecer elementos de localização e animação, a maioria se tratava de desenhos de estudo, sobretudo vistas externas e representações em perspectiva, frequentemente referenciados na escala humana, em elementos naturais e paisagísticos e entornos urbanos, por vezes familiares. Recheados de episódios fugais, o trânsito, o movimento de passantes, o entardecer, o banho de sol, elas foram selecionadas justamente por sua capacidade de apelar diretamente a valores visuais, evidenciando uma retórica acerca da cidade imaginada, passível de apreensão ao observador desaparelhado, até porque permeada pela vida comum.

Projetos de moradias em série, como os conjuntos executados na Mooca, Vila Mariana e Gamboa; projetos de espaços públicos, como o Paço Municipal na região da Sé e a Praça da República, apresentados em concursos de arquitetura; condomínios de apartamentos, como os edifícios Mina Klabin Warchavchik, Tejereba, no balneário mor de São Paulo, Cícero Prado, Moreira Salles, e mesmo bairros inteiros como Cidadinha; estruturas de uso misto, comerciais e de serviços, como o Juruá, versões não contratadas do Itália e do Conjunto Nacional, e arranha-céus para o cruzamento da Martins Fontes com a Consolação ou no Largo de São Francisco, que aliás mereceria como de praxe variações compositivas diversas; complexos de lazer e sociabilidade, como as sedes do Automóvel Clube e do Atlético Paulistano, o estádio de futebol de Santos, o salão de festas do Pinheiros, e o ginásio esportivo da Hebraica, que falam justamente da dificuldade de se constituir parâmetros seguros de encontro e distinção na metrópole: temas, em suma, que difundem tipos novos de arquitetura e escalas de construção inéditas, e novas formas de vizinhança e especialização espacial, práticas de proximidade e distância, modos de estar segregado ou em público, elos entre grandes maciços edificados e sociabilidades urbanas cada vez mais inapreensíveis, complexas, desfiguradas.

Em detrimento da tendência recente à valorização dos desenhos de arquitetura como objetos de consumo e repositórios de efeitos gráficos, esse acervo de projetos de Warchavchik não foi reunido exatamente por suas qualidades artísticas. Tampouco se buscou apresentá-los como mediadores de construções, como instruções para a produção em sentido estrito, ainda que se tenha incluído no conjunto alguns exemplares característicos de preocupações executivas, como plantas e cortes com as devidas cotas métricas e carimbos profissionais, um cronograma de obras, o detalhe de uma válvula, um projeto de prefeitura completo. O foco foi, portanto, o campo de visibilidade que os desenhos instruíam, como forma de olhar oblíquo para o real, subterfúgio ativo em relação ao peso das soluções imediatas, investigação do mundo edificado, resposta a convenções espaciais, presença crítica e mesmo visionária na cidade.



Exibidos em meio a imagens retiradas ao cinema, à imprensa e à publicidade da época, esse conjunto variado de especulações projetuais em torno das alegorias e materiais metropolitanos, visa justamente potencializar esses nexos da arquitetura com as impressões da grande cidade (SIMMEL, 2005). Submetendo suas formas e estruturas edificadas ao fluxo de fragmentos e detalhes instantâneos, pretendeu-se fazer ressoar os artefatos arquitetônicos na atmosfera das aparências e na vida dos objetos tangíveis a que, sólidos e duradouros, sorratamente, e cotidianamente, eles se reúnem.

4. CONCLUSÕES

A aproximação entre o trabalho de guarda e as instâncias de comunicação é procedimento corrente nas instituições comprometidas com a preservação de acervos culturais. Não se pode ignorar, por outro lado, o peso dos acervos documentais no desenvolvimento da pesquisa histórica. Nas coleções de projetos de arquitetura essa passagem entre conservação, pesquisa e comunicação é algo, porém, ainda recente. Não somente porque arquivos e museus desta natureza são relativamente recentes, mas também porque são recentes as práticas e compromissos filológicos da historiografia arquitetônica.

A exposição de Warchavchik foi estruturada no seio de um protocolo de colaboração entre uma instituição de guarda de acervos sem uma agenda expositiva regular e uma instituição voltada à extroversão cultural sem acervo próprio. E se este é um dilema particularmente sensível no caso da arquitetura, e mais ainda no caso do Brasil, dada a fragilidade local de arquivos, museus e galerias especializados, talvez o investimento em exposições de acervos seja uma estratégia importante de fortalecimento de iniciativas voltadas à sua preservação e pesquisa.

É importante levar em conta os riscos e desafios específicos em uma exposição desta natureza. Se o conjunto de desenhos – e boa parte das fotografias – ali exibidas, ao ingressarem no acervo da biblioteca da FAU-USP, tiveram que se submeter a normas e procedimentos de processamento, catalogação e guarda, eles estão longe de seguirem condições adequadas de conservação. As dificuldades de acondicionamento são visíveis nos danos físicos nos suportes, exigindo ações especiais, delicadas e onerosas, de higienização e estabilização, antes de serem montados para a exposição. Qual seria então a importância de expô-los? Porque não recorrer as múltiplas possibilidades de reprodução abertas pelas tecnologias digitais? Parece-me que a exposição de itens originais de um acervo – e não apenas de arquitetura – não se justifica exatamente por um tal dimensão aurática. Afinal eles mesmos são uma modo de representação de algo que se lhes pretende exterior. Mas ela traz consigo algo indiscutível, e provavelmente relevante para a sua conservação. A exposição de originais aciona um conjunto de processos capazes de incidir beneficentemente, ainda que parcialmente, em sua conservação física, com a investigação de patologias, a digitalização, a estabilização, o restauro, o design de suportes adequados, bem como dos processos de montagem e desmontagem. Mais do que isso, ela possibilita o reconhecimento simultâneo do valor cultural e da vulnerabilidade material do objeto exposto, o que, bem amparado tecnicamente, contribui para valorizar publicamente iniciativas sistêmicas de salvaguarda – do acondicionamento e documentação dos acervos à sua pesquisa e comunicação.

Sem dúvida há tendências curatoriais e expográficas que precisam ser consideradas em exposições dessa natureza. O recurso a tecnologias de digitalização, reprodução fac-similar e disponibilização virtual de acervos pode, certamente, contribuir não somente para a preservação dos originais, mas também para a ampliação do acesso e qualificação das formas de fruição pública do acervo. Mais do que isso, a recriação ou a mimese dos dispositivos de



guarda e pesquisa, isto é, das tecnologias, regras, equipamentos, mobiliário, ambientes específicos aos arquivos, museus, bibliotecas, antiquários, laboratórios, ateliês, escritórios, vem se impondo crescentemente nas concepções expositivas. E não apenas do ponto de vista cenográfico, mas também de sua adequação a propósitos educativos ligados à investigação de materiais ou problemáticas próprios aos acervos ou conteúdos expostos. A última Bienal de Arquitetura de Veneza é exemplar a esse respeito, tais os múltiplos partidos curatoriais e expográficos que potencializaram essa relação entre arquitetura e acervo. Veja-se o caso da mostra principal sobre os Fundamentos da Arquitetura, com seu recurso onipresente às taxonomias, ou em alguns dos pavilhões nacionais dos mais instigantes como os da Suíça, do Japão, do Uruguai ou dos EUA, nos quais a mobilização de coleções inteiras ou a construção de arquivos próprios, a reflexão sobre práticas e objetos inventariais dos arquitetos, a invenção ou simulação de dispositivos de guarda e pesquisa, são elementos centrais de concepção das exposições.

Ainda está por ser feita uma análise mais cuidadosa da história das exposições de arquitetura no Brasil. Mas nas últimas décadas elas parecem vir sofrendo alterações substantivas, vinculadas ao surgimento de aportes inovadores, assim como de acervos e novas práticas de preservação, pesquisa e comunicação no campo. Leituras monográficas ou de conjunto da produção moderna e contemporânea de arquitetura vem estabelecendo diálogos profícuos com a crítica e a historiografia. Abordagens discursivas melhor anguladas da produção e novas estratégias institucionais e promocionais, vem sendo acompanhadas de mudanças substantivas no design e nas tecnologias de exposição. Plataformas transversais começam a despontar, propondo articular recortes mais amplos – conceituais, estéticos, históricos, políticos, institucionais, linguísticos entre outros. Talvez seja o momento de assumirmos de uma vez por todas o lugar destas exposições como instâncias de crítica de arquitetura, entendida seja como intuição gráfica ou impulso inventivo ou de arquitetos, seja como projetos particularizados, seja ainda como discursos, especializações e territorialidades de outra ordem.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, à equipe da biblioteca responsável pelo acervo de Warchavchik, ao Centro Universitário Maria Antônia, ao Instituto de Estudos Brasileiros, ao Centro de Preservação Cultural da USP, à família do arquiteto Gregori Warchavchik, e muito especialmente a Mina Warchavchik Hugerth, Juliana Braga, João Sodré, Dora Dias, Victor Prospero, Beatriz Brandt, Gabriel Rocchetti, sem os quais a exposição em questão não teria sido realizada.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, M. A. N. *Metrópole e Cultura*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- BASTIDE, R. Duas capitais: Rio de Janeiro e São Paulo. In *Brasil, terra de contrastes*. São Paulo: Difel, 1973, pp.141-167.
- COHEN, J.-L. Da afirmação ideológica à história profissional. In *Designio*, 11-12, mar. 2011, pp. 45-52.
- COLOMINA, B. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- COUTINHO, S. *Memória e esquecimento: Casa Nordschild e a formação da arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, puc-rj, 2003 (dissertação de mestrado).



- EVANS, R. Translations from drawing to building. In *Translations from Drawing to Building and other essays*. Londres: The Architectural Association, 2003.
- FARIAS, A. *A arquitetura eclipsada: notas sobre história e arquitetura; a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*. Campinas, SP: ifch-unicamp, 1990 (dissertação de mestrado).
- FERNANDES, Florestan. O Homem e a cidade-metrópole. In *Mudanças Sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1960, pp. 266-286
- FERRAZ, G. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: masp, 1965.
- LIRA, J. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- MORSE, R. *De Comunidade a Metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- MUSEU de Arte de São Paulo. *Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil*. São Paulo: masp, 1971.
- SEARING, H. (ed.) *In Search of Modern Architecture: a tribute to Henry-Russel Hitchcock Jr*. Cambridge, Mass.: MIT Press/ New York: The Architectural History Foundation, 1982.
- SIMMEL, G. A grande cidade e a vida do espírito. In *Mana*, 11(2), 2005, pp. 577-591.
- SOUZA, Ricardo Forjaz Christiano de. *Trajetórias da arquitetura modernista*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ idart, 1982.